

EDAD DE ORO

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

XLI



DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

2022

Edad de Oro. Revista de Filología Hispánica

ISSN: 0212-0429 – ISSNe: 2605-3314

<<https://revistas.uam.es/edadoro>>

Edad de Oro es uno de los máximos referentes en el área de investigación en Filología Hispánica, especialmente de los siglos XVI y XVII. Desde 1982, con una periodicidad anual, publica artículos académicos originales y reseñas inéditas de libros, escritos en español. Año tras año, ha ido significándose por su prestigio, relevancia, pluralidad y proyección internacional. Con un público compuesto esencialmente por investigadores y expertos nacionales y extranjeros, se dirige a cualquier persona interesada en las nuevas corrientes de los estudios humanísticos. Se encuentra adherida al código establecido por el Committee on Publication Ethics [Cope] (Core Practices) <<https://publication-ethics.org/resources/cope-core-practices>> y a las políticas éticas indicadas por Elsevier <<https://www.elsevier.com/authors/journal-authors/policies-and-ethics>>. Recomienda el uso del lenguaje inclusivo.

Dirección:

Maria Jesús Zamora Calvo
(Universidad Autónoma de Madrid)

Secretaría técnica:

José Antonio Llera Ruiz
(Universidad Autónoma de Madrid)
Raquel Arias Careaga
(Universidad Autónoma de Madrid)

Consejo de redacción:

Jair Acevedo López
(El Colegio de San Luis – México)
Raquel Barragán Aroche
(Universidad Nacional Autónoma de México – México)
Carolina Fernández Cordero
(Universidad Autónoma de Madrid)
Daniel Fernández Rodríguez
(Universitat de València)
Gastón Gilabert
(Universitat de Barcelona)
Adso Eduardo Gutiérrez Espinoza
(Benemérita Universidad Autónoma de Puebla – México)
José Enrique López Martínez
(Universidad Autónoma de Madrid)
Cecilia López-Ridaura
(ENES Morelia/Universidad Nacional Autónoma de México – México)
Marta Ortiz Canseco
(Universidad Autónoma de Madrid)
Rocío Pérez-Gironda
(Universidad Autónoma de Madrid – DHLE)
Ilaria Resta
(Università degli Studi di Roma Tre – Italia)
Fernando Rodríguez Mansilla
(Hobart and William Smith Colleges
Geneva - NY, EUA)

Comité científico:

Mercedes Alcalá Galán
(University of Wisconsin – Madison, EUA)
Araceli Campos Moreno
(Universidad Nacional Autónoma de México – México)
Alessandro Cassol
(Università degli Studi di Milano – Italia)
Pierre Civil
(Université Sorbonne Nouvelle – Francia)
Anne J. Cruz
(University of Miami – FL, EUA)
María Fernanda de Abreu
(Universidade Nova de Lisboa – Portugal)
Julia D’Onofrio
(Universidad de Buenos Aires – Argentina)
Ángel Gómez Moreno
(Universidad Complutense de Madrid)
Paola Gorla
(Università degli Studi di Napoli «L’Orientale» – Italia)
Augusto Guarino
(Università degli Studi di Napoli «L’Orientale» – Italia)
Juan Matas Caballero
(Universidad de León)
Teresa Mijaja de la Peña
(Universidad Nacional Autónoma de México – México)
José Montero Reguera
(Universidad de Vigo)
Valle Ojeda Calvo
(Università Ca’Foscari Venezia – Italia)
Marco Presotto
(Università di Trento – Italia)
Fernando R. de la Flor
(Universidad de Salamanca)
Aldo Ruffinatto
(Università degli Studi di Torino – Italia)

Javier Rubiera Fernández
(Université de Montréal – Canadá)
Antonio Sánchez Jiménez
(Université de Neuchâtel – Suiza)
Maria José Vega
(Universitat Autònoma de Barcelona)
José Julio Vélez Sainz
(Universidad Complutense de Madrid)
Lillian von der Walde Moheno
(Universidad Autónoma Metropolitana/
Iztapalapa – México)

Comité de evaluadores externos:

Mechthild Albert
(Universität Bonn – Alemania)
Trinidad Barrera
(Universidad de Sevilla)
Rafael Bonilla Cerezo
(Universidad de Córdoba)
Juan Carlos Bayo Julve
(Universidad Complutense de Madrid)
Claudia Carranza
(El Colegio de San Luis – México)
Guillermo Carrascón
(Università degli Studi di Torino – Italia)
Eva Belén Carro Carvajal
(Museo Etnográfico de Castilla y León)
Cristina Castillo Martínez
(Universidad de Jaén)
Yiyang Chen
(Fudan University – China)
Ana María Díaz Burgos
(Oberlin College – Ohio, OH, EUA)
Javier Espejo Surós
(Université Catholique de l’Ouest/Angers –
Francia)
Judith Farré Vidal
(Consejo Superior de Investigaciones
Científicas – CCHS)
Teodosio Fernández
(Universidad Autónoma de Madrid)
Mercedes Fernández Valladares
(Universidad Complutense de Madrid)
Gianni Ferracuti
(Università degli Studi di Trieste – Italia)
Clea Gerber
(Universidad Nacional de General Sarmiento
– Argentina)
Jesús Gómez
(Universidad Autónoma de Madrid)
Soledad González Díaz
(Universidad Bernardo O’Higgins – Chile)
Luis González Fernández
(Université Toulouse Jean Jaurès – Francia/
Casa Velázquez – Madrid)
Steven Hutchinson
(University of Wisconsin-Madison –
Madison, WI, EE.UU.)

Eva Llergo Ojalvo
(Universidad Camilo José Cela/Antonio de
Nebrija)
Eugenio Maggi
(Università di Bologna – Italia)
David Mañero Lozano
(Universidad de Jaén)
Patricia Marín Cepeda
(Universidad de Valladolid)
Fernando Martínez de Carnero
(«Sapienza» Università di Roma – Italia)
Alfonso Martín Jiménez
(Universidad de Valladolid)
Emilio Martínez Mata
(Universidad de Oviedo)
Carlos Mata Induráin
(Universidad de Navarra)
Rafael M. Mérida Jiménez
(Universitat de Lleida)
Marina Mestre
(École Normale Supérieure de Lyon –
Francia)
Roberto Morales Estévez
(ESERP Madrid)
Hiroyasu Nakai
(Tsuda University – Japón)
Emma Nishida
(Kanagawa University – Japón)
José Luis Ocasar Ariza
(Universidad Autónoma de Madrid)
Yoshimi Orii
(Keio University – Japón)
Alberto Ortiz
(Universidad Autónoma de Zacatecas –
México)
José Manuel Pedrosa
(Universidad de Alcalá)
Iñaki Pérez-Ibáñez
(University of Rhode Island – Kingston, RI,
EUA)
Sonia Pérez-Villanueva
(Lesley University – Cambridge, MA, EUA)
Henar Pizarro Llorente
(Universidad Pontificia Comillas)
Víctor Pueyo Zoco
(Temple University – Philadelphia, PA,
EUA)
Robin A. Rice
(UPAEP – México)
María Román López
(Universidad de Concepción – Chile)
Adrián J. Sáez
(Università Ca’Foscari Venezia – Italia)
Rebeca Samartín Bastida
(Universidad Complutense de Madrid)
Guillermo Serés
(Universitat Autònoma de Barcelona)

María Isabel Terán Elizondo
(Universidad Autónoma de Zacatecas –
México)
Germán Vega
(Universidad de Valladolid)
Martina Vinatea
(Universidad del Pacífico – Perú)

Admisión de originales:

Maria Jesús Zamora Calvo
Edad de Oro
Universidad Autónoma de Madrid
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Española
Campus Cantoblanco
28049 Madrid (España)
Tfno. (+34) 91 497 6886
Correo-e: ed.edo@uam.es

Distribución, suscripción y venta:
Servicio de Publicaciones UAM
Universidad Autónoma de Madrid
28049 Madrid (España)
Correo-e: servicio.publicaciones@uam.es

Intercambio de publicaciones:

Biblioteca de Humanidades
Universidad Autónoma de Madrid
28049 Madrid (España)
Correo-e: biblioteca.humanidades@uam.es

Este volumen ha contado con el apoyo económico
de los siguientes órganos:

- Departamento de Filología Española (UAM)
- Facultad de Filosofía y Letras (UAM)
- Servicio de Publicaciones (UAM)

Edad de Oro posee el «Sello de Calidad Editorial y Científica Españolas», otorgado por la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (n.º certificado FECYT 465/2022), puntuación 31.01, posición 31/71, cuartil C2 (2021) del ranking de revistas de Humanidades y Ciencias Sociales (área Literatura).

Se encuentra evaluada en SCOPUS: Q4; SCImago: SJR (2021) 0.1, H Index 5; ERIH Plus: category A; LATINDEX. Catálogo v.2.0 (cumplidos 38 de 38 criterios); DIALNET métricas: C1, P99, IDR (2020) 0.187, posición 18/130 (Filología Hispánica) y 56/325 (Filología); CIRC: categoría B; MIAR (2022): difusión c1-m4-e1-x6; CARHUS Plus+: C; RESH: 0.162.

Se recoge en las siguientes bases de datos y directorios: EBSCO; DOAJ; DICE; HLAS; MLA International Bibliography; PIO; ISOC-CSIC; ÍNDICEs-CSIC; DULCINEA (color verde); SUMARIS CBUC; ULRICH'S; Fuente Académica Plus; EZB (Elektronische Zeitschriftenbibliothek); Periodical Index Online; REDIB.

EDAD DE ORO
REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

XLI



© Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2022
© Departamento de Filología Española de la UAM, 2022
EDAD DE ORO. Revista de Filología Hispánica, vol. XLI
ISSN: 0212-0429 – ISSNe: 2605-3314
DOI: <https://doi.org/10.15366/edadoro2021.41>
Depósito legal: M-40059-1979
Página web: <<https://revistas.uam.es/edadoro>>
Impresión: COFÁS Artes Gráficas
Maquetación: SOLANA e hijos Artes Gráficas

Presentación, MARÍA JESÚS ZAMORA CALVO.....	13-16
ARTÍCULOS	
PEDRO GARCÍA SUÁREZ (Universidad Internacional de La Rioja) <i>La importancia de las subjetividades del discurso hagiográfico postridentino: María de Asofrín</i>	19-31
MILAGROS ARANO LEAN (Universitat de Barcelona) <i>Mecenazgo, bibliofilia y pedagogía humanista en el proemio a los Comentarios de Cabeza de Vaca (1555)</i>	33-47
JIMENA GAMBA CORRADINE (Universidad de Salamanca) <i>«Dios perdone a Castillejo, que bien habló destas trovas»: perspectiva amorosa y poética en la Visita y la Residencia de Gregorio Silvestre</i>	49-65
RAFAEL MALPARTIDA TIRADO (Universidad de Málaga) <i>Nombres deturpados en los Coloquios satíricos: los resortes humanísticos de Antonio de Torquemada</i>	67-83
ALEJANDRA GUZMÁN ALMAGRO (Universitat de Barcelona) <i>Gigantes y demonios en el siglo XVI a través de dos miradas: las «Flores curiosas» de Torquemada y la demonología de Martín del Río</i>	85-100
DAVIDE ALIBERTI (Università degli Studi di Napoli-L'Orientale) <i>Variaciones sobre la sangre: para una lectura biopolítica del ingenio de los judíos en el Examen de ingenios para las ciencias</i>	101-114
NATALIA ANAÍS MANGAS NAVARRO (Universidad de Córdoba) <i>Poesía, heráldica y genealogía: una fuente manuscrita de Pedro de Gracia Dei (MS. H.II.21 de la Real Biblioteca del monasterio de El Escorial)</i>	115-132
ANTONIO DOÑAS (Sophia University) <i>La Breve historia de la orden de Nuestra Señora de la Merced de Felipe de Guimerán (1591), entre historiografía y miscelánea</i>	133-151
IVÁN SÁNCHEZ LLANES (IES Antonio López García-Comunidad de Madrid) <i>Amor y uniformidad en el Barroco hispano</i>	153-166
JESÚS M. ^a NIETO IBÁÑEZ (Universidad de Valladolid) <i>El Pronóstico de Hipócrates compuesto por Alonso López Pinciano (1596). Un manual médico del humanismo español</i>	167-183

CARMEN DE MORA VALCÁRCEL (Universidad de Sevilla) <i>El capitán Garcilaso y Garci Pérez de Vargas: dos vidas paralelas en las obras del Inca</i>	185-200
JAIME J. MARTÍNEZ MARTÍN (Universidad Nacional de Educación a Distancia) <i>La «Égloga intitulada el dios Pan» de Diego Mexía de Fernangil: la «Epístola y dedicación» a D. Diego de Portugal</i>	201-219
DAVID MARTÍN LÓPEZ (Universidad de Castilla-La Mancha) <i>Entre la traducción y la modernidad: los manuales de teología moral de la Compañía de Jesús y la obra de Juan Azor</i>	221-240
MARÍA MOYA GARCÍA (Universidad de Granada) <i>Demonios, gigantes y heresiarcas contra la Santa. La parateatralidad y el fuego como elementos didácticos en la beatificación de Teresa de Jesús</i>	241-255
DANIELE CRIVELLARI (Università di Salerno) <i>Un papel de actor desconocido de Amor, honor y poder de Calderón</i>	257-274
DAVINIA RODRÍGUEZ ORTEGA (Universidad Pública de Navarra) <i>Auto sacramental famoso de las santísimas formas de Alcalá de Pérez de Montalbán: alegoría, personajes y escenografía</i>	275-288
CIPRIANO LÓPEZ LORENZO (Université de Neuchâtel) <i>Poesía y medicina en la Sevilla del Bajo Barroco: posicionamientos y autorrepresentación</i>	289-304
ANTONIO LORENTE MEDINA (Universidad Nacional de Educación a Distancia) <i>Las fábulas de Juan Nepomuceno Troncoso</i>	305-323
JOSÉ ANTONIO MÉRIDA DONOSO (Universidad de Zaragoza) <i>La heterogeneidad de formatos y narraciones de Don Quijote en el cine y los cómics. Intertextualidad y posibilidades dicácticas para la LIJ</i>	325-339
MANUEL ESPAÑA ARJONA (Universidad de Málaga) <i>La Lozana andaluza de Chumy Chúmez (1983): del «retrato» a la comedia erótica</i>	341-357
JOSÉ MANUEL TEIRA ALCARAZ (Universidad Complutense de Madrid/ Universidad Internacional de La Rioja) <i>Infuencia de la estética del cómic en La Celestina de Robert Lepage: narrativa intertransmedia en la plástica escénica</i>	359-380
RESEÑAS	383-341
ESTADÍSTICAS ANUALES	443
NORMAS DE ENVÍO Y ADMISIÓN DE ORIGINALES	445-450

<i>Presentation</i> , MARÍA JESÚS ZAMORA CALVO	13-16
ARTICLES	
PEDRO GARCÍA SUÁREZ (Internacional University of La Rioja) <i>The importance of the subjectivities of post-Tridentine hagiographic discourse: María de Ajofrín</i>	19-31
MILAGROS ARANO LEAN (University of Barcelona) <i>Patronage, bibliophilia and humanist pedagogy in the proem to Cabeza de Vaca's Comentarios (1555)</i>	33-47
JIMENA GAMBA CORRADINE (University of Salamanca) <i>«Dios perdone a Castillejo, que bien habló destas trovas»: precepts on love and poetry in the Visita and Residencia by Gregorio Silvestre</i>	49-65
RAFAEL MALPARTIDA TIRADO (University of Málaga) <i>Corrupt names in Coloquios satíricos: the humanistic springs of Antonio de Torquemada</i>	67-83
ALEJANDRA GUZMÁN ALMAGRO (University of Barcelona) <i>Gigants and demons in the 16th century throughout two points: the «Flores curiosas» by Torquemada and Martín del Río's demonology</i>	85-100
DAVIDE ALIBERTI (University of Naples L'Orientale) <i>Variations on blood: for a biopolitical Reading of the wit of the jews in the Examen de ingenios para las ciencias</i>	101-114
NATALIA ANAÍS MANGAS NAVARRO (University of Córdoba) <i>Poetry, heraldic, and genealogy: a new manuscript source of Pedro de Gracia Dei (MS. H.II.21 of the Royal Library of the monastery of El Escorial)</i>	115-132
ANTONIO DOÑAS (Sophia University) <i>The Breve historia de la orden de Nuestra Señora de la Merced by Felipe de Guimerán (1591): between historiography and miscellany</i>	133-151
IVÁN SÁNCHEZ LLANES (IES Antonio López García-Community of Madrid) <i>Love and uniformity in the Hispanic Baroque</i>	153-166
JESÚS M.^a NIETO IBÁÑEZ (University of Valladolid) <i>The Pronosticum of Hippocrates composed by Alonso López Pinciano (1596). A medical manual of Spanish Humanism</i>	167-183

CARMEN DE MORA VALCÁRCEL (University of Sevilla) <i>Captain Garcilaso and Garci Pérez de Vargas: two parallel lives in the Works of the Inca</i>	185-200
JAIME J. MARTÍNEZ MARTÍN (UNED) <i>The «Égloga intitulada el Dios Pan» by Diego Mexía de Fernangil: the «Epístola y dedicación» to Ms. Diego de Portugal</i>	201-219
DAVID MARTÍN LÓPEZ (University of Castilla-La Mancha) <i>Between tradition and modernity: moral theology manuals of the Society of Jesus and the work of Juan Azor</i>	221-240
MARÍA MOYA GARCÍA (University of Granada) <i>Demons, giants, and heresiarchs against the Saint. Paratheatricality and fire as didactic elements in the beatification of Teresa of Jesus</i>	241-255
DANIELE CRIVELLARI (University of Salerno) <i>An unknown actor's part of Amor, honor y poder by Calderón</i>	257-274
DAVINIA RODRÍGUEZ ORTEGA (Public University of Navarra) <i>Auto sacramental famoso de las santísimas formas de Alcalá by Pérez de Montalbán: Allegory, Characters and Dramatic Scenography</i>	275-288
CIPRIANO LÓPEZ LORENZO (University of Neuchâtel) <i>Poetry and medicine in Low-Baroque Seville: positioning and self-fashioning</i>	289-304
ANTONIO LORENTE MEDINA (UNED) <i>Juan Nepomuceno Troncoso's fables</i>	305-323
JOSÉ ANTONIO MÉRIDA DONOSO (University of Zaragoza) <i>The heterogeneity of formats and narratives of Don Quixote in animated films and comics. Intertextuality and didactic possibilities for children's and Young adults literature.</i>	325-339
MANUEL ESPAÑA ARJONA (University of Málaga) <i>La Lozana andaluza by Chumy Chúmez (1983): from «retrato» to erotic comedy</i>	341-357
JOSÉ MANUEL TEIRA ALCARAZ (Complutense University of Madrid/ International University of La Rioja) <i>Influence of the aesthetics of comics in Robert Lepage's La Celestina: intertransmedial narrative in the stage plastic.</i>	359-380
REVIEWS	383-441
ANNUAL STATISTICAL REPORT	443
CRITERIA FOR SENDING AND ACCEPTING MANUSCRIPTS.....	445-450

PRESENTACIÓN

Cinco años hace desde que asumimos la dirección de *Edad de Oro*; un lustro rotundo, arduo y delicado, con un inicio cargado del vértigo y la responsabilidad por mantener y aumentar la excelencia de esta revista. Planteamos alternar números misceláneos con monográficos, para abrir las puertas a investigaciones que no se ajustaran al tema central de cada número. Propusimos ordenar los artículos a través de un hilo cronológico que discurriera desde la época premoderna al tardobarroco, admitiendo también otros estudios en los márgenes de este periodo para ahondar en los antecedentes y las influencias de nuestra cultura áurea. Abrimos la revista a enfoques interdisciplinares, teniendo presente que el eje fundamental es el filológico, pero también dando cabida a estudios pertenecientes a otros ámbitos como la historia, el arte, la antropología, la filosofía, el derecho, la medicina, el cine, etc. Consideramos que acoger diferentes metodologías ofrece puntos de vista enriquecedores con los que entender y descifrar mejor la complejidad del Siglo de Oro español.

Este año os presentamos el número XLI, un volumen vertebrado por veintiún artículos de temática *varia* y catorce reseñas. Pedro García Suárez lo inicia adentrándose en los discursos hagiográficos de visionarias como María de Ajofrín, atendiendo a miradas tan diferentes como las ofrecidas sobre ella por Pedro de la Vega, Alonso de Villegas, Juan de la Cruz y José de Sigüenza. Milagros Arano Lean, por su parte, se fija en el proemio a los *Comentarios de Cabeza de Vaca* para reconstruir el contexto político y cultural en el que surge este libro, así como su publicación y difusión marcadas por un carácter estratégicamente oficialista. Jimena Gamba Corradine, a su vez, analiza las ideas poéticas y amorosas que Gregorio Silvestre presenta en dos poemas: *Visita de Amor y Residencia de Amor*, que escribió con diez años de diferencia, planteando el debate existente entre la lírica tradicional y la petrarquista en la poesía española de la primera mitad del siglo xvi.

Rafael Malpartida Tirado, uno de los más destacados especialistas en la obra de Antonio de Torquemada, corrige diez errores cometidos por editores antiguos y modernos en antropónimos localizados en los *Coloquios satíricos*, al mismo tiem-

po que alerta sobre la responsabilidad que tiene todo filólogo a la hora de editar cualquier texto literario. Alejandra Guzmán Almagro continúa con Torquemada, presentándonos una fuente en la que bebió a la hora de abordar el tema de los gigantes en su *Jardín de flores curiosas*. Fija su mirada en la literatura de prodigios, de *mirabilia* y especialmente en los tratados demonológicos escritos en latín de los que Guzmán Almagro, con su formación clásica, es una gran experta. Por otro lado, Davide Aliberti se adentra en Juan Huarte de San Juan, para ofrecernos una lectura biopolítica sobre cómo es interpretada la sangre en el *Examen de ingenios para las ciencias*, demostrando que los judíos estaban mucho más preparados que los cristianos para practicar la medicina.

Continuando en el siglo xvi, Natalia Anaís Mangas Navarro nos ofrece el estudio de un manuscrito heterogéneo que se conserva en la Real Biblioteca de El Escorial (h.II.21), un volumen facticio que recoge obras heráldicas y genealógicas en prosa junto con textos poéticos con claros tintes historiográficos. Antonio Doñas, por otra parte, nos presenta las singularidades que caracterizan a la *Breve historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced* (1591) del fraile Felipe de Guimerán, una obra poco tratada en la historiografía eclesiástica que bien merece descubrirse por las asociaciones que mantiene con otros volúmenes misceláneos de este periodo. Con la maestría y los vastos conocimientos clásicos que tiene Jesús M.^a Nieto Ibáñez, conocemos un poco más el *Pronóstico de Hipócrates*, publicado por el médico Alonso López Pinciano en 1596, una traducción que va más allá de pronósticos y aforismos hipocráticos, siendo realmente una colección de más de 1200 sentencias, con sus respectivos comentarios, ordenadas temáticamente.

De la mano de Iván Sánchez Llanes nos adentramos ya en el Barroco a través del tema del amor, empleado como instrumento para generar una uniformidad espiritual y moral en la Monarquía Hispánica. Sánchez relaciona esta homogeneidad con la organización política alcanzada por medio de la justicia, pieza fundamental para conseguir el bien común. Con Carmen de Mora Valcárcel damos un salto a la literatura colonial, a través de un artículo donde se examinan las similitudes entre dos textos del Inca Garcilaso: la *Relación de la descendencia de Garcí Pérez de Vargas* y «La oración fúnebre de un religioso a la muerte de Garcilaso, mi señor», localizados en la segunda parte de los *Comentarios reales*, con los que su autor pone en valor los servicios prestados por su padre a la Corona española, nunca reconocidos ni mucho menos valorados. Jaime J. Martínez Martín se fija en la «Égloga intitulada el dios Pan», escrita por Diego de Mexía de Fernangil e incluida en la segunda parte de su *Parnaso antártico*, una composición que hasta ahora había pasado muy desapercibida por parte de la crítica literaria. Martínez fija su atención en la «Epístola y dedicación», dirigida a D. Diego de Portugal. Esta carta se erige en un discurso político a través del cual se alerta sobre la

pérdida de Perú por parte de España si esta no cumple con su compromiso de cristianizar a los indios.

Con un enfoque histórico, David Martín López se ocupa de los manuales de teología moral de la Compañía de Jesús, publicados entre finales del siglo xvi y las primeras décadas del xvii, donde se perciben una serie de características y enfoques que unen la tradición bajomedieval con la modernidad, pretendiendo renovar con ello la moral y el comportamiento católico después de Trento. María Moya García, a su vez, examina los festejos que tuvieron lugar en 1614 para celebrar la beatificación de santa Teresa de Jesús, donde se imbricó el deleite de los fuegos artificiales con el fin didáctico, al servicio siempre de la propaganda religiosa.

Tras unas reflexiones preliminares sobre la importancia de los papeles de actor en la puesta en escena del Siglo de Oro, Daniele Crivellari centra su interés en uno en concreto que reproduce las intervenciones del protagonista de *Amor, honor y poder*, comedia temprana de Calderón. Continuando con el mundo de las tablas, Davinia Rodríguez Ortega trabaja el *Auto sacramental famoso de las santísimas formas de Alcalá* escrito por el dramaturgo madrileño Juan Pérez de Montalbán, fijando su atención en cómo y con qué finalidad utiliza el recurso de la alegoría. Cipriano López Lorenzo, por otro lado, relaciona la poesía con la medicina, a través de los poemas preliminares escritos por doctores galenistas y novatores en tratados médicos publicados en Sevilla entre 1694 y 1700. Antonio Lorente Medina nos ofrece un magnífico estudio de las fábulas de Juan Nepomuceno Troncoso, con las que realiza duras críticas a los malos poetas, los embaucadores, los plagiarios, los pedantes, los vanidosos, los impostores, entre otros, de su tiempo.

Los tres últimos artículos se encuadran en la actualidad, pero teniendo como referente el Siglo de Oro. Con un enfoque pedagógico, José Antonio Mérida Donoso aborda la presencia de *Don Quijote* tanto en el cine como en el cómic, destinada especialmente al espectador y el lector más joven. De igual manera, Manuel España Arjona examina el episodio televisivo de *La Lozana andaluza* (1983) de Chumy Chúmez comparándolo con la novela de Francisco Delicado (1530). Descifra los resultados estéticos del traspase en relación con el contexto cinematográfico del destape. Y, por último, José Manuel Teira Alcaraz examina la adaptación que Robert Lepage realizó de *La Celestina* en 2004, a partir de la perspectiva dramatúrgica de la plástica escénica. Analiza los signos visuales contemporáneos empleados para vincular la representación con el texto, hibridando lenguajes narrativos procedentes de otras artes.

Este volumen XLI concluye con catorce reseñas críticas que actualizan los estudios sobre el Siglo de Oro publicados en los últimos años. La seriedad, el rigor, el compromiso y la responsabilidad son los pilares en los que *Edad de Oro* se sostiene en estos cinco últimos años, con los que se ha fomentado perspectivas multidiscipli-

nares y transversales. Con esfuerzo, empeño y constancia, aspiramos a convertirla en una revista de prestigio, alcance y pluralidad, aumentando su proyección internacional para promover los estudios áureos en el mundo, consolidando una masa crítica lo suficientemente constructiva e independiente para afrontar los desafíos actuales a través de un conocimiento y una reflexión sobre hechos semejantes acontecidos en el pasado. Os animamos a ser parte activa, aprender, disfrutar y valorar el trabajo condensado en todas y cada una de las páginas que tienen por delante. Recojan el guante que les lanzamos. No se arrepentirán. ¡Seguro!

MARÍA JESÚS ZAMORA CALVO

Universidad Autónoma de Madrid
mariajesus.zamora@uam.es

ARTÍCULOS

LA IMPORTANCIA DE LAS SUBJETIVIDADES DEL DISCURSO HAGIOGRÁFICO POSTRIDENTINO: MARÍA DE AJOFRÍN*

PEDRO GARCÍA SUÁREZ

Universidad Internacional de La Rioja

pedro.garcia@unir.net

1. INTRODUCCIÓN

Surge este trabajo para continuar arrojando luz acerca de la influencia del relato masculino sobre la espiritualidad femenina desde finales del siglo xv. Para controlar la individualidad y la autonomía de las visionarias e imponer un modelo más cercano de las directrices surgidas de Trento, la autoridad eclesiástica, a través de la hagiografía, hizo una relectura capciosa de aquellas mujeres que habían destacado por su carisma en un periodo anterior —véanse los trabajos de Morte Acín (2015), Trillia (2009) o Muñoz Fernández (2009)—. De este modo, se creaba un marco que establecía los parámetros para que una mujer pudiese ser legitimada como santa, sirviendo como espejo para todas aquellas que pretendiesen conseguirlo. Sin embargo, generalmente, la crítica se ha centrado en analizar el fenómeno desde la creencia en la existencia de un discurso común masculino. Lo que se pretende aquí es continuar el camino iniciado por Redondo Blasco (2020), que da cuenta de muchas de las diferencias que se perciben en las reescrituras sobre María de Ajofrín, y demostrar que no podemos hablar de un discurso, sino de diferentes discursos que redundan en una gran disparidad de retratos, con la consecuente importancia que tiene de cara a su función ejemplar, poniendo el foco en la importancia del discurso como generador performativo de identidades y marcos de actuación.

* Este artículo se enmarca en el proyecto «Catálogo de santas vivas (1400-1550): Hacia un corpus completo de un modelo hagiográfico femenino» (PID2019-104237GB-I00), financiado Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

María de Ajofrín fue una mística y visionaria peninsular anterior a Teresa de Jesús. Nacida en el siglo xv en la villa de Ajofrín, en Toledo, muere el 17 de julio de 1489. Con quince años decide entrar en el beaterio que funda María García bajo la tutela de los jerónimos. Este será el escenario en el que nuestra protagonista desarrolle su actividad visionaria. Como muchas otras mujeres de su tiempo, formó parte de un movimiento espiritual femenino que, gracias a las visiones, las profecías o las marcas de santidad consiguieron intervenir en el espacio público. Veneradas por el pueblo, resultan interesantes la individualidad, el carisma y la autonomía que las caracterizaron.

Su historia llega de la mano de su confesor, Juan de Corrales, prior del monasterio de Sisla. Se estima que debió ser escrita sobre finales del siglo xv. Esta *Vida* va a ser la fuente de la que beban, posteriormente, los cronistas jerónimos para incluirla en sus historias de la orden. Así, conservamos las versiones de Pedro de la Vega (1539), de Juan de la Cruz (1591) y de José de Sigüenza (1605). Asimismo, van a incluir a la visionaria toledana Alonso de Villegas, en su *Vida* en su *Flos Santorum* de 1588, y Francisco de Ajofrín, en su *Historia sacro-profana de la ilustres y noble villa de Ajofrín* de 1774. Por último, baste apuntar que Sanmartín Bastida recoge una obra que el resto de la crítica desconocía, que es *La pasmosa Vida de santa María de Ajofrín* de Juan Loperráiz y, en teatro, tenemos a Nicolás de los Ríos, que contempla entre sus representaciones la comedia de santos *Vida de María de Ajofrín*, de autor desconocido. Entre estas, me sumerjo en las de Juan de Corrales, Pedro de la Vega, Alonso de Villegas, Juan de la Cruz y José de Sigüenza.

Me propongo, entonces, desde una perspectiva interdisciplinar, identificar y mostrar las diferencias existentes entre las reescrituras que circularon sobre María de Ajofrín y observar las formas en que se presentó y defendió a esta figura tan relevante en su tiempo en Castilla¹. De este modo, se podrá superar una visión unívoca del discurso masculino coercitivo para poder revelar la complejidad del fenómeno. Al mismo tiempo, se comprenderá su importancia en la configuración de identidades y formas de posicionarse en el espacio religioso para las mujeres de la época.

2. LAS VISIONARIAS Y EL DISCURSO ECLESIÁSTICO

En las últimas décadas, hemos asistido a un gran movimiento de recuperación e investigación de las voces femeninas castellanas que asumieron el mismo modelo espiritual de santa Teresa, siendo anteriores a ella (Muñoz Fernández, 1994). Ado-

¹ Para ahondar en la figura de visionaria, véase Sanmartín Bastida (2020) o Redondo Blasco y García Suárez (2020).

radas por el pueblo, poco a poco, fueron objeto de la mirada coercitiva de la autoridad eclesiástica. Gracias a figuras como Matilde Magdeburgo, Hadewijch de Amberes, Ángela de Folgino o Margarita Porete en el siglo XIII, llega su influencia a España en el siglo XIV. Desde el XV, pueden moverse con libertad y sentar las bases de una genealogía que, posteriormente, continuarían su legado, mujeres que progresivamente fueron despertando la suspicacia masculina.

Sus visiones y revelaciones consiguieron que, en muchas ocasiones, tuvieran una relación muy estrecha con la corte —muchos de estos dictados celestiales fueron cercanos a sus intereses— y provocaran el recelo de los hombres bajomedievales, quienes «mostraron entonces su miedo por lo que percibían como un nuevo fenómeno en el que las mujeres podían adoptar roles religiosos al lado o por encima de ellos» (Sanmartín Bastida, 2012: 39)². Así, como expone Caciola (2003), en el siglo XV se asistió a una progresiva feminización de la imagen del demonio. Algo que redundó en el inicio de los procesos de discernimiento de almas. Se trataba de comprobar que sus visiones y revelaciones eran legítimas y eran realmente unas elegidas de Dios. La mujer se enfrentaba, además, a todos los prejuicios que existían sobre su sexo. Sigüenza advierte que con las mujeres hay que tener cuidado, porque dada su naturaleza emocional tienden más al pecado que el hombre.

En estas coordenadas, el discurso masculino fue clave para ratificar la identidad de las visionarias y evitar que fueran juzgadas como herejes. La hagiografía se tornó en el vehículo más eficaz para alcanzar este propósito en un momento en que las relaciones de poder se iban configurando en torno a la cultura de lo escrito³. Sobre todo, teniendo en cuenta que uno de los objetivos de esta fue el de imponer un modelo espiritual femenino acorde a las directrices de Trento —según afirma Sanmartín Bastida (2017: 31), estos textos se preocuparon por moldear y rechazar modelos de santidad femenina—. No solo se justificaba la santidad de la mujer sobre la que versaba dichos textos, si no que se iban formando marcos en los que se mostraban los márgenes de actuación en los que se debía posicionar toda aquella mujer interesada en asumir ese papel.

Si bien es cierto que la columna que vertebraba las diferentes voces tiene características muy similares, ya que podemos apreciar ese apoyo por virar hacia un modelo de espiritualidad femenina mucho más comunitaria, sin ese protagonismo activo y orientado a la consecución de las virtudes cristianas, cada discurso pre-

² Sobre el poder de las visionarias y el intento de transformación del modelo espiritual femenino por parte de la autoridad eclesiástica desde finales de la Edad Media, véase Morrás (2015).

³ A este respecto, son realmente interesantes, entre otros, los trabajos de Fuentes Pérez (2011), Bouza (2004) o Egido (2000).

senta unas peculiaridades que, al ser estudiadas, otorgan resultados muy interesantes, fundamentalmente centradas en la imagen resultante⁴.

3. LA *VIDA* DE MARÍA DE AJOFRÍN CONTADA POR PEDRO DE LA VEGA (1539)

El relato de Pedro de la Vega (2020) comienza señalando que los inicios de María de Ajofrín en el beaterio siguieron la línea más ortodoxa, ya que se dio a los ejercicios santos, era humilde, se menospreciaba a sí misma y hacía continuo sacrificio. Además, se deleitaba en la oración y la meditación, derramaba lágrimas continuamente y se consideraba la más indigna y pecadora de las mujeres (ff. 94v-95r). Son tan importantes la oración y las lágrimas que el capítulo 48 se dedica enteramente enumerar los milagros que es capaz de hacer gracias a su puesta en práctica.

Sin embargo, las prácticas ascéticas no ocupan el lugar tan privilegiado que van a tener en otras *Vidas*. El elemento esencial en esta hagiografía son las emociones. Las lágrimas, la pena, la congoja, la alegría y la consolación van a formar parte de la mayor parte de sucesos en su experiencia visionaria. Explica Sanmartín Bastida que, en los procesos de discernimiento de almas, las emociones van a desempeñar un papel fundamental, destacando la alegría y la consolación: «la paz contenta descartaba que la visita fuera del demonio» (2012: 70). Las lágrimas, como ya han estudiado Sanmartín Bastida (2012), Cohen (2000) o Bynum (1987), se convirtieron, al igual que las anteriores, en objeto de discernimiento. Se trataba de descubrir que eran lágrimas que se originaban en el alma, un llanto «producido por el pensamiento del dolor de Cristo» (Sanmartín Bastida, 2012: 177). En el episodio en que percibe el Santo Sacramento bullir como un cordero vivo, sintió tanta alegría y consolación que no pudo dormir en quince días (Vega, 2020: f. 95r). Después de la visión que tiene tras rezar en una Verónica que tenía en un libro pintada, quedó espantada y se afligió con mucha pena (f. 95v).

La pena y la congoja cobran más fuerza cuando, estando afligida y quebrantada, deambulando por su casa sin encontrar sosiego, es milagrosamente alfabetizada y comienza a escribir cartas (f. 96r). Cuando el confesor no quiere mostrar estas públicamente, sufre con gran sentimiento y pena (f. 96r). Se tornarán más intensas mientras pide a Dios que haga algo para hacer entrar en razón al confesor y es que, durante nueve meses, su corazón no podía callar con gemidos y suspiros (f. 96v).

⁴ Con las directrices de Trento, la temprana Edad Moderna afronta una contradicción. Mientras el modelo carismático pervivirá hasta el final del siglo XVII, se va a ir apostando por un modelo institucional basado en la santidad de la comunidad, poniendo énfasis en la ejemplaridad moral y en el ejercicio de las virtudes cristianas (Morrás, 2015: 18).

A medida que avanza la historia, van a cobrar más fuerza. Cuando se le abre la cabeza es porque, justo antes, después de haber recibido la comunión, eran tantos los lloros, suspiros y golpes del corazón que, dentro de sí, sentía lo que ninguna otra criatura humana pudiera expresar (f. 96v). Algo parecido sucede la noche de los Finados, ya que sentía tan grandes gemidos y suspiros mientras su cuerpo se estremecía que sufrió el arrobamiento que termina con la famosa llaga del costado (f. 97v). Una llaga que llevó consigo con gran tormento y pena, tanto en el exterior como en el interior (f. 97v).

Las emociones son el lugar central de muchas de sus visiones. Podrán aparecer antes —como cuando surgen a raíz de la oración con muchas lágrimas (f. 98v) o afligida rezando por el hambre de la tierra (f. 99r)— o posteriormente —después de ver al capellán muerto, ya que queda fuera de sí con mucha gran pena y mucha alegría mezclada (f. 100r)—.

Pedro de la Vega nos acerca a una María de Ajofrín muy sensible y conectada con su sensorialidad. Poseedora de un cuerpo que, además de servir como vehículo canalizador de lo divino, conecta con la experiencia visionaria desde su esencia más profunda⁵. Las emociones legitiman la santidad de la que hace gala, ya que son, en la mayor parte de ocasiones, punto de partida o consecuencia de los fenómenos sobrenaturales.

4. LA *VIDA DE MARÍA DE AJOFRÍN* CONTADA POR ALONSO DE VILLEGAS (1588)

Alonso de Villegas (2020), lejos de resaltar la sensibilidad de María —aunque, al inicio, se subrayen todas las lágrimas que derramaban sus ojos con grandes suspiros o el sentimiento, las lágrimas y la ternura que protagonizan la confesión general que hace a los diez años de estar en el beaterio (f. 45v)—, sigue una estrategia discursiva legitimadora basada en dos ejes.

Por un lado, hace hincapié en las prácticas ascéticas y en la actitud humilde y de menosprecio hacia sí misma. Se cuenta que se menospreciaba y se sacrificaba, así como se dedicaba ordinariamente a la oración y la meditación y se tenía por la más pecadora e indigna de todas las mujeres (f. 45v). El hecho de que recibiera regalos de Dios era motivo para que ella se humillase (f. 45v). La llaga le aparece por la relación tan cercana que tenía con Dios, su encendida caridad y su perseverancia en servirle (f. 45v). Además, no solo sufría por la llaga, sino por mostrarla y, por ello, cubría todo su cuerpo honestamente (f. 46r). Por último, el hecho de que muchas personas visitasen y honrasen su sepulcro es la consecuencia de una vida dedicada a la humildad y al sacrificio (f. 46r).

⁵ Sobre la importancia del cuerpo en la experiencia visionaria, véase Bynum (1992) o Sanmartín Bastida (2012).

Por el otro, pone en práctica la técnica de la omisión. Haciendo una somera aproximación a una pequeña selección de sus visiones, la focalización recae en la manifestación somática de la Pasión y en la llaga. De esta forma, evita hacer alusión tanto a las revelaciones —lo cual declara explícitamente (f. 46r)— como a los milagros y otros dones celestiales.

La María de Ajofrín de Villegas es una visionaria que destacó por su humildad, la negación de sí misma y la inmensa fortuna que tuvo de sentir los dolores de la Pasión y la llaga⁶.

5. LA *VIDA* DE MARÍA DE AJOFRÍN CONTADA POR JUAN DE LA CRUZ (1591)

La *Vida* de Juan de la Cruz de 1591 (2017) es el perfecto ejemplo del incipiente escrutinio masculino sobre las visionarias. Se percibe el interés del cronista por fomentar ese nuevo modelo espiritual femenino al contar a nuestra protagonista haciendo hincapié en las prácticas ascéticas y las virtudes cristianas. Desde el comienzo deja claro el gozo que obtiene en los ejercicios santos, la oración y la meditación, en los que derrama multitud de lágrimas y se tienen por la más vil e indigna de todas las mujeres (f. 159v). No solo se trata de una creencia interna, sino que, además, lo muestra en su persona, vestido y en los ejercicios humildes y bajos (f. 259v). Tanto es así, que las palabras celestiales llegan a ella por amar a Dios y sentir ser nada (f. 259v).

Frente a otras emociones, las lágrimas preponderan sobre las demás. Por ejemplo, las noches las pasa velando, orando y llorando (f. 260). Antes de la confesión, llora con lágrimas de congoja y afflictión (f. 159v). Sumadas a los dolores, suelen ser la situación previa al inicio de cualquier experiencia sobrenatural. Esto es observable en el capítulo en que el cronista se centra en las llagas. Antes del arrebamiento que abre el apartado, lloraba y gemía por los fuertes dolores que sentía y hacía fuerza en aquellos (f. 261r)⁷. También la visibilidad de la llaga al otro —no puede negarse la influencia de esa ortodoxia esforzada en no mostrar el don: «Padecía la sierva de Dios grandes dolores de la llaga, y no solo la atormentava esto sino el mostrarla, estando en la cama cubierto su cuerpo, rostro y manos honestísimamente [...]» (f. 261r)— sucede porque, a consecuencia de los grandes dolores que padece, no cesa de pedir ayuda a Dios, ya que le faltaba la fuerza para realizar

⁶ Finke (2000: 441) señala que, en los textos de las visionarias de los siglos XII, XIII y XIV, el cuerpo aparece como un medio para que las mujeres pudieran consolidar su poder. Frente a la intelectualidad con que los hombres se acercaban a Dios, las mujeres lo hacían con su cuerpo.

⁷ Cohen aclara que la mayor parte de los discursos del final de la Edad Media —médicos, teológicos y legislativos— comprendieron que el dolor físico era una función del alma (2000: 42). Es decir, no existía una separación entre el sufrimiento físico y espiritual de Cristo.

su trabajo. Por esta razón, la priora y otra compañera descubren esta marca divina (f. 261r). Asimismo, sucede con el resto de las llagas, que aparecen en su cuerpo porque, además de sufrir de forma ordinaria los dolores de la Pasión, siente uno nuevo y más fuerte (f. 262v).

Como adelantó el cronista en el comienzo, la oración va a ser el segundo pilar en que va a justificar la beatitud de su figura y va a ser desarrollado en el capítulo décimo tercero. Este ejercicio será el que provoque que, en muchas ocasiones, se pusiera en práctica lo que ella decía (f. 263r), sufriera los arrobamientos —ya que sus oraciones eran fervorosas y vehementes (f. 263r)—, lo utilizase como remedio para todo (f. 263v) o sean el origen de sus visiones (ff. 263v y 264r). Respecto a la oración como origen de la visión, otra variante será la de que vaya acompañada de lágrimas y gemidos (f. 264r). Asimismo, lo más interesante de este apartado es que el cronista, intentando interrumpir la enumeración de fenómenos sobrenaturales —algo que considera que sería demasiado prolífico—, prefiere terminar reiterando las características que convierten a María de Ajofrín en un modelo ejemplar, como son la humildad, el menospicio, la obediencia y las prácticas ascéticas (f. 264v).

La oración, de nuevo, vuelve a ser el pilar fundamental del capítulo que cierra la *Vida*. Juan de la Cruz deja claro que tanto las profecías como los milagros que marcaron la trayectoria de esta mujer fueron el fruto de sus oraciones, matizando, además, que ninguno de los dos dones son señales claras de tener a Dios en el alma (f. 265r). No deja, por ello, de enumerar algunos de los principales sin extenderse, ya que otra vez reitera que sería demasiado largo enumerar todos (ff. 265r-266r). Para finalizar, decide dejar claro que su santidad proviene del menospicio de su persona.

Nos encontramos en el testimonio de Juan de la Cruz con una María de Ajofrín humilde, servil, negada a sí misma. Una mujer que logró la santidad a través del ejercicio de prácticas ascéticas y el menospicio de sí misma.

6. LA *VIDA* DE MARÍA DE AJOFRÍN CONTADA POR JOSÉ DE SIGÜENZA (1605)

José de Sigüenza comienza recurriendo a la advertencia y a la justificación. Deja claro que no es un crédulo, ya que, si encima está relacionado con la mujer, hay que tener mucho más cuidado, en tanto que estas, por su flaqueza, están «sujetas a recibir engaños» (2017: 465). Asimismo, justifica la identidad de María de Ajofrín haciendo una reflexión sobre las mujeres consideradas santas en los dos siglos anteriores (2017: 465-466).

Una vez hecho esto, continúa explicando la historia de nuestra protagonista y rápidamente se detiene a resaltar, antes de hacer alusión a sus visiones, revelacio-

nes o milagros, su humildad y obediencia, creyéndose indigna de pisar el suelo que transitaban sus compañeras, con muchas lágrimas y suspiros, ejercitándose en la oración y la meditación. Se destaca que los primeros diez años que pasó en el beaterio fueron de una vida santísima, callada y humilde (2017: 467).

Como pudimos ver en otras *Vidas*, también utiliza las lágrimas, la alegría y el consuelo para apoyar la legitimidad de sus visiones. La diferencia es que, en este caso, las emociones cobran una mayor intensidad que irá aumentando a medida que avanza el relato. Por ejemplo, hacía oración con ardientes suspiros a Nuestro Señor por el estado de los sacerdotes, ya que le ofendía el descuido de sus vidas (2017: 471). Desde entonces, el cronista va a empezar a mostrar la voz poderosa de María, eje fundamental de su relato.

Apoyándose en las emociones intensas y en su humildad, virtudes y prácticas ascéticas, legitima el hecho de que la heroína plante cara a la autoridad eclesiástica para intervenir en sus decisiones. Ya en el segundo capítulo, cuenta cómo, frente al hecho de que su confesor no confiase en lo que se le había dictado a través de las cartas, aunque es como una cordera mansa y humilde, «se mostró enojada, y le reprendió duramente, llamándole pertinaz y cabezudo, pues a tan evidentes cosas no asentía» (2017: 472).

Así, despliega un enorme catálogo de visiones, arrobamientos y milagros, detallándolos profusamente, que sirve como el tercer pilar en el que cimentar la autoridad en el espacio público que le es conferida a través de los dictados celestiales. Por lo tanto, a medida que lo sobrenatural cobra más fuerza, también lo hace la voz de la protagonista. Por ejemplo, una vez que Dios le encomienda que difunda lo que le ha transmitido, al negarse, argumentando que es una «criatura vil desechada» y considerando que podría ser una burla, en un arroabamiento es azotada y el dolor y el quebrantamiento le duraron un año y medio (2017: 477). La negación a mostrar su autoridad redonda en el castigo y el martirio.

Es tal la fuerza de su sabiduría que le cuenta cosas secretas al prior y este le pide que, por favor, vaya a compartirlas con el deán de la iglesia de Toledo y el prior de Sisla (2017: 490). Su testimonio divino cobra tal importancia que acabará formando parte de los exámenes del tribunal de la Inquisición. Se convierte en uno de los testigos principales en el proceso contra unos religiosos de ascendencia judía (2017: 490).

Es, por lo tanto, este cronista el que nos muestra a la María de Ajofrín más poderosa, firme y con una mayor presencia dentro de la autoridad eclesiástica. Haciendo alusión a las emociones más ardientes, las prácticas ascéticas más duras, la humildad más exacerbada y los milagros, visiones, revelaciones y arrobamientos más impresionantes, consigue legitimar tanto su identidad como la fuerza de su voz.

7. LA *VIDA* DE MARÍA DE AJOFRÍN CONTADA POR JUAN DE CORRALES

Una vez hecho este recorrido por los discursos masculinos que defendieron laantidad de nuestra protagonista, merece la pena acudir a la fuente de la que todos bebieron, que es el testimonio de su segundo confesor, Juan de Corrales (2018). No solo es la *Vida* más extensa, sino la más completa en cuanto a la recopilación de los episodios más destacados de su experiencia visionaria.

El primer aspecto destacable es que, aunque incluye todos los elementos que el resto de cronistas sobresalieron, como la importancia de las emociones, la humildad y la obediencia, las visiones, las revelaciones, los raptos y los milagros, junto a la relevancia de su testimonio en el espacio público, desde luego, tanto la proporcionalidad textual destinada a cada elemento como la forma en que son descritos difieren del resto de documentos aquí tratados.

Si bien, desde el inicio, el confesor destaca que, desde que entra en el beaterio de María García, siempre era humilde, se menospreciaba a sí misma, hacía continuo sacrificio y hacía oración con lágrimas creyéndose la más indigna de todas las mujeres (f. 194r), no reitera como Alonso de Villegas, Juan de la Cruz o Sigüenza, las prácticas de disciplina corporal para mortificarse.

Asimismo, no comienza justificándose por tratarse de una mujer, como sí lo hace Sigüenza. Otra diferencia fundamental con este texto es la forma en que alza su voz y se enfrenta a su confesor. Mientras Sigüenza expresa las palabras explícitas de forma literal y describe la furia de María, Juan de Corrales presenta la autoridad de María de una manera mucho más sutil y menos directa (f. 200v).

Otra comparación reseñable es la relacionada con los milagros que se asocian a la santa. Si Alonso de Villegas no enumera ninguno, la fuente, contando solo los que tienen lugar después de su muerte, dedica diecinueve capítulos a estos (del 48 al 67). Además, tanto las visiones como las revelaciones, arroabamientos o los milagros no adquieren la intensidad con que se muestran en la *Vida* de Sigüenza.

A diferencia del resto, el relato que se mantiene más fiel es el de Pedro de la Vega. Destacando la parte más emocional de la hagiografía de Corrales, llega incluso a plasmar, literalmente, las mismas descripciones que este. El mejor ejemplo puede observarse en el episodio de las cartas (f. 199v). En el otro extremo se sitúa Sigüenza, el cual, como bien aprecia Redondo Blasco, «desde la mentalidad de un monje de la Contrarreforma, modificará la hagiografía de Corrales para adaptarla a su tiempo» (2020: 86).

8. CONCLUSIONES

Como he intentado demostrar a lo largo de esta investigación, las miradas masculinas sobre María de Ajofrín muestran una serie de ejes comunes que sirven para

demonstrar su santidad. Elementos como las emociones, las prácticas ascéticas, la actitud y las visiones, revelaciones, arrobamientos y milagros legitiman la identidad de una mujer que representa perfectamente el modelo visionario más carismático.

Sin embargo, encuentro diferencias importantes. Algunas, como la mayor presencia de episodios relacionados con la disciplina corporal, tienen que ver con el progresivo aumento del escrutinio de los hombres bajomedievales y con el deseo de asentar un nuevo modelo espiritual femenino, pero otras están relacionadas con la peculiar visión de cada cronista, influido por su posición dentro de la autoridad eclesiástica y por la decisión de apoyarse en uno u otro elemento, unas estrategias discursivas que dieron lugar a la composición de una María muy diferente.

Tenemos a una visionaria poliédrica, fruto de la subjetividad de la perspectiva. Si Pedro de la Vega nos muestra a una mujer sensible y conectada con su cuerpo, Alonso de Villegas opta por su lado más ascético y disciplinado, postura a la que se suma, de forma más incipiente, Juan de la Cruz y que, aunque Sigüenza la secunde, se decanta por dibujar a una santa poderosa —incluso déspota en algunas ocasiones— y que no tiene miedo a hacer valer su voz. Lo interesante es que todos ellos beben de la misma fuente.

Este análisis muestra entonces que el estudio sobre la relectura de mujeres visionarias como estrategia por parte de los cronistas para intentar mermar su individualidad y autonomía, y transitar hacia otro modelo más comunitario debe abandonar la presuposición de un discurso masculino unívoco y atender a las peculiaridades múltiples que lo conforman. Resulta fundamental focalizar en estas, ya que, siguiendo a Van Dijk (2005), por un lado, las ideologías —en este caso, las que subyacen bajo ambos discursos sobre los modelos— pueden servir bien para legitimar la dominación o bien para articular la resistencia en las relaciones de poder y, por el otro, porque «el discurso ideológico desarrolla gradualmente el marco ideológico general del grupo» (2005: 29).

BIBLIOGRAFÍA

- BOUZA, Fernando (2004). *Communication, Knowledge and Memory in Early Modern Spain*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- BYNUM, Caroline W. (1987). *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*. Berkeley: University of California Press.
- BYNUM, Caroline W. (1992). *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Europe*. New York: Zone Books.
- CACIOLA, Nancy (2003). *Discerning Spirits: Divine and Demonic Possession in the Middle Ages*. Ithaca-New York: Cornell University Press.
- COHEN, Esther (2000). «The animated pain of the body». *The American Historical Review*, 105: 1, pp. 36-68. DOI: <https://doi.org/10.2307/2652434>.

- CORRALES, Juan de (2018). «Vida de María de Ajofrín» [Ms. Esc. C-III-3]. Celia Redondo Blasco (ed.). *Catálogo de Santas Vivas* <http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/María_de_Ajofrín> [Consulta: 13/06/2021].
- EGIDO, Teófanes (2000). «Hagiografía y estereotipos de santidad contrarreformista (La manipulación de san Juan de la Cruz)». *Cuadernos de Historia Moderna*, 25, pp. 61-85 <<https://revistas.ucm.es/index.php/CHMO/article/view/CHMO0000220061A>> [Consulta: 13/06/2021].
- FINKE, Laurie (1993). «Mystical bodies and the Dialogics of Vision». En Ulrike Wiethaus (ed.), *Maps of Flesh and Light: The Religious Experience of Medieval Women Mystics*. Syracuse: Syracuse University Press, pp. 439-450.
- FUENTE PÉREZ, María Jesús (2011). «Virgen con libro: lecturas femeninas en la Baja Edad Media hispana». *Espacio Tiempo y Forma. Serie III, Historia Medieval*, 24, pp. 91-108 <<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFSerieIII-2011-24-2030/Documento.pdf>> [Consulta: 13/06/2021].
- JUAN DE LA CRUZ, San (2017). «Vida de María de Ajofrín» [Esc. &-II-19 ff. 258v-267v]. Celia Redondo Blasco y Rebeca Sanmartín Bastida (eds.). *Catálogo de Santas Vivas* <http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/María_de_Ajofrín> [Consulta: 13/06/2021].
- MORRÁS RUIZ-FALCÓ, María (2015). «Ser mujer y santa (Península Ibérica, siglos xv-xvii)». *Medievalia*, 18: 2, pp. 9-24 <<https://raco.cat/index.php/Medievalia/article/view/308809>> [Consulta: 13/06/2021].
- MORTE ACÍN, Ana (2015). «Tradiciones y pervivencias medievales en los modelos de santidad femenina en la Edad Moderna: curaciones milagrosas y mediación». *Medievalia*, 18: 2, pp. 297-323 <<https://raco.cat/index.php/Medievalia/article/view/308818>> [Consulta: 13/06/2021].
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela (1994). *Beatas y santas neocastellanas: ambivalencias de la religión y políticas correctoras de poder (ss. XIV-XVII)*. Madrid: Dirección General de la Mujer/Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela (2009). «Santidad femenina, controversia judeoconversa y reforma (Sobre las agencias culturales en el reinado de los Reyes Católicos)». En Patrick Boucheron y Francisco Ruiz Gómez (coords.), *Modelos culturales y normas sociales al final de la Edad Media*. Cuenca: Casa de Velázquez/Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 387-428.
- REDONDO BLASCO, Celia (2020). «La reconstrucción del santo medieval post-trento: el caso de María de Ajofrín». En Fernando Quiles García *et alii* (eds.), *A la luz de Roma. Santos y santidad en el barroco iberoamericano*. Roma/Sevilla: Università degli Studi Roma Tre/Centro Studi Cultura e Immagine di Roma/Universidad Pablo de Olavide, pp. 77-89.
- REDONDO BLASCO, Celia y Pedro GARCÍA SUÁREZ (2020). «La experiencia visionaria de María de Ajofrín». *Archivio Italiano per la Storia della Pietà*, XXXIII, pp. 43-67 <<https://www.torrossa.com/it/resources/an/4834276>> [Consulta: 13/06/2021].
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2012). *La representación de las místicas. Sor María de Santo Domingo en su contexto europeo*. Santander: RSMP.

- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2017). «Castilian Visionary Women, Books and Readings before St. Teresa of Ávila». *Journal of the School of Languages, Literature and Culture Studies*, 21, pp. 30-49.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2020). «La emergencia de la autoridad espiritual femenina «ortodoxa»: el modelo de María de Ajofrín». *Hispania Sacra*, LXXII: 145, pp. 125-135 <<http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/view/837>> [Consulta: 13/06/2021]. DOI: <https://doi.org/10.3989/hs.2020.010>.
- SIGÜENZA, José de (2017). «Vida de María de Ajofrín» [465-497]. Lara Marchante Fuente (ed.). *Catálogo de Santas Vivas* <http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/María_de_Ajofrín> [Consulta: 13/06/2021].
- TRILLIA, Raquel (2009). «El retrato de María de Ajofrín: en apoyo de la ortodoxia de la Iglesia Católica». *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, 16: 1, pp. 105-132 <<http://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/1490>> [Consulta: 13/06/2021]. DOI: <https://doi.org/10.30827/arenal.v16i1.1490>.
- VAN DIJK, Teun Adrianus (2005). «Ideología y análisis del discurso». *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 10: 29, pp. 9-36 <<https://produccioncientificaluz.org/index.php/utopia/article/view/2703>> [Consulta: 13/06/2021].
- VEGA, Pedro de la (2020). «Vida de María de Ajofrín» [ff. 94v-103v (Lib. iii Chs 41-50)]. María Morrás (ed.). *Catálogo de Santas Vivas* <http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/María_de_Ajofrín> [Consulta: 13/06/2021].
- VILLEGRAS, Alonso de (2020). «Vida de María de Ajofrín» [ff. 45v-47r]. Mar Cortés Timoner (ed.). *Catálogo de Santas Vivas* <http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/María_de_Ajofrín> [Consulta: 13/06/2021].

Recibido: 15/06/2021

Aceptado: 14/02/2022



LA IMPORTANCIA DE LAS SUBJETIVIDADES DEL DISCURSO
HAGIOGRÁFICO POSTRIDENTINO: MARÍA DE AJOFRÍN

RESUMEN: Este artículo trata de arrojar luz sobre la importancia del discurso y las subjetividades a la hora de aproximarse al estudio de la hagiografía postridentina de mujeres visionarias medievales. Para tratar de demostrar que se debe abandonar la presuposición de un discurso único masculino y atender a las peculiaridades de cada mirada, me sumerjo en las *Vidas* que relatan la experiencia visionaria de María de Ajofrín de Pedro de la Vega, Alonso de Villegas, Juan de la Cruz y José de Sigüenza.

PALABRAS CLAVE: visionarias, María de Ajofrín, discurso, hagiografía, Trento.

THE IMPORTANCE OF THE SUBJECTIVITIES OF POST-TRIDENTINE
HAGIOGRAPHIC DISCOURSE: MARÍA DE AJOFRÍN

ABSTRACT: This article attempts to shed new light on research on the meaning of discourses and subjectivities when approaching the study of post-Tridentine hagiography about medieval visionary women. In order to show that the assumption of a homogeneous masculine discourse must be abandoned and attend to the idiosyncrasies of individual gazes taken into account, I delve into the *Vidas* that narrate the visionary experience of María de Ajofrín by Pedro de la Vega, Alonso de Villegas, Juan de la Cruz and José de Sigüenza.

KEYWORDS: Visionary women, María de Ajofrín, discourse, hagiography, Trento.

MECENAZGO, BIBLIOFILIA Y PEDAGOGÍA
HUMANISTA EN EL PROEMIO A LOS
COMENTARIOS DE CABEZA DE VACA (1555)*

MILAGROS ARANO LEAN

Universitat de Barcelona

milagrosaranolean@gmail.com

Álvar Núñez Cabeza de Vaca viajó dos veces al Nuevo Mundo y en ambas ocasiones se ocupó de plasmar por escrito las singulares vivencias allí experimentadas. De los años que anduvo perdido entre indios, caminando por el sur de Estados Unidos y norte de México (1528-1536), da cuenta su famosísima *Relación de la Florida*, testimonio inaudito del estrepitoso fracaso de la expedición liderada por Pánfilo de Narváez. La obra fue publicada en Zamora, en el año 1542, al tiempo que su autor asumía el cargo de gobernador en la remota ciudad de Asunción del Paraguay. Tras esta segunda experiencia en Indias (1541-1545), Cabeza de Vaca se encontró otra vez ante la necesidad —y la oportunidad— de salvar con su letra el abismo abierto entre lo esperado y lo efectivamente obtenido. Salvando las distancias, su estancia en el Río de la Plata había sido igual de infructuosa y frustrante que su extraordinaria aventura en la Florida, pero, esta vez, la calidad de sus títulos y la ausencia del elemento fortuito volvían más difícil de justificar ante el monarca tanto su accionar como su escaso servicio. Con todo, el jerezano conseguiría nuevamente que su relato circulase en letras de molde y con el sello indeleble de la oficialidad del momento. En 1555, junto a una versión ligeramente modificada de su antigua *Relación*, veían la luz los *Comentarios*.

Este artículo está dedicado a analizar algunas de las lógicas de publicación de esta paradigmática y olvidada crónica del Nuevo Mundo, focalizando las huellas

* Esta investigación se llevó a cabo en el marco del proyecto «Transmisión y circulación de paradigmas culturales en el Nuevo Mundo. Siglos XVI-XVII» (FFI2014-58112-C2-1-P), dirigido por Francisco Rico y Guillermo Serés, y contó con la financiación de una beca predoctoral FPU (2015-00949) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

que el propio texto conserva en su paratexto fundamental, el proemio, pues es allí donde se establecen las ideas que sustentan la pertinencia de esta edición en su contexto histórico y que también funcionan como guías de lectura. Como señala Anne Cayuela, «el prólogo es metatextual por definición y remite en particular a la producción del texto, y a su recepción» (2000: 37); en este caso, se trata de preguntarse concretamente cómo se presenta el texto a sí mismo y por qué, así como de examinar su «articulación cultural y material» (Añón y Battcock, 2017: 157).

El gobierno de Cabeza de Vaca en la llamada «provincia gigante» fue tan corto como conflictivo. Su flamante armada arribó a la brasileña isla de Santa Catalina en marzo de 1541. Desde allí, Cabeza de Vaca decidió emprender un largo camino a pie hasta la ciudad de Asunción del Paraguay, donde se encontraban los supervisores de la desastrada empresa de Pedro de Mendoza. Llegó en marzo de 1542 y, con no pocas reticencias, asumió su mandato. Sin embargo, apenas dos años después, exactamente el 25 de abril de 1544, los cuatro oficiales del rey —descontentos, desde el primer momento, con la gestión del jerezano— encabezaron un alzamiento que acabó con su destitución. El gobernador permaneció preso en dicha ciudad cerca de un año, hasta que finalmente fue remitido a la corte. Durante todo ese periodo, sus principales detractores se ocuparon, consciente y escrupulosamente, de generar la documentación necesaria para que, una vez en España, el Consejo de Indias pudiera emprender acciones legales contra su persona; como era preceptivo, las acusaciones se sustentaban en una firme base testimonial. Una fórmula consabida que funcionó a la perfección: la doble condición periférica del Río de la Plata (distancia respecto a la metrópoli y ausencia de metales) favoreció el éxito del procedimiento. En consecuencia, Cabeza de Vaca tuvo que hacer frente a un largo proceso judicial (1546-1552), cuya sentencia última —dictada en fase de revista— acabó liberándolo de los graves y numerosos cargos penales que le habían sido imputados, pero también supuso la revocación permanente de su título de adelantado y gobernador rioplatense. El jerezano perdía así, definitivamente, toda su inversión y una oscura mácula se cernía sobre su honrosa hidalgía.

Cabeza de Vaca gestará sus *Comentarios* con el fin de revertir esta doble perdida. No en vano la afirmación de haber quedado «libre y quitó» se suelda a la falta de «recompensa de lo mucho que gastó en el servicio que hizo» para poner punto y final a la obra (2018: 380). Pero, dado que su gobierno había sido truncado, y vapuleado en los juzgados, el servicio reivindicado no acababa de ser todo lo sólido y claro que debería, de manera que el jerezano volverá a echar mano de una estrategia sobradamente conocida, que ya le había funcionado en el pasado, y hará del libro en sí un nuevo servicio. Ciertamente, el prólogo a su primera obra le había servido para ofrecer su extraordinaria relación —presentada como resultado material de una «particular memoria», atesorada durante años por el leal súbdito

to y, por ende, «testigo de [su] voluntad» de servicio— como útil «aviso» para continuar con los dos propósitos primordiales de la conquista: «conocimiento de la verdadera fe y verdadero Señor y servicio de Vuestra Majestad» (2018: 6). La oferta es singular, pero no original; el relato es cifra de un valioso conocimiento de primera mano, que se presenta como servicio personal al monarca y, a través de él, coadyuva a un bien superior. El proemio de los *Comentarios* repite, en lo sustancial, esta común estrategia de petición. Así, por segunda vez, Cabeza de Vaca explota la negatividad de una empresa frustrada y revaloriza su aprendizaje para transmitirlo, ofreciéndolo como necesario.

La impresión de *Naufragios*¹ y *Comentarios* se realizó en la corte de Valladolid y corrió a cargo del futuro impresor real, Francisco Fernández de Córdoba. Como suscribe el colofón, el libro acabó de imprimirse en 1555, presumiblemente hacia finales de año. Meses antes, la princesa Juana, regente a la sazón de Castilla, firmaba la licencia y privilegio que autorizaba la publicación y venta de las dos obras de Cabeza de Vaca en un solo volumen. Los *Comentarios* saldrán dedicados al infante Carlos, primogénito del príncipe Felipe y la difunta María Manuela de Portugal y, por tanto, príncipe heredero. El motivo fundamental de esta decisión ha quedado registrado en los libros de cuentas de la casa del más joven de los Austrias. Con fecha 7 de agosto de 1556, figura la siguiente entrada: «A Álvar Núñez Cabeza de Vaca, cincuenta ducados que montan diez y ocho mil y setecientos maravedíes de que su alteza le hizo merced para ayuda a la impresión de unos comentarios que dirigió a su alteza» (AGS, CMC, 1.^a época, legajo 1123, s.p.)². Por entonces, el mecenas tenía apenas 11 años y, desde 1554, su educación había sido enteramente encomendada al ilustre humanista valenciano Honorato Juan, quien instruía así a su discípulo en prácticas político-culturales indisolubles de su futuro mandato. En el proemio, Cabeza de Vaca hace obligada referencia tanto al preceptor, como al ayo del futuro príncipe, don Antonio de Rojas, pero la extensión e intensidad de sendos elogios evidencian, por comparación, que la protección brindada a su obra venía avalada por el maestro palatino. Así lo estima también Juan Gil, quien señala que «salta a la vista que tan encendido elogio es el pago de algún favor hecho por Honorato Juan: probablemente, el apoyo prestado durante

¹ Cabe recordar que la obra adquiere el conocido título de *Naufragios*, con el que pasará a la posteridad, en esta segunda edición, figurando así en la tabla de contenidos. El título original es *La relacion que dio Aluar Nuñez Cabeça de Vaca de lo acaescido en las Indias, en la armada donde yua por gouernador Paphilo de Narbaez, desde el año de veinte y siete hasta el año de treynta y seys*.

² Este significativo dato ya fue publicado en el año 2004 por José Luis Gonzalo Sánchez-Molero en su artículo «Lectura y bibliofilia en el príncipe don Carlos (1545-1568), o la alucinada búsqueda de la “sabiduría”» (2004: 712), pero no había sido tenido en cuenta por los estudiosos de la obra del jerezano.

los luengos años de pleitos y sobresaltos ante el Consejo de Indias» (2018: CXLI). Ahora sabemos exactamente cuál es el favor que precede al encomio.

La implicación del maestro y su regio discípulo en esta publicación es sumamente relevante, pues enmarca la lógica de su producción y recepción inmediata en un contexto eminentemente pedagógico, que explica cómo y por qué Cabeza de Vaca decide presentar su historia como una especie de espejo de príncipes. La propuesta resulta doblemente pertinente si se tiene en cuenta que, a fines de 1555, cuando la obra se imprime, está a punto de concretarse la sucesión monárquica de Carlos I a Felipe II. Como señala López-Cordón, en esta coyuntura de transición era habitual que brotaran, como semillas necesarias, una enorme cantidad de textos de carácter pedagógico enderezados bien al nuevo monarca, bien al nuevo príncipe heredero, con el fin de «expresar la esperanza en un cierto cambio político» (1996: 157-158). Igualmente común era que aquellos súbditos cuya lealtad u ortodoxia había sido puesta en entredicho aprovechasen este particular momento para volver a enlistarse, de un modo u otro, en las filas reales. Sus libros, dedicados al rey o a algún miembro de su familia, y avalados por poderosos funcionarios, funcionarían como una fórmula consabida de comunicar al nuevo monarca su acatamiento y sumisión³.

El gobernador rioplatense, sobre el que habían caído denuncias de traición, también ofrece al infante su texto como una «lección», es decir, como una lectura destinada al tiempo de ocio palaciego. De ahí que pretenda «algún gusto» para su lector explícito; de ahí también que ambas obras del jerezano se impriman juntas, pues «no hay cosa que más deleite a los lectores que las variedades de las cosas y tiempos y vueltas de la fortuna». Pero enseguida se expresará su recta finalidad, pues esas mudanzas de la fortuna «aunque al tiempo que se experimentan no son gustosas, cuando las traemos a la memoria y leemos son agradables» (2018: 144). He aquí un cambio de objetivo, ya no solo interesa que la obra deleite, sino también que agrade. Como explica Francisco Rico, a propósito de esta misma dicotomía de términos en el prólogo del *Lazarillo*, se trata de una variante más del tópico horaciano del *delectare et prodesse*⁴. Cabeza de Vaca insiste en el valor de

³ Un somero recorrido por algunos títulos publicados en las mismas fechas que los *Comentarios* corroboran esta idea: Felipe de la Torre saca a la luz en 1556 su *Institución de un Rey Christiano*; el filósofo y nuevo maestro de pájares, Sebastián Fox Morcillo, publica, también en 1556, *De Regni Regisque Institutione*. El humanista valenciano Fadrique Furió Ceriol dedicó a Felipe II su *Consejo y consejeros del príncipe* en 1559. Cabe destacar que estos tres autores habían sido miembros de cenáculos intelectuales de Lovaina denunciados como poco ortodoxos (como el de Pedro Jiménez), pero también que tras estas denuncias (en torno al año 1556) todos ellos fueron incorporados de un modo u otro al servicio regio (Gonzalo, 2005: I, 603-623).

⁴ El exordio comienza así: «Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierran en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite». Dice

dejar «testimonio y ejemplo» de las bondades, beneficios y maravillas que Dios le ha otorgado durante sus años en Indias (hasta cinco veces repite este común postulado a lo largo del proemio) e introduce así el objetivo fundamental de esta obra:

[que] se encomiencen a criar en V.A. deseos de recoger con grande clemencia y amor y costumbres cristianas y leyes santas y piadosas tantas gentes como Dios va sacando a la luz del Evangelio de Jesucristo, no permitiendo que estén más tiempo en las tinieblas y ceguedad y tiranía del demonio (2018: 144).

Se refiere, claro está, al gobierno de los súbditos naturales del Nuevo Mundo; ya que el «descubrimiento» se ha llevado a cabo por «mandado del emperador» y, por tanto, forma parte de los reinos que —supuestamente— el pequeño Carlos heredará y regirá (2018: 144).

Esta lección política habrá de acomodarse a unos principios pedagógicos que Cabeza de Vaca sabrá poner en juego, respaldando con su conocimiento práctico su intención⁵. Se trata de principios indisolubles del proyecto monárquico del padre del infante, el inminente Felipe II, cuya base se encuentra en la cuidada educación del llamado «Rey prudente»; un modelo pedagógico que buscaba formar reyes sabios y virtuosos, distanciándose, sin abandonarlo del todo, del modelo del rey caballero que había sustentado la educación de Carlos V. El cambio se inició en torno a 1542, a partir de la incorporación al aula palaciega de los maestros humanistas Juan Cristóbal Calvete de Estrella, Honorato Juan y Juan Ginés de Sepúlveda, y participa, en buena medida, de la tópica disputa de las armas y las letras⁶. Como explica José Luis Gonzalo, también por entonces, en torno a la corte

Rico en la nota 3 de su edición: «El ofrecimiento de una materia que pueda “agradar” a unos lectores y “deleitar” a otros es variante del precepto horaciano “aut prodesse... aut delectare” (*Arte poética*, v. 333). “Agradar”, aquí, puede referirse a la concordancia de ideas y gustos entre el autor y parte de sus lectores, mientras “deleitar” alude al entretenimiento y regocijo de quienes leerán la obra con menos profundidad» (*Lazarillo*, 2011: 3).

⁵ En el siglo XVI, en la periferia de los tratados principescos de carácter doctrinal, «crecían múltiples producciones ético-políticas y económicas, que echaban su cuarto a espadas en cuestión de gobierno, sin pretensiones de escuela y, en general, con una buena dosis de sentido común y experiencia sazonada» (Galino, 1948: 39). Es decir, eran textos que, persiguiendo la misma finalidad que dichos tratados, ofrecían en cambio ejemplos políticos reivindicando su carácter eminentemente pragmático.

⁶ Es una pedagogía dirigida a «aprender el oficio de rey y, aunque sea niño, aplicarse en el difícil arte de la política, recordando que [...] no es señor, sino “administrador y tutor de sus estados”, y procurando gobernar más por la persuasión que por la fuerza» (López-Cordón, 1996: 166). He aquí varios de los fundamentos del cambio: por un lado, el gobierno como *ars* y, por tanto, necesitado de estricta y precoz formación; en segundo lugar, la idea de un rey administrador, es decir, de un rey «menesteroso», que no manda, sino que ejerce su oficio, de manera que sirve al bien de sus múltiples estados. Por último, esa clara alusión al valor de la retórica en la política, en detrimento de las armas y muy a favor de la primacía de un modelo gubernamental pacífico.

del príncipe, se generó «una verdadera *sodalitas literatum*», que es germen del potente mecenazgo cultural de Felipe II y de su ostensible bibliofilia, criada al calor del trabajo de sus preceptores humanistas y de muchos otros intelectuales que, con ideas afines, fueron posicionándose progresivamente como consejeros de los proyectos filipinos, en los que el libro tendrá un valor protagónico (2005: I, 461).

En su dedicatoria, Álvar Núñez perfila con mucha propiedad este programa —que permanecía vigente más de una década después—, condensándolo en tres atributos fundamentales, «cristiandad, virtudes y letras» (2018: 145), que él hace converger, oportunamente, en la figura de Honorato Juan. La adecuación es impecable, incluso el mismo príncipe Felipe, cuando confía al que fuera su propio maestro la educación de su hijo, lo impele a que lo saque «aprovechado en virtud y letras» (Kircher, 1672: 135). Desde luego, esta primacía de las letras en la educación regia (y en la cultura oficial) significaba también oportunidades de medro cortesano para los humanistas. Con este interés de fondo hay que leer la reacción de Juan Páez de Castro a este mismo nombramiento: «plega a Dios que sea para que las letras tomen algún lustre en España» (Domingo, 2011: 397)⁷. Ciertamente, el cargo de Honorato Juan —que había sido un excelso discípulo de Luis Vives en Lovaina y pertenecía a una poderosa familia valenciana, «de los Juanes de Játiva», dice Álvar Núñez (2018: 145)— le proporcionaba una preeminencia y, por ende, una capacidad de influencia considerable. A mediados del siglo xvi, la red intelectual y clientelar del maestro áulico era ingente⁸, baste resaltar su activa colaboración en el llamado círculo intelectual de Hernán Núñez de Toledo y Guzmán, el famoso comendador griego, que reunía —además de a los maestros áulicos— nombres tan relevantes de la cultura del momento como los de Jerónimo Zurita y el mencionado Juan Páez de Castro, Cristóbal Orozco, Diego Covarrubias o el secretario Gonzalo Pérez, entre muchos otros (Domingo, 2011: 43; Gonzalo, 2015: I, 461-483; Muñoz, 2015: I, 54-55).

⁷ Años antes, en 1549, Juan Páez de Castro le cuenta por escrito a Jerónimo Zurita lo siguiente: «En Génova [durante el “felicísimo viaje”] hablé a Gonzalo Pérez y a Honorato Juan. Parece que tienen gran voluntad de mirar por cosa que me cumpla, ofreciéndose. Después de llegado a Roma les escribí y juntamente al confesor de su majestad [fray Domingo de Soto]. Dios lo provea, que cierto con tales amigos razón sería que yo medrase. Vuestra merced me la hará en las veces que escribiere a aquellos señores encomendarles mis cosas» (Domingo, 2011: 385).

⁸ Honorato Juan mantenía estrechos vínculos con la corte virreinal valenciana y otras casas nobiliarias, como la de los duques de Gandía y los condes de Oliva. También estaba vinculado con la facción cortesana del príncipe de Éboli, Ruy Gómez da Silva; con la corte imperial (por ejemplo, con Granvela y Diego Hurtado de Mendoza); e incluso con la Curia romana, relacionándose con hombres tan poderosos como Poggio, Pole, Sadoleto y Cervini. Muchos otros humanistas de renombre mantuvieron relación con el maestro valenciano, entre ellos, Lucio Marineo Sículo, Nicolás Grudio, Antonio Agustín, Diego Gracián de Alderete, Pedro Maluenda, Lorenzo Palmirano, Joan Strany o Miguel Ledesma.

Esta comunidad erudita, de mutuo soporte, propiciaba «un intercambio de referencias y de libros constante», como señala Arantxa Domingo (2010: 11), que incluía la búsqueda, adquisición y préstamo de raros manuscritos y novedades editoriales (incluidas las de tema americano) para nutrir bibliotecas propias y ajenas. Asimismo, se ocupaban de la financiación, publicación y difusión de obras que, de un modo u otro, respondían a sus intereses personales o profesionales. En los diferentes epistolarios de estos intelectuales se han conservado numerosos rastros de esta actividad, que enmarca el favor que Honorato Juan le otorga a Cabeza de Vaca. Por otro lado, como todos los humanistas, estos hombres buscaban incidir, con su conocimiento, en la vida ciudadana, social y política de su tiempo (Ynduráin, 1994: 63); por eso no es baladí que Álvar Núñez subraye en su proemio la importancia del ayo y el maestro del infante, en tanto «artífices» del «mayor sucesor de la tierra» (2018: 145). Lo mismo afirmará Benito Arias Montano en su *Rethoricorum libri IV*, con un bello elogio rimado a Honorato Juan, quien «con saber profundo / forjando agora un Rey, compone un mundo» (Kircher, 1672: 144). Sin duda, en ese «mundo» que el maestro humanista estaba componiendo en torno a 1555, el libro era ya expresión cabal «del saber gubernamental y símbolo de poder político» (López-Cordón, 1996: 166). Es justamente en esta encrucijada en la que se trama, desde el proemio, la presentación de la obra de Cabeza de Vaca, cuyo recorrido —del mecenazgo a las bibliotecas regias— resulta una clara muestra de los usos políticos y culturales del libro en este contexto oficialista de medio siglo.

Que las letras eran indispensables para el buen gobierno era una tesis conveniente que defendían, insistentemente, todos los humanistas. Como botón de muestra, las palabras del maestro Vives en sus *Ejercicios de lengua latina*, libro de cabecera para la educación del príncipe Felipe y también de su primogénito⁹. En el diálogo XIX, titulado «*Princeps puer*», el erudito valenciano pone en boca del mismo Felipe —devenido en personaje— la afirmación certera de que la lectura era el medio más propicio para que el futuro monarca vaya aprendiendo su oficio, el arte de gobernar (Vives, 1948: 950). Además, a ojos del siglo xvi, el libro, por su mismo carácter escrito, tenía un plus de veracidad para la pedagogía regia, pues daba clara «cuenta al príncipe de las intrigas de los palacios y de los males internos y externos de los reinos», sorteando el peligro propio de la habitual adulación (Galino, 1948: 201). Al amparo de estas coordenadas comunes y en este oportuno momento histórico, Cabeza de Vaca y una larga lista de autores, conver-

⁹ Cuando el cronista de Felipe II, Luis Cabrera, relata el nombramiento de Honorato Juan como maestro del infante Carlos, señala que para la enseñanza del latín se seguía el método gramatical que el maestro Juan Luis Vives había elaborado, en 1538, en sus *Ejercicios de lengua latina* (Sanchis, 2002: 106).

tidos en preceptores o consejeros letrados, presentan sus textos como instrucciones, ejemplos o avisos, en suma, como servicios pedagógicos para el príncipe y, en consecuencia, para el bien común.

De ahí que, interpelando directamente al heredero, Cabeza de Vaca ubique sus *Comentarios* en una serie indefinida de textos dedicados por entonces a ese niño, con la esperanza de ver en él «frutos de perfectísimo rey»: «porque así estos como los escritos y obras de todos se deben al grande ingenio y habilidad que habéis mostrado al mundo» (2018: 144). El jerezano establece así una dependencia que señala la protección recibida y se posiciona sólidamente entre esos serviciales «todos». Bajo el imperativo de este deber, perfilará un modelo de rey cristiano para el infante Carlos, cifrado en una extensa enumeración de virtudes: sabiduría, justicia, fortaleza, verdad, prudencia, liberalidad, magnanimitad, clemencia, humanidad, mansedumbre, benignidad y amabilidad. Como es sabido, la perfección o suma de virtudes era consustancial al príncipe, ya que como cabeza del cuerpo político configuraba la sociedad a su imagen y semejanza. Por eso, no hay régimen o institución de príncipes en el siglo xvi que no establezca una propuesta de *imago virtus*, forma parte de la perceptiva del género y destaca la centralidad de la formación moral en la política hispana. La presencia aquí de esta materia propia de la pedagogía política es la prueba más consistente de la dirección de lectura que se le quiere imprimir al texto. La deliberada reiteración del perfil virtuoso, justo antes de poner punto y final al prefacio, no hace otra cosa que subrayar esa clara intención.

De este modo, Álvar Núñez recoge una importante tradición textual que le permite hacer de su obra un servicio público, pero que también configura, desde la cultura oficial, la imagen política de la nueva monarquía. Se trata de una práctica propagandística de primer orden —y sumamente recurrente— en el entorno humanista filipino (y en la época en general), más aún cuando la bibliofilia de corte había revitalizado sustancialmente el uso del libro como petición de favores. Entre 1554 y 1556, ejemplos como el de Cabeza de Vaca crecen en premeditada ola expansiva. En los mismos términos y con idénticos fines, Gonzalo Pérez dedica al flamante Felipe II su traducción al castellano de la *Odisea* homérica (Muñoz, 2015), y su amigo Andrés Laguna su traducción de la obra de Dioscórides¹⁰. Asimismo, fray Domingo de Soto ofrece al joven Carlos su *De iustitia e iure*, y el cosmógrafo Alonso de Santa Cruz le compone un *Abecedario virtuoso*. Juan de Verzosa dedica una de sus cultas *Epístolas latinas* al maestro Juan, interesándose y opinando sobre la educación de su discípulo, y lo mismo harán el confesor del

¹⁰ Como explica José Luis Gonzalo, en 1555, «su *Pedacio* aparecía integrado dentro de la hábil campaña propagandística con que el inicio de su reinado [el de Felipe II] pretendía sustentarse ante la opinión pública» (2005: I, 594).

rey, fray Bernardo de Fresneda, y el ilustre cardenal inglés Reginald Pole, entre muchos otros.

La adecuación de la obra de Cabeza de Vaca a esta obligada labor colectiva se vincula a uno de los rasgos funcionales que definirán, desde muy pronto, la imagen política de Felipe II: la prudencia. Esta era la virtud suprema que todo príncipe debía adquirir para poder dominar su oficio, tal y como rezan todos los tratados áureos sobre tan excelsa materia. Como explica Fernández Albadalejo:

Como sabiduría práctico-concreta que era, la prudencia se encargaba de proporcionar e incorporar a la vez criterios de verdad para la acción, de acuerdo con las exigencias que cada caso particular pudiera presentar. Por encima de todo la prudencia aseguraba una deliberación «buena», garantizaba un «bien hacer», escogiendo para ello los medios más idóneos en relación con un fin invariablemente «bueno». Unía así eficacia con rectitud moral (1998: 70).

En suma, se trata de poner la sabiduría adquirida al servicio de lo contingente. Por eso, para desarrollar y nutrir esta virtud cardinal —en la que confluyen todas las demás— no basta la sola ciencia, sino que es fundamental, también, la experiencia. De ahí que santo Tomás la defina como *recta ratio agibilium* (Galino, 1948: 162). Así pues, no es casual que Cabeza de Vaca califique explícitamente con esta virtud imprescindible a quienes tienen a su cargo la loable tarea de instruir al príncipe heredero, el ayo y el maestro; implícitamente, al presentar su obra en los términos analizados, también él se ornamenta con esta virtud.

Desde luego, después de tantos años gastados trajinando uno y otro margen del nuevo continente, nadie podía negar que Cabeza de Vaca era un hombre experimentado. Y es justamente esa valiosa condición la que habilita que la memoria de sus acontecimientos, hecha letra y filtrada en los anaqueles de la historia, se vuelva útil a la educación principesca. No cabe duda de que en el siglo XVI, para trocar experiencia personal en regia prudencia, no existía un género más adecuado que el de la historia. Todos los tratadistas de la época coinciden en este postulado: la historia enseña prudencia y la prudencia se asienta en la experiencia, en la propia, que debe el príncipe aprender ejercitando su oficio desde muy temprana edad, y en la ajena, que el discípulo absorberá bien a través de lecturas escogidas, bien de la conversación con personas expertas. Bajo el manto de esta pedagogía, y más allá de los resultados —pues esto solo depende de la divina voluntad, como se lee en el proemio de los *Naufragios*—, Cabeza de Vaca puede presentarse a sí mismo como un mandatario prudente, todo lo que tiene que hacer es mostrar que en cada acto, que en cada decisión, obró virtuosamente orientado al bien común. La ejemplaridad se desliga de la épica y se apoya en el virtuosismo, subrayando, como hace Vives, que la buena gobernación no siempre está ligada al éxito, sino que a veces consiste meramente en saber soportar la injuria sin venganza: «¿Cuál es

la obra del prudente? Pudiéndolo hacer, no causar daño» (Vives, 1948: 244). Así hay que leer la explícita mención en los *Comentarios* de que el gobernador preso «estorbó» a sus partidarios todo intento de liberarlo por las armas, «porque no podía ser tan ligeramente sin que se matasen muchos cristianos y que, comenzada la cosa, los indios acabarían todos los que pudiesen y, así, se acabaría de perder toda la tierra y vida de todos» (2018: 362). Este es solo un ejemplo de cómo las ideas diseminadas en el proemio extienden su influjo al cuerpo de la obra.

Por otro lado, era imprescindible que el príncipe conociera los problemas propios de sus futuros dominios, especialmente aquellos casos contemporáneos que podrían repetirse, pues como afirma nuevamente Vives en su *De disciplinis*: «¿Y cuánta mayor fortuna no es cobrar cordura escarmentando en los males ajenos que en los propios, de modo que la Historia venga a ser como un ejemplo de los que debes practicar, de lo que debes evitar?» (1948: 648). Sin duda, el asunto vertebral de la obra de Cabeza de Vaca, la rebelión contra el representante del rey en el Nuevo Mundo y la lucha de bandos entre cristianos, es un caso que al joven príncipe le interesaría «experimentar» a través de esta lectura. En 1560, el maestro humanista Alfonso García de Matamoros¹¹ preparó una *Lección en romance*, destinada a ser leída en la Universidad de Alcalá durante una visita del príncipe Carlos¹². El texto, que versa sobre la utilidad de las letras para el buen gobierno, ofrece una valiosa definición de un tipo de historia particularmente importante para el soberano: la historia política. Es decir, aquella en la que se destacan «los casos extraños», así como «los consejos y ardides que los príncipes tuvieron en apaciguar los alborotos y disensiones de las ciudades, las discordias y motines de los soldados...» (Bouza, 1998: 192). Como resume Fernando Bouza a propósito del texto de Matamoros: «Si la historia es la maestra de la Prudencia de los Príncipes, en el caso de esta historia política, así definida, con lo que ellos aprenden es con el ejemplo de la variedad evolutiva y casuística» (1998: 192). El eco de esta utilidad es patente en el proemio de los *Comentarios*, cuando el gobernador Cabeza de Vaca enseña a su joven mecenas que solo los gobernantes que rigen sus acciones siguiendo los preceptos de «cristiandad, caballería y filosofía» pueden ampliar sus reinos para la perpetuidad. En cambio, quienes los ignoran provocan «grandes impresiones y estragos», que reducen los reinos y los vuelven mudables, a veces, incluso, irreconocibles. Y añade: «De los unos y de los otros verá V. A. asaz ejemplos en las historias que leyere» (2018: 148). Es evidente que la suya es una de estas historias.

¹¹ Matamoros, que se había educado en el *Studi General* de Valencia, dedica un elogio a Honorato Juan en su *Doctis viris hispanae*; como tantos otros, compartía con el maestro valenciano la defensa del ciceronianismo latino de raigambre italiana.

¹² Existe una copia de este texto en la Real Academia de la Historia (RAH, 9/5528, ff. 131v-143r).

La siguiente mención de la obra de Álvar Núñez Cabeza de Vaca en el libro de cuentas del príncipe Carlos está datada en 1559, año de la muerte del jerezano, cuando Honorato Juan firmaba una libranza para Pedro Ordóñez, librero real, en la que se facturaba un ejemplar del libro para su regio discípulo¹³. Como el menencazo cultural y el uso del libro a modo de consejo gubernamental, también la formación de bibliotecas, en tanto archivos del saber y espacios de cultura puestos al servicio de la nobleza y la monarquía, era parte indisoluble del tipo de instrucción que el maestro humanista ofrecía al joven heredero y estaba en plena consonancia con la cultura oficial del momento. Al respecto, cabe mencionar que, en torno a 1556, Juan Páez de Castro elaboraba una propuesta para la implementación de una librería real, perfilando sus beneficios culturales y económicos para el reino¹⁴; pero también para el rey, pues la biblioteca es también adorno y prueba del entendimiento de su poseedor. Se trata de un intento de aunar, institucionalizar y rentabilizar diferentes prácticas culturales que ya se estaban llevando a cabo en este entorno humanista desde hacía varios años y cuyas raíces llegaban a la educación principesca. Así, entre 1541 y 1547, Calvete de Estrella reunió para el príncipe Felipe una de las mayores librerías regias conocidas hasta el momento (Gonzalo, 2005: 461) y Honorato Juan creó la biblioteca escolar y juvenil del príncipe Carlos, sirviéndose para ello de todas las posibilidades que le otorgaba contar con un presupuesto regio (Gonzalo, 2014).

A propósito de la biblioteca de Carlos de Austria, una somera comparación entre sus títulos y el listado de obras cuyos autores dedican palabras elogiosas para el humanista valenciano permiten corroborar la íntima relación entre las redes intelectuales (y clientelares) del maestro y las lecturas de su discípulo. Las sumas de encomios personales eran políticamente relevantes para el *cursus honorum* de estos funcionarios y sus familias, de ahí que, ya en el siglo XVII, Antonio Juan de Centelles, sobrino nieto de Honorato Juan, encargara al famoso erudito Athanasius Kircher la creación de un monumento archivístico dedicado a su pariente, que incluía una cuidada recopilación de estos elogios. La presencia de la obra de Cabeza de Vaca, tanto en la obra del jesuita como en la biblioteca del príncipe,

¹³ Así lo indica también Gonzalo, de quien tomo estos datos: «La citada “Relación de cabeza de vaca” figura ya comprada en 1559. Libranza a Pedro Ordóñez (1559). AGS, CMC, 1^a época, leg. 1121, s/f» (2004: 712, n/p, n.º 24). En otro artículo de este mismo investigador, dedicado a Honorato Juan, se reproduce esta libranza (Gonzalo, 2003: 38).

¹⁴ Se trata del *Memorial al rey sobre formación de una librería*, editado por Blas Nasarre en 1749. Según Páez, con este proyecto se ennoblecía la nación, pero también se crea empleo y se evita la fuga del capital que genera la industria del libro. Asimismo, el plan conllevaba la posibilidad de instalar una Imprenta Real, donde se harían publicaciones económicas, subvencionadas por la Corona: «Assí vemos en Francia, que con la Librería del Rey se hicieron impresiones, que se llaman Reales, y las concede el Rey por vía de merced. También se hace en Florencia; y se hiciera en Roma, si viviera el papa Marcelo» (Gil Fernández, 1981: 654-655).

confirma la regla. Una última apreciación interesa registrar, la obra del jerezano circuló por las diferentes cortes que se habían instalado a orillas del Pisuerga a mediados del XVI. Así lo atestigua su presencia en la biblioteca del ayo Antonio de Rojas (Cátedra, 1983: 237), en la de la princesa Juana y, por supuesto, en la de Felipe II (Antolín, 1927: 408). Sin embargo, el volumen del príncipe Carlos estaba encuadrado en terciopelo rojo y, a juzgar por su tasación, también ricamente ornamentado¹⁵. El ejemplar del rey poseía características similares, aunque su precio era inferior, mientras que el de su hermana era bastante más modesto, «de papelón y cuero negro con cintas negras» (Pérez de Tudela, 2017: 297). Sin duda, la merced de la impresión y la dignidad del destinatario imponen una jerarquía superior que se forja en la cubierta, pues el libro es también objeto precioso y forma de representación: la bibliofilia política que el maestro Juan está inculcando en su discípulo queda igualmente expuesta en esta decisión.

En conclusión, en 1555, la presentación de la obra de Cabeza de Vaca se trama siguiendo una triple lógica instructiva que habilita su publicación oficial y perfila un sólido servicio, perfectamente adaptado a su contexto histórico inmediato. A saber, el mecenazgo regio como práctica política y cultural de primer orden, que se liga a la esperada justicia retributiva que ha de cumplir el soberano; la lectura de una historia política contemporánea, que refleja una problemática sumamente recurrente en las Indias Occidentales, como la discordia entre cristianos, un mal que atenta directamente al ideal político de la época; y, por último, la formación de bibliotecas regias, como parte de un proyecto cultural institucional, tramado en torno al colecciónismo y la bibliofilia humanista, que posiciona al libro como símbolo de sabiduría, poder y dignidad social. La implicación de Honorato Juan, verdadero mecenas y gestor de esta edición, es fundamental para dilucidar el trabajo de adecuación e imbricación oficial tejido en este trabadísimo proemio, que, más allá de estas líneas rectoras, guarda muchas otras huellas —de carácter propagandístico y doctrinal— que redundan en la misma dirección. Por otro lado, como es lógico, para Cabeza de Vaca presentar su gobierno como arma educativa para un futuro rey supone la validación oficial de un accionar político, el suyo, que ha sido deslegitimado en los juzgados y que, una vez libre de acusaciones, se reformula para insertarse en un prestigioso circuito cortesano, y en una particular corriente de ideas, justo cuando se anuncian vientos de cambio en las más altas esferas del

¹⁵ Así parece indicarlo el valor que se le otorga al volumen en el inventario de bienes levantado tras la muerte del príncipe Carlos, en 1568: «Relación y comentarios del gobernador Alvar Martínez Cabeza de Vaca, cubierto de terciopelo colorado, tasado en diez reales» (*Colección de Documentos inéditos para la historia de España*, 1827: 158). En este tipo de archivos es habitual la confusión o intercambio de los apellidos Núñez y Martínez, ocurre lo mismo en el inventario de los bienes de la princesa Juana, que reproduce Almudena Pérez de Tudela, y en la *Rebelión de Pizarro en el Perú y vida de D. Pedro Gasca* escrita por Juan Cristóbal Calvete de Estrella.

poder. Respecto a su figura de autor, está claro que, a falta de grandes gestas y servicios contantes y sonantes, el hidalgo andaluz elige poner énfasis en el valor de su experiencia y, sobre todo, en su servicial aptitud letrada: Cabeza de Vaca se viste, así, con las galas del humanismo cristiano que representa su protector.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (2011 [1554]). *Lazarillo de Tormes*. Francisco Rico (ed.). Madrid/Barcelona: Real Academia/Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- ANTOLÍN, Guillermo (1927). «La librería de Felipe II: datos para su reconstitución». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 90, pp. 335-426. Centro Virtual Cervantes <<http://data.cervantesvirtual.com/manifestation/281221>> [Consulta: 01/06/2021].
- AÑÓN, Valeria y Clementina BATTCOCK (2017). «Las crónicas coloniales desde América: aproximaciones y nuevos enfoques». *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 53, pp. 153-159 <<http://latinoamerica.unam.mx/index.php/latino/article/view/53685>> [Consulta: 25/05/2021]. DOI: [http://dx.doi.org/10.1016/S1665-8574\(13\)71715-0](http://dx.doi.org/10.1016/S1665-8574(13)71715-0).
- Archivo General de Simancas. Contaduría Mayor de Cuentas, 1.^a época, legajo n.^o 1123, s.p.
- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando (1998). *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid: Ediciones Akal.
- CÁTEDRA GARCÍA, Pedro (1983). «La biblioteca del caballero cristiano don Antonio de Rojas, ayo del príncipe don Carlos (1556)». *MLN*, 98: 2, pp. 226-249.
- CAYUELA, Anne (2000). «De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro». *Criticón*, 79, pp. 37-46.
- Colección de Documentos inéditos para la historia de España* (1827). Marqués de Pidal y Miguel Salvá (eds.). Madrid: Imprenta de la viuda de Calero, t. XXVII.
- DOMINGO MALVADI, Arantxa (2010). *Disponiendo anaqueles para libros. Nuevos datos sobre la biblioteca de Jerónimo Zurita*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico/Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Biblioteca Virtual IFC <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/30/09/_ebook.pdf> [Consulta: 01/06/2021].
- DOMINGO MALVADI, Arantxa (2011). *Bibliofilia humanista en tiempos de Felipe II: la biblioteca de Juan Páez de Castro*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- FERNÁNDEZ ALBADALEJO, Pablo (1998). «Espejo de prudencia». En VV. AA., *Felipe II: un monarca y su época. La monarquía hispánica [Catálogo Exposición. Real monasterio de San Lorenzo de El Escorial. 1 de junio-10 de octubre 1998]*. Madrid: Sociedad Estatal para la Commemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 69-80.
- GALINO CARRILLO, María Ángeles (1948). *Los tratados sobre educación de príncipes (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis (1981). *Panorama social del humanismo español: 1500-1800*. Madrid: Alhambra.
- GIL, Juan (2018). «Introducción». En Álvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios y Comentarios*. Madrid: Biblioteca Castro, pp. XV-CLXX.

- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis (2003). «La biblioteca de Honorato Juan (1507-1566), maestro de príncipes y obispo de Osma (2)». *Pliegos de Bibliofilia*, 24, pp. 33-54 <https://eprints.ucm.es/id/eprint/29057/1/Pliegos_de_Bibliofilia09-libre.pdf> [Consulta: 01/06/2021].
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis (2004). «Lectura y bibliofilia en el príncipe don Carlos (1545-1568), o la alucinada búsqueda de la “sabiduría”». En Pedro Cátedra García y María Luisa López-Vidriero Abello (dirs.), *La memoria de los libros: estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*. Soria: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura (IHLL), pp. 705-734.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis (2005). *Regia Bibliotheca: el libro en la corte española de Carlos V*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- KIRCHER, Athanasius (1672). *Principis christiani archetypon politicum sive sapientia regnatrix quam regii instructam documentis ex antiquo numismate Honorati Joanni Caroli V imp. et Philippi II Aulici Caroli Hispaniarum principi magistri nec non Oxomensi ecclesiae antistitis symbolicis obvelatim integumentis, reip. literar. evolutam exponit Athanasius Kircherus è soc. Jesu. Amstelodami: excudebat Joannes Janssonius à Waesberge.*
- LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, María Victoria (1996). «Libros y pedagogía». En Pedro Cátedra y María Luisa López-Vidriero (coords.), *El libro en Palacio y otros estudios bibliográficos*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 147-166.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2015). «Introducción». En Gonzalo Pérez, *La Ulixea de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez [1556]*. Juan Ramón Muñoz Sánchez (ed.). *Analecta Malacitana*, XCIX, t. 2, pp. 15-129.
- NÚÑEZ CABEZA DE VACA, Álvar (2018 [1555]). *Naufragios y Comentarios*. Madrid: Biblioteca Castro.
- PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, Almudena (2017). *Los inventarios de doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)*. Jaén: Universidad de Jaén.
- SANCHÍS MORENO, Francisco José (2002). *Honorato Juan: vida y recuerdo de un maestro de príncipes*. Valencia: Biblioteca Valenciana/Generalitat Valenciana/ConSELLERIA de Cultura i Educació/Biblioteca Valenciana Digital <<https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=251>> [Consulta: 18/04/2021].
- VIVES, Juan Luis (1948). *Obras Completas*. Lorenzo Riber (trad. y ed.). Madrid: Editorial Aguilar, t. 2.
- YNDURÁIN, Domingo (1994). *Humanismo y Renacimiento en España*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Recibido: 06/09/2021

Aceptado: 31/10/2021



MECENAZGO, BIBLIOFILIA Y PEDAGOGÍA HUMANISTA EN EL PROEMIO
A LOS *COMENTARIOS* DE CABEZA DE VACA (1555)

RESUMEN: Este artículo está dedicado a analizar algunas de las lógicas de presentación de los *Comentarios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, cuyas huellas aparecen iluminadas en el proemio de esta obra. Partiendo de datos concretos, relativos al pago de la impresión y a la presencia material del libro en la biblioteca de su mecenas, se intentará reconstruir su adecuación respecto a un contexto político y cultural muy concreto, que en torno a 1555 avala su carácter oficial y, en consecuencia, también su publicación y circulación en letras de molde.

PALABRAS CLAVE: Cabeza de Vaca, Honorato Juan, Humanismo, pedagogía, mecenazgo, bibliofilia, siglo XVI.

PATRONAGE, BIBLIOPHILIA AND HUMANIST PEDAGOGY IN THE
PROEM TO CABEZA DE VACA'S *COMENTARIOS* (1555)

ABSTRACT: This paper aims to analyze the main strategies of presentation of *Comentarios* by Álvar Núñez Cabeza de Vaca, whose trace is manifested in the substantial proem of such work. On the basis of specific information, related to the payment of the printing and the material presence of this book in the library of its patron, we will attempt to reconstruct its suitability in relation to a very specific political and cultural context, that around 1555 supports its official nature and, consequently, also its publication and circulation in block letters.

KEYWORDS: Cabeza de Vaca, Honorato Juan, Humanism, Pedagogy, Patronage, Bibliophilia, 16th century.

«DIOS PERDONE A CASTILLEJO, QUE BIEN HABLÓ DESTAS TROVAS»: PERSPECTIVA AMOROSA Y POÉTICA EN LA VISITA Y LA RESIDENCIA DE GREGORIO SILVESTRE

JIMENA GAMBA CORRADINE

Universidad de Salamanca
jimenagamba@usal.es

1. PRELIMINARES

La poesía de Gregorio Silvestre (1520-1569) constituye un modelo fluctuante entre las distintas tradiciones poéticas de su época. Maestro de la tradición métrica y estilística castellana, explora también en los últimos años de su vida las formas italianizantes. La obra de este poeta de origen luso pone así en evidencia hasta qué punto la herencia poética cuatrocentista española pervivió a lo largo del siglo xvi, conviviendo incluso, sin enfrentarse necesariamente, con el estilo importado por Boscán y Garcilaso. Como se sabe, la lírica cancioneril continuó leyéndose, glosándose y escribiéndose a lo largo del siglo xvi. Las nueve ediciones del *Cancionero general*, así como los pliegos y cancioneros derivados de este —como el *Cancionero llamado guirlanda esmaltada* (c. 1515), el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (1519) o el *Espejo de enamorados* (c. 1535-1540), entre otros— evidencian que existió un público para esta corriente durante todo el siglo. A esto se suma que las composiciones de los poetas de cancionero no tuvieron una recepción estática, sino que inspiraron escrituras y reescrituras poéticas que revitalizaron la lírica en contextos muy variados. Aunque en términos pedagógicos pueda seguir siendo útil la partición cancioneril-italianizante para abordar la historia de la lírica, lo cierto es que las obras de varios autores del siglo xvi —Diego Hurtado de Mendoza, Juan Coloma, Hernando de Acuña, Jorge de Montemayor, Gregorio Silvestre o el propio Juan Boscán— se siguen resistiendo a un análisis binario, limitado por una asociación automática entre métrica y contenido, y piden, más bien, un estudio de las

convergencias, solapamientos y confluencias de estas dos corrientes poéticas¹. En este artículo analizo cómo se interpreta la tradicional polémica cancioneril-italianizante en la *Visita de Amor* y la *Residencia de Amor* del lisboeta Gregorio Silvestre, dos poemas en coplas castellanas que imitan el modelo alegórico-dantesco de las cortes de amor, pero en modo burlesco (Blecua, 1979: 164; Gamba Corradine, 2012: 294; Guillén Albert, 2021)².

La tradición de poemas donde se representan cortes amorosas se desarrolló en castellano desde finales del siglo XIV con, por ejemplo, el grupo de poemas de Estrella Diana, donde Francisco Imperial es citado por Pérez de Guzmán y Martínez de Medina «ante la muy alta Corte / del dios de amor» (ID0539)³ para que «oiga sentencia» y «enmiende querella» (ID1366) (Lida de Malkiel, 1947; Gimeno Casalduero, 1987), o en textos como el poema que abre las obras del Bachiller Jiménez en el *Cancionero general* (González Cuenca, 2004: III, 426 y ss.), donde se muestra a un Dios de Amor llevado en andas y enfermo de su propio mal que asiste a sus cortes de amor (Gamba Corradine, 2012: 289-292). Este marco jurídico resulta útil para criticar, bajo la apariencia de un dictamen, una tendencia amatoria o poética, como ocurre en el primer ejemplo citado, en el que se debaten las innovaciones dantescas que ha introducido Imperial o, en el segundo, en el que se pone en entredicho una concepción del Amor como un vencedor nunca vencido que tiene la férrea capacidad de dominar voluntades. A este marco genérico que influencia la *Visita* y la *Residencia* se puede añadir otro, el de los decires amorosos o *Dits d'amour* (Le Gentil, 1949: 254-281), si bien Alberto Blecua ha señalado que Silvestre se separa en estos dos textos de este género al rechazar el autobiografismo, pues el autor no aparece explícitamente en las cortes. En opinión de Blecua, otras fuentes de la *Visita* y la *Residencia* podrían ser la *Nao de amores* de Gil Vicente y el *Diálogo entre el amor y un viejo* de Rodrigo Cota (Blecua, 1973: 483).

El juicio amoroso y poético que Silvestre propone en estas dos alegorías ofrece un panorama refrescante y original de las corrientes líricas del siglo, en donde Cristóbal de Castillejo y Juan Boscán son emparentados a través de la defensa del

¹ Sobre la recepción del *Cancionero general* en el XVI siguen siendo esenciales los aportes de Rodríguez-Moñino (1958 y 1968). En las últimas décadas varios investigadores han llamado la atención sobre la importancia de estudiar el influjo del volumen de Hernando el Castillo en la producción poética de la época; así, por ejemplo, DiFranco (2001) o González Cuenca (2003). Pérez Bosch (2011: 99-102) da cuenta de los cancioneros subsidiarios del general y, recientemente, Puerto Moro (2019 y 2020) ha estudiado la difusión del *Cancionero general* en pliegos sueltos.

² Cuando este artículo se encontraba ya en prensa, pude leer el trabajo de Verònica Guillén Albert sobre estas dos obras de Gregorio Silvestre. Desafortunadamente, no tuve el tiempo para integrar en este artículo sus interesantes ideas y conclusiones.

³ Los números de referencia ID son de Dutton (1990-1991).

verso de arte mayor —dodecasílabo o endecasílabo— y de los tópicos amatorios de herencia cancioneril, y las voces de Jorge de Montemayor y Barahona de Soto son exaltadas como paradigmas poéticos. El análisis de estos dos textos nos permite también evidenciar cómo las polémicas sobre la métrica, vigentes en la época de redacción de la *Visita*, desaparecen en la *Residencia*, escrita posiblemente diez años más tarde, donde el debate se enfoca en las concepciones amorosas que los poetas deberían adoptar.

2. CORRIENTES POÉTICAS DE MEDIADOS DE SIGLO

Las interpretaciones actualmente más reconocidas sobre un poeta como Cristóbal de Castillejo, eje de la polémica cancioneril-italianizante, consideran que en sus manifiestos contra la corriente petrarquista subyace un intento de renovación poética que lograra desanclar «la práctica cancioneril de su monocorde afectación amorosa» sin hacerla caer «en el continuo extranjerismo de las formas italianas» (Prieto, 1991: 104). En este orden de ideas, los trabajos de Reyes Cano (2000a y 2000b) han dado buena cuenta de cómo las posturas de Castillejo sobre la lírica más que constituir una visión uniforme del panorama poético español, dividida entre cancioneril e italianizante, representan la defensa de unos valores concretos —crítica de la poesía amatoria de la época, llaneza, nacionalismo literario, renovación literaria sin influencias extranjeras— y no el rechazo acérrimo de todas las innovaciones italianizantes⁴. Así mismo, en una historia literaria de 2013 se concluía que «la *Reprehensión* [...] de Castillejo debe entenderse [...] no tanto como una oposición ciega y sin fisuras al nuevo metro italianizante sino como una reacción nacionalista frente a quienes como Boscán o Garcilaso y Valdés negaban explícitamente toda *auctoritas* literaria española» (García López *et alii*, 2013: 364-365). En suma, se trataría de un debate con muchas más aristas que un raso enfrentamiento entre dos tradiciones líricas y que, además, posiblemente merezca una periodización histórica más fina y minuciosa fundamentada en estudios específicos de poetas y poemas «menores»⁵.

⁴ Reyes Cano (2000b) recuerda la importancia de leer la *Reprehensión* de Castillejo a la luz de otros textos polémicos del mismo autor, como el poema *Contra los encarecimientos de las coplas españolas* —donde se denuncia la monotonía de la poesía amatoria cancioneril en figuras como Garcí Sánchez de Badajoz o del propio Boscán— o el prólogo a su traducción de *De sequetate* y *De amicitia*. Véase también Martínez Navarro (2009), que expone la bibliografía crítica sobre las polémicas poéticas en Castillejo.

⁵ En las conclusiones de un documentado trabajo, Vicenç Beltran acusaba recientemente la necesidad de estudiar «con otra luz la práctica de la tradición cancioneril por Diego Hurtado de Mendoza, Gregorio Silvestre y otros ingenios», señalando que posiblemente «sería su estudio atento el que nos daría la clave de los cambios operados en tiempos de Lope y Góngora» (2018: 11).

En esta misma dirección, Alberto Blecua reseñaba un solapamiento de corrientes al referirse a los poetas de mediados del siglo xvi: si bien se trataba de autores que habían bebido ampliamente de la tradición cancioneril de poesía cuatrocentista, en sus textos se fue formulando una «extraña simbiosis», una «mezcla de tradiciones» que fue «nota característica del período comprendido entre 1540 y 1570», un período en el que «el endecasílabo estaba recibiendo la materia y la lengua del octosílabo y este las de aquél» (Blecua, 1979: 163-64)⁶. Para delimitar esta etapa, Juan Montero propuso, por su parte, una cronología basada en criterios editoriales. Según este crítico, entre 1543 —*princeps* de Garcilaso y Boscán— y 1563 —primera edición «divorciada»— sucedieron «procesos de asimilación y maduración del italiano en convivencia amistosa con las formas y géneros de la tradición castellana» (Montero, 2004: 81). También José Manuel Blecua mostró cómo en un librito de poesía —seguramente leído, recitado y cantado por canónigos, barberos, poetas y nobles— se reunía lo que podría ser una puntual muestra de las corrientes poéticas vivas a mediados de siglo xvi: poesía italianizante —Garcilaso y Boscán—, poesía influenciada por los clásicos latinos como Virgilio, Horacio, Ovidio —en la que se incluyen textos de Sannazaro y Petrarca—, poesía «tradicional» de cancioneros del xv; y, finalmente, «verdadera poesía tradicional popular» (Blecua, 1977). Los dos textos de Silvestre que analizo en este artículo, la *Visita* y la *Residencia*, se inscriben justamente en este particular momento poético de fusión de corrientes líricas y exploración de nuevos caminos estilísticos y temáticos.

3. LA *VISITA DE AMOR* Y LA MEDIDA DEL VERSO

La *Visita de Amor* (o *Audiencia de Amor*) es un poema narrativo en décimas que, sirviéndose de una metáfora jurídica de raigambre cancioneril, describe las peticiones y sentencias que presentan damas y caballeros en una corte de amor presidida por Venus y Cupido⁷. Además de publicarse en las obras impresas de

51). Y en su tesis doctoral inédita Alberto Blecua advertía del peligro de distinguir en la obra de un poeta de mediados de siglo como Gregorio Silvestre «dos épocas aparentemente escindidas por la métrica» —una advertencia posiblemente aplicable a muchos otros autores— tildando de «visión dicotómica y simplista» esta polarización métrica de la poesía del xvi (Blecua, 1973: I, 247).

⁶ En opinión de Blecua, en 1540 se produce un cambio notable de las fuentes literarias españolas: la mirada sigue dirigiéndose a Italia, pero a nuevos textos como el *Decamerón*, la *Arcadia*, los coloquios de Aretino o las cuestiones incluidas en el *Filocolo*.

⁷ Se refieren a esta obra Blecua (1973: 478 y ss.; 1979: 164; 2006). Sobre Silvestre, además de los trabajos aquí citados de Alberto Blecua, puede revisarse Rodríguez-Moñino (1935), quien editó algunos de sus poemas y Antonio Marín Ocete (1939), quien publicó un estudio y selección de su poesía, incluyendo la *Visita* y la *Residencia*. Recientemente puede consultarse también los trabajos de Guillén Albert (2019 y 2021).

Silvestre (Granada 1582, Lisboa 1592 y Granada 1599), se conservaron versiones diferentes en, por lo menos, tres manuscritos del siglo xvi: 1) Ms. 6193 de la Biblioteca Nacional de España (ff. 29-34), donde sigue a la *Crónica burlesca del emperador Carlos V*; 2) Ms. B-2486 de la Hispanic Society of America (ff. 208v-214v), compilado hacia 1580-1590 y editado como *Cancionero sevillano de Nueva York* (DiFranco, 1996: 251-258), donde se registra lo que parece ser una edición primitiva del poema; 3) Ms. II.570 de la Biblioteca de Palacio, cancionero poético del xvi⁸. La *Residencia de Amor* constituye una continuación de la *Visita* y, por lo que sé, solo se conoce de ella la versión de las obras impresas del poeta. En este texto la amada del poeta y la Razón, que han reemplazado a los jueces de la *Visita* —Venus y Cupido—, juzgan las quejas amorosas de diferentes poetas españoles, desde Macías hasta Barahona de Soto, estableciendo una suerte de preceptiva amorosa y poética donde se desprecia la tradición lacrimosa del amor de la lírica cancioneril y se alaba un tipo de amor racional, medido y correspondido de raigambre neoplatónica.

Según Alberto Blecua, la *Visita de amor* se habría escrito antes de 1555, pues, en su opinión, las estrofas de este poema que evocan directamente la *Reprensión* de Cristóbal de Castillejo no podrían haberse compuesto mucho tiempo después de la muerte del poeta de Ciudad Rodrigo, en 1550, cuando aún estaría candente la polémica contra la lírica italianizante. La *Residencia*, sin embargo, en la que se evoca a un Barahona de Soto «mozo de tierna edad», habría que fecharla probablemente después de 1564 (Blecua, 1973: I, 478 y ss.). En este sentido, los textos no solo pueden ser reflejo de dos momentos literarios diferentes, separados por una década, sino también de los cambios de paradigma que el propio Silvestre experimentó en su carrera literaria.

De la *Visita* la crítica ha citado repetidamente algunas estrofas en las que, aparentemente, se respalda la postura de Cristóbal de Castillejo en su *Reprensión*. A excepción de Alberto Blecua, quien en su tesis doctoral comentaba que «el sentido de los versos no es claro» y que además de interpretarse según la lectura ya citada, permiten también una «distinta, y aún opuesta» (1973: I, 218), prácticamente todos los investigadores que han comentado este pasaje han asumido estas estrofas como una declaración de apoyo a la defensa de la lírica castellana tradicional en la misma dirección de la *Reprensión*. Por lo general se evita citar el pasaje completo, precisamente por lo polémico y contradictorio que resulta, y solo se mencionan ciertos versos, una comodidad que permite encajar las piezas del rompecabezas, pero que disimula las ambigüedades del texto. Los versos referidos tienen lugar cuando un amante llega cantando unas coplas que Venus y Cupido, jueces en la corte de Amor, rechazan burlescamente:

⁸ Existe, además, alguna copia de la *Visita* hecha a partir de las obras impresas del poeta, como la conservada en el ms. 326 (98r-105v) de la Biblioteca Santa Cruz, en Valladolid.

Unas coplas muy cansadas
con muchos pies arrastrando,
a lo toscano imitadas,
entró un amador cantando,
enojosas y pesadas.
Cada pie con diez cincas
y de peso doce arrobas
trobadas al tiempo viejo;
¡Dios perdóne a Castillejo
que bien habló destas trobas!

Dixo Amor: «¿Dónde se aprende
este metro tan prolixo
que las orejas ofende?
¡Por estas coplas se dixo
algaravía de aliende!
El sujeto frío y duro
y el estilo tan oscuro
que la dama en quien se emplea
dubda, por sabia que sea,
si es requiebro o si es conjuro.

Ved si la invención es basta,
pues Garcilaso y Boscán,
la pluma puesta por hasta,
cada uno es un Roldán
y con todo no le basta.
Yo no alcanço quál engaño
te hizo para tu daño,
con locura y desvarío,
meter en mi señorío
moneda de reino estraño.

«Con dueñas y con donzellazas,
dixo Venus, ¿qué pretende
quien les dize sus querellas
en lenguaje que no entiende
él, ni yo, ni vos, ni ellas?»
Sentenció al que tal hiziere
que la dama por quien muere
lo tenga por caxcabel
y que haga burla dél
y de quanto le escriviere

(Silvestre, 1582: ff. 166r-167r)⁹.

⁹ Citamos por la primera edición de las *Obras* de Silvestre, la de 1582, cuyas lecturas no difieren, en lo que nos interesa, de las ediciones de Lisboa (1592) y Granada (1599).

Hay que partir del hecho de que, en el marco mental consolidado a partir de la polémica entre Castillejo —especialmente en su *Reprensión*— y Boscán —en su carta a la Duquesa de Soma— los versos de Silvestre resultan confusos e, incluso, contradictorios. Pero es evidente, sin embargo, que cuando Silvestre escribió estas estrofas tenía presente la *Reprensión* de Castillejo¹⁰: se censura que las coplas que canta el amador sean «pesadas» (en la *Reprensión*: «muy pesadas de caderas»), su «metro» es «prolixo» y su «sujeto oscuro» (en la *Reprensión*: «oscura prolijidad»). Además, los versos «a lo toscano imitadas», «algarabía de aliende» y «moneda de reino extraño» evocan explícitamente la crítica de Castillejo al hecho de importar coplas extranjeras. Así mismo, la metáfora guerrera de «entrar en campo» de la *Reprensión* halla eco en la «pluma puesta por hasta» de Garcilaso y Boscán en el texto de Silvestre. Sin embargo, los versos donde se describe el tipo de métrica que se está criticando —«cada pie con diez corcobas / y de peso doze arrobas»— no parecen aludir al endecasílabo criticado por Castillejo, ya que sería posible interpretar que con «doze arrobas» Silvestre se refiere a las doce sílabas del verso de arte mayor castellano —el dodecasílabo de Juan de Mena y Santillana—, lectura que parece verse reforzada por el verso «trovadas al tiempo viejo», y lo que, además, vendría a dar coherencia a los versos que siguen: «¡Dios perdón a Castillejo / que bien habló destas trobas!»¹¹. Es decir, Dios lo perdón por haber hablado bien del dodecasílabo, tal y como lo hizo en su *Reprensión* al alabar los versos de autores como Juan de Mena. Según esta lectura, el sentido de las «diez corcovas» permanecería oscuro.

Antes de seguir con esta propuesta interpretativa, hay que tener en cuenta que los versos donde parece mesurarse la métrica de la lírica que se critica también generaron confusión en la época, pues en la que se cree es la versión primitiva de la *Visita*, más corta, conservada en el llamado *Cancionero sevillano de Nueva York* (DiFranco, 1996: 251-258) se lee: «Cada pie con mill corcobas / y el peso de mill arrovas», lo que expresa la prolijidad del verso sin determinar su medida —es decir, se podría estar refiriendo a la prolijidad del endecasílabo— pero, si esto fuera así, entraría en contradicción con el texto que sigue (que incluye una ligera variante insustancial en relación con el texto impreso): «Dios perdón a Castillejo / que dixo bien d'estas trovas». Así mismo, en la copia de la *Visita* conservada en el cancionero de la Biblioteca de Palacio (ms. II.570) el verso reza: «Cada pie con diez corcobas / y de peso diez arrobas», que indicaría también, posiblemente, que se trata de un verso largo, es decir, de arte mayor¹².

¹⁰ Citamos siempre la *Reprensión* de la edición de Rivers (1983: 51-57).

¹¹ En el diccionario de la RAE de 1737 (*Tesoro lexicográfico de la lengua castellana*), se señala que «pie»: ‘en poesía castellana se toma por lo mismo que verso’.

¹² Esta estrofa de la última versión citada tiene un error métrico evidente: en la *Visita* impresa la rima de la primera quintilla es *ababa*, pero en esta versión varía a *abaab*: «Unas coplas muy

Esta confusión de carácter métrico tampoco pasó desapercibida para los lectores posteriores, pues en su compilación decimonónica *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, Adolfo de Castro editó los versos de esta manera: «Cada pie con dos corcovas / y de peso doce arrobas» (1872: 159)¹³, que podría interpretarse como cada verso con dos hemistiquios y doce sílabas —es decir, versos dodecasílabos—, aunque esta variación, paradójicamente, viene a contradecir la afirmación del propio Adolfo de Castro, quien sostiene que Silvestre «se declaró enemigo, como Castillejo, de los versos italianos»¹⁴.

Mi lectura de estas estrofas de Silvestre es como sigue: si para el Castillejo de la *Reprensión* uno de los problemas esenciales es que poetas como Garcilaso y Boscán «han renegado la fe / de las trovas castellana», «claramente burlaban / de las coplas españolas», «desprecian cualquier cosa / de coplas compuestas antes» y para ellos «el metro castellano / no tenía autoridad» (Rivers, 1983); es decir, si uno de los argumentos principales para el Castillejo de la *Reprensión* es la defensa de la lengua y la literatura nacional en oposición a la poesía extranjera (Reyes Cano, 2000b: 96-99; Prieto, 1998: 104-106)¹⁵, para Silvestre —a pesar de que él también utiliza argumentos de orden nacionalista— la polémica expuesta en estas estrofas se centraría, principalmente, en una cuestión métrica: se critican las coplas del amador porque son coplas en verso de arte mayor (tanto en dodecasílabo como en endecasílabo), que fatiga los oídos de la amada y resulta confuso: Silvestre asociaría, por lo menos en este pasaje, a Castillejo y a los italianizantes en su defensa del verso de arte mayor —nacional o extranjero, dodecasílabo o endecasílabo—.

Interpretada de este modo, la polémica desplaza el argumento en defensa de la tradición autóctona de la *Reprensión* hacia una cuestión esencialmente métrica e invita a considerar cómo en la época se matizó y reinterpretó lo que en las historias literarias tradicionales se suele exponer como una polaridad estática entre

cansadas / con unos pies arrastrando / a lo toscano imitadas / enojosas y pesadas / entró un amador cantando» (f. 142r). Seguramente de este manuscrito citó estas coplas José María Cossío en sus *Fábulas mitológicas*, pues reproduce sus variantes. Cossío considera que en estos versos Silvestre expresa una «*indispensable resistencia a cualquiera novedad*» (1998: 120).

¹³ Adolfo de Castro, según él mismo señala, copió el texto de la edición de Granada de 1599, pero en el ejemplar que conozco de esta edición no se encuentra esta lectura (puede consultarse, por ejemplo, la copia digitalizada de la Biblioteca Nacional de España). ¿Podría tratarse de una emisión distinta?

¹⁴ Por su parte, Pedro de Cáceres, en su prólogo, dice que Silvestre, «imitando a Christóval de Castillejo dijo mal de las coplas italianas en su *Audiencia* [otro nombre para la *Visita*]» (Silvestre, 1582: B1r).

¹⁵ Boscán en su carta a la Duquesa de Soma también se sirve de argumentos de raigambre nacionalista, aunque a partir de nociones como la de *translatio imperii*, donde el uso del endecasílabo en castellano sería el resultado lógico del desplazamiento de los orígenes imperiales grecorromanos hacia Occidente. Véanse Cruz (1988), Navarrete (1997) y Asensio (1960).

lírica cancioneril y lírica italianizante. Recuérdese, además, que en la *Reprensión* Castillejo hace decir a Juan de Mena que él ya había escrito en endecasílabos («Según la prueba, / once sílabas por pie / no hallo causa por qué / se tenga por cosa nueva, / pues yo mismo las usé»), algo que vuelve a centrar el foco de la crítica que hace Castillejo en el carácter foráneo de la nueva poesía, más que en su métrica endecasílábica¹⁶.

Después del ingreso de este desafortunado amador coplero y de la presencia en las cortes de otros amantes, aparece uno con su dama que declara conocer «otra ley de amor», «otra manera de amar»¹⁷. A su llegada, «embelesado Cupido / de ver cosa tan perfecta / cayó como sin sentido / y con su propia saeta / fue el Amor de amor herido» (Silvestre, 1582: f. 180r), un tópico —este del enamoramiento del propio Dios del amor— recurrente en los juicios y cortes amorosas literarias. Así, la *Visita* finaliza con una suerte de intercambio de roles (la dama del poeta comienza a juzgar a los amantes) y con la invitación a continuar el juicio en la *Residencia*: a la dama, Venus y Cupido «le van a dar obediencia / como a reina principal / y juez de la residencia [...] y donde solían reinar / ella sola ha de mandar / y ellos han de obedecer» (1582: f. 180r).

4. LA RESIDENCIA DE AMOR: MODELOS Y TEORÍAS AMOROSAS

Siguiendo la estructura de juicio poético de la *Visita*, la *Residencia de Amor* integra como modelo el *Infierno de Amor* de Garci Sánchez de Badajoz, un viaje alegórico-dantesco por un infierno de enamorados donde se encuentran los poetas más importantes de la lírica tradicional a los que Badajoz cita literalmente (Rennert, 1899; Gallagher, 1968; Blecua, 1973). El modelo de Badajoz, sin embargo, se transforma en la *Residencia* en varios niveles. Por una parte, la treintena de poetas cancioneriles incluidos en la versión del *Cancionero general* del *Infierno* se reduce en la *Residencia* a dieciséis, entre los que Silvestre incluye seis poetas cancioneriles nuevos (Suárez, Badajoz, Costana, Boscán, Torres Naharro y Castillejo). Silvestre, de este modo, construye su propio canon de poetas cancioneriles, prescindiendo, aproximadamente, de veinte poetas del *Infierno*. Por otra parte, en la *Residencia* los fragmentos citados de los poetas de cancionero solo siguen en pocas ocasiones los fragmentos de Badajoz. Todo parece indicar que el lisboeta partió del *Cancionero general* para redactar su *Residencia* pues, a excepción de la

¹⁶ En lo que respecta a las variantes citadas de las coplas de Silvestre, aunque me cuesta determinar cuál es la genuina, la propuesta interpretativa que mantengo puede aplicarse a todas las versiones del poema, pues, en suma, se trataría de una crítica a los versos de arte mayor.

¹⁷ En el prólogo a las obras de Silvestre, Pedro de Cáceres asume que este galán enamorado y esta dama son el propio Silvestre y María, musa del poeta.

cita de Macías y de los últimos poetas cancioneriles incluidos (Boscán, Torres Naharro y Castillejo), el resto de las citas parece proceder directamente de poemas del *Cancionero general* y no del *Infierno* de Badajoz. Silvestre es, pues, lector del *Cancionero general* y crea su canon poético de poetas de cancionero partiendo de este volumen.

Además, si para Sánchez de Badajoz citar poemas ajenos representa un homenaje a los poetas referidos —hecho que se explica en la última estrofa del *Infierno*, cuando este autor se excusa con los poetas no incluidos—, para Silvestre se trata, por el contrario, de una suerte de juicio, poético y amatorio, de los autores mencionados. Un juicio que tiene lugar en una corte de amor y que incluye un veredicto donde se desvela el posicionamiento del propio Silvestre frente a toda una tradición lírica. La sentencia de Silvestre, como veremos, no resulta favorable: prácticamente todos los poetas cancioneriles mencionados son juzgados negativamente, tanto por el tipo de amor que practican, lacrimoso y sufriente, como por su estilo poético. En oposición a esta antigua generación de poetas de cancionero se exaltan los paradigmas amatorios y poéticos de dos escritores contemporáneos y amigos de Silvestre: el jovencísimo Luis Barahona de Soto, «alumno» aplicado del lisboeta, y Jorge de Montemayor, su compatriota.

El primer poeta juzgado en la *Residencia de Amor* es el célebre Macías. A continuación, aparece Juan Rodríguez del Padrón, quejándose del mal de ausencia; entra luego Guevara, sufriendo de desdén; más adelante ingresan Juan de Mena, lamentándose de olvido; y Diego López de Haro, lastimado por los celos. Cada uno recita un extracto poético propio. La Razón se muestra inclemente con todos ellos, salvo con Macías: «Que son todas niñerías / que la ocasión levantó / y el fino amante es Macías / que con solo amor murió» (1582: f. 195v). A Pedro de Cartagena, que aparece a continuación anunciando su muerte por amor, el juez le responde: «No hay gloria para esto, / no», «do se acaba la paciencia / ya falta merecimiento, / pues se daña la conciencia; / toda esta pena y tormento / no sirve de penitencia» (1582: f. 196v). Entran luego Suárez y Jorge Manrique, defendiendo el tópico del silencio y el secreto del amante, a lo que la Razón contesta: «El callar no culpo yo, / aunque es falta de primor; / más engrandece el amor / quien bien obrando habló» (1582: f. 198r-v). A Garcí Sánchez la Razón lo define como un loco (1582: f. 200r); de Costana considera que muere más por «flaqueza» que por «exceso de amor» (1582: f. 201v). A Boscán se lo critica por dos frentes: por una parte, la Razón se burla de la oscuridad de su poesía («De aquel paño y de otro traje / descubriendo en su lenguaje / casi un amor no entendido» [1582: f. 202r]), lo que entraña con la *Reprensión* («Y juzgando primero por el traje, / pareciéndoles ser, como debía, / gentiles españoles caballeros»); por otra, se lo encasilla dentro del amor cancioneril de los otros poetas mencionados: «Este afán / de que se quexa Boscán / aunque os parece más fino / va por el mismo camino

/ por donde los otros van; / nuevo amor, nuevo tormento / no se puede conocer / en el viejo sentimiento» (1582: f. 202v). Silvestre incluye, así, a Boscán en el grupo de poetas cancioneriles, en la medida en que no considera su práctica amatoria plenamente «nueva». Castillejo —con «barbas» y «canas» y definido como «enemigo de amor»— recibe un veredicto relativamente positivo del juez, aunque más por la autoridad de sus años que por otro motivo. En suma, a excepción de Macías, todos los poetas de raigambre cancioneril son desacreditados en la corte de la *Residencia*: el tópico de la «muerte por amor» es ridiculizado, el sufrimiento no es asumido como un mérito y la *religio amoris* resulta una locura profana.

A esta corriente lírica, en la que no solo se encuentran los principales poetas castellanos del xv, sino también Castillejo y Boscán, Silvestre opone dos poetas contemporáneos, Jorge de Montemayor y Luis Barahona de Soto, cuyos versos «muestran más entendimiento» pues, entre otras cosas, declaran «del falso amor el intento» (1582: f. 204r). Barahona de Soto, descrito en la *Residencia* como «un mozo de tierna edad» que «otro amor inventaba / más discreto y más senzillo» (1582: f. 204r-v), posiblemente tendría, en el momento en el que Silvestre escribe este poema, unos diecisiete años. Quizás ya se habría puesto en contacto con el círculo poético granadino y habría ya escrito algunos de los textos dedicados a Silvestre, quien fuera su paradigma poético por ese entonces, como las epístolas «Salud a vos, modelo, norte, idea» o «A los acentos roncos de mi canto» (Rodríguez Marín, 1903: 695-712), o el soneto «Si la harpa, si el órgano sabroso» (1903: 684-685). Silvestre se sirve también en esta ocasión de la técnica citadora de poesía, recurriendo a pasajes de las *Libertades de amor* de Barahona de Soto (1903: 612-619), un texto específicamente centrado en una propuesta poética y amorosa contraria al amor sufriente de la lírica cancioneril («dexá ya aquesa vejez / que en llorar es tan pesada, / y sed moços desta vez, / pues véis que vale por diez, / una necedad pensada» [*Residencia*, f. 204v]) y, además, enfocado en un amor racional colindante con ciertas ideas de neoplatonismo¹⁸:

El quexarse de sus males
a todos los animales
es común en el tormento,
mas el reír con contento
a solos los racionales.
[...]
Alto, pues, bolvamos ya,
la rienda por do conviene,
que este amor que ya en mí está

¹⁸ Como señala Rodríguez Marín (1903: 612), Silvestre cita de las *Libertades de amor* las coplas 1, 6, 13, 14 y 19 y, parcialmente, la 2 y la 4.

y, si puedo, el que estará,
ni redes ni venda tiene.
Bien que da calor su fuego,
su red prende, no lo niego,
mas su red no es inmortal
ni su fuego y venda es tal
que al hombre le haga ciego.

Sabéis que se ha grangeado
ser hombre el que ama, no buey
que está al yugo sujetado,
y más que con esta ley
ni ay coraçón engañado
(1582: f. 205r-v).

Un texto donde, además, la correspondencia amorosa es fundamental:

Estos negocios de amores
no se llamarán mejores
en el que más pena siente,
sino en quien más igualmente
diere y gozare favores
(1582: f. 205v).

A las palabras de Barahona, en la corte de amor de la *Residencia* «todos juntos aprovaron / la sentencia y parecer / deste a quien mozo juzgaron / mas en cordura y saber / los viejos no le alcançaron» (f. 206r), ubicando así a este representante de la nueva generación de poetas por encima de las generaciones precedentes, en una suerte de triunfo de modernos sobre antiguos (grupo en el que se encuentran tanto Castillejo como Boscán). La *Residencia* finaliza, de este modo, con el nombramiento de Barahona de Soto como «legislador verdadero» de las cuestiones de amor, poniendo el acento en el componente temático y conceptual de la poesía y dejando de lado la polémica métrica postulada de la *Visita*.

5. CONCLUSIONES

En la *Visita de amor* y la *Residencia de Amor* Gregorio Silvestre expone dos posiciones poéticas y amatorias diferentes, determinadas posiblemente por la propia evolución literaria del poeta entre la década del cincuenta y del sesenta, pero también por la evolución de las corrientes poéticas de mediados de siglo. En ambos textos resulta innovadora la autonomía y libertad con la que Silvestre debate sobre las corrientes poéticas vigentes, pues no las reduce a una visión simplista frag-

mentada entre lírica cancioneril e italianizante (Blecua, 1973: I, 247). En la *Visita* creo que Silvestre relaciona —y desacredita— a Castillejo, Garcilaso y Boscán, al interpretar que estos poetas defienden el verso de arte mayor (dodecasílabo o endecasílabo) frente al octosílabo, alabado por el lisboeta. En la *Residencia*, los estilos de Castillejo y Boscán vuelven a ponerse en relación, dado que, para Silvestre, ambos son poetas que promulgan ese tipo de amor «desinteresado y descarnalizado, sin correspondencia posible, que conduce a la desesperación, la locura o la muerte» (Beltrán, 2002: 45), propio de una lírica anticuada para el Silvestre de la *Residencia*. A estas tradiciones poéticas Silvestre opone el paradigma de Barahona de Soto y, especialmente, una tendencia amatoria racional y reflexiva en la poesía de este joven poeta, en la que se valora la correspondencia amorosa y la racionalidad del amante. Aunque el hecho de seleccionar las *Libertades de amor* como texto paradigmático posiblemente obedezca a una respuesta literaria de Silvestre a algunos de los poemas que Barahona de Soto le habría dedicado, se trataría también de una elección consciente para promulgar una corriente amorosa intelectual, de raigambre neoplatónica, que incluyera elementos como la intelectualización del sentimiento, la superación del amor sensual o la dignificación del hombre en la escala del ser. Una corriente que había comenzado a circular en la literatura pastoril platonizante o en la poesía de Garcilaso. Una generación de poetas, liderada por Jorge de Montemayor —posiblemente ya muerto cuando Silvestre escribió su *Residencia*— y Barahona de Soto se anuncia en este poema como el futuro de la poesía española y, por el contrario, la lírica del xv recogida en el *Cancionero general* —que Silvestre cita de forma burlesca— es valorada como añeja. Resulta, sin embargo, curiosa la ausencia de referencias a Garcilaso en este texto, cuya poesía posiblemente ya circularía divorciada de la de Boscán en las fechas de escritura de la *Residencia*.

Esta fluctuación crítica que se expone en los dos poemas alegóricos da cuenta ampliamente de la vitalidad y la movilidad con la que un poeta podía percibir, a mediados del siglo xvi, la poesía castellana de la época. Pero también relativiza la idea de que un modelo formal concreto servía casi exclusivamente para expresar un contenido específico —como ha establecido muchas veces la crítica al respecto de la polémica cancioneril-italianizante—. Por el contrario, sirviéndose del octosílabo, de la estructura jurídica de los infiernos amorosos medievales y de la herramienta de citar poemas ajenos propia de la lírica de cancionero, Gregorio Silvestre acaba incluyendo contenidos amorosos neoplatónicos nuevos, más propios de la poesía de la segunda mitad de siglo xvi. El lisboeta, además de presentar su propia transformación literaria entre los años 1555 y 1565 —donde se da el paso de una polémica métrica a una polémica más de orden conceptual—, ofrece así su visión del pasado, del presente y del futuro de la poesía peninsular rompiendo los

patrones establecidos en textos polémicos canónicos como la *Carta a la Duquesa de Soma* de Boscán o la *Reprensión*.

BIBLIOGRAFÍA

- ASENSIO, Eugenio (1960). «La lengua compañera del imperio». *Revista de Filología Española*, 43, pp. 399-413.
- BELTRÁN, Vicenç (2002). *Poesía española, 2: Edad Media: Lírica y cancioneros*. Barcelona: Editorial Crítica.
- BELTRÁN, Vicenç (2018). «Desequilibrio genérico y ampliación del repertorio. La poesía española entre Edad Media y Renacimiento». En Christoph Stroetzki (ed.), *Aspectos actuales del hispanismo mundial*. Boston/Berlín: De Gruyter, pp. 26-59.
- BLECUA, Alberto (1973). *Aportación a la crítica del siglo XVI: las poesías de Gregorio Silvestre* [tesis doctoral inédita]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 3 t.
- BLECUA, Alberto (2006). «¿Signos viejos o signos nuevos? (*fino amor y religio amoris* en Gregorio Silvestre)». En *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*. Barcelona: Editorial Crítica, pp. 175-217.
- BLECUA, Alberto (1979). «Silvestre y la poesía italiana». En Francisco Ramos Ortega (coord.) y Manuel Sito Alba (prol.), *Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés*. Roma: Instituto Español de Lengua y Literatura de Roma, pp. 155-73.
- BLECUA, José Manuel (1977). «Mudarra y la poesía del Renacimiento: una lección sencilla». En José Manuel Blecua, *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Ariel, pp. 45-56.
- CASTRO, Adolfo de (1872). *Poetas líricos de siglos XVI y XVII*. Madrid: Rivadeneyra, t. 1.
- Cossío, José María de (1998 [1952]). *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Ediciones Istmo.
- CRUZ, Ana (1988). *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- DiFRANCO, Ralph A., Margit FRENK y José J. LABRADOR (eds.) (1996). *Cancionero sevillano de Nueva York*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- DiFRANCO, Ralph A. (2001). «Continuidad de la poesía del XV en cancioneros del XVI». En José Luis Serrano Reyes y José Fernández-Jiménez (eds.), *Juan Alfonso de Baena y su cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena*. Baena: Ayuntamiento de Baena, pp. 201-213.
- DUTTON, Brian (1990-1991). *El cancionero del siglo XV: c. 1360-1520*. Salamanca: Universidad de Salamanca/Biblioteca Española del Siglo XV, 7 t.
- GALLAGHER, Patrick (1968). *The Life and Works of Garcí Sánchez de Badajoz*. London: Tamesis Books.
- GAMBA CORRADINE, Jimena (2012). «Quando Amor fizo sus cortes»: judicialización del amor: demandas, juicios y sentencias en la poesía del siglo XV. En Pedro M. Cátedra (dir.), *Modelos intelectuales, nuevos textos y nuevos lectores en el siglo XV: contextos literarios, cortesanos y administrativos. Primera entrega, Documenta*, 4, pp. 269-294.

- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, Eugenia FOSALBA y Gonzalo PONTÓN (2013). *Historia de la literatura española, 2: La conquista del clasicismo*. Barcelona: Editorial Crítica.
- GIMENO CASALDUERO, Joaquín (1987). «Francisco Imperial y la Estrella Diana: Dante, Castilla y los poetas del *dolce stil nuovo*». *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 6, pp. 123-145.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (2003). «Incitación al estudio de la recepción del *Cancionero general* en el Siglo de Oro». En Jesús L. Serrano Reyes (ed.), *Cancioneros de Baena: actas del II Congreso Internacional «Cancionero de Baena» 'in memoriam' Manuel Alvar*. Baena: Ayuntamiento de Baena, pp. 387-414.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (2004). *Cancionero general*. Madrid: Castalia Ediciones, 5 t.
- GUILLÉN ALBERT, Verónica (2019). «Entre Granada y Lisboa: las tres ediciones de *Las obras del famoso poeta Gregorio Silvestre*». *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 37, pp. 99-121.
- GUILLÉN ALBERT, Verónica, «La construcción poética de una cárcel de amor. La Visita y la Residencia de Gregorio Silvestre». En Pedro Manual Cátedra García y Juan Miguel Valero (dirs.); Francisco Javier Burguillo López y Aarón Rueda Benito (ed. lit.), *Patrimonio textual y humanidades digitales*, 4: El renacimiento literario en el mundo hispánico: de la poesía popular a los nuevos géneros del humanismo. Salamanca: IEMYRhm y La SEMYR, 2021, pp. 147-168.
- LE GENTIL, Pierre (1949). *La poésie Lyrique espagnole et portugaise a la fin du moyen age: Les thèmes et les genres*. Rennes: Plihon Editeur, 1 t.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1947). «Un decir más de Francisco Imperial: respuesta a Fernán Pérez del Pulgar». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1, pp. 170-175.
- MARÍN OCETE, Antonio (1939). *Gregorio Silvestre. I. Estudio bibliográfico y crítico, II. Poesía*. Granada: Universidad de Granada.
- MARTÍNEZ NAVARRO, María del Rosario (2009). «El antipetrarquismo en España: el caso de Cristóbal de Castillejo». *Esfera*, 2, pp. 8-21.
- MONTERO, Juan (2004). «Sobre imprenta y poesía a mediados del XVI (con nuevos datos sobre la *princeps* de *Las obras de Jorge de Montemayor*)». *Bulletin Hispanique*, 106: 1, pp. 81-102.
- NAVARRETE, Ignacio (1997). *Los huérfanos de Petrarca: poesía y teoría en la España del Renacimiento*. Madrid: Editorial Gredos.
- PÉREZ BOSCH, Estela (2011). *Los valencianos en el Cancionero general: estudio de sus poesías*. València: Universitat de València.
- PRIETO, Antonio (1991). *La poesía española del siglo XVI. I: Andáis tras mis escritos*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- PRIETO, Antonio (1998). *La poesía española en el siglo XVI. II: Aquel valor que respetó el olvido*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- PUERTO MORO, Laura (2019). «Sobre "autores galantes intermedios". De la poesía amatoria cancioneril a la literatura popular impresa». En Josep Lluís Martos y Natalia A. Mangas (eds.), *Pragmática y metodologías para el estudio de la poesía medieval*. Alacant: Universitat d'Alacant, pp. 255-266.
- PUERTO MORO, Laura (2020). «La popularización del cancionero: de los grandes poetas cancioneriles a los autores galantes intermedios (con un estudio de caso: Alonso de Salaya)». *Revista de Poética Medieval*, 34, pp. 315-340.

- RENNERT, H. A. (1899). «Gregorio Silvestre and his *Residencia de amor*». *Modern Language Notes*, 8, pp. 229-233.
- REYES CANO, Rogelio (2000a). «Algunos aspectos de la relación de Cristóbal de Castillejo con la literatura italiana». *Cuadernos de Filología Italiana*, extra n.º 1, pp. 211-224.
- REYES CANO, Rogelio (2000b). «Sobre el antiitalianismo de Cristóbal de Castillejo: razón y sentido de la *Reprehensión* contra los poetas españoles que escriven en verso italiano». En Rogelio Reyes Cano, *Estudios sobre Cristóbal de Castillejo (tradición y modernidad en la encrucijada poética del siglo xvi)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 85-105.
- RIVERS, Elias L. (ed.) (1983). *Poesía lírica del Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1903). *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*. Madrid: Real Academia Española.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1935). «Poesías de Gregorio Silvestre». *Cruz y Raya*, 26, pp. 75-114.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1958). *Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo (Valencia 1511). Sale nuevamente a la luz en facsímile por acuerdo de la Real Academia Española*. Madrid: Real Academia Española.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1968). *Poesía y canccioneros (siglo xvi): discurso leído ante la Real Academia Española*. Madrid: Real Academia Española.
- SILVESTRE, Gregorio (1582). *Las obras del famoso poeta Gregorio Sylvestre. Recopiladas y corregidas por diligencia de sus erederos y de Pedro de Cáceres y Espinosa*. Granada: Fernando de Aguilar.

Recibido: 22/11/2020

Aceptado: 04/09/2021



«DIOS PERDONÉ A CASTILLEJO, QUE BIEN HABLÓ DESTAS TROVAS»: PRECEPTIVA
AMOROSA Y POÉTICA EN LA *VISITA* Y LA *RESIDENCIA* DE GREGORIO SILVESTRE

RESUMEN: En este artículo analizo las ideas poéticas y amorosas en dos poemas de Gregorio Silvestre (1520-1569), la *Visita de amor* y la *Residencia de Amor*, cuya escritura posiblemente estuvo separada por una década (c. 1555-1565). Si en la *Visita* Silvestre bebe del debate entre lírica tradicional y lírica italianizante, expuesto en textos como la *Reprehensión* de Cristóbal de Castillejo, en la *Residencia*, mediante un juego intertextual con el *Infierno de amor* de Garcí Sánchez de Badajoz, el poeta critica el tipo de amor suficiente propio de los poetas de cancionero más representativos y defiende un proyecto poético y amatorio de tendencia racional y platonizante, que se concreta especialmente en las figuras de Jorge de Montemayor y Luis Barahona de Soto. Las posiciones de Silvestre en ambos textos no solo dan cuenta de su evolución poética, sino también de la ambigüedad y diversificación que podían suscitar en un poeta de la mitad de siglo xvi los debates entre lírica tradicional y lírica petrarquista.

PALABRAS CLAVE: Gregorio Silvestre, poesía cancioneril, poesía del siglo xvi, métrica, Luis Barahona de Soto.

«DIOS PERDONÉ A CASTILLEJO, QUE BIEN HABLÓ DESTAS TROVAS»: PRECEPTS ON
LOVE AND POETRY IN THE *VISITA* AND *RESIDENCIA* BY GREGORIO SILVESTRE

ABSTRACT: This article analyses the ideas about poetry and love in two poems by Gregorio Silvestre (1520-1569): the *Visita de Amor* and the *Residencia de Amor* which were probably written about a decade apart (c. 1555-1565). In the *Visita*, Silvestre draws on the debate between traditional and Italianate lyric that is set out in texts such as Cristóbal de Castillejo's *Reprehensión*, whereas in the *Residencia*, the poet employs an intertextual game with the *Infierno de Amor* by Garcí Sánchez de Badajoz in order to criticise the kind of suffering love typically found in the most important *cancioneros* and defends an amatory poetic project exemplified, in particular, by the poets Jorge de Montemayor and Luis Barahona de Soto. Silvestre's positions in the two texts not only show how his poetry evolved, but also the diversity and ambiguity that the debate between traditional and Petrarchan lyric could give rise to in a mid-sixteenth century poet.

KEYWORDS: Gregorio Silvestre, songbook poetry, sixteenthcentury poetry, poetic meter, Luis Barahona de Soto.

NOMBRES DETURPADOS EN LOS *COLOQUIOS SATÍRICOS*: LOS RESORTES HUMANÍSTICOS DE ANTONIO DE TORQUEMADA

RAFAEL MALPARTIDA TIRADO

Universidad de Málaga

rmal@uma.es

No acompañó la fortuna al humanista astorgano Antonio de Torquemada en la impresión y difusión de sus obras. Un tratado pionero (y extraviado) sobre el juego de las damas, *El ingenio o juego de marro, de punto o damas* (1547), que se le atribuyó desde que Nicolás Antonio (1996: 165) lo citó entre sus obras, ha pasado a adjudicarse a Juan de Timoneda y a identificarse con uno publicado ya en el siglo xvii (Garzón, 2010)¹. Su *Manual de esribientes*, probablemente de 1552, según la hipótesis de María Josefa Canellada y Alonso Zamora (1970: 12), quedó manuscrito a pesar de estar indudablemente preparado para la imprenta, e incluye una amarga queja por la escabechina a la que un copista vizcaíno sometió a su texto, que versaba en parte, para más inri, sobre el buen escribir. Su novela de caballerías, el *Olivante de Laura* (1564), que le habíamos atribuido gracias a una mención del *Quijote*, fue robada y publicada de manera anónima, como consta por un pleito que emprendieron sus hijos contra el librero Claudio Bornat (Rodríguez Cacho, 1991). Su célebre *Jardín de flores curiosas* (1570), lo sería ya solo tras la muerte del autor, pues tanto su publicación como sus múltiples reimpresiones e incluso traducciones fueron póstumas, de manera que no pudo paladear esas posteriores mieles del éxito.

¹ No voy a entrar en disquisiciones bibliográficas para no engrosar las notas y no desviarme de mi objeto de estudio, pero sí conviene insistir en este último dato porque cuando elaboré las entradas dedicadas a Antonio de Torquemada para el *Diccionario filológico de literatura española* de Castalia Ediciones (Malpartida Tirado, 2009) y para el *Diccionario biográfico español* de la Real Academia de la Historia (Malpartida Tirado, 2013), aún no se había publicado el estudio de Garzón, que confirmaba algunas de las hipótesis que expuso el hispanista Govert Westerveld en los años noventa (véase ahora, de este último, el tomo I de *La gloriosa historia española del Juego de las Damas*, autoeditado en 2018).

En suma, un libro perdido y reatribuido, uno que no vio la luz de las planchas y fue estragado por un copista, uno hurtado y vendido a sus espaldas, y otro de cuya extraordinaria fama no pudo disfrutar. No está mal la lista si queremos endosarle una cierta condición de cenizo como escritor, y no solo por el cúmulo de desgracias editoriales, sino por la variedad (e incluso, en algún caso, la peculiaridad) de estos reveses².

Me he dejado en la relación cronológica sus *Coloquios satíricos* (1553), y tal vez el lector que conozca las obras de Torquemada achaque la omisión a que esta no padeció ningún tipo de adversidad editorial. En efecto, las dos ediciones antiguas de Mondoñedo y Bilbao (que abreviaremos como M y B) son bastante aceptables, por lo que no cayó precisamente en malas manos³. Incluso ambas ediciones incorporan una nota del impresor donde se insiste en la función del corrector y en la responsabilidad de quien ejerce ese oficio. Aunque veremos algunas deturpaciones que ya parten de ellas, el problema reside, en este caso, mucho más en las ediciones modernas. La que firma Menéndez Pelayo (a partir de ahora abreviada como MP) cambia lo que se le antoja, y Rodríguez Cacho, por dos veces (RC1 y RC2 desde este momento), empeora las lecturas en multitud de ocasiones, ofreciendo un engendro entre la *princeps* y la de Menéndez Pelayo.

Me voy a centrar en los nombres propios, toda vez que de los múltiples errores de transcripción e interpretación de las ediciones modernas ya traté con cierto detenimiento al frente de mi edición de la obra (Torquemada, 2011: 13-29) estableciendo una tipología, de manera que ahora concreto para lanzar varias reflexiones sobre el concepto de deturpación, la labor de un editor moderno y, en última instancia, el significado del humanismo en relación con esos dos aspectos previos.

² No obstante, me parece sumamente exagerado hablar de «frustración» (Rodríguez Cacho, 1988), y ahora ya no por avatares editoriales (que he preferido plantear con cierto desenfado asociándolos al término «cenizo»), sino por la propia práctica de su escritura; muy por el contrario, lo que sí creo advertir es la manifestación plenamente satisfecha de un proceso de enseñanza en forma dialogada en el *Manual de escribientes* (Malpartida Tirado, 2015: 120-121), por no citar sus otros dos textos dialogales, repletos de confianza en este tipo de intercambio comunicativo.

³ El impresor de la *princeps*, Agustín de Paz, del que se ha destacado su itinerancia (Martín Fuentes, 1998; Becedas González, 2004) y, de manera ya más específica, su «vida bohemia y accidentada» (Carré Aldao, 1912: 264), ha sido definido, a propósito de su trabajo una vez instalado en Oviedo, como «un pobre y tosco impresor ambulante, que manejaba groseramente el arte; pero son justos todos cuantos elogios se le han tributado», como el de Carmen Mourenza, «quien lo califica de “impresor competente y avezado; pero no genial”» (González Celada, 2010: 399). En cuanto al responsable de la segunda, Matías Mares, se trata de un tipógrafo belga que, tras su paso por Salamanca, se estableció en Bilbao y «fue el primer impresor oficial al servicio del Señorío de Vizcaya desde 1577 hasta 1587» (Ronco, 1997: 360), y cuya impresión de los *Coloquios satíricos* fue juzgada por el bibliógrafo James Lyell como «una buena muestra de su estilo [...]», cuya ornamentación «llega bien a la categoría media de esa época» (apud Odriozola, 1934: 22).

1. SELECCIÓN DE NOMBRES DETURPADOS

He aquí una tabla donde puede apreciarse la «genealogía» de algunas de las más llamativas deturpaciones; en la última columna realizo mi propuesta de identificación y corrección:

M (1553)	B (1584)	MP (1907)	RC1 (1990)	RC2 (1994)	Identificación del nombre deturpado
El grande theforo de acerua fiqueo (h. 7)	El grande theforo de acerua fiqueo (fol. 4)	El grande tesoro de acerua Siqueo (p. 487)	El grande thesoro que acerua Siqueo (p. 805)	El grande thesoro que acerua Siqueo (p. 225)	El grande tesoro de Acerba Siqueo
leonardo fusio (fol. XXXIV)	Leonardo Lusio (fol. 42 vº.)	Leonardo Susio (p. 501)	Leonardo Susio (p. 841)	Leonardo Susio (p. 268)	Leonardo Fusio [Leonhart Fuchs]
michol (fol. LXVI)	Micol (fol. 75 vº.)	Michol (p. 514)	Michol (p. 873)	Michol (p. 303)	Picol
Telifo (fol. LXXVII)	Telifo (fol. 86)	Teliso (p. 518)	Teliso (p. 884)	Teliso (p. 314)	Telifo / Tilifo
acaecio antrocheno (fol. XCIVvº.)	Acaecio Antrocheno (fol. 104)	Acaccio Antiocheno (p. 525)	Acaecio Antrocheno (p. 901)	Acaecio Antrocheno (p. 335)	Aecio Antioqueno [Aecio de Amida]
vino a Clito matar a dito (fol. XCVvº.)	vino a Clito matar a dito (fol. 105)	vino a matar a Clito (p. 525)	vino a Clito matar a Dito (p. 902)	vino a Clito matar a Dito (p. 336)	vino a matar a Clito
eradides (fol. XCVI)	Eradides (fol. 105 vº.)	Eracides (p. 525)	Eradides (p. 903)	Eradides (p. 337)	Heráclides
nosipio (fol. XCVIII)	Nosípicio (fol. 108)	Nosipio (p. 526)	Nosipio (p. 905)	Nosipio (p. 339)	Gnesipo / Notipo
fofis (fol. CCXXIX)	Sofis (fol. 247 vº.)	Sofis (p. 578)	Sosis (p. 1037)	Sosis (p. 485)	Sesoosis / Sesostris
Duris famus (fol. CCXXXII)	Duris famus (fol. 249 vº.)	-	Duris famus (p. 1039)	Duris famus (p. 487)	Duris de Samos

He seleccionado estos diez casos porque creo que ilustran bien los dos tipos de deturpación que podemos encontrar en el texto: los cometidos, por así decirlo, *ab*

ovo, en las ediciones antiguas (en algún ejemplo con leve reajuste de B respecto a la *princeps*), que las modernas no advierten y perpetúan; y los producidos directamente por malas lecturas en las ediciones modernas. En el primer caso, es muy probable que se trate de errores de los componedores (y no del propio autor); en el segundo, los editores modernos estragan lo que se presentaba de manera impecable en las ediciones antiguas. Tenemos así una paradoja en la labor filológica: en lugar de mejorarlas advirtiendo las deturpaciones, se han convertido los editores modernos en agentes deturpadores ellos mismos.

Antes de deshacer esos entuertos (o, al menos, de proponer lecturas nuevas), es preciso aclarar (ya que la tabla, necesariamente sintética, no lo permite) que respecto al «tesoro de acerva Siqueo» hay en MP una nota donde indica: «Parece que ha de ser *que*» (Torquemada, 1907: 487). Pronto advertiremos el error en que se incurrió, pero conviene asociar la mala corrección de RC1 y RC2 a la que proponía ya MP como posible lectura. Por otra parte, en el caso de «Duris de Samos» hay un error en la foliación: he señalado el que figura en el texto de la *princeps*, pero en realidad se trata del f. CCXXXI. En MP no hay lectura porque ese nombre aparece en una glosa marginal y no la transcribe.

Notará el lector, respecto a la tabla en su conjunto, que no hay diferencias entre RC1 y RC2, pero he consignado las dos ediciones por separado para que se advierta que no se efectuó corrección alguna, en contra de lo señalado por la editora al frente de la segunda cuando surgió la nueva oportunidad de revisar el texto. Y, por último, he mantenido en la tabla la «s» alta de las ediciones antiguas para que se aprecie la confusión de los editores modernos a la hora de transcribir, y de nuevo con claro mimetismo de RC1 y RC2 respecto a MP. Comprobamos que se lee «s» alta por «f» y también, en sentido contrario, «f» por «s» alta, errores estos que, como es bien sabido, resultan bastante frecuentes cuando se obra con precipitación en esta tarea.

2. IDENTIFICACIÓN Y EXPLICACIÓN DE LAS DETURPACIONES

2.1. ACERBA SIQUEO

El primer nombre propio que confunden los editores modernos no se hace esperar: en los versos laudatorios del paratexto ya hay una extraña pirueta sintáctica por su parte que desvirtúa lo que era impecable en las ediciones antiguas: como no entienden el «acerva siqueo» de la *princeps*, que confirma B, y el uso de las minúsculas en ambos casos parece desconcertarles, entienden que «acerva» es una forma del verbo «acervar», y MP anota que tal vez deba cambiarse el «de» por un «que», sugerencia que en RC1 y RC2 se reproduce. La intervención es innece-

saria (por no decir temeraria, ya que ese tipo de operaciones tan «invasivas» hay que pensárselas mucho) porque nos encontramos, simplemente, ante Acerba (o, según variantes, «Acerbas» o «Sicarbas») Siqueo, el esposo de Dido. En realidad, se trata de dos denominaciones distintas del personaje, la primera de Justino y la segunda de Virgilio (Labandeira, 1984: 47), pero que concurren dos nombres para referirse a un personaje es bastante habitual en textos de la época; sin ir más lejos, «Elisa Dido» aparece, por ejemplo, en Ercilla (1993: 852). A Acerba Siqueo se le cita en nuestro texto como paradigma de riqueza, tal y como lo había descrito Virgilio (*Eneida*: I, 343-344), sin necesidad de que «acerve» nada, y de hecho lo asesinó el hermano de Dido, Pigmalión, por envidiar los «grandes tesoros» a los que alude nuestro texto.

2.2. LEONARDO FUSIO

Si el precedente es un caso de mutación de nombre propio a común, que arrastra además un cambio sintáctico, con Leonardo Fusio ya entramos en las deturpaciones propiamente dichas. La «f» parece que jugó una mala pasada a los editores modernos, que transcribieron «s» en su lugar⁴, cuando la lectura de la *princeps* es impecable. «Leonardo Fusio» es una de las variantes castellanizadas con que se denominaba al médico alemán Leonhart Fuchs, y aquí sí que hemos de hilar más fino para encontrar un refrendo que en el caso de los célebres Dido y Siqueo, aunque en la órbita del humanismo del xvi el nombre del autor citado o, al menos, el de Juan de Jarava no deberían generar problema alguno. Lo menciono porque este fue el traductor al español de su tratado *De historia stirpium comentarii insignes* (1542), que más que un tratado de botánica, lo es de «materia médica vegetal» (López Piñero y López Terrada, 1994: 26), de ahí que sea citado en nuestro texto. La cuestión abordada por los dialogantes en ese coloquio (la ignorancia de médicos y boticarios a la hora de emplear las plantas) entraña con lo que Fuchs representaba: el humanismo médico que propugnaba, como dice Lerma en ese pasaje de los *Coloquios satíricos*, que se distinguiesen bien unas plantas de otras, y ahí la clave reside tanto en verlas como en que «las nombrasesen por sus nombres» (de modo que la filología cumple una función crucial) «y dijesen los efectos que tienen» (Torquemada, 2011: 132). Es justo entonces cuando el personaje cita como antídotos para la ignorancia a Dioscórides, a Plinio y a Leonardo Fusio. Resulta imprescindible poner en contexto el nombre deturpado y comprobar la efectividad y razón de ser de su mención, pero no perdamos de vista la forma en que apare-

⁴ Lo que aparece en B es «L», de modo que ha de enmendarse esta variante cuando la cito en mi edición de la obra (Torquemada, 2011: 25; 132, n. 160). Lo que sucede en RC1 y RC2 es que, nuevamente, se lee con MP y no con la *princeps*.

ce en nuestro texto, que es la estragada por los editores modernos al leer mal la *princeps*: hay variantes en la castellanización de su apellido, como el «Fuchsio» que figura en una de las portadas de la traducción de Jarava de 1557⁵, pero en el índice de libros prohibidos de 1559 del arzobispo de Sevilla e inquisidor general Fernando de Valdés, «junto a “Aphorismi Hippocratis cum commento Fuchsii” e “Institutiones medicinae Fuchsii”, figura “Herbario de Fusio en romance”» (López Piñero y López Terrada, 1994: 36), de manera que es forma empleada en la época de nuestro autor.

2.3. PICOL

Con «Michol» nos topamos con un ejemplo de deturpación que procede directamente de la *princeps* y no enmiendan los editores modernos. El «Micol» de B, simple variante grafemática, no nos ayuda demasiado, porque el problema no está en el grupo *-ch-*, sino en la identificación del personaje citado en nuestro texto. Parece que aquí se ha producido, en el fondo, una forma de *lectio facilior*, si tenemos en cuenta que tal vez se ha confundido a un personaje bíblico más conocido por otro: Micol (esposa de David) por Picol (capitán de la tropa de Abimélec). Lo que Torquemada lee para forjar el argumentario del pastor Amintas en ese pasaje, es el Génesis, donde Picol aparece siempre citado junto a Abimélec (Génesis 21, 22; 21, 32; 26, 26), igual que en nuestro texto, por lo que poca duda cabe aquí: «cuando hizo el concierto y confederación con Abimélec y Picol» (Torquemada, 2011: 167).

2.4. TELIFO/TILIFO

Con «Telifo» volvemos a toparnos con la confusión de los editores modernos entre «f» y «s», y es otro caso que no requiere desvelo alguno: Telifo, como leemos en nuestro texto, o «Tilifo» (Plutarco, 1989: 185) fue el pastor que crio a los gemelos de la ninfa Filónome y les dio el nombre de Licasto y Parrasio. Como indica Grimal, «es evidente el paralelismo de esta leyenda (sin duda, tardía) con la de Rómulo y Remo» (1984: s.v. «Parrasio»), y Amintas, que nuevamente es el interlocutor, había comenzado precisamente con la leyenda de los fundadores de

⁵ *Historia de yervas y plantas de Leonardo Fuchsio, alemán, docto varón en Medicina, con los nombres griegos, latinos y españoles, traducidos nuevamente en español con sus virtudes y propriedades, y el uso dellas, y juntamente con sus figuras pintadas al vivo.* Amberes: Jean de Laet, 1557. Debido a la inclusión de Fuchs dos años después en el índice de libros prohibidos, se le cambió la portada dos veces eludiendo su nombre (López Piñero y López Terrada, 1994: 37-38).

Roma su relación de «otros muchos que de pobres pastores subieron a tener muy grandes y poderosos estados y reinos» (Torquemada, 2011: 176).

2.5. AECIO ANTIOQUENO

El «Acaecio Antrocheno» que figura en la *princeps* sí merece algo más de determinismo, porque ya de por sí es un auténtico engendro que repite B y que solo MP trata de reencauzar un poco, aunque sin fortuna. Se trata de Aetius o, en forma castellanizada, Aecio (y no A[ca]ecio) de Amida, médico bizantino (de donde procede el sobrenombre de «Antioqueno») del siglo VI que estuvo al servicio de Justiniano I, y el error del componedor debió de proceder de que se trata de un autor más recóndito de lo habitual. No obstante, para identificarlo y recomponerlo, la pista del propio texto es tan preciosa como precisa: se cita una obra llamada *Tetrabibli*, que es la única escrita por Aecio de Amida, conocida por ese nombre porque sus *Libri medicinales XVI* están divididos en cuatro grupos. Traducidos al latín por Ianum Cornarium en 1534, lo citan con cierta frecuencia Jerónimo de Huerta en sus glosas a la *Historia natural* de Plinio y Juan de Pineda en sus *Diálogos*, empleando el nombre de Aecio, que es el que propongo para transcribir. De la minuciosidad con que Torquemada introduce a menudo sus referentes, da cuenta el hecho de que el Licenciado de nuestro coloquio alude en particular al libro tercero, y ahí el autor bizantino trata pormenorizadamente de las afecciones del estómago y sus remedios, basándose habitualmente en la autoridad de Galeno, y en uno de los capítulos, el XX, «De appetitus perditione», incide en el asunto de nuestro texto (Amida, 1542: 498-500), esto es, que «de este comer mucho y beber demasiado se siguen grandes daños y inconvenientes, que todos ayudan a destruir y desbaratar la vida» (Torquemada, 2011: 196). Al autor astorgano le bastaban Aristóteles e Hipócrates, a los que cita, para fundamentar la intervención del Licenciado que se espanta con los desafueros culinarios, pero un autor algo más extraño como ese que introduce, dio problemas a los componedores antiguos (acaso al de la *princeps*, como prefiere la minúscula, ¿por *lectio facilior* de la forma del verbo «acaecer»?, aunque hay que andar muy despistado para leer eso) y de ahí se transmitió el error a las ediciones modernas.

2.6. CLITO

Aún hay tres lecturas estragadas más en este cuarto coloquio del comer y beber. El «vino a Clito matar a dito» que hay en la *princeps* y repite B, no tiene el menor sentido. Creo que se trata de una duplografía, y aquí el que advirtió el error fue MP, que enmienda bien con «vino a matar a Clito», pero no así RC1 y RC2, que

a menudo se contagia de sus errores, pero esta vez, cuando acierta MP, edita el disparate de la *princeps*. Clito fue un amigo de Alejandro Magno con el que se enzarzó durante un convite, estando ambos embriagados, y el emperador lo asesinó clavándole una lanza, como relata por extenso Plutarco en sus *Vidas* («Alejandro», L-LII). Es a este hecho al que se refiere Salazar en los *Coloquios satíricos*: «Y la primera es la destemplanza del gran Alejandro en los convites, que con ella vino a matar a Clito, su familiar y muy privado» (Torquemada, 2011: 198), donde el «ella» no debería generar problema alguno de intelección, porque se refiere a la «destemplanza». Lo que denuncia el interlocutor es que esos excesos son los responsables (aunque, en este caso, indirectos) de las desgracias y es que ya el propio Plutarco, en estupenda prolepsis, indicaba que «el suceso no fue premeditado, sino resultado de cierta mala suerte del rey, cuya cólera y ebriedad sirvieron de catalizadores del mal humor de Clito» (2007: 92).

2.7. HERÁCLIDES

La siguiente deturpación no se hace esperar: en lugar de «Eradides», como figura en las ediciones antiguas y en RC1 y RC2 (MP algo debió de advertir, porque intentó un «Eracides», si no es que se trata, como es frecuente, de un nuevo error de transcripción), hay que leer «Heráclides», y la «h» no es, naturalmente, el problema, ya que dependiendo de los criterios de transcripción que adoptemos⁶, la incorporaremos o no, sino la «d», que parece error de componedor por semejanza gráfica con «cl». Nuestro autor, aún inmerso en los asuntos de la gula, se refiere a Heráclides, pintor del siglo II a. Xto. cuya anécdota cuenta también Jerónimo Román en sus *Repúblicas del mundo* (1595: 392). Como la fuente principal de este último para estos excesos culinarios es la poliantea de Alessandro Alessandri, pero no figura Heráclides en su larga relación de anécdotas gastronómicas de los antiguos (1539: 134v-137), hay que indagar en otros repertorios para este dato, y lo más probable es que vayamos bien encaminados con las célebres *Officinae* de Ravisio Textor, concretamente si atendemos al epígrafe *Gulosi, edaces et vinolenti*: «Heraclides pyctes infiniti prope cibi potusque fuit capax. Nec parem reperit in bibendo. Alios ad ien-

⁶ Téngase en cuenta, a la hora de tasar el grado de intervención del editor moderno, que la razonable precisión de José Antonio Pascual de «que a menudo no ha de ser imprudente una actitud conservadora con los hechos gráficos de la literatura áurea, cuando los historiadores de nuestra lengua necesitan disponer de textos fidedignos en lo gráfico» (1990: 40), quizá resulte ya desfasada desde el momento en que disponemos de los textos antiguos a golpe de clic gracias a los considerables avances que se han producido en las bibliotecas virtuales y en el material de este tipo que hay accesible en internet. Si el investigador, y no ya necesariamente solo el historiador de la lengua necesita realizar una comprobación grafemática, parece lógico que acuda a la fuente directa, de ahí que reclame en el último epígrafe del presente trabajo que el editor moderno ha de ofrecer, en pureza, el resultado de un trabajo de investigación y no un mero acto de nueva transcripción mimética.

taculum invitabat, alios ad prandium, quosdam ad coenam, quibus omnibus sine interstilio sufficiebat solus» (1532: CCXCIv). Nuestro autor, que prefiere «griego» por «pintor», refiere así la costumbre del personaje: «Heráclides griego era tan gran comedor que convidaba a los que querían comer con él a cualquiera hora del día por tornar a comer con ellos muchas veces» (Torquemada, 2011: 199).

2.8. GNESIPO/NOTIPO

Con «Nosipio» seguimos en el ámbito de los convites y la gula, y quizá sea este el nombre más difícil de identificar, pues, atendiendo al libro III del *Banquete de los eruditos* de Ateneo, podría tratarse de una deturpación de «Gnosipo, que era un pródigo» en el beber, a quien «impidieron los éforos en Esparta frecuentar a los jóvenes» (1998: 240)⁷, o bien del «Gnesipo» que cita el propio Ateneo en el libro XIV (Rincón, 2007: 339), poeta ateniense cuya lascivia era objeto de burla por parte de sus contemporáneos. Ahora bien, hay otra alusión de Ateneo en su libro VIII, que bajo la forma de «Notipo», similar a la de nuestro texto, podría asociarse también al personaje que buscamos:

Sobre el poeta trágico Notipo dice Hermipo, en *Las Moiras* [...]:

*Pero si tuviera la actual generación de hombres que ir a la guerra,
y los comandaran una gran raya hembra asada y un costillar de cerdo,
entonces los demás tendrían que quedarse en casa y enviar a Notipo como voluntario,
que él solito se comería el Peloponeso entero* (2006: 48).

La clave puede encontrarse en un sincretismo de nombres, como indica Rincón en su examen de los trágicos menores del siglo v a. Xto., ya que en un testimonio papiráceo «se atribuye una victoria a un trágico, cuyo nombre terminaba en *-ippos*. Gnesipo y Notipo eran los únicos poetas transmitidos por las fuentes [...] cuyo nombre acababa de ese modo» (2007: 59), y «en su edición de los trágicos Snell incluye tres poetas diferentes cuyos nombres acaban con la misma raíz: *ippos*» (2007: 336). Además de la explicación de Rincón, que se decanta, tras revisar diversas teorías en el capítulo que dedica al asunto, «¿Notipo, Gnesipo u otro poeta trágico?» (2007: 336-341), por la identificación de «Notipo» y «Gnesipo», deben tenerse en cuenta las precisiones por parte de su reseñista, Librán Moreno, para quien «la hipótesis es ingeniosa y tiene la virtud de reducir todos los testimonios sobre los varios Gnesipos y Notipos a una sola persona, el tragediógrafo Notipo hijo de Cleómaco», pero el Gnesipo de uno de esos testimonios «es

⁷ Hay un «Gneusipo» asimismo mencionado por Ateneo (1998: 202), que, a pesar de su semejanza fónica, debemos descartar porque no parece estar relacionado con el asunto que nos ocupa.

un citaredo, claramente distinto, como mínimo, del Gnesipo tragediógrafo hijo de Cleómaco» (2009: s.p.).

Algún detalle de nuestro texto podría ayudarnos a descartar la primera posibilidad que he apuntado de Gnosipo: «no sería poco necesario el remedio, como lo pusieron los atenienses con los criados y hijos de uno que se llamaba Nosipio, que porque supieron que comía y bebía demasiadamente, mandaron que no comiesen con él por que no quedasen avezados a aquella mala costumbre» (Torquemada, 2011: 201). Aunque parece aludirse a una prohibición y se incluye el componente de la bebida, que es lo que destacaba Ateneo, el radio de acción de ese Gnosipo es Esparta, frente al ámbito ateniense que resalta nuestro autor. Y respecto a los otros dos citados por Ateneo, Gnesipo y Notipo, parece que la sugerencia de Torquemada vuelve a encontrarse en el capítulo de Ravisio Textor que antes recordamos: «Gnosippus hac voracitatis infamia adeo laboravit, ut Athenienses liberis suis interdixerint, ne cum eo vescerentur» (1532: CCXCII). Que «Gnosippus» derive en su castellanización a «Nosipio» podría ser deturpación del componedor, dado que «Gnesipo» es la forma con que se refieren al poeta ateniense en la literatura áurea, según atestigua, por ejemplo, Cristóbal Suárez de Figueroa (1630: 211), o bien hay una contaminación con el «Notipo» también citado por Ateneo, de modo que la transcripción que elijamos dependerá de cómo se resuelva la cuestión controvertida del sincretismo de nombres.

2.9. SESOOSIS

En cuanto a lo que relata Filonio en el último de nuestros coloquios sobre «uno llamado Ferón, hijo de un rey de Egipto que llamaron Sosis» (2011: 338), puede que se trate de un error del componedor por «Sesoosis», como leemos en la narración de la anécdota por parte de Diodoro de Sicilia (2001: 255-256), al que se cita en nuestro texto, o bien de una confusión del propio Torquemada por similitud fónica con el «Sosis» del que da cuenta Plutarco en la vida de Dion (2009: 308-309). En Heródoto, al que también alude como fuente el interlocutor de nuestros coloquios, el nombre es «Sesostris» (1988: 246), y así lo evocan, por ejemplo, Mejía en su *Silva* (2003: 689) y Pineda en sus *Diálogos* (1964: 103). En todo caso, conviven las tres denominaciones «Sesostris/Sesonchosis/Sesoosis» para referirse al personaje (Ladynin, 2010).

2.10. DURIS DE SAMOS

Más sencillo es averiguar lo que sucede, ahora respecto a RC1 y RC2, en «Duris famus». De manera excepcional, hallamos en nuestro texto una glosa marginal, donde leemos: *Duris Samus in lib. de Agatocle*. Faltándole el auxilio de su denos-

tada, pero seguida muy a menudo, edición de MP, que no había transcrita la glosa, ¡edita RC nada menos que «famus» con minúscula! Como los interlocutores están discutiendo sobre la virtud de Penélope, debió de entender algo así como su «dura fama» en latín macarrónico, pero es mucho más sencillo: la glosa apunta al autor que sirve de fuente, Duris de Samos, historiador griego que vivió entre los siglos IV y III a. C., y cuya obra se ha perdido. En su repaso a las distintas hipótesis sobre el nacimiento de Pan, Natale Conti explica que «Duris de Samos, en el libro que escribió sobre Agatocles [...], escribió que Penélope tuvo trato con todos los pretendientes, de la unión con los cuales dice que nació Pan» (2006: 332)⁸. Tenemos así que la lectura de RC1 y RC2 vuelve a convertir, como en el caso de Acerbas Siqueo, un nombre propio en uno común, cerrándose así el círculo de errores en la decena de casos que hemos examinado.

3. LEER «CON AVISO»

Para determinar la calidad mínima de una edición, basta con atender a una simple premisa: ¿entiende el editor lo que está leyendo y lo que, en consecuencia, transcribe? En nuestros *Coloquios satíricos* hay un pasaje donde un grupo de pastores que se encuentran en el campo, una vez que se despiden —cuenta uno de ellos, el protagonista Torcato—, «nos apartamos, yendo los unos por una parte y los otros por la otra», y RC1 y RC2 edita lo siguiente: «nos apartamos, yendo los unos por una puerta y los otros por la otra». Esto es, en sentido literal, ponerle puertas al campo. En un segundo nivel, creo que deberíamos preguntarnos: ¿diferencia adecuadamente el editor entre el estado de lengua que hay en el texto y el suyo propio, y actúa en consecuencia? MP y, por mimetismo, RC1 y RC2, leen «cacharro» por «cucharro» cuando uno de los interlocutores ofrece leche migada en ese utensilio rústico. Si el primer ejemplo podría considerarse *lectio difficilior*, el segundo constituye *lectio facilior*. En ambos casos, bastaba con leer cuidadosamente la *princeps*, y el precioso segundo testimonio de Bilbao refrendaba además las lecturas.

Pero, más allá de la básica intelección y de la actuación lingüística (y es en este punto donde voy a nuestro asunto), ¿qué sucede con los signos de erudición que aparecen en el texto editado? En estos casos, lo que dice un interlocutor de los magníficos *Diálogos* de Pedro Mejía, Antonino, me parece tan sencillo como revelador: hay que proceder «leyendo los antiguos autores con aviso» (2006: 91). Si es esta una buena definición del *modus operandi* del humanista, que atiende a diversos testimonios, coteja, interpreta, decide..., su editor moderno debe prestarle

⁸ Sobre esta mención, véase asimismo el fragmento exhumado por Zumaya Román (2006: 219).

también esa lectura «con aviso», esto es, una mirada atenta y una mirada responsable. No creo estar exagerando si afirmo que editar un texto es la más genuina y la principal tarea filológica, y es ahí donde el significado del humanismo cobra su mayor vigor. En tiempos estos donde el acceso a los textos antiguos es facilísimo, de modo que un investigador familiarizado con la lectura directa puede prescindir del intermediario que es el editor moderno, solo hay una forma de justificar (y, por qué no decirlo también, de reivindicar) tan noble tarea: el responsable de la nueva edición debe ofrecer, como consecuencia de su estudio, un plus respecto a lo que el lector podría encontrar en ese texto antiguo. «Editar» debe ser, sin duda, «interpretar».

A pesar de todo lo que se ha avanzado en materia de edición de textos (y esto habría que subrayarlo en descargo de la que firma MP a principios del siglo xx), hemos comprobado que siguen transcribiéndose los textos sin el más mínimo cuidado y rigor. Basta atender a lo que González de Amezúa explicaba en un artículo antiquísimo, pero que sigue siendo útil, sobre «Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro» (1951), o al capítulo que Rico, imitándole el título, dedica al particular (2005: 53-93), para saber que el «original», que no debemos pensar que es de mano del propio autor, sino que se trata, en la mayoría de los casos, de una copia de amanuense, atraviesa todo un complejo proceso hasta que es impreso. Creo que Moll resume bien las «interferencias» que se pueden producir a lo largo de toda esa aventura repleta de ruido, y en esa casuística hay varios de los problemas con los que nos hemos topado en nuestro texto:

Malas lecturas, por lectura global, por dificultad de la letra [...], por el uso de palabras no habituales, son tres casos que distanciarán la copia del original. También los saltos hacia delante o hacia atrás, al recuperar el final de la lectura anterior, por darse una palabra igual o parecida. Cambios inconscientes en el proceso de retención, como alteraciones en el orden de la frase, cambios de palabras con o sin variación del sentido (2000: 14-15).

Si hay varios empleados del taller que pueden producir esos desajustes hasta que el texto va a las prensas, incluidas «las variaciones introducidas por el cajista con posterioridad a la previsión hecha en la copia, bien durante la composición, bien en el momento del casado y la imposición» (Garza Merino, 2000: 79), parece que la intervención del editor moderno resulta imprescindible para depurar aquello que ha sido estragado. Pero he aquí que, según hemos comprobado en el caso de los *Coloquios satíricos*, no se cumple ni esa función correctora ni, al menos, la de leer con atención y transcribir con cuidado para no tornarse ellos mismos en nuevos agentes deturpadores.

Ese desconcierto de los editores modernos ante los nombres que hemos examinado, que no enmiendan las deturpaciones en origen o incluso (y esto es, como

hemos observado, lo más preocupante) estragan las lecciones que ya eran limpias en las ediciones antiguas, es revelador asimismo de que los resortes del humanismo son harto complejos. Por citar uno de nuestros nombres deturpados, hay nada menos que catorce Heráclides simplemente en un autor, Diógenes Laercio (2007: 274-275), pero es necesario realizar el esfuerzo de discernir o nos quedaremos irremediablemente a medio camino de nuestro cometido.

Sin duda, nuevos datos sobre los nombres aquí aducidos podrían arrojar más luz, de ahí que los exponga en este artículo con el deseo de incentivar su estudio, porque el humanismo posee códigos tan intrincados (eso lo hace de paso más fascinante) que quizás solo con labor de equipo y diversidad de opiniones pueda reconstruirse adecuadamente su *officina*. Hemos de procurar, como exemplifica el caso de las ediciones modernas de los *Coloquios satíricos*, que cada mirada sume, en lugar de restar, y no cause nuevos estragos en obras repletas de erudición como estos espléndidos diálogos de Antonio de Torquemada.

BIBLIOGRAFÍA

- ALESSANDRI, Alessandro de (1539). *Genialum Dierum*. Paris: J. Roigny.
- AMIDA, Aecio de (1542). *Aetii Medici Graeci Contractae ex Veteribus Medicinae Tetrabiblos*. Basilea: Froben.
- ANTONIO, Nicolás (1996 [1672]). *Bibliotheca Hispana Nova. I* (ed. facs.). Madrid: Visor Libros.
- ATENEO (1998). *Banquete de los eruditos. Libros III-V*. Lucía Rodríguez-Noriega Guillén (ed.). Madrid: Editorial Gredos.
- ATENEO (2006). *Banquete de los eruditos. Libros VIII-X*. Lucía Rodríguez-Noriega Guillén (ed.). Madrid: Editorial Gredos.
- BECEDAS GONZÁLEZ, Margarita (2003). «Agonía y recuperación de la imprenta en Zamora. De Juan Picardo (hasta 1543) a Manuel Fernández (desde 1787)». En Isabel García Monge, Aurora Miguel Alonso y Gloria Carrizo Sainero (eds.), *Trabajos de la VIII Reunión de la Asociación Española de Bibliografía*. Madrid: Asociación Española de Bibliografía, pp. 17-29.
- CANELADA, María Josefa y Alonso ZAMORA (1970). «Introducción» a Antonio de Torquemada, *Manual de escribientes*. Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española.
- CARRÉ ALDAO, Eugenio (1912). «Impresores gallegos: Agustín de Paz». *Boletín da Real Academia Galega*, 59, pp. 264-266.
- CONTI, Natale (2006). *Mitología*. Rosa María Iglesias y María Consuelo Álvarez (eds. y trads.). Murcia: Universidad de Murcia.
- DIODORO DE SICILIA (2001 [s. i a. Xto.]). *Biblioteca histórica. I*. Francisco Parreu (ed. y trad.). Madrid: Gredos.
- DIÓGENES LAERCIO (2007 [s. III]). *Vidas de los filósofos ilustres*. Carlos García Gual (ed. y trad.). Madrid: Alianza Editorial.

- ERCILLA, Alonso de (1993 [1569]). *La Araucana*. Isaías Lerner (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- GARZA MERINO, Sonia (2000). «La cuenta del original». En Francisco Rico (ed.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 65-95.
- GARZÓN, José Antonio (2010). *Luces sobre el «Ingenio», el pionero libro del juego llamado marro de punta, de Juan Timoneda*. Alzira-Valencia: Centro Francisco Tomás y Valiente/Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- GONZÁLEZ CELADA, Jesús (2010). «Una misa propia dedicada a los SS.MM. Emeterio y Celedonio en un misal de 1556 en la catedral de San Salvador de Oviedo». *Kalakorikos*, 15, pp. 389-402.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1951). «Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro», *Opúsculos histórico-literarios, I*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 331-373.
- GRIMAL, Pierre (1984). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- HERÓDOTO (1988 [c. 430 a Xto.]). *Los nueve libros de la historia*. María Rosa Lida (ed. y trad.). Barcelona: Editorial Lumen.
- LABANDEIRA, Amancio (1984). «Estatuto y función de dos personajes mitológicos: Dido y Eneas en la literatura española del Siglo de Oro». En VV. AA., *Le personnage dans la littérature du Siècle d'Or. Statut et fonction*. Paris: Recherche sur les Civilisations, pp. 39-59.
- LADYNIN, Ivan A. (2010). «Sesostris-Sesonchosis-Sesoosis: The Image of the Great King of the Past and Its Connotations of the Lybian Time in Egypt». En Eleonora Kormyshova (ed.), *Cultural Heritage of Egypt and Christian Orient. 5*. Moscow: Institute of Oriental Studies, pp. 122-142.
- LIBRÁN MORENO, Miryam (2009). «Reseña» a Francisco Miguel del Rincón Sánchez, *Trágicos menores del siglo va. C. (de Tespis a Neofrón): estudio filológico y literario*, *Bryn Mawr Classical Review* <<http://bmcr.brynmawr.edu/2009/2009-01-28.html>> [Consulta: 10/05/2021].
- LÓPEZ PIÑERO, José María y María Luz LÓPEZ TERRADA (1994). *La traducción por Juan de Jarava de Leonhart Fuchs y la terminología botánica castellana del siglo XVI*. Valencia: Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia.
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2009). «Antonio de Torquemada». En Pablo Jauralde *et alii* (eds.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*. Madrid: Castalia Ediciones, pp. 928-932.
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2013). «Antonio de Torquemada». En Jaime Olmedo Ramos (ed.), *Diccionario biográfico español. XLVIII*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2015). «Les choses discutées sont bien mieux comprises. Lieux communs et ressources pédagogiques dans le dialogue humaniste espagnol». En Emmanuel Buron, Philippe Guérin y Claire Lesage (eds.), *Les états du dialogue à l'âge de l'Humanisme*. Rennes: Presses Universitaires François-Rabelais/Presses Universitaires de Rennes, pp. 119-129.

- MARTÍN FUENTES, José Antonio (1988). «Los orígenes de la imprenta en León: avance sobre un trabajo de investigación en curso». *Anales de Documentación: Revista de Biblioteconomía y Documentación*, 1, pp. 125-136.
- MEJÍA, Pedro (2003 [1540]). *Silva de varia lección*. Isaías Lerner (ed.). Madrid: Castalia Ediciones.
- MEJÍA, Pedro (2006 [1547]). *Diálogos*. Isaías Lerner y Rafael Malpartida (eds.). Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- MOLL, Jaime (2000). «La imprenta manual». En Francisco Rico (ed.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 13-27.
- ODRIOZOLA, Antonio (1934). «Nota bibliográfica sobre los libros impresos en Bilbao por Matías Mares». *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 25, pp. 1-49.
- PASCUAL, José Antonio (1993). «La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica». En Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro. I*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 37-58.
- PINEDA, Juan de (1964 [1589]). *Diálogos familiares de la agricultura cristiana. III*. Juan Meseguer (ed.). Madrid: Editorial Atlas.
- PLUTARCO (1989 [90-117 d. Xto.]). *Obras morales y de costumbres (Moralia). V*. Mercedes López Salvá (ed. y trad.). Madrid: Editorial Gredos.
- PLUTARCO (2007 [96-117 d. Xto.]). *Vidas paralelas. VI*. Jorge Bergua Cavero, Salvador Bueno Morillo y Juan Manuel Guzmán Hermida (eds. y trads.). Madrid: Editorial Gredos.
- PLUTARCO (2009 [96-117 d. Xto.]). *Vidas paralelas. VII*. Juan Pablo Sánchez Hernández y Marta González González (eds. y trads.). Madrid: Editorial Gredos.
- RICO, Francisco (2005). *El texto del Quijote: preliminares a una ecología del Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- RINCÓN, Francisco Miguel del (2007). *Trágicos menores del siglo v a. C. (de Tespis a Neofrón): estudio filológico y literario*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- RODRÍGUEZ CACHO, Lina (1988). «La frustración del humanista escribiente en el siglo XVI: el caso de Torquemada». *Criticón*, 44, pp. 61-73.
- RODRÍGUEZ CACHO, Lina (1991). «*Don Olivante de Laura* como lectura cervantina: dos datos inéditos». En VV. AA., *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, pp. 515-525.
- ROMÁN, Jerónimo (1595). *Repúblicas del mundo*. Salamanca: Juan Fernández.
- RONCO, Milagros (1997). «El primer siglo de la imprenta en Vizcaya». *Revista General de Información y Documentación*, 7: 2, pp. 359-364.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal (1630). *Plaza universal de todas ciencias y artes*. Perpignan: Luis Roure.
- TEXTOR, Ravisio (1532). *Officina*. Paris: Reginald Chauldière.
- TORQUEMADA, Antonio de (1553). *Colloquios satíricos con un colloquio pastoril y gracioso al cabo dellos*. Mondoñedo: Agustín de Paz.
- TORQUEMADA, Antonio de (1584). *Los Colloquios satíricos con un colloquio pastoril*. Bilbao: Matías Mares.
- TORQUEMADA, Antonio de (1907). *Colloquios satíricos*. Marcelino Menéndez Pelayo (ed.). Madrid: Bailly-Bailliére, pp. 485-581.

- TORQUEMADA, Antonio de (1990). *Coloquios satíricos*. En Lina Rodríguez Cacho, *Los «Coloquios satíricos con un Coloquio pastoril» (1553) de Antonio de Torquemada. Edición y estudio*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- TORQUEMADA, Antonio de (1994). *Coloquios satíricos*. En *Obras Completas. I*. Lina Rodríguez Cacho (ed.). Madrid: Editorial Turner Libros.
- TORQUEMADA, Antonio de (2011). *Coloquios satíricos*. Rafael Malpartida Tirado (ed.). Málaga: Anejos de *Analecta Malacitana*.
- WESTERVELD, Govert (2018). *La gloriosa historia española del Juego de las Damas. I* [autoedición].
- ZUMAYA ROMÁN, Myriam (2006). «Duris de Samos, Testimonios y fragmentos». *Noua Tellus*, 24: 1, pp. 181-251.

Recibido: 11/01/2022

Aceptado: 14/02/2022



NOMBRES DETURPADOS EN LOS *COLOQUIOS SATÍRICOS*:
LOS RESORTES HUMANÍSTICOS DE ANTONIO DE TORQUEMADA

RESUMEN: En el presente trabajo se examinan diez casos de nombres deturpados, tanto por parte de los componedores antiguos como debido, sobre todo, a las malas lecturas de los editores modernos, en los *Coloquios satíricos* (1553) de Antonio de Torquemada. Se pone así de manifiesto la complejidad de los códigos humanísticos en los que se mueve el autor y se alerta sobre la responsabilidad que representa editar un texto de esas características.

PALABRAS CLAVE: Antonio de Torquemada, *Coloquios satíricos*, humanismo, edición, ecdótica.

CORRUPT NAMES IN *COLOQUIOS SATÍRICOS*:
THE HUMANISTIC SPRINGS OF ANTONIO DE TORQUEMADA

ABSTRACT: In this paper, ten cases of corrupt names are examined, both by the old composers and by the bad readings, especially, of the modern editors, in *Coloquios satíricos* (1553) by Antonio de Torquemada. This highlights the complexity of the author's humanistic codes and warns about the responsibility of editing a text of these characteristics.

KEYWORDS: Antonio de Torquemada, *Coloquios satíricos*, humanism, editing, ecdotic.

GIGANTES Y DEMONIOS EN EL SIGLO XVI A TRAVÉS DE DOS MIRADAS: LAS «FLORES CURIOSAS» DE TORQUEMADA Y LA DEMONOLOGÍA DE MARTÍN DEL RÍO

ALEJANDRA GUZMÁN ALMAGRO

Universitat de Barcelona

aguzman@ub.edu

1. INTRODUCCIÓN: DEMONIOS Y MARAVILLAS

Las controversias religiosas suscitadas durante en el siglo XVI entre reformistas y contrarreformistas motivaron la aparición de un considerable número de tratados sobre (contra) las prácticas mágicas y las supersticiones. El diablo, enemigo omnipresente en ambos bandos, podía tener múltiples formas, y los demonólogos modernos abordaron la cuestión de sus manifestaciones poniendo el foco en los supuestos en los que estas ocurrían: los delirios de las brujas, las apariciones de espectros y la existencia de toda clase de seres sobrenaturales. Como resultado, la teología cristiana siguió una larga tradición que bebía de autores como el bizantino Miguel Psellos que había transformado a determinadas criaturas de la Antigüedad en entidades demoniacas. De este modo, los faunos, sátiros, centauros o las ninfas se recuperaron en el discurso demonológico moderno (Guzmán Almagro, 2017a: 21-22). Algunos seres convertidos en demonios fueron objeto de persecución, como sucedió con las lamias y las estriges, las cuales se humanizaron hasta ser una de las advocaciones habituales de la bruja incluso en los procesos inquisitoriales (Ahn y Guzmán Almagro, 2013: 1-23). A esta herencia mítica grecorromana hay que sumar los folklores locales y las creencias populares. Los primeros demonólogos supieron incluir cualquier tipo de criatura legendaria en su particular imaginario del mal y las adaptaron y reinterpretaron para poder definir cualquier objeto susceptible de ser «supersticioso» de forma unificada (Zamora Calvo, 2005).

Por otro lado, en los tratados demonológicos producidos a finales del siglo xv y a partir del siglo xvi, se reflexionó acerca de lo «prodigioso», puesto que determinados sucesos extraordinarios subvertían el orden natural y respondían a manifestaciones divinas o demoniacas, de modo que la frontera entre el «milagro» y el «prodigo» quedaba en ocasiones diluida (Camps, 2019: 33-40). Es posible que el discurso demonológico sobre lo prodigioso se viera influido en gran medida por la llamada literatura de prodigios, que se originó en la Antigüedad y que adoptó varias formas narrativas, desde la historiografía clásica y las crónicas medievales que la siguieron, hasta las recopilaciones misceláneas de *mirabilia*. Tal y como afirma José Manuel Pedrosa en el prólogo al libro de Luciano López Gutiérrez sobre prodigios en el Siglo de Oro, «la tensión entre religión y magia que alumbró, o quizás oscureció, o por lo menos dejó sumido en irregular penumbra, todo el paisaje interior de aquellos siglos» (2012: 12). En efecto, en los siglos xvi y xvii las narrativas sobre lo prodigioso se encontraban en pleno auge y, paradójicamente, la atracción por las mismas creció casi a la par que se extendía la condena de los hechos que referían.

Por esta razón, la tratadística demonológica, con su uso recurrente de fuentes para reforzar sus argumentos, acudió a la literatura de prodigios para analizar, según el caso, aquello que se apartaba de la ley divina o del orden natural: cualquier señal de «diferencia» o de singularidad fue pasada por el tamiz de los demonólogos con el fin de comprobar si detrás de las manifestaciones prodigiosas se encontraba la mano del diablo, o si, por el contrario, eran accidentes sobrenaturales permitidos por Dios.

Un ejemplo ilustrativo de lo anteriormente expuesto son las digresiones acerca de la existencia de gigantes, criaturas sobrenaturales que habían excitado la imaginación de los hombres desde siempre y que protagonizaban una gran variedad de relatos. En la interpretación de los gigantes en el siglo xvi (y en el siglo sucesivo) confluyeron las herencias clásica y bíblica, así como el análisis crítico contra las supersticiones. También se incorporaron al debate el incipiente despertar de ciencias como la arqueología, así como las novedades llegadas del otro lado del Atlántico, las cuales supusieron un estímulo para la creación o consolidación de los relatos sobre gigantes pasados y presentes. Nuestra intención en las siguientes páginas no es ofrecer un pormenorizado análisis de los gigantes como elemento narrativo en una variedad de autores y de obras, sino tratar de encontrar las posibles conexiones entre diferentes discursos que tuvieron como objeto a estas criaturas. Por ello, nos detendremos en dos obras representativas de la literatura de maravillas y de la demonología respectivamente, obras que fueron particularmente difundidas en su tiempo y que tuvieron gran repercusión en las letras hispanas a partir del siglo xvi.

2. LOS ANTECEDENTES

En Roma, la palabra *monstrum* procedía del verbo *monstrare*, ‘mostrar’. Hacía referencia a aquello que era mostrado o revelado, aludiendo sin duda a su carácter de ‘señal’. Similar semántica es la que encierran otras palabras latinas para referirse a los prodigios, como *ostentum* y *portentum* (de *ostendere* y *portendere* respectivamente: ‘mostrar’, ‘poner ante la vista’). En todos los casos, se trataba de mensajes de carácter visual y tangible que los dioses hacían visibles, que «mostraban» ante los ojos de los mortales, a modo de aviso, advertencia y amenaza. El romano Cicerón analizó estos términos en un tratado sobre la adivinación (*De div.* 1. 42), y cuestionó la veracidad de algunas de estas manifestaciones que, por otro lado, tenían una importancia capital en las creencias y la religiosidad romanas. Del catálogo de prodigios de la Antigüedad, estudiados en trabajos de referencia como el de Raymond Bloch (1963), destacan las señales celestes como rayos o cometas, las lluvias de sangre o, en el ámbito terrestre, los partos contra natura y los encuentros de criaturas singulares. A este respecto, los gigantes como *monstra* en su sentido de «señal prodigiosa» pasaron relativamente desapercibidos. La razón es que la Antigüedad grecorromana contaba con un aparato mitológico bien consolidado que confería mayores proporciones a dioses, héroes y semidioses tales como los cíclopes. Estos últimos tendrían una cierta repercusión en la posterioridad, como veremos a continuación. A pesar de todo, la historiografía registró sucesos con gigantes que fueron interpretados como prodigios¹, e incluso Plinio el Viejo reflexionó sobre ellos en su *Naturalis historia* (7. 16).

Por otro lado, en las tradiciones semitas que subyacen en los textos bíblicos, el tamaño formidable de entidades divinas, como los ángeles, y de humanos estaba igualmente presente en su sistema mitológico. En dicho sistema, la explicación del devenir cronológico incluía la percepción de que las generaciones precedentes poseían cualidades que los distinguían del momento contemporáneo. Por esta razón, los antiguos pobladores de la tierra fueron mayores en estatura y gozaron de una mayor longevidad, como el antonomástico Matusalén. La asunción de los textos bíblicos como verdades irrefutables iba a tener una importancia capital en el discurso demonológico y, al mismo tiempo, el acervo popular se enriquecería gracias a episodios como el de David contra el gigante Goliat.

¹ Por ejemplo, el relato del historiador Plutarco, en la *Vida de Sertorio*, acerca del descubrimiento del esqueleto de un gigante en Libia. La reacción del militar romano es interpretar el hallazgo como un prodigo, una señal de los dioses merecedora de expiación: Sila purifica el lugar con sacrificios y con la erección de un monumento.

3. GIGANTES EN LA LITERATURA HISPÁNICA DE *MIRABILIA*: ANTONIO DE TORQUEMADA

El género de prodigios o *mirabilia* que se había desarrollado durante la Edad Media continuó en los siglos posteriores, y las antologías de curiosidades, anécdotas y sucesos asombrosos cosecharon grandes éxitos editoriales a partir del siglo XVI. Los *compendia* sintetizaron la erudición renacentista y la pusieron a disposición de la creciente demanda de los lectores. Como muestra de la amplia circulación de este tipo de literatura, en el siglo XVI proliferaron las traducciones y las adaptaciones de anecdotarios y compendios de curiosidades traducidos del latín a varios idiomas. No hacía falta ser un clérigo culto, ni siquiera un literato de renombre para sacar a la luz libros de este tipo. Por ejemplo, bajo el título original en francés *Histoires prodigieuses, extraictes de plusierus fameux autheurs, Grecs et Latins, sacrez et prophanes* (1560), la obra de Pierre Boaistuau, un editor y librero de Nantes que recopiló documentación sobre monstruos y prodigios llegó a convertirse en un *best-seller* y a reimprimirse en varias lenguas. Veinte años después de la aparición del original, la obra fue aumentada por otros editores y contaba con más de doscientas ediciones y versiones a otras lenguas².

Antonio de Torquemada publicó su *Jardín de flores curiosas* en 1570, cuando las misceláneas curiosas y de *mirabilia* se encontraban en pleno auge editorial. Su paso por Italia y el acceso a la rica casa del Conde de Benavente en calidad de secretario (Allegra en Torquemada, 1983: 9-16; Rodríguez Cacho, 1988: 66-67; Ferreras Fincias, 2003: 203-222), permitieron que Torquemada accediera a todo tipo de obras, clásicas y modernas, no solo pertenecientes al género de los *mirabilia* (Rallo, 2005: 11-120; Arellano, 2019: 77-89). Pero, sin duda, Torquemada tenía muy presente algunos precedentes editoriales inmediatos tales como la miscelánea del jurisconsulto italiano Alessandro de Alessandri, los *Dies geniales*³. También pudo influir este hecho en la elección del formato que podía vehicular mejor las «historias» que narraba. No es casual, por ejemplo, que la forma escogida para del *Jardín* fuera el antiguo género escolástico del diálogo, que gozaba de cierta vitalidad en el siglo XVI (Prieto, 1986: 107-109; Malpartida, 2010).

A lo largo de los tres «coloquios» que componen la obra, Torquemada se detiene en la existencia de estas criaturas fabulosas extraídas de las fuentes clásicas y medievales, pero también se hace eco de las noticias que llegan del Nuevo Mundo. Tal y como señala Martínez Góngora, la sistematización de ejemplos y anécdotas de una diversidad de materiales «brindan al lector renacentista un in-

² Las traducciones se convertían a su vez en éxitos editoriales. El caso de las *Historias prodigiosas* de Boaistuau, publicadas por primera vez en español por el sevillano Andrea Pescioni en 1586, también gozaron del favor de los lectores hispanos a la luz de las reediciones hasta 1603.

³ La obra fue publicada en Roma en 1522 por la imprenta de uno de los editores y libreros con mayor visión comercial e influencia de su tiempo, Jacopo Mazzocchi (cf. Rhodes, 1982: 107-110).

tento de familiaridad con experiencias situadas al margen de lo cotidiano» (2008: 16-18). Sin embargo, también hay que tener en cuenta otros posibles factores en la elección de los registros por parte de Torquemada y del tratamiento que hace de ellos, y no descartar la aproximación crítica a determinadas supersticiones y la necesidad de racionalizar los acontecimientos más próximos en el tiempo.

3.1. EL ABORDAJE ORTODOXO

El coloquio primero del *Jardín* se detiene en la cuestión de los gigantes tras abordar la existencia de humanos con cualidades extraordinarias⁴, como la fuerza desmedida o la capacidad desmedida de alimentarse o beber. A través de Bernardo, uno de los interlocutores, se argumenta del siguiente modo:

Yo pienso que esto de los gigantes, que por la mayor parte debe ser fingido, y que aunque ha habido hombres grandes, que no lo son tanto como los pintan; que cada uno añade lo que le parece, porque dice Solino: «Muchos hay que determinan que ninguno puede exceder la grandeza de siete pies, porque desta medida dicen haber sido Hércules; pero en tiempo de Augusto César se vieron dos hombres, Pusión y Secundila, que tenían cada uno diez pies y más de altura, y sus huesos están en el osario de los Salustianos; y después, en el tiempo de Claudio emperador trajeron de Arabia uno llamado Gavara, de nueve pies y nueve onzas; empero, antes de Augusto casi mil años no se vio otra forma de hombres semejantes, como tampoco se vio después qué pasó Claudio, porque en nuestros tiempos ¿quién es el que no nace menor que sus padres?» (1570: 29).

Al introducir la cuestión, la pauta seguida por Torquemada es la de la incredulidad. No obstante, los ejemplos que introduce denotan el peso de las dos tradiciones de autoridad al respecto: los clásicos y la Biblia. En el primer caso, las ocurrencias clásicas que cita toman como punto de partida la historiografía tardía. En concreto, Julio Solino fue un historiador del siglo IV al que se le atribuye una obra sobre hechos admirables distribuidos geográficamente conocida con varios títulos: *De mirabilibus*, *Collectanea rerum mirabilium* o *Polyhistor*. A pesar de que Solino fue leído durante la Edad Media⁵, las ediciones de su obra comenzaron a circular por Europa a lo largo del siglo XVI incluso en traducción vernácula, lo que revela que el historiógrafo romano pudo llegar a un número más amplio de lectores (Milham, 1980: 205-208). De ahí que la elección del registro por parte de Torquemada no fuera casual, ya que tanto los episodios de Pusión y Secundila

⁴ Seguimos dicha edición original, aunque también hemos tenido presentes la de Allegra en Torquemada (1983) y la edición crítica de Suárez Figaredo (2012).

⁵ Fue citado por san Jerónimo y los padres de la Iglesia.

como del gigante arábigo en tiempos de Claudio son referidos por Plinio el Viejo con anterioridad a Solino⁶. Lo mismo sucede al avanzar en el diálogo, donde se describen otros sucesos extraídos de Julio Solino que, sin embargo, también corresponden a autores precedentes poco difundidos en el siglo xvi. Es el caso del relato sobre los huesos del héroe griego Orestes, que es referido por Heródoto, un autor poco leído en el griego original y, por lo tanto, conocido a través de traducciones o de citas en otros autores latinos:

Si vos pasárades adelante en el mismo capítulo de Solino en que trata esa materia, dice que en Tegea se hallaron los huesos de Orestes, y que, medidos, tenían siete cobdos, que son, conforme a la opinión común, más de cuatro varas en alto [...] (1570: 38).

Tras los ejemplos clásicos, y en una ordenada cronología, siguen los ejemplos medievales. Destacaremos, por ajustarse al «canon» de historias de gigantes más transmitidas, la del cíclope siciliano, cuyo eco resuena ya en la *Odisea* de Homero. De nuevo, Torquemada cita la anécdota del cíclope a partir de una fuente más cercana y quizás más en boga en su momento, la cual se sirve de otra anterior:

[...] lo cual dice por autoridad de Juan Bocacio (que afirma él mismo haberlo visto); y fue que en Sicilia, cerca de la ciudad de Trapani, a la raíz de un monte que está cerca della, andando unos labradores cavando un cimiento para hacer una casa descubrieron una cueva que tenía grandísima anchura, y, encendidos unos manojos, entraron dentro para ver lo que había, y hallaron en medio della un hombre sentado, de tan admirable grandeza que, espantados y atónitos, comenzaron a huir hacia el lugar (1570: 39-40).

La fuente directa de Torquemada es el *Hortus Gallicus* de Sinforiano Champer (Campeggio), médico francés que tuvo un cierto éxito editorial con este compendio de curiosidades de la naturaleza siguiendo un orden corográfico, tal y como había hecho Julio Solino (1543)⁷. En cambio, la autoridad última del registro es Bocaccio (*Genealogia deorum Gentilium*, c. 1365), si bien los restos óseos de los «cíclopes» de Sicilia se habrían conocido desde la Antigüedad. No es necesario abundar en el impacto que tuvo el Ciclope (individuado en Polifemo) en la tradición literaria europea y española (Neri, 2005: 209-211; Zalewska-Jura,

⁶ La dependencia de Solino de las fuentes precedentes, como Plinio o el geógrafo Pomponio Mela, ya fueron puestas de relieve por varios estudiosos, véase Fernández Nieto (2001: 32-36).

⁷ Cabe recordar cómo la tratadística médica llamó la atención de los lectores curiosos, sobre todo al abordar cuestiones «prodigiosas», baste pensar en la enorme difusión de obras como la del cirujano francés Ambroise Paré (1579), donde se trataban los «monstruos» de la naturaleza.

2014), pues constataba materialmente uno de los episodios más famosos de la mitología clásica.

Tras los textos clásicos y cristianos, Torquemada recoge las noticias más recientes y seguramente conocidas por su audiencia incluso a través de la cultura popular. Es el caso del episodio de san Cristóbal, santo a quien se le atribuían características gigantescas y cuyo culto (con reliquias gigantes incluidas) puede seguirse en varias partes de España y Europa (García Cuadrado, 2000: 343-346).

Por último, se recurre a la noticia «de primera mano», fórmula recurrente en la literatura de prodigios que llega hasta nuestros días bajo la forma de leyenda urbana (Brunvand, 2003: 23-26):

Y también, sin esto, he yo oído decir a algunas personas que han estado en el monasterio de Roncesvalles que hay allí algunos huesos los cuales dicen ser de los que murieron en la batalla que Carlo Magno fue vencido por el rey don Alonso de León, en la cual por el grande esfuerzo de Bernardo del Carpio fueron muertos muchos de los doce Pares de Francia, y que estos huesos son de tanta grandeza que parecen de gigantes; y así, un fraile que traía medida de una canilla de pierna me la mostró, y pareciome que era casi tan grande como tres canillas de las comunes, y en esto refiérome a los que las ovieren visto; que yo digo lo que me contaron. Y también me dijeron que había algunas armas tan grandes y pesadas que daban buen testimonio de la grandeza de los que las traían y meneaban (1570: 41).

3.2. DE LA APROXIMACIÓN «CIENTÍFISTA» AL RELATO FANTÁSTICO

Como hemos visto, en el coloquio primero se exponen de forma ordenada las fuentes sobre la existencia de gigantes partiendo de la autoridad (clásica, bíblica y medieval) hasta las noticias «oídas» de primera mano. Se trata de una argumentación ortodoxa que admitía la existencia de gigantes en el pasado por varias razones. En primer lugar, el criterio bíblico de evolución generacional (en el pasado las generaciones eran de mayor estatura) y, en segundo lugar, el elemento mítico griego y cristiano (los héroes y personajes de la Antigüedad como Hércules, Orestes y el Cíclope, y los santos como san Cristóbal eran de mayor estatura).

No obstante, para la argumentación con registros en el momento presente, Torquemada recurre a una experiencia mucho más próxima que los testimonios escritos y supuestamente orales, como son los hallazgos arqueológicos en su propio entorno. En este punto, la aproximación a la cuestión de los gigantes se concreta en una digresión científica en el segundo coloquio del *Jardín*. Aquí, Torquemada remite a los fósiles hallados en el jardín del Conde de Benavente y apela «a lo que él conoce», tal y como ha señalado Isabel Colón (2005: 304). Las experiencias arqueológicas que proliferaban por toda Europa fueron sin duda un punto de in-

flexión en el debate, puesto que los grandes huesos petrificados abrieron la puerta a otra manera de relacionarse con el pasado (López Piñero y Glik, 1993: 15-18; Perejón, 2001: 128-129; Colón, 2005: 314-316).

Es preciso detenerse en una cuestión poco tratada como es la elaboración de la narrativa prodigiosa mediante la interpolación de elementos. En el caso del tratamiento de los gigantes en el *Jardín*, la enormidad de los miembros en un hallazgo no solo se adscribe a personajes del pasado o a las evidencias de la incipiente arqueología, sino que se aplica a otros sucesos extraordinarios como son las apariciones fantasmales. Es imposible abordar aquí la cuestión de las visiones de fantasmas y la producción textual que se generó al respecto. Sirva como apunte que, en las narraciones sobre fantasmas y apariciones sobrenaturales, el tamaño sobrehumano es una de las características recurrentes (Guzmán Almagro, 2017b: 39). Como sucedía con los dioses y los héroes grecorromanos, una marca de la pertenencia al mundo sobrenatural (no humano) de los fantasmas era su tamaño formidable. En el coloquio tercero del *Jardín* (1570: 229-231), Torquemada refiere el episodio de una «casa encantada», siguiendo el relato tradicional de Plinio el Joven (*Epist. 7.27*) sobre el mismo motivo, aunque con ingredientes propios e interpolaciones de otros autores (Guzmán Almagro, 2017b: 49). La historia es conocida: hay una casa (en Atenas en la historia de Plinio, en Bolonia en la de Torquemada) que nadie quiere habitar debido a los sucesos asombrosos que allí tienen lugar durante la noche. La casa está en alquiler a buen precio, por lo que un individuo con poco presupuesto (un filósofo en Plinio, un estudiante español en Torquemada), decide habitarla. La primera noche, ya ocurre la visión de un fantasma terrible que porta unas cadenas en manos y pies. El espectro, en silencio, procura que el inquilino lo siga hasta un lugar de la casa, donde desaparece. Al día siguiente, se llama a una autoridad pública, la cual ordena excavar en el lugar indicado por la visión. En el relato del *Jardín*, se narra como sigue:

El Gobernador le preguntó si atinaría a la parte donde la visión le había desaparecido: Ayola le dijo que sí, porque como la huerta estaba llena de yerba, él había arrancado cinco o seis puños della y los había dejado allí por señal. El Gobernador y otros muchos que allí estaban lo fueron a ver, y hallando un montoncillo hecho de la yerba, sin quitarse de allí hizo venir a algunos hombres con azadones y les mandó que comenzasen a cavar para abajo, por ver si allí descubrirían algún secreto; y no ovieron ahondado mucho cuando hallaron una sepultura, y en ella la misma visión, con todas las señas que Ayola había declarado, lo cual fue causa de que se le diese verdadero crédito de todo lo que había contado. Y queriendo entender qué cuerpo era aquel que con aquellas cadenas estaba allí sepultado, y con mayor estatura que ninguna de la común de los otros hombres, no se halló quien supiese dar razón dello, aunque se contaron algunos cuentos antiguos de los antecesores del dueño de aquella casa (1570: 233).

Aunque los paralelismos entre la historia del *Jardín* y el cuento de Plinio son evidentes, hay un elemento que no se encuentra en el original romano, como es el hallazgo de los huesos «con mayor estatura que ninguna del común de los otros hombres». Es posible que este detalle fuese el resultado de la confluencia de dos narraciones, una ficticia, en la que se toma el motivo del tamaño formidable de los fantasmas, y otra real basada los registros de hallazgos de huesos de «gigantes» y de fósiles de gran tamaño.

4. GIGANTES Y DEMONOLOGÍA: EL ANÁLISIS DE MARTÍN DEL RÍO

A pesar de que, *a priori*, literatura y tratadística crítica eran producciones aparentemente enfrentadas, lo cierto es que entre ambos géneros existieron confluencias, cuando no se retroalimentaron entre ellos. Si bien la finalidad última de la literatura de *mirabilia* era el entretenimiento para una audiencia amplia, los registros de sucesos maravillosos como los referidos por Torquemada se incluyeron en los tratados demonológicos, bien para criticarlos, bien como registros veraces. Este hecho demuestra la movilidad de las historias sobrenaturales entre contextos tan supuestamente divergentes como la teología y la literatura de consumo popular.

Martín Antonio del Río, filólogo y teólogo jesuita de origen hispano-flamenco fue uno de los mayores exponentes de la tratadística demonológica de finales del siglo XVI gracias a los seis libros de *Disquisiciones mágicas*⁸. En ellas, Río reflexionó sobre todo aquello sobrenatural desde un punto de vista crítico, aunque siempre sin descartar la posible mano del diablo detrás de algunos fenómenos. Para ello, aunó todo tipo de fuentes antiguas, medievales y modernas de cualquier género, incluida la literatura prodigiosa o *mirabilia* (Zamora Calvo, 2003). De hecho, el jesuita conoció la obra de Torquemada, a quien cita hasta en seis ocasiones a propósito de varios sucesos, sin cuestionar su veracidad⁹.

No obstante, el interés de Río por lo demonológico no se limitó únicamente a su tratado más célebre, sino que sus inquietudes hacia lo sobrenatural se reflejaron en trabajos previos a las *Disquisiciones*, ya desde su juventud (Machielsen, 2010: 102-106). No en vano, una de las primeras tareas como filólogo consistió en la edición de Julio Solino (Amberes, 1572), el historiador utilizado por Torquemada y fuente habitual de la literatura de prodigios, como se ha visto. Pero también se dedicó al estudio de la tragedia romana y publicó dos obras al respecto: los *Ad-*

⁸ Publicados originalmente en Lovaina, en la imprenta de Gerardus, Rivius, en 1599, con una segunda edición más completa en 1603. Véanse Moya (1991: 10-94) y Machielsen (2015).

⁹ Por ejemplo, la *quaestio* XXII del libro segundo de las *Disquisiciones*, donde Martín del Río acude a Torquemada como autoridad para un episodio sobre la conversión de una mujer en varón (*Jardín*, I). Sobre este fenómeno véase Zamora Calvo (2008).

versaria (1576), centrados en las tragedias de Séneca, y el *Syntagma tragoeiae Latinae* (1593), planteado como el estudio más exhaustivo hasta el momento sobre la tragedia romana.

Los gigantes como *monstra* son un elemento recurrente a lo largo de las obras de Río, y la cuestión de su existencia abarca la tradición clásica y bíblica, la digresión propiamente demonológica, y los registros contemporáneos con base científica. Así pues, tanto en el *Jardín* de Torquemada como en las *Disquisiciones* hay dos ingredientes comunes como son la autoridad del ejemplo y los hallazgos de la época, y uno diferenciador, el tratamiento teológico del segundo. Obviamente, esta dimensión teológica está muy presente en las *Disquisiciones*, aunque el análisis basado en la ejemplaridad de las fuentes de autoridad y la información de primera mano sustentó las obras filológicas precedentes del jesuita.

El punto de partida en los tres casos es el comentario a propósito de unos versos de la tragedia *Edipo* de Séneca (vv. 90-92): «si tela contra stricta, si vis horrida / Mavortis in me rueret, adversus feros / audax Gigantas obvias ferrem manus»¹⁰. Cabe señalar que el romano Séneca sirvió de base para argumentaciones sobre una variedad de temas desde la teología, la política, la cultura anticuaria, la lengua latina o la poesía antigua. Por supuesto, Séneca fue también uno de los referentes privilegiados para las disertaciones sobre magia, puesto que el argumento sobrenatural estaba presente implícita o explícitamente en sus tragedias¹¹. Estos versos habían sido puestos de relieve en el comentario del *Edipo* en los *Adversaria*, donde Martín del Río aprovecha las notas marginales para referir con entusiasmo que la obra de uno de sus amigos españoles está a punto de publicarse y que él ha tenido acceso a los primeros dos libros inéditos (*Adversaria*, 1573: 186). Se trata del *De Rebus Indicis*, una crónica épica sobre la conquista del Perú compuesta por Juan Calvete de Estrella¹², donde se refiere una maravilla del Nuevo Mundo: los gigantes australes (1950: I, 112). Ciertamente, uno de los descubrimientos americanos más sorprendentes fue el de los gigantes, que se distribuían de norte a sur del continente y que se constataban en las leyendas, pero también en los testimonios como el de Magallanes y los gigantes patagónicos y en las evidencias arqueológicas (Pelayo, 1994; Léon Garrido, 2016: 28-29).

¹⁰ «Si las armas se tornan contra mí, si la horrible fuerza de Marte cae sobre mí, me enfrentaré incluso contra los fieros Gigantes».

¹¹ Un caso representativo es la tragedia *Medea*. Medea fue una de las brujas más célebres del mundo clásico y su nombre aparecía habitualmente en los tratados de brujería modernos como paradigma de la mujer maléfica. De este modo, los comentarios de Martín del Río dan pie a explicaciones sobre aspectos de magia y religión romanas y acercan a la bruja clásica al discurso antisupersticioso del tiempo del jesuita. De alguna manera, la filología se ponía al servicio de la demonología (Guzmán Almagro, 2015: 2189-2192).

¹² La obra se publicó finalmente en 1593 (Martos, 1999: 269-277).

Los mismos versos del *Edipo* de Séneca son comentados en el *Syntagma* (1593: 39), pero esta vez desaparece la exaltación encomiástica a Juan Calvete. En su lugar, Martín del Río prefiere no extenderse en este registro y evoca al «gigante del Piamonte» a quien él mismo conoció en persona en Rouen en 1572: «Quinetiam quod vulgo notissimum est, anno MCVII erat Rothomagi Pedemontanus quidam, quam ipse vidi, et mecum complures alii, novem pedes altitudine longe excedens»¹³.

Es decir, el jesuita prescinde de una noticia que, aunque de primera mano (el libro inédito de su amigo Calvete de Estrella), se sitúa en un espacio aún desconocido y es susceptible de entrar en el terreno fantasioso. En cambio, en el encuentro con el gigante piamontés, que gozaba de gran fama (*notissimus vulgo*), la autoridad es el propio Martín del Río (*quem ipse vidi*).

Estos versos de Séneca y su aprovechamiento para cuestiones sobrenaturales servirán más adelante como cita en las *Disquisiciones*. Allí Río examina a fondo la cuestión de la existencia de gigantes y le dedica una *quaestio* en el libro segundo (Moya, 1991: 76): *Ultima in hac quaestione dubitatio nascitur; utrum vi mágica fieri queat, ut Gigantes nascantur, vel Pygmaei?* Es decir, en el propio planteamiento del asunto se incide en el carácter sobrenatural de tales entidades (a la manera de los *monstra* antiguos), y se discierne sobre si en su génesis hay algún tipo de «magia» (*vi magica*).

Tal y como sucedía con la estructura del discurso de Torquemada en el *Jardín*, para tratar la cuestión de los gigantes Martín del Río acude a los ejemplos de autoridad paganos y cristianos (Plinio, Solino, el Génesis, san Agustín, etc.). El romano Séneca es una autoridad incuestionable, por ello, el jesuita remite el comentario que realizó en los *Adversaria*, su primera obra, pero añade registros medievales y modernos¹⁴. Llama la atención la alusión al humanista flamenco Johannes Goropius Becanus (Jan van Gorp), quien dedicó el libro segundo de sus *Origines Antwerpianae* (1569) a una *Gigantomachia*, la más extensa digresión sobre los gigantes hasta aquel momento (Siraishi, 2007: 35-42). Quizás Río desconociera el libro de Goropius cuando redactaba los *Adversaria*, pero sin duda sabía de él cuando preparaba el *Syntagma*, aunque tampoco lo mencionó en dicha obra. La omisión de Goropius en el *Syntagma*, pero su mención en las *Disquisiciones*, pudo deberse a que el flamenco, de confesión protestante, negara categóricamente la existencia de los gigantes en su composición. En cambio, para el jesuita era un

¹³ «Incluso algo muy conocido por el pueblo: en el año 1572 estaba en Rouen un cierto piamontés, al que yo mismo vi junto con otros muchos, que sobresalía de la media en nueve pies de altitud».

¹⁴ Cita a Tommaso Fazello, monje dominico que publicó en 1558 una obra sobre la historia de Sicilia, *De rebus Siculis*, donde trató del ciclope siciliano y los huesos gigantes que él mismo pudo ver. Para Martín del Río, Fazello es una fuente de autoridad en tanto que religioso, y recurre a él en otras ocasiones del tratado.

hecho incuestionable («*impudentis proteruae sit negare*»), por lo que, al dedicarse al asunto en el terreno teologal, era necesario aclarar la controversia.

Asimismo, en las *Disquisiciones* no bastaba con aducir testimonios pasados, los registros modernos de hallazgos arqueológicos o las controversias contrarreformistas para elevar la cuestión de los gigantes al discernimiento teológico. La *quaestio* comienza planteando la mediación de la magia en la generación de gigantes. Por ello, es necesario recurrir a los argumentos de un físico y filósofo hispano:

En cuanto a los gigantes, Francisco Vallés asegura que es posible (*i.e.* su generación). Para ello, los demonios escogerían no un semen cualquiera, sino abundante, muy espeso y caliente, rico en vapores y carente de humor. Lo consiguen con facilidad seleccionando a individuos calientes, vigorosos, grandes productores de semen, y haciéndose montar por éstos, para luego hacer ellos de igual modo sobre las mujeres de similar complejión.

Y más adelante, tras la cita de Vallés:

Palabras son del doctor médico y a la vez filósofo, pero errado al considerar que así fueron generados de demonios y súcubos los gigantes de la Biblia. Lo último es rechazado por los teólogos, como he dicho. Quedémonos con que nada de eso desdice el poder y habilidad de Diablo.

Francisco Vallés de Covarrubias, apodado «el Divino», fue uno de los médicos más célebres del Renacimiento hispano. Trabajó en la cámara de Felipe II, fue ampliamente leído en Europa. En concreto, Martín del Río recurre al tratado *De sacra Philosophia*, dedicado a su monarca y publicado en 1587, donde trata bajo el prisma médico y filosófico algunas cuestiones de la Biblia. Evidentemente, los gigantes allí mencionados, y en concreto los *nephilim* del Génesis 6, suponían el punto de partida para la argumentación en torno a la existencia y origen de estas criaturas (Vallés, 1587: cap. VIII). Para Río, la autoridad de Vallés radica en que, como científico, avala la capacidad fecundadora de los demonios, quienes manipularían el semen de humanos con características determinadas para la producción de criaturas prodigiosas, en este caso, gigantes. Esta teoría entraña con una de las preocupaciones más elaboradas de la teología demonológica, como es el trato carnal entre mortales y demonios y las teorías sobre íncubos y súcubos. La única oposición de Río con respecto a Vallés ocurre en lo que se refiere a los gigantes bíblicos, puesto que, para el teólogo, estos no serían engendros de demonios, sino seres permitidos por Dios, en una especie de señal divina, *monstra a modo de los de Antigüedad romana*.

5. CONFLUENCIAS Y DIVERGENCIAS DE AMBOS TEXTOS

Los gigantes en el siglo XVI ocuparon espacios en el imaginario fantástico culto y popular, en la historia y la literatura, en la ciencia y en la teología. Contrastando únicamente dos textos de gran impacto como fueron el *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada y las *Disquisiciones mágicas* de Martín del Río, comprobamos cómo en ambos discursos se emplearon elementos y motivos comunes siguiendo una exposición ortodoxa. Las intencionalidades aparentemente distintas convergen no solo en los recursos y en el análisis crítico (menos visible en Torquemada), sino también en la intencionalidad última: la persuasión. El uso de la autoridad y de los ejemplos resultaba indispensable, pues tanto para uno como para otro dotaba de credibilidad al relato al tiempo que lo adornaba con erudición. Era un discurso eficaz y preferido por los destinatarios de las obras en cuestión, tanto aquellos más cultos como los más profanos y curiosos. Torquemada, menos profuso en la cita de autores clásicos, se decantó por recurrir a la historiografía prodigiosa de Julio Solino, cuyo libro se encontraba en auge editorial en su tiempo. También Martín del Río acudió a Solino, sin dejar de lado a otros autores clásicos, pero consciente de que, citando al historiador romano, remitía a su propia edición. Los dos autores no fueron ajenos a las novedades de su tiempo, y los huesos de grandes dimensiones hallados por Europa y el Nuevo Mundo se emplearon como noticia prodigiosa, pero también como base de la argumentación crítica. Por último, tanto en Torquemada como en Río, la experiencia propia e inmediata sustenta el argumento de forma irrefutable. Estas noticias «de primera mano» son un recurso recurrente en las narraciones de hechos sobrenaturales destinadas a reforzar la verosimilitud del relato y, como se ve, no se adscriben a un único discurso.

En suma, Antonio de Torquemada procura acercar al lector a las evidencias textuales y materiales para dar vivacidad su digresión como hace igualmente Martín del Río en sus primeras obras filológicas. Más tarde, el jesuita añadirá la controversia religiosa e insertará a los gigantes en el mundo demoniaco.

BIBLIOGRAFÍA

- AHN, María y Alejandra GUZMÁN ALMAGRO (2014). «Enigmas de identidad ¿lamias, estriges o brujas? En el imaginario sobrenatural de época moderna». *Antiqua et Mediaevalia*, 3, pp. 1-23.
- ALESSANDRI, Alessandro (1522). *Dies geniales*. Roma: J. Mazzocchi.
- ARELLANO, Ignacio (2019). «Para las fuentes de El jardín de flores curiosas, de Torquemada». En Luis Alburquerque García *et alii* (coords.), *Vir bonus dicendi peritus: homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 77-89.
- BOCACCIO, Giovanni (1983 [c. 1350]). *Genealogía de los dioses paganos*. María Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias (eds.). Madrid: Editora Nacional.

- BRUNVAND, Harold (2003 [1999]). *El fabuloso libro de las leyendas urbanas*. Manu Berástegui (trad.). Barcelona: Alba Editorial.
- CALVETE DE ESTRELLA, Juan (1950 [1593]). *De rebus indicis*. José López del Toro (ed. y trad.). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CAMPS, Montserrat (2019). «Black Magic and Christian Myth: a Covenant with the Devil in the 4th century». En Juan José Monferrer y Jordi Redondo (eds.), *Pietat, Prodigis i Mitificació a la Tradició Literària Occidental*. Amsterdam: Adolf. M. Hakkert, pp. 33-54.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2005). «Sobre cosas encerradas en piedras y huesos de gigantes». En Juan José Alonso Perandones, Juan Matas Caballero y José Manuel Trabado Cabado (coords.), *La maravilla escrita. Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*. León: Universidad de León, pp. 301-320.
- FERRERAS FINCIAS, Francisco. J. (2003). «El Jardín de la Montaña del Conde de Benavente: Ordenanzas de 1562». En Ignacio Arellano Ayuso (coord.), *Loca Ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 203-222.
- GARCÍA CUADRADO, María D. (2000). «San Cristóbal: significado iconológico e iconográfico». *Antigüedad y Cristianismo*, 17, pp. 343-366.
- GUZMÁN ALMAGRO, Alejandra (2015). «La magia amorosa y sus fuentes clásicas en Martín del Río». En José María Maestre, Sandra Ramos, Bartolomé Pozuelo *et alii* (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*. Alcañiz: Instituto de Estudios Humanísticos, t. 4, pp. 2189-2199.
- GUZMÁN ALMAGRO, Alejandra (2017a). «Cabalgando con Diana. La interpretación de la diosa clásica en la narrativa demonológica hispana». En María Jesús Zamora Calvo (ed.), *Mulieres inquisitionis: la mujer frente a la Inquisición en España*. Madrid: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 21-50.
- GUZMÁN ALMAGRO, Alejandra (2017b). *Fantasmas, aparecidos y regresados del Más Allá. De la Antigüedad a época Moderna*. Vitoria Gasteiz: Sans Soleil.
- LEÓN GARRIDO, Miguel (2016). «La contribución del Nuevo Mundo al nacimiento de las ciencias paleontológicas». *Revista de Humanidades*, 28, pp. 25-48.
- LÓPEZ GUTIÉRREZ, Luciano (2012). *Portentos y prodigios del Siglo de Oro*. Madrid: Nowtilus.
- LÓPEZ PIÑERO, José María y Thomas GLICK (1993). «La paleontología en España en el siglo XVIII». *El megaterio de Bru y el presidente Jefferson*. València: Universitat de València, pp. 23-29.
- MACHIELSEN, Johannes (2010). «How (not) to get published. The Plantin Press in the Early 1990's». *Dutch Crossing*, 34, pp. 99-114. DOI: doi.org/10.1179/030965610X12726397286124.
- MACHIELSEN, Johannes (2015). *Martin Delrio: Demonology and Scholarship in the Counter-Reformation*. Oxford: Oxford University Press.
- MALPARTIDA, Rafael (2010). «El diálogo como género literario para el humanismo renacentista español». Pedro Aullón de Haro (coord.), *Teoría del Humanismo*, t. 2, pp. 189-216.
- MARTÍNEZ-GÓNGORA, Mar (2008). «Los personajes fabulosos del Jardín de flores curiosas de Antonio de Torquemada». *Hispanófila*, 153, pp. 1-7. DOI: 10.1353/hsf.2008.0032.
- MARTOS, Juan (1999). «Orígenes y cronología del *De Rebus Indicis* de Juan Cristóbal Calvete de Estrella». *Humanistica Lovaniensia*, 48, pp. 269-277.

- MILHAM, Ella (1980). «The Renaissance tradition of Solinus». *Acta Conventus Neo-Latini Turonensis*. Paris: Vrin, pp. 205-208.
- RALLO, María Asunción (2005). «Maravilla y erudición en el humanismo español *El jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada». En Juan José Alonso Perandones, Juan Matas Caballero y José Manuel Trabado Cabado (coords.), *La maravilla escrita. Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*. León: Universidad de León, pp. 111-174.
- RHODES, Dennis E. (1982). «Further notes on the publisher Giacomo Mazzocchi». En Dennis E. Rhodes, *Studies in early Italian printing*. London: Buckram Bound, pp. 107-110.
- RIO, Antonio Martín del (1612 [1599]). *Disquisitionum magicarum libri VI*. Lyon: Horacio Cardon.
- RIO, Antonio Martín del (1991 [1612]). *La magia demoníaca*. Jesús Moya (ed. y trad.). Madrid: Ediciones Hiperión.
- RODRÍGUEZ CACHO, Lina (1988). «La frustración del humanista escribiente en el siglo XVI: el caso de Antonio de Torquemada». *Criticón*, 44, pp. 61-73.
- SIRAISSI, Nancy (2007). *History of Medicine and the Traditions in Renaissance Learning*. Michigan: University of Michigan Press.
- SOLINO, Cayo Julio (2001). *Colección de hechos memorables o El erudito*. Francisco Javier Fernández Nieto (ed.). Madrid: Editorial Gredos.
- SOLINO, Julio (1543). *Hortus Gallicus, pro Gallis in Gallia scriptus, ueruntamen non minus Italis, Germanis, & Hispanis, qua[m] Gallis necessarius*. Lyon: Melchior & Gaspar Trechsel.
- TORQUEMADA, Antonio (2012 [1570]). *Jardín de flores curiosas*. Enrique Suárez Figaredo (ed.). Valencia: Lemir, 16, pp. 605-834.
- TORQUEMADA, Antonio de (1570). *Jardín de flores curiosas en que se tratan algunas materias de humanidad, philosophia, theologia y geographia, con otras curiosas y apacibles*. Salamanca: Juan Baptista de Terranova.
- TORQUEMADA, Antonio de (1983 [1570]). *Jardín de flores curiosas*. Giovanni Allegra (ed.). Madrid: Castalia Ediciones.
- VALLÉS, Francisco (1587). *De Sacra Philosophia sive de iis quae in Sacris physice scripta sunt*. Augustae Taurinorum: apud haeredem Nicolai Beuilaquae.
- ZALEWSKA-JURA, Hanna (2014). «The myth of the cyclops in antiquity and in the Spanish golden age». *Collectanea Philologica*, 17, pp. 109-126.
- ZAMORA CALVO, María Jesús (2003). «Del *exemplum* moral al cuento entretenido en los tratados de magia europeos. (Siglos XVI y XVII)». *Logo: Revista de retórica y teoría de la comunicación*, 5, pp. 271-276.
- ZAMORA CALVO, María Jesús (2005). «La retórica clásica y la inserción del cuento en tratados de magia». *Edad de Oro*, XXIV, pp. 451-470.
- ZAMORA CALVO, María Jesús (2008). «*In virum mutata est. Transexualidad en la Europa de los siglos XVI y XVII*». *Bulletin Hispanique*, 110: 2, pp. 431-447. DOI: 10.4000/bulletinhispanique.748.

Recibido: 17/03/2022

Aceptado: 20/04/2022



GIGANTES Y DEMONIOS EN EL SIGLO XVI A TRAVÉS DE DOS MIRADAS:
LAS «FLORES CURIOSAS» DE TORQUEMADA Y LA DEMONOLOGÍA DE MARTÍN DEL RÍO

RESUMEN: La existencia de criaturas sobrenaturales ocupó diferentes discursos aparentemente dispares a lo largo del siglo XVI y en adelante. Por un lado, la literatura de prodigios y de *mirabilia* se desarrolló como género e influyó en otras producciones textuales. Por otro lado, desde finales del siglo XV tenía lugar el florecimiento de los llamados tratados demonológicos, que analizaban las cuestiones «sobrenaturales» en una nueva clave, la de la crítica y el ataque a lo supersticioso. En el presente trabajo examinamos cómo las digresiones sobre un tipo de criaturas sobrenaturales, los gigantes, ocuparon espacios discursivos en la literatura de prodigios y también en la tratadística antisupersticiosa, y cómo en el debate en torno a su existencia intervinieron varios factores como el folclórico, el literario y el teológico.

PALABRAS CLAVE: gigantes, demonología, literatura de prodigios, Antonio de Torquemada, Martín del Río.

GIANTS AND DEMONS IN THE 16TH CENTURY THROUGHOUT TWO POINTS:
THE «FLORES CURIOSAS» BY TORQUEMADA AND MARTÍN DEL RÍO'S DEMONOLOGY

ABSTRACT: The existence of supernatural creatures was a central feature from the 15th century onwards in a variety of narratives apparently diverse. On one hand, the literature of prodigies and *mirabilia* constituted as a genre had influence in other literary productions. On the other hand, by the end of the 15th century the so-called demonological treatises that examined the supernatural matters critically increased in number and diffusion. In the present contribution, we analyze how the digressions on giants occupied the narratives in the literature of prodigies as well as in the anti-superstitious treatises. We also examine the impact of aspects such as theology, folklore, archeology and literature in the reception and creation of narratives about giants.

KEYWORDS: Giants, Demonology, Literature of Prodigies, Antonio de Torquemada, Martín del Río.

VARIACIONES SOBRE LA SANGRE: PARA UNA LECTURA BIOPOLÍTICA DEL INGENIO DE LOS JUDÍOS EN EL *EXAMEN DE INGENIOS PARA LAS CIENCIAS*

DAVIDE ALIBERTI

Università degli Studi di Napoli-L’Orientale
daliberti@unior.it

1. INTRODUCCIÓN

En 1644 el pastor calvinista escocés John Dury escribió una carta al intelectual judío de origen portugués Menasseh Ben Israel, pidiéndole su opinión sobre el relato de Aarón Levi, también conocido como Antonio de Montesinos, quien afirmaba haber encontrado en los Andes a los descendientes de las diez tribus de Israel. Las teorías sobre la ascendencia judía de los indios ya circulaban desde hace unos años, pero hasta entonces nunca se habían encontrado testimonios directos en relación con este hecho. Esta hipótesis podía revelarse muy peligrosa para los judíos, puesto que, si los indios fueran de origen judío, su conversión al cristianismo —por cierto, ya empezada— representaría la penúltima etapa antes del retorno de Cristo¹. A tal efecto, Menasseh Ben Israel, respondió a través de un opúsculo titulado *Esperanza de Israel*, publicado en Ámsterdam en el 1650. A pesar de la escasa credibilidad del relato de Montesinos², Menasseh Ben Israel recurrió al *Examen de ingenios para las ciencias* (1575 la edición *princeps*, y 1594 la expurgada) del médico navarro Juan Huarte de San Juan, para des-

¹ Para los conversos y los mesiánicos como Montesinos, las tribus perdidas representaban el potente ejército que, desde un lugar secreto, esperaba la llegada del mesías para salvar a los judíos y castigar a los españoles que los habían expulsado (Marriott, 2016: 24).

² Según su propio relato, Montesinos vio en tres ocasiones a unos indios que, navegando por el río, se proclamaban descendientes de Abrahán, Isaac, Jacob e Israel, y recitaban el Shemá Israel. Sin embargo, Montesinos nunca llegó a visitar la aldea, ni a hablar con estos supuestos judíos a no ser que lo hiciera por medio de Franciscus, el guía que lo había acompañado hasta allí y que Montesinos creía que era judío porque le había visto rezar un viernes por la noche (Marriott, 2016: 22-23).

mentir la tesis de la ascendencia judía de los indios. Sin profundizar demasiado en las teorías desarrolladas por Huarte, Menasseh Ben Israel se limitó a recordar que los indios no podían ser los descendientes de las tribus de Israel, porque eran feos y estúpidos, mientras que —como lo había demostrado Huarte— los judíos eran los más dotados del mundo tanto en cuerpo como en mente (Méchoulan, 2004: 473-474). En realidad, en el capítulo XI de su obra³, Huarte solo había alabado el «ingenio muy agudo» (Huarte, 2005: 511) de los judíos, pero nunca habló de su belleza, ni dijo que tuvieran las mejores mentes del mundo (Kaplan, 2016: 332). En el capítulo XIV, en cambio, había dicho que los griegos eran «los más hermosos hombres del mundo y de más alto ingenio» (Huarte, 2005: 576). Menasseh Ben Israel tuvo que confundirse, o no prestó mucha atención al contenido exacto del libro, apelando a la autoridad científica y cultural de una obra que, casi un siglo antes, en la España de la Inquisición, centrada en los procesos de limpieza de sangre, había elogiado las virtudes de los judíos. ¿Pero cómo pudo una obra de semejante contenido superar casi indemne (al menos por lo que concierne al capítulo que nos interesa) el escrutinio de la Inquisición?⁴

Para responder a esta pregunta hay que centrarse en la argumentación y en el uso que Huarte hace de las teorías científicas y filosóficas de su época. De hecho, apoyándose en la medicina y en la filosofía natural, Huarte consigue volcar el discurso —hasta entonces todavía hegemónico— sobre la pureza de sangre, debilitándolo y explotando sus mismos lugares comunes para vehiculizar unos conceptos positivos relativos a los judíos. En una época de tránsito de la cultura medieval a la renacentista, o como veremos, de una «sociedad de la sangre» (Foucault, 1990: 147) a una sociedad del cuerpo, en la que la política actúa «sobre la vida» (Esposito, 2008: 25-39), la fuerza de la obra de Huarte residió en anticipar los tiempos y abrir paso hacia una nueva concepción de las relaciones de poder. El objetivo del presente ensayo quiere poner de relieve la estrategia argumentativa de Huarte, que le permitió revolver el discurso racista sobre los judíos, operando un cambio de perspectiva que podría enmarcarse en aquella vuelta de tuerca que supuso el nacimiento de la biopolítica en España.

Diferentes investigadores han destacado con anterioridad la importancia política del *Examen de ingenios para las ciencias* y su rechazo de los estatutos de limpieza de sangre (Méchoulan, 2004: 474), centrándose en el capítulo XII y subrayando el proceso de «naturalización» de los judíos llevado a cabo por el autor, así como la ruptura de la dicotomía ingenio-ciencia (que caracteriza toda la obra) mediante la

³ A menos que se indique lo contrario, la numeración de los capítulos se refiere a la edición *princeps*.

⁴ El capítulo sobre los judíos no sufrió alguna alteración en su contenido, solo pasó de ser el duodécimo en la edición *princeps*, al decimocuarto en la reformada (Mandressi, 2016: 68).

introducción de un tercer elemento: el pueblo (Mandressi, 2016: 69 y 81). En algunos casos, declarar la excelencia de los judíos en materia de medicina práctica y trazar la genealogía de esa predisposición ha sido interpretado como un instrumento de autodefinición profesional (Kimmel, 2016: 351-352), o de búsqueda de una nueva identidad cultural para los médicos conversos (Ruderman, 2001: 294-295). Teniendo en cuenta estas contribuciones, el presente artículo se propone analizar unos aspectos que todavía no han sido debidamente examinados. Para ello, se trazará primeramente un breve paisaje histórico y cultural, esencial para entender el conjunto de creencias y dispositivos (Agamben, 2009: 14) que la obra de Huarte empezó a deshacer, para luego pasar a examinar el discurso del médico navarro sobre los judíos.

2. DE LA SANGRE AL CUERPO

En España, lo que se ha definido como «catolicismo biológico»⁵ ahonda sus raíces en los siglos XII y XIII, cuando después de la Reconquista, para asegurar la continuidad demográfica y económica de los territorios, los cristianos tuvieron que mantener la estructura social vigente en al-Ándalus, basada en la convivencia entre las tres religiones del libro. Políticamente, el modelo adoptado fue la monarquía católica del reinado visigodo de Recaredo. La sociedad estaba dividida en comunidades cerradas, posteriormente definidas como «castas»⁶, cuyas fronteras resultaban casi impenetrables. Esta impenetrabilidad estaba garantizada por unos principios estrictos que castigaban severamente la apostasía, el proselitismo y los contactos intercomunitarios (Castro, 1971: 40; Caro Baroja, 1986: 55). Los cristianos vigilaban la ortodoxia general de las tres comunidades y cada una disponía de sus propias instituciones o dispositivos⁷, que garantizaban la ortodoxia interna. Por consiguiente, las relaciones sociales entre cristianos, judíos y musulmanes se limitaban a los casos de necesidad, como, por ejemplo, las relaciones entre un enfermo cristiano y su médico judío (Stallaert, 1998: 26). La existencia de unos dispositivos de control de las relaciones sociales intercomunitarias podía considerarse ya como una forma primitiva de biopolítica. De hecho, todo contacto social entre miembros de comunidades diferentes era sentido como una amenaza para el equilibrio y la salud de la nación, como si se tratara de una infección viral capaz de corromper la «castidad» de las comunidades. La idea de una infección, de un

⁵ Se trata de la identificación «étnica» con el cristianismo, debida a la percepción del otro como una amenaza para la propia pureza «étnica» (Stallaert, 1998: 9-11).

⁶ La etimología de la palabra «casta», en su acepción de «buen linaje», «linaje limpio», se remonta al siglo XVI (Stallaert, 1998: 21-22).

⁷ Según Agamben un dispositivo es todo lo que tiene la capacidad de capturar, orientar, definir y controlar los comportamientos, los gestos, las opiniones y los discursos de los seres vivos (2009: 14).

germen transmitido a través de la sangre, estaba ya presente en las *Siete Partidas*, redactadas durante el reinado de Alfonso X el Sabio (1221-1284), y más específicamente en el título veinticuatro de la séptima partida, donde se afirmaba que los judíos tenían que someterse a los cristianos por pertenecer a la raza que crucificó a Cristo. La culpa por la crucifixión se transmitía así a través de las generaciones, como una «deuda de sangre» (Orobitg, 2018: 179-180).

El principio de tolerancia, limitado al respeto a la religión del otro, de sus prescripciones religioso-culturales y de sus lugares sagrados, empezó a erosionarse ya a partir de finales del siglo XIV, cuando las disposiciones relativas a las relaciones intercomunitarias se volvieron más rigurosas. De hecho, después de los brotes de violencia antijudía que tuvieron lugar en Sevilla en el 1391, se verificaron muchas conversiones masivas de judíos. Este fenómeno impulsó a las autoridades cristianas a tomar medidas segregacionistas cada vez más drásticas, que aumentaron las tensiones intercomunitarias y fragilizaron el equilibrio entre tolerancia e intolerancia, o como destaca Stallaert entre simbiosis y antibiosis (Stallaert, 1998: 55). Para que las relaciones entre diferentes grupos étnico-religiosos puedan dar lugar a adaptaciones simbióticas, es decir, de interdependencia y complementariedad, es necesario que los mecanismos que permiten conservar la dicotomía étnica sean eficaces (Barth, 1969: 18-19). De otra forma, estos mismos mecanismos conducen a tendencias antibióticas, como ocurrió en España cuando los cristianos, sintiendo su pureza amenazada por las conversiones, levantaron una nueva barrera que los dividía en cristianos nuevos y viejos. La tensión entre simbiosis y antibiosis puede ser leída, siguiendo el análisis que Esposito hace del concepto de incorporación de Nietzsche, como una tensión entre «communitas» e «immunitas». Es decir, entendiendo la incorporación como estrategia de inmunidad y de comunidad. Donde la primera está asociada con la explotación, el sometimiento y la dominación del otro, y la segunda con la diferenciación y la pluralización de la vida resultante del encuentro con el otro (Lemm, 2017: 53). Esposito destaca en Nietzsche una reacción hiperinmunitaria al carácter inmunitario de la vida y de la política que toma la forma de una semántica de la infección, de la contaminación, de la pureza y de la integridad (Esposito, 2008: 97). De hecho, el desvanecimiento progresivo de signos concretos capaces de marcar la frontera entre cristianos nuevos y viejos sentó las bases de la obsesión por la limpieza de sangre y de su institucionalización (Stallaert, 1998: 57). Las autoridades cristianas, conscientes de la urgencia de una política de asimilación cultural de la nueva minoría, propusieron diferentes medidas segregacionistas, hasta llegar a la más drástica: la expulsión. A partir de entonces, se puso en marcha una política asimilista hacia los conversos, basada en la dominación del otro por medio de la incorporación⁸. Los mismos conversos,

⁸ Esposito llama a esta política de dominación «biopoder» o «política sobre la vida» (2008: 25-39).

víctimas de este sistema, se convirtieron en algunos casos en los principales promotores de este proceso de incorporación, o como lo define Stallaert, de cambio de identidad étnica (1998: 32). Con la finalidad de preservar la pureza étnica cristiana, se erigieron dos dispositivos: el Tribunal de la Inquisición (1478) y los estatutos de pureza de sangre. Estos últimos —ya en vigor en los siglos XIII y XIV en algunas cofradías militares— regulaban el acceso a determinadas instituciones, obligando los individuos a demostrar la pureza de su ascendencia. Es decir, que certificaban que su sangre no se había mezclado con musulmana o judía y que sus antepasados no habían sido condenados por la Inquisición⁹. La sangre manchada era considerada un defecto hereditario, que se traspasaba de generación en generación y que ni siquiera el bautismo era capaz de lavar. Al ser engendrado, el feto recibía la «mancha» —el semen era considerado un derivado de la sangre—, que conllevaba todas las características negativas, a la vez físicas y morales, de sus progenitores. Esta especie de determinismo biológico impedía toda eximición de la culpa (Sicroff, 1960: 224-225). Además, esta obsesión por la sangre, la pureza y la trasmisión de la «mácula», estuvo respaldada por una copiosa literatura que, a partir de la mitad del siglo XV, se comprometió en demostrar la inferioridad de la sangre judía y musulmana¹⁰. En este sentido, las teorías sobre una supuesta mancha congénita que se transmitía a través de la sangre ocuparon la mayoría de estos textos. En 1449, por ejemplo, Fernando del Pulgar habló de los orígenes judíos como de una «tara de la sangre» que afectaba al individuo en todo su ser, inhabilitándolo para el ejercicio de profesiones de prestigio (Orobitg, 2018: 192). Casi un siglo después, en el 1547, Juan Martínez Silíceo propuso prohibir los matrimonios entre cristianos viejos y nuevos, afirmando que se trataba de «la misma sangre, la misma semilla impura e infecciosa» (Orobitg, 2018: 195; Sicroff, 1985: 147). Estos discursos, como se ha mencionado anteriormente, remitían a una semántica de la infección, de la contaminación de la pureza del cristiano y del mal congénito que la sangre judía, musulmana y conversa llevaban en su interior.

⁹ Oficialmente la prueba de pureza de sangre se limitaba a dos generaciones, aunque en la práctica llegó a alcanzar una temporalidad ilimitada, hablándose de «pureza inmemorial» (Lea, 1983: 167).

¹⁰ El *Fortalitium fidei contra iudeos sarracenos aliosque christianaे fidei inimicos* del franciscano Alonso de Espina se publicó en 1487; el *Libro del Alborayque*, en contra de los conversos se editó en Sevilla en 1545; el *Defensio statuti Toletani* de Diego Simancas está fechado en 1547; el *Summa nobilitatis hispanicae* de Juan Arce de Otálora se publicó en 1559; el *Scrutinium scripturarum*, escrito por el converso Pablo de Santa María, apareció en Burgos en 1591; las obras de otro converso, Jerónimo de Santa Fe, originalmente tituladas *Tractatus contra perfidiam iudeorum* y *De iudeis erroribus ex Talmut*, aparecieron por primera vez en 1552, y se siguieron editando a lo largo de todo el siglo XVI y XVII bajo el título de *Hebraemastix*; el *Tractatus zelus Christi* de Pedro de la Caballería fue editado en 1592 por Martín Alonso Vivaldo; en 1608, Baltasar Porreño publicó el *Defensa del estatuto de pureza que fundó en la Santa Iglesia de Toledo el cardenal y arzobispo don Juan Martínez Silíceo* (Orobitg, 2018: 189).

Como afirmaba Juan Arce de Otálora, «la sangre de quienes entregaron a Cristo está tan infectada que sus hijos, sobrinos y descendientes [...] están privados y excluidos de honores, cargos y dignidades. La infamia de sus padres los acompañará siempre» (Méchoulan, 1979: 126; Orobio, 2018: 209). La muerte de Cristo representaba entonces una mancha indisoluble en la sangre de los judíos que ni siquiera el bautismo podía lavar, y nadie podía evitar el contagio de una infección que se propagaba por el semen (Méchoulan, 2004: 470).

Hasta la primera Modernidad, se podría afirmar que el poder en España «hablaba a través de la sangre» (Foucault, 1990: 147). Como hemos visto, la sangre tenía una manifestación tanto biológica como simbólica: la limpieza de sangre, el semen como un derivado de la sangre, la transmisión a través de la sangre, la sangre manchada y otras. Sin embargo, a lo largo del siglo XVI las expresiones del poder empezaron a orientarse hacia el cuerpo, a la vez social y del individuo. De hecho, la nueva preocupación fue la vitalidad del cuerpo social del imperio y de las diferentes maneras para salvaguardar su salud, principalmente, mediante el control sobre la conducta de los individuos y sobre sus cuerpos. El objetivo del poder se convertía así en «la distribución de lo vivo en base a su valor y utilidad» (Foucault, 1990: 144). La medicina empezó a ser considerada casi como una disciplina judicial, una ciencia normativa de la conducta social, que distinguía los comportamientos normales de los anormales y patológicos (Ruderman, 2001: 293). Por esta razón, muchos médicos empezaron a considerarse autorizados a hablar de política: el organismo, visto como un conjunto delimitado de funciones que trabajaban juntas bajo el mismo principio organizador, se convirtió en el modelo de organización del cuerpo social. Esta concepción llegó a su culminación en la obra del doctor Juan Huarte de San Juan, que asignó a cada individuo la profesión y el lugar en la sociedad que más se ajustaba a su complejión.

3. HUARTE DE SAN JUAN Y EL DISCURSO SOBRE EL INGENIO DE LOS JUDÍOS

Sin detenernos demasiado, por motivos de espacio, en la biografía y en la estructura de la obra, nos limitaremos a decir que el doctor Juan Huarte de San Juan nació alrededor de 1530 en San Juan de Pie de Puerto, realizó sus estudios de medicina en Alcalá de Henares entre 1553 y 1559 (Iriarte, 1948: 19) y ejerció en Baeza a partir de 1572, donde publicó la primera edición de su única obra, el *Examen de ingenios para las ciencias*, en 1575 (Torre, 1984: 27). En el *Examen*, el doctor Huarte proponía una teoría de las aptitudes con el objetivo de determinar, en cada individuo, las características que lo hacían naturalmente apto para el estudio de una sola ciencia en particular y de ninguna otra. De hecho, como afirmaba en el segundo proemio al lector:

Pero si eres discreto, bien compuesto y sufrido, decirte he tres conclusiones muy verdaderas [...]. La primera es que, de muchas diferencias de ingenio que hay en la especie humana, sola una te puede, con eminencia, caber; si no es que Naturaleza, [...] por no poder más, te dejó estulto y privado de todas. La segunda, que a cada diferencia de ingenio le responde, en eminencia, sola una ciencia y no más; de tal condición, que si no aciertas a elegir la que responde a tu habilidad natural, ternás de las otras gran remisión aunque trabajes días y noches. La tercera, que después de haber entendido cuál es la ciencia que a tu ingenio más le responde, te queda otra dificultad mayor por averiguar; y es si tu habilidad es más acomodada a la práctica que a la teórica, porque estas dos partes, en cualquier género de letras que sea, son tan opuestas entre sí y piden tan diferentes ingenios, que la una a la otra se remiten como si fueran verdaderos contrarios (2005: 166-167).

El objetivo sería una clasificación de los súbditos de Felipe II —a quien la obra estaba dedicada— en función de sus predisposiciones y para alcanzarlo, Huarte proponía la creación de «diputados en la república, hombres de gran prudencia y saber, que en la tierna edad descubriesen a cada uno su ingenio, haciéndole estudiar por fuerza la ciencia que le convenía, y no dejarlo a su elección» (2005: 159). El tema de la educación, y más exactamente, el de obligar a los niños a estudiar la ciencia que más se ajustaba a sus ingenios, así como el tema de las relaciones sexuales, la alimentación y la salud —todos asuntos centrales para la biopolítica (Foucault, 1990: 25-26)— eran temas cuidadosamente tratados en el *Examen*. De hecho, se trataba de cuestiones esenciales para el arte del gobierno, que no consistían solo en «gobernar a la gente», sino también en cómo «organizar la vida» por el bien de la nación (Foucault, 2007: 122). En este sentido, entre las referencias principales de Huarte encontramos a filósofos clásicos, como Platón y Aristóteles, quienes ya entendían la política como biopolítica (Ojakangas, 2017: 33), es decir, como una práctica que pretendía regular y controlar lo vivo, actuando sobre las calidades naturales de los cuerpos para alcanzar la prosperidad del estado. Huarte, análogamente a Platón —y como muchos otros médicos en el Renacimiento—, interpretaba la medicina como una forma de política y la política como una forma de medicina (Popper, 2005: 147).

En el capítulo que aquí nos interesa el autor habla de la teoría y de la práctica de la medicina. En concreto, Huarte explica que la medicina teórica depende en parte de la memoria y en parte del entendimiento, mientras que la práctica depende principalmente de la imaginación o potencia imaginativa, que se opone al entendimiento: «por haber repugnancia entre el entendimiento y la imaginativa —a quien ahora probaremos que pertenece la práctica y el saber curar con certidumbre— por maravilla se halla médico que sea gran teórico y práctico, ni, al revés, gran práctico y que sepa mucha teórica» (2005: 497). Según Huarte, la potencia imaginativa era muy difícil de encontrar en España, «porque los moradores

de esta región hemos probado atrás que carecen de memoria y de imaginativa, y tienen buen entendimiento» (2005: 504). Además, el autor subrayaba que este tipo específico de ingenio solo se podía encontrar en Egipto.

Llegado a este punto, Huarte parecía hacer una digresión, contando una anécdota que tenía como protagonista al rey de Francia, Francisco de Valoys. El autor relató que, estando el rey molestado por una larga enfermedad, que ningún médico de su corte conseguía curar, pidió al emperador Carlos V que le enviase al mejor médico judío que tenía, «del cual tenía entendido que le daría remedio a su enfermedad si en el arte lo había» (2005: 505-506). Carlos V, no consiguiendo encontrar a ningún médico judío en su reino, decidió enviar al rey de Francia un médico cristiano nuevo, creyendo así satisfacer las necesidades de Francisco I. Sin embargo, conversando con el recién llegado, el rey de Francia no tardó en descubrir que se trataba de un cristiano nuevo, ordenándole que se marchase sin ni siquiera dejarse visitar:

Rey: ¿Luego vos sois cristiano?

Médico: Señor sí, por la gracia de Dios.

Rey: pues volveos en hora buena a vuestra tierra: porque médicos cristianos sobrados tengo en mi casa y corte. ¡Por judío lo había yo, los cuales en mi opinión son los que tienen habilidad natural para curar! Y, así, lo despidió, sin quererle dar el pulso, ni que viese la urina, ni le hablase palabra tocante a su enfermedad (2005: 507).

Finalmente, Francisco I hizo llegar a un médico judío de Constantinopla, que curó su enfermedad con un remedio muy sencillo: leche de asna. A pesar del tono irónico, la anécdota permitió a Huarte cumplir con dos importantes operaciones: 1) rechazar la idea de la mácula congénita que se transmitía a través de la sangre, y que tampoco el bautismo podía borrar, mediante el personaje del rey que no se dejó ni siquiera visitar por el médico converso considerándolo cristiano con tan solo haberlo dicho; 2) afirmar, a través de Francisco I, que los judíos eran «los que tienen habilidad natural para curar» (Mandressi, 2016: 76). Con esta última afirmación, Huarte desplazó el foco de su discurso, que ya no iba a centrarse en demostrar en qué región del mundo se engendraban los ingenios más idóneos para el ejercicio de la práctica de la medicina, sino en probar que los judíos eran los únicos que tenían este tipo específico de ingenio. De hecho, según Huarte la potencia imaginativa de los judíos no procedía únicamente de las calidades que absorbieron durante los años pasados en Egipto¹¹, sino también de una mezcla única de elementos excepcionales que se debieron a las circunstancias especiales

¹¹ Huarte explicaba que «en esta región quema mucho el sol; y por esta causa los que la habitan tienen el celebro tostado y la cólera requemada, que es el instrumento de la astucia y solericia. [...]»

que los judíos vivieron a lo largo de su historia¹². En primer lugar, un exceso de cólera requemada —que era también el instrumento de la astucia, de la solertería y de la malicia, según explicaba el autor— que producían «los que viven en servidumbre, en tristeza, en aflicción y tierras ajena [...] por no tener libertad de hablar, ni vengarse de sus injurias» (2005: 509). Además, salidos de Egipto los judíos estuvieron cuarenta años en el desierto, donde desarrollaron su ingenio, porque «es cosa muy averiguada [...] que las regiones estériles y flacas, no paniegas ni abundosas en fructificar, crían hombres de ingenio muy agudo [...]» (2005: 510). En el desierto, los judíos comieron el maná, bebieron unas aguas que Dios volvía «tan delicadas y sabrosas como su gusto las podía apetecer» (2005: 515), y respiraron un aire «también sutil y delicado; [...] Y teníanle siempre templado; porque de día se ponía delante el sol una nube que no le dejaba calentar demasiadamente, y a la noche una columna de fuego que lo templaba. Y gozar de un aire de esta manera, dice Aristóteles que hace avivar mucho el ingenio» (2005: 516). Por consiguiente, los judíos desarrollaron un ingenio más agudo que el resto de los habitantes de Egipto, y al comer el maná y beber las aguas delicadas que Dios les proporcionaba, sus estómagos produjeron aún más cólera, porque habían estado acostumbrados durante muchos años a la mala comida y al agua corrompida de Egipto (2015: 515).

Llegados a la tierra prometida, los judíos padecieron «tantos trabajos, hambres, cercos de enemigos, sujetaciones, servidumbres y malos tratamientos, que aunque no hubieran sacado de Egipto y del desierto aquel temperamento caliente y seco y retostado que hemos dicho, lo hicieran en esta mala vida» (2005: 516-517). Esta combinación de acontecimientos, como se ha dicho antes, generó en los judíos un tipo de ingenio único y la potencia imaginativa ideal para la medicina práctica. Estas características, como la mácula congénita, se transmitieron a través del semen —que, según Huarte, en los judíos era «delicada y tostada»— y quedaron en la sangre de sus descendientes. De esta manera, Huarte utilizaba el estereotipo de la sangre infecta, que transmitía sus características negativas, convirtiéndola en el vector para la transmisión de los atributos ideales para la práctica de la medicina: «Esta cólera retostada dijimos atrás que era el instrumento de la solertería, astucia, versucia y malicia; y ésta es acomodada a las conjeturas de la medicina, y con ella se atina a la enfermedad, a la causa, y al remedio que tiene» (2005: 517). De hecho, Huarte no negaba que la sangre de los judíos transmitiera también características negativas como la solertería, la astucia y la malicia, pero

Los que habitan en tierras muy calientes son sabios en el primer género de sabiduría, y tales son los de Egipto» (2005: 511).

¹² De aquí la relación tripartida ingenio-ciencia-pueblo mencionada al principio del presente artículo (Mandressi, 2016: 81).

demostraba que este mismo humor, la cólera retostada, les convertía innegablemente en los más idóneos para la práctica de la medicina. Además, el autor del *Examen* afirmaba que, a pesar de que hubieran pasado dos mil años, y que muchos judíos se habían establecido en regiones muy diferentes de Egipto, como España, todavía no habían perdido estas características que los hacían tan especiales, porque «hay accidentes que se introducen en un momento, y duran toda la vida en el sujeto, sin poderse corromper» (2005: 519).

Según los cálculos de Huarte, hubieran hecho falta «más de tres mil años para que la simiente de Abrahán acabase de perder las disposiciones de ingenio que hizo el maná» (2005: 519), y a confirmación de lo dicho, ofrecía al lector un ejemplo:

[...] finjamos que como Dios sacó de Egipto las doce tribus de Israel, sacara doce negros y doce negras de Etiopía, y los trujera a nuestra región. ¿En cuántos años fuera bueno que estos negros y sus descendientes vinieran a perder el color, no mezclándose con los blancos? A mí me parece que eran menester muchos años, porque con haber más de doscientos que vinieron de Egipto a España los primeros gitanos, no han podido perder sus descendientes la delicadeza de ingenio y soler-
cia que sacaron sus padres de Egipto, ni el color tostado. Tanta es la fuerza de la simiente humana cuando recibe en sí alguna calidad bien arraigada. Y de la manera que los negros comunican en España el color a sus descendientes (por la simiente, sin estar en Etiopía) así el pueblo de Israel, viniendo también a ella, puede comunicar a sus descendientes el agudeza de ingenio sin estar en Egipto ni comer del maná (2005: 523).

Huarte admitía que, después de tantos años, estas características podían haberse perdido un poco:

por usar de contrarios manjares, y estar en región diferente de Egipto, y no beber aguas tan delicadas como en el desierto; y por haberse mezclado con los que descienden de la gentilidad, los cuales carecen de esta diligencia de ingenio. Pero lo que no se les puede negar es que aún no lo han acabado de perder (2005: 524).

De esta manera, Huarte recordaba que incluso las características más enraizadas en la sangre tendían a disolverse a lo largo de los años, y que nada era inmutable como pretendían los que sostenían la limpieza de sangre.

Si por un lado el discurso de Huarte parecía sugerir al rey qué hombres se habían de escoger en España para la práctica de la medicina —recomendándole implícitamente de poner fin a la persecución de los cristianos nuevos¹³—, por otro lado, como lo han destacado algunos estudiosos, dejaba emerger una especie de

¹³ «Better to acknowledge these individuals' special skills, and to act accordingly» (Kimmel, 2016: 344).

«higiene del ingenio» (Mandressi, 2016: 81), que idealmente apuntaba al mantenimiento de la pureza del pueblo judío, para que no se perdiera su especial aptitud para la práctica de la medicina. En este sentido, si tomamos por cierta la hipótesis de que el mismo Huarte fuera un cristiano nuevo¹⁴, este discurso representaría su reacción a la condición paradójica de los médicos conversos: sometidos a un intenso desprecio y obligados a una posición marginal, a pesar de su papel esencial en la sociedad. Sin embargo, los conversos se apropiaban a veces de los valores de la casta dominante, distorsionándolos aún más (si esto fuera posible), y llegando a representarse como hidalgos, reivindicando una supuesta ascendencia aristocrática o una singularidad debida a razones genealógicas (Ruderman, 2001: 292). Esto explicaría, además, la crítica que Huarte hizo, en el capítulo XIII, a la noción de honor basada en el nacimiento, elogiendo a la hidalguía basada en el mérito:

todas cuantas buenas noblezas ha habido en el mundo y habrá, han nacido, y nacerán, de peones y hombres particulares, los cuales con el valor de su persona hicieron tales hazañas que merecieron para sí y para sus descendientes título de hijosdalgo, caballeros, nobles, Condes, Marqueses, Duques y Reyes (2005: 550-551).

4. CONCLUSIONES

El recorrido histórico que hicimos al principio de esta contribución tenía dos funciones: la primera era mostrar cómo, a partir de la conquista cristiana, el ejercicio del poder en España siempre comportó, en cierta medida, un control de las conductas de los individuos; y que el paso de la soberanía clásica, que Foucault define sociedad de la sangre, a la biopolítica presumió de un periodo en que los dos sistemas de poder fueron yuxtapuestos. Durante este periodo de cambio y de adaptación de los dispositivos de control (como la Inquisición), Huarte publicó su obra que, utilizando un paradigma científico moderno, reaccionaba contra la vieja estructura de poder. La obra ejerció su presión sobre los engranajes de dos temporalidades diferentes, produciendo aquella leve desaceleración que le consintió —lejos de desencadenar una revolución— insertar unas ideas antagónicas al discurso de la casta dominante.

Independientemente de si Huarte fuera cristiano nuevo o viejo, el *Examen* se convirtió en un texto de referencia para muchos judíos y conversos de origen ibérico en el Renacimiento. Además de Menasseh ben Israel —que vimos al principio de la presente contribución—, Huarte inspiró a muchos médicos conversos que, a partir del *Examen*, desarrollaron ulteriormente las teorías del médico

¹⁴ Hipótesis originalmente formulada por Américo Castro (1972: 56-57).

navarro. Dos ejemplos son *El retrato del perfecto médico* (1595) del converso Henrique Jorge Enríquez y el *Medicus politicus* (1662) del también converso Rodrigo de Castro. El *Examen* representó una obra innovadora que abrió el paso a un nuevo tipo de literatura médico-política, pero sobre todo mostró cómo, a través del discurso científico, se podía empezar a erosionar aquel conjunto de creencias y teorías sobre la sangre, que constituyan los cimientos del poder ejercido por las autoridades cristianas viejas sobre el cuerpo de las minorías, y de los conversos.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2009). «*What Is an Apparatus?*» *And Other Essays*. David Kishik y Stefan Pedatella (trads.). Stanford: Stanford University Press.
- BARTH, Fredrik (1969). *Ethnic Groups and Boundaries: the Social Organization of Culture Difference*. Bergen-Oslo: Universitets Forlaget.
- CARO BAROJA, Julio (1986). *Los judíos en la España moderna y contemporánea*. Madrid: Ediciones Istmo.
- CASTRO, Américo (1971). *La realidad histórica de España*. Ciudad de México: Editorial Porrúa.
- CASTRO, Américo (1972). *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona: Noguer Ediciones.
- ESPOSITO, Roberto (2008). *Bíos: Biopolitics and Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- FOUCAULT, Michel (1990 [1976]). *The History of Sexuality*. Robert Hurley (trad.). New York: Vintage Books.
- FOUCAULT, Michel (2007 [1978]). *Security, Territory, Population Lectures at the College de France, 1977-78*. Michel Senellart (ed.). Graham Burchell (trad.). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan (2005 [1575]). *Examen de ingenios para las ciencias*. Guillermo Serés (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- IRIARTE, Mauricio de (1948). *El doctor Huarte de San Juan y su Examen de ingenios: contribución a la historia de la psicología diferencial*. Madrid: Casimiro.
- KAPLAN, Yosef (2016). «Spanish Readings of Amsterdam's Seventeenth-Century Sephardim». En Scott Mandelbrote & Joanna Weinberg (eds.), *Jewish Books and Their Readers: Aspects of the Intellectual Life of Christians and Jews in Early Modern Europe*. Leiden: Brill, pp. 312-341.
- KIMMEL, Seth (2016). «Tropes of Expertise and Converso Unbelief: Huarte de San Juan's History of Medicine». En Mercedes García-Arenal (ed.), *After Conversion: Iberia and the Emergence of Modernity*. Leiden: Brill, pp. 336-357.
- LEA, Henry Charles (1983). *Historia de la inquisición española*. Ángel Alcalá Galve (trad.). Madrid: Fundación Universitaria Española.
- LEMM, Vanessa (2017). «Nietzsche and Biopolitics: Four Readings of Nietzsche as a Bio-political Thinker». En Scott Mandelbrote & Joanna Weinberg (eds.), *The Routledge Handbook of Biopolitics*. Abingdon-on-Thames: Routledge, pp. 50-65.

- MANDELBROTE, Scott & Joanna WEINBERG (2016). *Jewish Books and Their Readers: Aspects of the Intellectual Life of Christians and Jews in Early Modern Europe*. Leiden: Brill.
- MANDRESSI, Rafael (2016). «Los mejores médicos de la Tierra. El “pueblo de Israel” en el *Examen de ingenios* de Juan Huarte (1575)». *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 43: 2, pp. 59-87.
- MARRIOTT, Brandon (2016). *Transnational Networks and Cross-Religious Exchange in the Seventeenth-Century Mediterranean and Atlantic Worlds: Sabbatai Sevi and the Lost Tribes of Israel*. London: Taylor and Francis.
- MÉCHOULAN, Henry (1979). *Le sang de l'autre ou l'honneur de Dieu: Indiens, Juifs, Morisques dans l'Espagne du siècle d'or*. Paris: Fayard.
- MÉCHOULAN, Henry (2004). «Menasseh Ben Israël Lecteur Du Docteur Juan Huarte de San Juan Dans De La Fragilidad Humana et Esperanza de Israël». *Revue Des Études Juives*, 163: 3-4, pp. 463-474.
- OJAKANGAS, Mika (2017). «The Political Thought of Classical Greece». En Sergej Prozorov & Simona Rentea (eds.), *The Routledge Handbook of Biopolitics*. Abingdon-New York: Routledge, pp. 23-35.
- OROBITG, Christine (2018). *Le sang en Espagne: trésor de vie, vecteur de l'être: xve-xviiie siècles*. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence.
- POPPER, Karl R. (2005). *The Open Society and Its Enemies: The Spell of Plato*. Abingdon-on-Thames: Routledge.
- RUDERMAN, David B. (2001). *Jewish Thought and Scientific Discovery in Early Modern Europe*. New Haven: Yale University Press.
- SICROFF, Albert A. (1985). *Los estatutos de limpieza de sangre: controversias entre los siglos xv y xviii*. Madrid: Editorial Taurus.
- STALLAERT, Christiane (1998). *Etnogenesis y etnicidad en España: una aproximación histórico-antropológica al casticismo*. Barcelona: Proyecto A.
- TORRE, Esteban (1984). *Sobre lengua y literatura en el pensamiento científico español de la segunda mitad del siglo xvi: las aportaciones de G. Pereira, J. Huarte de San Juan y F. Sánchez El Escéptico*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Recibido: 23/02/2021

Aceptado: 04/03/2021



VARIACIONES SOBRE LA SANGRE: PARA UNA LECTURA BIOPOLÍTICA DEL
INGENIO DE LOS JUDÍOS EN EL *EXAMEN DE INGENIOS PARA LAS CIENCIAS*

RESUMEN: En el 1575 el médico navarro Juan Huarte de San Juan consiguió demostrar, en su *Examen de ingenios para las ciencias*, que los judíos eran los más idóneos para la práctica de la medicina y que la «mancha» que llevaban en la sangre no era indeleble, contradiciendo así al postulado central de las teorías sobre la pureza de sangre. La presente contribución propone una relectura del capítulo dedicado a los judíos en la obra de Huarte de San Juan, enmarcándolo en la época del nacimiento de la biopolítica en España y destacando la estrategia discursiva empleada por el autor para lograr su objetivo.

PALABRAS CLAVE: biopolítica, judíos, sangre, ingenio, medicina, conversos, Inquisición.

VARIATIONS ON BLOOD: FOR A BIOPOLITICAL READING OF
THE WIT OF THE JEWS IN THE *EXAMEN DE INGENIOS PARA LAS CIENCIAS*

ABSTRACT: In 1575 the Navarrese physician Juan Huarte de San Juan demonstrated, in his *Examen de ingenios para las ciencias*, that Jews were the most apt for the practice of medicine and the «stain» they carried in their blood was not indelible, contradicting the central postulate of the theories on the purity of blood. This contribution proposes a re-reading of the chapter dedicated to the Jews in Huarte de San Juan's work, reframing it in the period of the birth of biopolitics in Spain and highlighting the discursive strategy employed by the author to achieve his aim.

KEYWORDS: Biopolitics, Jews, Blood, Wit, Medicine, Conversos, Inquisition.

POESÍA, HERÁLDICA Y GENEALOGÍA: UNA FUENTE MANUSCRITA DE PEDRO DE GRACIA DEI (MS. H.II.21 DE LA REAL BIBLIOTECA DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL)*

NATALIA ANAÍS MANGAS NAVARRO

Universidad de Córdoba

112manan@uco.es

1. INTRODUCCIÓN

El ms. h.II.21 de la Real Biblioteca del monasterio de El Escorial es un peculiar volumen misceláneo que reúne materiales de carácter heráldico, genealógico e historiográfico. La primera noticia sobre este testimonio aparece a principios del siglo xx, cuando el alemán Rudolf Beer (1903: CXII, n.^{os} 84 y 85) publica la relación de un conjunto de libros que Felipe II entregó a los fondos escurialenses en 1576. Por su parte, Castañeda y Alcover (1917: 354, 359, 364, 367-369, 378, 387 y 388), en su índice de manuscritos castellanos sobre heráldica, genealogía y órdenes militares que se conservan en El Escorial, consigna este códice en distintas entradas a partir de una división por autores y temas. Tanto el inventario de Beer como el repertorio de Castañeda y Alcover, ofrecen escasos datos materiales sobre esta fuente y, respecto a la descripción interna, solo en el segundo se advierte la localización de algunos textos en los folios correspondientes. Será Zarco Cuevas quien, pocos años después, documente este testimonio en su catálogo de los manuscritos castellanos custodiados en el monasterio de El Escorial, primero, de manera independiente, con más información codicológica y una descripción interna (1924-1929: I, 197-201) y, después, dentro del inventario que sacó a la luz

* Este trabajo se enmarca en el proyecto «Cancionero, romancero y fuentes impresas», del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (FFI2017-86313-P), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER/UE), cuyo investigador principal es Josep Lluís Martos y en el proyecto de investigación «DHuMAR II: From Middle To Golden Age: Translation & Tradition» (ref.: PY20_00469), financiado por la Consejería de Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades de la Junta de Andalucía y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER/UE).

Rudolf Beer, pues lo incluye como apéndice al final del tercer volumen, aunque solo la parte que concierne a los libros en castellano (1924-1929: III, 475-494).

Pese a la presencia de este manuscrito en repertorios bibliográficos de importante calado, Dutton no lo documenta en *El cancionero del siglo xv* (1990-1991). Aunque contiene, en su mayoría, obras en prosa, recoge cuatro textos poéticos de considerable difusión en el siglo xvi e, incluso, tres de ellos tienen un ID asignado a partir de su identificación en otros testimonios. El complemento fundamental al catálogo de Dutton es la base de datos de *Philobiblon*, que sí dedica una de sus entradas a este manuscrito (BETA manid 3604), donde traslada los datos materiales que ofrece Zarco Cuevas, así como la descripción interna, apoyándose, también, en un trabajo de Valverde Ogallar (2002: 849-850).

Al margen de su indexación en los repertorios mencionados, no se ha realizado un trabajo monográfico del ms. h.II.21, pese a que se erige como un testimonio de especial relevancia para el conocimiento de obras heráldicas y genealógicas, tanto en verso como en prosa. El objetivo de este artículo es, por tanto, ofrecer un estudio de este manuscrito, tanto desde una perspectiva material como de análisis interno. Para ello, se toman como punto de partida los catálogos anteriores, que se completan y amplían con los datos de la propia revisión del testimonio. La descripción interna ocupa una parte importante del trabajo, cuyo estudio permite identificar los peculiares textos que transmite el manuscrito. Finalmente, se establecen, también, posibles relaciones de filiación con otras fuentes datadas en el siglo xvi, de las que se genera una rica tradición textual.

2. HISTORIA EXTERNA Y DATOS MATERIALES

El manuscrito formó parte del conjunto de libros que llegaron al monasterio de El Escorial el 2 de mayo de 1576, mediante cédula real emitida por Felipe II el 30 de abril de ese mismo año¹. El encargado de realizar la entrega fue Hernando de Bribiesca, guardajoyas del rey, y se eligió al fraile Juan de San Jerónimo, junto al escribano Lucas Gracián Dantisco, «para que en su nombre fuesen resciuidos y reconocidos los dichos libros por el inuentario y catálogo que dellos está hecho» (Zarco Cuevas, 1924-1929: III, 477). Este inventario cuenta con casi 2000 libros organizados por lengua, materia y formato o tamaño —por ejemplo, «Philosofía

¹ La Real Biblioteca del monasterio de El Escorial comenzó a formarse gracias a las donaciones de libros de Felipe II, frecuentes cada cierto tiempo; en este año de 1576, el monarca entregó un fondo considerable. Véase, al respecto, Andrés (1964: 5-233). Gracias a los inventarios que se realizan de las sucesivas donaciones reales, se ha intentado reconstruir la librería completa de Felipe II, pues el *Catálogo de los libros del rey* todavía no ha sido localizado e, incluso, algunos apuntan a su pérdida en el incendio que asoló El Escorial en el año 1671 (Sánchez-Molero, 1995: 414).

en castellano, in quarto»—. Más de 900 son manuscritos en latín, 348 en castellano y el resto abarca volúmenes en griego, catalán, valenciano, portugués y árabe.

En el inventario que publica Beer (1903: CVII), este manuscrito está catalogado en dos entradas independientes, aunque con idéntica signatura: por un lado, el *Libro de linages de Castilla* (n.º 84) y, por otro, *Libro de linages de España por don Pedro, hijo del rey don Dionis* (n.º 85). Beer aclara que «Aus den Angaben von M. erhellt, dass Nr. 84 und 85 heute zusammengebunden sind» (1903: CXII), es decir, que ambos manuscritos se encuentran, hoy en día, «atados», según la información que le proporcionaron desde el mismo monasterio. Se trata, en efecto, de un volumen facticio, cuya independencia inicial de los dos manuscritos nos revela que debieron de encuadrarse juntos al llegar al fondo escurialense.

La división de este códice en dos partes materiales se advierte también por la letra del copista. Desconocemos la identidad del amanuense de la primera parte, titulada *Linages de Castilla* (ff. 1r-227v), aunque una referencia interna nos lleva a un personaje concreto: «Castilla rey de armas del Emperador don Carlos» (f. 166r). Como se aclara más adelante, esto se explica porque el copista toma como antígrafo un manuscrito custodiado en la Real Academia de la Historia² (ms. 9/271), que parece ser el original compilado por Alonso de Castilla, rey de armas de Carlos V, como ya afirmaron Cuartero Huerta y Vargas-Zúñiga (1955: 9)³. El amanuense del códice de El Escorial sigue fielmente buena parte del manuscrito de la RAH, incluida esa anotación que nos remite a un «Castilla», rey de armas.

La segunda parte es más breve que la primera (ff. 228r-387v) y está copiada por Juan Páez de Castro (Zarco Cuevas, 1924-1929: I, 197). Contiene únicamente seis textos, aunque el peso recae en el *Libro de los linajes de España por don Pedro hijo del rey don Denis de Portugal* (ff. 228r-377r), que abarca casi todo el manuscrito; de hecho, así se titulaba el volumen antes de encuadrarse con los *Linages de Castilla*. Si el copista fue Juan Páez de Castro, es muy probable que el códice formase parte de su biblioteca. Precisamente, en torno a 1576, Felipe II ya había incorporado a su librería particular los fondos de reconocidos bibliófilos, como los de Pedro Ponce de León, obispo de Plasencia, y los del propio Juan Páez de Castro. En el caso de este último, el monarca adquirió su biblioteca tras su muerte, en 1570⁴.

Se debe distinguir, por tanto, la fecha de copia de ambas partes, aunque en los dos casos podríamos establecer un arco cronológico que oscilaría, aproximadamente, entre 1526 y 1576. En el volumen titulado originalmente *Linages*

² En adelante, RAH.

³ Para un estudio material de este manuscrito, véase Mangas Navarro (2020: 62-65).

⁴ La biblioteca de Juan Páez de Castro ha sido objeto de estudio exhaustivo por Domingo Malvadí (2011).

de Castilla, se advierten varias referencias internas que sirven, al menos, para proponer una fecha *post quem*, así como el año de composición o impresión de algunos textos. A propósito de *La ampliación de la ciudad de Granada*, se dice: «estando el emperador y rrey nuestro señor en la ciudad de granada que fue en el año mdxxvi...» (f. 119r). Además, también se incluye la *Pregunta que hizo el vizconde de Altamira a fray Luis de Escobar* (ff. 110r-112r), que forma parte de *Las respuestas quinquagenas*, impresa en Valladolid en 1526. No obstante, debe tenerse en cuenta, de nuevo, que estos datos aparecen en su antígrafo, el ms. 9/271 de la RAH. La fecha *post quem*, por tanto, sería 1526, mientras que la fecha *ante quem* ha de ser 1576, año en que llega el manuscrito al monasterio. Respecto a la parte que copia Juan Páez de Castro, la fecha *ante quem* debe ser, necesariamente, 1570, año de su muerte, mientras que podemos establecer como fecha *post quem* alrededor de 1530, si tenemos en cuenta el año de su nacimiento, 1510.

El manuscrito h.II.21 es un volumen *in folio* encuadrado en pasta dura marrón con hierros dorados en el lomo (302x197 mm). En el tejuelo, en rojo, figura inscrito el siguiente título: «21. | DE LINAGES. | 16». Está formado por 391 folios (295 x 190 mm), más dos hojas de guarda anteriores y dos posteriores. Tras la segunda hoja de guarda anterior, hay II folios que incluyen un índice de las obras que recoge el códice; no obstante, está incompleto y faltan algunos textos. Conviven dos foliaciones distintas: una arábiga, en tinta, y otra romana, a lápiz. Podemos advertir varios errores en la foliación, ya que se repite el f. 214 y entre los ff. 312-313 y 355-356 hay un folio que no está numerado; los ff. 212-214 y 220-225 están en blanco. La caja de escritura, sin pautado, presenta unas medidas de 240 x 155 mm y está formada por 25/27 líneas. Los textos en prosa se copian a línea tirada, mientras que las obras poéticas, que únicamente son cuatro y aparecen seguidas (ff. 110r-113r), se disponen en una columna en el centro del folio. Advertimos varios huecos en blanco a lo largo de todo el manuscrito, que se corresponden con el dibujo del escudo que debería aparecer en algunas obras heráldicas.

3. DESCRIPCIÓN INTERNA

El manuscrito es un compendio heráldico y genealógico, donde se recrea el origen e historia de varios linajes nobiliarios, la fundación de ciudades y órdenes religiosas, la descripción de escudos y un tratado sobre los reyes de armas, su origen y el arte de blasonar. Muchas de las obras son de autoría dudosa e, incluso, desconocida, caracterizadas, además, por una limitada transmisión textual. Resulta especialmente llamativa la presencia de un espacio dedicado a cuatro poemas que, en contraste con las composiciones anteriores, sí gozaron de una mayor difusión a lo largo del siglo XVI y en posteriores centurias, bien por vía impresa o manuscrita.

Podemos establecer un total de 27 textos, aunque, en algunos casos, se trata de retazos de obras más extensas y no de composiciones completas. La descripción interna del manuscrito h.II.21 es la siguiente:

1. [ff. 1r-86r]: Linaje de los Lara. Ínc: «En las coronicas de vizcaya es hecha mención hasta don Juan el tuerto...»; éxpl: «en campo colorado tres dados blancos de senas y el se las otorgo. como estan Aquí pintadas»⁵.
2. [ff. 86r-88v]: Principio de la orden de Calatrava. Ínc: «Dize la coronica del enperador don Alonso y del rrey don Don sancho su hijo que estando en toledo...»; éxpl: «Bexit Castel casteles Borriana»⁶.
3. [ff. 89r-96v]: Linage de Butron y sus armas. Ínc: «Un hijo del señor de Sanguis que se llamaba Juan perez...»; éxpl: «las flores de liz susodichas y el segundo y terçero de leon como estan aquí pintadas».
4. [ff. 96v-98r]: Fundacion de Toledo. Ínc: «Pues tengo escritos los linajes que a mi noticia an allegado de los rreyos de castilla y de leon...»; éxpl: «de su nonbre que se llama Almonaçiz que esta cerca de toledo»⁷.
5. [ff. 98v-102v]: De la misa muçarabe que a oy se celebra en toledo. Ínc: «Yntroduzion para dar a entender de una mjsa que en tiempo de los godos se celebrava...»; éxpl: «muchas esenciones como quiera que al dia de oy se guardan pocas»⁸.
6. [ff. 102v-110r]: Siguese la diuision y maneras de Christianos, los quales se diuiden en diez maneras, o naciones, conuiene a saber, Latinos, Griegos, indios, Jacobitas, nestorianos, Moronitas, Armenios, Gorgianos, Surianos, y Muçarabes suso dichos. Primera naçion. Ínc: «Los latinos tienen Papa y Enperador de los Romanos por superiores y muchos rreyes de francia en

⁵ La descripción interna, en su mayoría, es una copia del ms. 9/271 de la RAH. A estos dos testimonios debemos añadir el ms. F/30 del monasterio de las Descalzas Reales, cuyo antígrafo es también el ms. 9/271 de la RAH. Así, este extracto de la historia de algunos linajes, que comienza con los de Lara y termina con los de Çamora, se transmite en el ms. F/30 del monasterio de las Descalzas Reales (ff. 25v-116v) y en el ms. 9/271 de la RAH (ff. 172r-246v).

⁶ Estos apellidos forman parte de un epígrafe menor dentro de la obra que lleva por título *Siguense las econmiendas desta horden y lo que vale cada una*. Los otros dos testimonios que forman parte de esta misma familia también incluyen el paréntesis sobre la Orden de Calatrava (ms. F/30 del monasterio de las Descalzas Reales, ff. 116v-120r, y ms. 9/271 de la RAH, ff. 246r-248v), para continuar después con la historia de otros linajes, que comienza con el apellido de Butrón y termina con los Flores (ms. F/30 del monasterio de las Descalzas Reales, ff. 120r-131v, y ms. 9/271 de la RAH, ff. 248v-256v).

⁷ Además de en el ms. 9/271 de la RAH (ff. 256v-257v) y en el ms. F/30 del monasterio de las Descalzas Reales (ff. 131v-132v), este texto sobre la fundación de la ciudad de Toledo se transmite en el ms. 3446 de la Biblioteca Nacional de España (BNE) (ff. 280r-282r).

⁸ RAH, ms. 9/271 (ff. 258r-260v) y ms. F/30 del monasterio de las Descalzas Reales (ff. 132v-137r).

- la nacion francesa...»; éxpl: «lean en el supplementum coronicarum q alli halla por estenso todo lo demas que se contiene en la dicha yndia»⁹.
7. [ff. 110r-112r]: Pregunta *que* hizo el Conde de Altamira a frai Luis descobar de la orden de sant francisco de los rreyes de Isrrael. Pregunta. Ínc: «Vna verdad yo ando buscando / y es mi desseo sabella muy bien»; éxpl: «ay otros muchos segun lo que leo / vuestra respuesta estoy esperando». Respuesta. Ínc: «Vos esperando e yo desesperando / por esta pregunta que vos me hazeis»; éxpl: «mas fue captivado y assi fenecio / el ceptro de Juda su gloria y su honor» (15x8)¹⁰.
 8. [ff. 112r-113r]: Coplas *que* hizo Garcia [sic] dei l de los reies de castilla. Ínc: «Pelayo fue restaurante / el osso mato a favila»; éxpl: «don Hernando e Ysabel / los dos bien auenturados» (ID 1942, fragmento) (7x10)¹¹.
 9. [f. 113r]: Copla de las Reinas que an heredado en Castilla. Ínc: «Igeria nombre le dio / la loba sanctos exemplos»; éxpl: «ysabel en cada cosa / perfección de todas ellas» (ID 1943) (1x10)¹².
 10. [f. 113r]: Copla de los reies que a hauido en Aragon asta el rei Don Juan. Ínc: «Quatro fueron los garçias / y quattro los Pedros fueron»; éxpl: «Hernando y Don Juan ganaron / dos Ramiro mas luzieron» (1x10)¹³.
 11. [ff. 113v-117v]: De como y en que tiempo fue constituyda la orden y caualleria de Santiago con los Maestres que en ella ha hauido. Ínc: «Dize el

⁹ RAH, ms. 9/271, ff. 260v-265r) y ms. F/30 del monasterio de las Descalzas Reales (ff. 137r-144r). Esta obra se transmite, de nuevo, en el ms. 3446 de la BNE, tras el texto sobre la fundación de Toledo (ff. 282r-284r); sin embargo, no incluye entre ambas composiciones la descripción de la misa mozárabe, como sí ocurre en los otros dos manuscritos. No parece, a priori, que podamos establecer una relación textual evidente con este testimonio; en cualquier caso, únicamente un estudio en profundidad del ms. 3446 de la BNE podrá confirmar, o no, una posible filiación.

¹⁰ Esta obra se transmite en MN57 (ff. 85v-88r), en el ms. 1417-49 de la Bibliothèque Royale de Bélgica (f. 1ra-vb), el ms. 9/271 de la RAH (ff. 265v-267r) y en el ms. F/30 del monasterio de las Descalzas Reales (ff. 144v-146v).

¹¹ Este texto se copia de forma fragmentaria, ya que forma parte de un poema mayor, el *Tratado de todos los reyes que en España ha habido desde los godos*. Nos ha llegado también de manera incompleta en el ms. F/30 del monasterio de las Descalzas Reales (ff. 147ra-147vb), el ms. 9/271 de la RAH (ff. 267va-268ra) y el ms. II/660 de la Real Biblioteca de Palacio (ff. 139r-140r).

¹² De todas las obras que contiene el manuscrito, este poema se erige como el más difundido a lo largo de los siglos XVI-XVIII, pues se encuentra en un total de 18 testimonios más: BNE, ms. 1367 (f. 331rb); ms. 1804 (f. 108r); ms. 3231 (f. 35r); ms. 3449 (f. 8va); ms. 3564 (f. 18r); ms. 3769 (f. 25r); ms. 5911 (f. 5va); ms. 7864 (f. 12rb); ms. 12612 (f. 74v); ms. 18045 (f. 28r); Real Biblioteca del Palacio de Madrid, ms. II/617 (f. 135rb-135va); ms. II/660 (f. 73r y f. 143r, se copia dos veces); RAH, ms. 9/271 (f. 268ra); monasterio de las Descalzas Reales, ms. F/30 (f. 147va-vb); Biblioteca Capitular de Sevilla, ms. 58-4-6 (f. 34r); Biblioteca Lambert Mata de Ripoll, ms. 69 (f. 30r); Biblioteca Nacional de Portugal, ms. COD. 1155 (f. 38r); Hispanic Society of America, ms. 2423 (f. 34r).

¹³ Además de en el ms. 9/271 de la RAH (f. 268rb) y en el ms. F/30 del monasterio de las Descalzas Reales (f. 147vb), esta copla se transmite en el ms. 1804 de la BNE (MN57) (f. 108r).

- arçobispo don Rodrigo quel rey don Alonso Setimo de Castilla y de Leon enperador de espana...»; éxpl: «el xxxj maestre fue don Garçí fernandez de villa mayor, Comendador mayor que fue de la prouinçia de Castilla»¹⁴.
12. [ff. 117v-118v]: Como y en que tiempo la orden de la merçed fue constituida. Ínc: «En el tiempo del rei don Jaime el primero rei de Aragon estando en su çiudad de barçelona...»; éxpl: «con quatro palos colorados como estan aqui pintadas»¹⁵.
13. [f. 118v]: La orden de los caualleros de xpo en Portugal. Ínc: «La orden de los caualleros de xpo en el rreyno de portogal començo en el año...»; éxpl: «de regir y corregir las faltas destos caualleros»¹⁶.
14. [ff. 119r-126r]: Ampliacion de la çiudad de Granada. Ínc: «Yllmo señor estando el enperador y rrey nro señor en la çiudad de Granada...»; éxpl: «el monesterio de los caruxos y el monesterio de san Hieronimo y el espital rreal»¹⁷.
15. [ff. 126r-128r]: De los reyes de Nauarra tengo hecha mencion hasta el rey don Garcia hijo del rei don sancho el mayor. Ínc: «Don Garcia suso dicho del rey don sancho el mayor en tiempo del qual fueron...»; éxpl: «dexando todas las otras que hizieron sus predeçessores»¹⁸.
16. [ff. 128r-130r]: De los obispados, condes, vizcondes, varones berbeseos de cathaluña. Ínc: «En ques de notar y saber que despues que los moros se obieron apoderado de las espanas...»; éxpl: «las coronicas de cataluña e alli lo hallara todo por mas estenso»¹⁹.
17. [ff. 130r-145v]: Siguense algunos linajes y armas del Rjno [sic] de Aragon. Ínc: «Primeramente el conde de aranda ques la cabeza de los ureas y para ver particularmente la desçendencia...»; éxpl: «de oro como estan aquí pintadas»²⁰.

¹⁴ RAH, ms. 9/271 (ff. 268r-271r), monasterio de las Descalzas Reales, ms. F/30 (ff. 147v-150v).

¹⁵ RAH, ms. 9/271 (ff. 271r-272r); ni este texto ni los dos siguientes están recogidos en el ms. F/30 del monasterio de las Descalzas Reales. Esta omisión parece apuntar, quizá, a una decisión del copista, que retoma las obras contenidas en el ms. 9/271 de la RAH a partir del texto n.º 15 de esta lista.

¹⁶ RAH, ms. 9/271, f. 272r.

¹⁷ RAH, ms. 9/271, ff. 272r-276r.

¹⁸ RAH, ms. 9/271, ff. 276r-277r; monasterio de las Descalzas Reales, ms. F/30, ff. 150v-157v.

¹⁹ RAH, ms. 9/271, ff. 277r-278v; monasterio de las Descalzas Reales, ms. F/30, ff. 157v-159v.

²⁰ RAH, ms. 9/271, ff. 278v-287r; monasterio de las Descalzas Reales, ms. F/30, ff. 159v-165v. El ms. F/30 del monasterio de las Descalzas Reales termina en esta obra, aunque con el linaje de los Agustín y sus armas en Aragón, frente al ms. 9/271 de la RAH y el ms. h.II.21 de El Escorial, que acaba con Cataluña y sus armas. Tanto Zarco Cuevas como el catálogo, consignan como explícit de este texto el final de una anotación que el copista incluye tras el final de la obra y no el explícit del propio texto.

18. [ff. 145v-211v]: Principio del Blason de armas o recogimiento de armas el qual trata de como fueron halladas las armas y quienes fueron los primeros inuentores dellas y porque fin fue hallada la tal jnuencion. Ínc: «La causa según escriven algunos auctores fue que saturno rei de creta caso con Appes...»; éxpl: «Faultquemon, de Maçalqueuir de Oran de Melli» [cortado]²¹.
19. [ff. 214r (bis)-220v]: Tractado a todo Trance por un cauallero Valenciano. Ínc: «Toda batalla o trançé se a de tractar por palabras de presente o por vía de carteles...»; éxpl: «mas el que hubiere menester algo de este tractado, tomelo, y lo que no huviere menester dexelo»²².
20. [ff. 224r-225r]: Genealogia de la Reina de francia dicha Catalina de Medicis, e del origem [sic] desta casa de Medicis. Ínc: «En el Reino de francia, En la Probincia de Ruerga...»; éxpl: «en esta çiudad de Peirusa, en la diocesis de Rodes»²³.
21. [ff. 226r-227v]: Memorial de algunas cosas, que sean corregido en los Comentarios de Henrrico. 2.º De la Presa de Calles. Ínc: «Dizen que Phelipo 8 Rei de jnglaterra, gano...»; éxpl: «pues es ageno de personas de calidad toda especie de interés»²⁴.
22. [ff. 228r-377r]: Libro de los linages de España. Por Don Pedro hijo del Rey Don Denis de Portugal. Ínc: «Al tiempo que pasaron los Godos el mar, entonces...»; éxpl: «criado de su padre, y de su madre de Alonso Gomez»²⁵.
23. [ff. 378r-380v]: De los escudos de las armas. Ínc: «Las armas no pueden constar de mas metales...»; éxpl: «las armas de aquellos ccc caualleros en la muralla».
24. [f. 381]: Las fabulas que se cuentan de la fundacion de Toledo. Ínc: «Dizen, que en las indias houo un Rey...»; éxpl: «el qual gano a Sevilla».
25. [ff. 382r-285r]: Los Reynos de que se jntitula el Rey de españa. Ínc: «Rey de Castilla, de Leon...»; éxpl: «y con la puerta de un rastel».

²¹ RAH, ms. 9/271, ff. 287r-329v. El testimonio de la RAH incluye, además, varias ilustraciones de escudos y péndulos al final de esta obra.

²² El manuscrito 9/271 de la RAH termina en esta obra (ff. 330r-332v), de manera que, para los dos textos siguientes, el copista de la primera parte del ms. h.II.21 de El Escorial tuvo que consultar otras fuentes.

²³ En el folio anterior, antes de comenzar este texto, hay una dedicatoria a Felipe II.

²⁴ Los dos últimos textos no los recoge su antígrafo, el ms. 9/271 de la RAH, y tampoco hemos localizado otros testimonios que los transmitan.

²⁵ A partir de esta obra comienza la parte que copia Juan Páez de Castro. No hemos localizado testimonios manuscritos anteriores o coetáneos, ni tampoco posteriores, que recojan la relación de textos que siguen, aspecto que nos impide establecer cualquier tipo de filiación textual.

26. [ff. 385v-386v]: Memoria de muchas cossas señaladas. Ínc: «Tomaron los Turcos a Constantinopla...»; expl: «Bolo al cielo el gloriooso padre de San Francisco año MCCXXXVI».
27. [f. 387]: Las fabulas que cuentan de la fundacion de Seuilla. Ínc: «Dizen, que Hercules hijo de Alcumena...»; expl: «y una orla de castillos y leones».

El manuscrito comienza *in medias res*, como parte de una obra que se transmite en algunos testimonios bajo el título *Recogimiento de nobleza*, que muestra evidentes coincidencias con el *Blasón y recogimiento de armas* de Garcí Alonso de Torres, como ya advirtió Valverde Ogallar a partir de su comparación con el ms. 9/271 de la RAH (2002: 300)²⁶. En este sentido, por tanto, el manuscrito de El Escorial no incluye el texto desde el principio, sino que la copia empieza a partir del equivalente al f. 172r del ms. 9/271 de la RAH²⁷. Ceballos-Escalera y Gila (1993: 225) plantean que Alonso de Castilla, copista del ms. 9/271 y nombre que figura también en el ms. h.II.21 de El Escorial²⁸, pudiera ser la misma persona que Garcí Alonso de Torres. Por su parte, Valverde Ogallar insiste en que no podemos afirmar que nos encontremos ante el mismo personaje, así como también resulta difícil saber cuál es el texto original y primigenio, si el de Garcí Alonso de Torres o el que transmiten estos manuscritos (Valverde Ogallar, 2002: 303).

Pese a las similitudes existentes entre la obra que recoge la fuente de El Escorial y el *Blasón y recogimiento de armas* de Garcí Alonso de Torres, advertimos también algunas diferencias que distancian notablemente ambos textos. Por ejemplo, respecto al linaje de la Cueba, el testimonio de la RAH —y, por ende, el de El Escorial—, transmiten una versión más extensa y de carácter laudatoria que no coincide con ningún otro nobiliario o libros de armas. Dentro del origen del linaje de los Lara, se incluye la leyenda de *Los siete infantes*, particularidad que no se encuentra en otros tratados heráldicos o genealógicos que recrean la historia de esta importante casa nobiliaria. Estos manuscritos transmiten también la descripción de una misa mozárabe en Toledo, así como un capítulo dedicado a la realización de pendones y banderas, que aparece, además, ilustrado, y otro sobre las armas femeninas, que tampoco aparecen en ningún tratado coetáneo (Valverde Ogallar, 2002: 302).

El ms. h.II.21 de El Escorial comienza con el linaje de Lara —incluida la leyenda de los *Los siete infantes de Lara*— y continúa con la siguiente secuencia de ape-

²⁶ Las obras de Garcí Alonso de Torres han sido estudiadas en profundidad por Riquer (1986).

²⁷ Algo similar ocurre también en el ms. F/30 del monasterio de las Descalzas Reales, que comienza a partir del f. 143v del ms. 9/271 de la RAH (Mangas Navarro, 2020: 61).

²⁸ También en el ms. F/30 del monasterio de las Descalzas Reales, pues forma parte de la misma tradición textual.

llidos: principio del linaje de la Cueba, los de Toledo y sus armas, los de Mendoça, de los Manriques, los de Velazco, de los Guzmanes, Osorios, los de la Cerdá, los Henriques, los Girones, los Fajardos, los de Rojas, los de Gaona, los de Zúñiga, Arellano, de Portogal, los de Bargas y Machucas, los Mexías, Barahona, los de Ayala, los de Castro, Muñatones, Salazares, Bocanegra, los Ríos, los de Hurbina, Bolaños e Ribadeneyra, los de Peña, Sotomayor de Ribera y Saavedra, Tavira, Maldonados, los de Ribas, Bravos de Laguna, los de Horozco, Tovar, Rueda, Obregón, Cartagena, Islas, los Barbas, Carvajal, los Çavallos y los de Çamora.

Tras el linaje de los de Çamora, se copia una obra titulada *Principio de la Orden de Calatrava* (ff. 86r-88v), que se desvía por completo de la línea temática del texto anterior, que retomará de nuevo en el f. 89r con los linajes de Butrón, Medrano, Manueles, Ponces de León, Barrientos, Pimenteles, Cabeza de Vaca, los de Ávila, Angulo y de los Flores. Tras este apellido, se transmiten tres obras muy peculiares: la historia de la *Fundación de la ciudad de Toledo*, la descripción de una misa mozárabe en dicha ciudad²⁹ y *La división y maneras de christianos*. El segundo extracto de linajes (ff. 89r-96v), la composición sobre la ciudad de Toledo y la celebración de la misa mozárabe no están indexadas en el catálogo de Zarco Cuevas, donde advertimos un salto de foliación en la descripción interna desde el f. 88v al 102v (1924-1929: I, 198). Tampoco aparecen en el catálogo informatizado de la biblioteca, pues sigue muy de cerca el de Zarco Cuevas.

Después de *La división y maneras de christianos*, el manuscrito incluye cuatro textos en verso. El primero de ellos es la *Pregunta que hizo el conde de Altamira a fray Luis de Escobar...* (ID 8684), poema que forma parte de una obra de fray Luis de Escobar más extensa, impresa por primera vez en 1526 bajo el título *Las respuestas quinquagenas*. En esta edición, sin embargo, la pregunta es atribuida a «un caballero»; será en la edición de 1545 cuando aparezca como autor el vizconde de Altamira (Sánchez Paso, 1997: 67). No obstante, ya en copias manuscritas anteriores circula esta pregunta atribuida al vizconde, como en el ms. 1804 de la BNE (MN57)³⁰. La edición crítica de Sánchez Paso sigue el texto base del año 1545, donde la pregunta y su respuesta ocupan un total de diecisiete estrofas, frente a las quince que transmite el manuscrito de El Escorial; falta la quinta copla y la última³¹. En cualquier caso, la pregunta es la misma: «Qué reyes reinaron en Jerusalén y qué tanto tiempo habieron reinado».

²⁹ Entre la *Fundación de la ciudad de Toledo* y la misa mozárabe se incluye el linaje de los Palenques.

³⁰ Ya advierte Sánchez Paso (1997: 180) que, de ser cierta esta atribución, sería la más antigua de las preguntas, pues el vizconde de Altamira muere en 1508. Para la edición crítica de este poema, véase Sánchez Paso (1997: 371-375).

³¹ También, por tanto, esta estructura métrica es la que presenta el antígrafo del ms. del monasterio de El Escorial, el ms. 9/271 de la RAH.

El segundo texto poético forma parte del *Tratado de todos los reyes que en España ha habido desde los godos* (ID 1942) de Pedro de Gracia Dei, formado por 19 coplas de diez versos (abaabccddc), estructura métrica que se repite en todos los testimonios que transmiten la obra completa. Sin embargo, en este manuscrito se copia de forma fragmentaria, no desde el rey Atanarico, primer rey godo, sino desde don Pelayo. Todo apunta a que es una decisión meditada, debido a que también se modifica el título de la obra en favor del contenido que recoge: *Coplas que hizo Gracia Dey de los rreys de Castilla*. Se omite, por tanto, la parte correspondiente a los reyes visigodos, formada por un total de once estrofas, y una copla final, dedicada conjuntamente a los Reyes Católicos. De esta forma, se pierde el sentido último del texto, así como el propósito de Gracia Dei, cuyo objetivo es trazar una línea ininterrumpida entre el pasado visigodo y los monarcas castellanos, dentro de una visión neogoticista de la historia³².

Las mugeres reynas en España (ID 1943), también de Pedro de Gracia Dei, es una copla de diez versos que se erige como un panegírico a Isabel la Católica. El autor menciona a varias reinas e infantas castellano-leonesas de los siglos XII y XIII y asocia una cualidad a cada una de ellas, mientras que la reina Isabel, figura protagonista de los dos últimos versos, reúne en su persona todas las características anteriores: «Ysabel en cada cosa / perfección de todas ellas». Después de esta composición, se copia la *Copla de los reyes que ha havido en Aragon* (f. 113r), de dudosa autoría, aunque el hecho de que se incluya en el mismo espacio que las obras de Pedro de Gracia Dei induce a pensar que pertenece al mismo autor. BETA propone a Gauberto Fabricio de Vagad, cronista mayor de la Corona de Aragón (manid 3560, cnum 4780), mientras que Infantes no descarta que el poema fuese compuesto por Pedro de Gracia Dei (1995: 47)³³.

Tras este breve espacio dedicado a cuatro obras poéticas de carácter historiográfico, el manuscrito retoma las líneas temáticas anteriores con los siguientes textos: la historia de la Orden y Caballería de Santiago, acompañada de una lista con los nombres de los maestres que ha habido en ella; el origen de la Orden de la Merced, que hunde sus raíces en la tradición mariana de las apariciones de la Virgen, en este caso a Pedro de Nolasco y al rey Jaime I de Aragón, sus fundadores; y la Orden de los Caballeros de Cristo en Portugal que, en cuanto a extensión, es la más breve de las tres, pues solo se anotan unas líneas que informan de la fecha, lugar y fundador (1319, por «Juan pontífice», es decir, Juan XXII).

³² Como ya advierte Conde (1999: 116), a propósito de *Las siete edades del mundo*, este tema está muy presente en la historiografía a lo largo del cuatrocientos castellano, periodo en que las monarquías recurren a glorias de tiempos pasados, encontrando, así, su identificación con el pueblo visigodo.

³³ En el MSS/1804 de la BNE, testimonio que también transmite este texto junto a otros poemas de Gracia Dei, el copista anota al margen que «No pertenece a Gracia Dey».

Se incluye, después, una obra titulada *Ampliación de la ciudad de Granada*, que recrea la llegada de los musulmanes a la ciudad, su estancia, el origen del nombre y la posterior toma de Granada por los Reyes Católicos, así como las iglesias y hospitales que se fundaron durante su reinado. El siguiente texto es una breve genealogía de algunos reyes de Navarra, desde don García, hijo del rey don Sancho el Mayor, hasta don García IV. El hilo narrativo se torna después hacia los nueve obispados, arzobispados, condados y baronías que se constituyeron en Cataluña tras la victoria de Carlomagno a los musulmanes. Finalmente, se describe la historia de varios linajes de Aragón: Ayerbe, de los que se dizan de Aragón, de los Agostines, Foses, Sorianos, Pardos, Díez, los de Bal, Pamares, Muriz, Coronelos y Castelbo. Tras este apellido, se copia una extensa anotación que indica el final de una obra y el comienzo de otra:

Aquí se acava e soy fin al primer libro llamado recogimiento de nobleza por las genealogías y descendencias así del emperador e rey don carlos nro señor como de otros reis duques marqueses condes e grandes señores de la xpriandad son confiadas con sus armas de lo que yo he podido alcançar con otros algunos tratados e cosas conbenientes así destos reinos de España como de fuera dellos. De aquí adelante hablare del blason de armas el qual fue compuesto por muchos autores segun que yo mejor lo he podido alcançar a saber.

Si atendemos a los contenidos que se mencionan, advertimos que no se ajustan por completo a los textos que transmite el manuscrito. Por un lado, el copista del códice de El Escorial sigue fielmente el ms. 9/271 de la RAH, pero solo a partir del f. 172v. Por ello, esta nota contiene referencias a obras que se encuentran antes de ese folio en el ms. 9/271, pero no hay rastro de ellas en el testimonio escurialense. Por ejemplo, la genealogía y descendencia del emperador Carlos, copiada al comienzo del ms. 9/271 de la RAH (f. 4v). Por otro lado, no hay ninguna referencia a los textos que se alejan de la heráldica y genealogía, ni tampoco a los poemas de naturaleza historiográfica, aspecto propio también de su antígrafo. Para explicar estas imprecisiones se debe atender, por tanto, al compilador del ms. 9/271, Alonso de Castilla, encargado de reunir materiales de tan diversa procedencia; el copista del manuscrito de El Escorial solo se limita a transcribir buena parte de la fuente que le sirve como base. La anotación que nos ofrece Alonso de Castilla en el ms. 9/271 —y que se encuentra también en el códice escurialense— apunta a una revisión y selección de textos extraídos de varios tratados heráldicos y genealógicos, sin atenerse a un orden sistemático, pero sí a varias líneas temáticas concretas. Sin entrar en la cuestión sobre la figura de Alonso de Castilla, lo que sí queda claro es su conocimiento directo de las obras de Garci Alonso de Torres, pues buena parte del contenido que se transmite en ambos manuscritos están ba-

sadas en el *Recogimiento y blasón de armas* y, en algunos casos, en el *Espejo de nobleza*.

Así, tras la anotación referida, comienza la obra más extensa dentro de esta parte, bajo el título *Blasón de armas* (ff. 145v-211v), dividida, a su vez, en varios capítulos:

[...] origen de las armas y quiénes fueron sus inventores; introducción para venir a dezir por quantos fines fueron halladas las armas; de donde en ysrrael fueron tomadas las armas y quien las dio y a quien se dieron; de cómo mandó Dios a Moy-sen y a Aron que diesen pendones a los linages y tribus de ysrrael, otrosi de donde ovieron principio las címeras y como son llamadas tñbres; algunas aprobaciones de la Antiguedad de las armas; los que primero ynbentaron e hizieron oficiales de armas; de como deben ser hechos los rreys de armas herautes y pursebantes y la solenidad y sirimonias que en ello se debe tener; quien son otros sin oficiales de armas que pueden traer armas en los pechos y los que las traen como las deben traer; las leyes nesçesarias segun las leyes de françia; armas nesçesarias segun costubre y fero de españa; el derecho de las armas nesçesarias segun las leyes de ynglaterra; la forma mas aprobada que en las armas voluntarias se debe tener; las vattallas segun las lyes lombardas; quatro maneras de ynsignias o señales por las quales son las genes conosçidas; un capítulo dedicada al aguila bolante y el por qué pintan el aguila del inperio con dos cabeças; la raçon por la que los enperadores se dizen cesares; como las nobles mugeres pueden y deben traer armas.

Este *Blasón de armas* presenta, de nuevo, varias similitudes con la obra de Garcí Alonso de Torres. Los cuatro primeros capítulos, dedicados a los inventores de las armas y al origen bíblico de las armas de Israel, son prácticamente idénticos a los cuatro primeros capítulos de la segunda parte del *Blasón y recogimiento de armas* de Alonso de Torres (Valverde Ogallar, 2002: 301). El apartado dedicado a los oficiales y heraldos de armas que transmite el manuscrito de El Escorial nos lleva, sin embargo, a otra obra de Garcí Alonso de Torres, el *Espejo de Nobleza* (Valverde Ogallar, 2002: 301).

Al igual que en el ms. 9/271 de la RAH, después del último capítulo dedicado a las armas que pueden llevar las mujeres, se copia el *Tratado de la batalla a todo trance por un cavallero valençiano* que, desde el juicio de Nicolás Antonio (1788: 385), se atribuye a Pere Joam Ferrer. Esta primera parte del manuscrito termina con la genealogía de la reina de Francia, Catalina de Medicis, y de Enrique II. Estos dos últimos textos no aparecen, sin embargo, en el ms. 9/271 de la RAH, lo que evidencia que el amanuense del testimonio de El Escorial sí realiza aquí una labor de búsqueda y compilación de obras, sin limitarse únicamente a la copia de su antígrafo.

La parte que copia Juan Páez de Castro está representada, en su mayoría, por el *Libro de los linajes de España* (ff. 228r-377r), compuesto por Pedro Alfonso

de Portugal, III conde de Barcelos, poeta y trovador, pero también uno de los genealogistas más importantes del siglo XIV. Aunque en el título solo aparezca la referencia a España, la obra trata de dar cuenta del origen de los linajes más importantes de España y Portugal, a partir de relatos recogidos en diversas crónicas castellanas y portuguesas. Esta obra fue compuesta hacia la mitad del siglo XIV, pero tuvo una importante difusión en centurias posteriores y llegó a las imprentas de varios países, como la edición de Roma de 1640 o la que se publicó en Lisboa en 1860 (Zarco Cuevas, 1924-1929: I, 201).

Después de esta obra, en los diez folios restantes, se copian extractos breves de textos que, a todas luces, serían más extensos, así como retazos que Páez de Castro debió de ir compilando a partir de distintas fuentes. Se encuentran algunas reglas heráldicas para una correcta realización de blasones, que se exemplifica a partir del origen de las armas de San Andrés (ff. 378r-380v) y dos fábulas, una sobre la fundación de Toledo y otra referente a la ciudad Sevilla, esta última que tiene como personaje protagonista a Hércules, y sería el texto final de este testimonio.

Respecto a posibles relaciones de filiación textual, según BETA este manuscrito presenta un contenido casi igual al ms. 1804 de la BNE (MN57) (manid 3604). Sin embargo, ambas fuentes tienen únicamente en común tres obras: la *Pregunta que hizo el vizconde de Altamira*, *Las mujeres que han heredado en Castilla* y la *Copla de los reyes que ha havido en Aragón*. En estos textos, además, existen variantes de importante calado entre un testimonio y otro, lo que nos lleva a descartar, a priori, una posible filiación. A ello se suma que el ms. 1804 de la BNE ocupa, en su mayoría, la *Crónica de Pere Tomich*³⁴ que, por otro lado, no recoge el ms. h.II.21 de El Escorial. No parece probable, por tanto, que haya algún tipo de relación entre ambos manuscritos, más aún si atendemos a las peculiares obras que se transmiten en el códice escurialense y no en MN57.

Como ya se ha comentado a propósito de la fecha de copia y del estudio interno, hasta el f. 220v este manuscrito transmite unos contenidos idénticos a los que advertimos en los ff. 172r-332v del ms. 9/271 de la RAH, que funciona directamente como su antígrafo. La relación es evidente, no solo por las obras que recogen, sino también por las idénticas anotaciones y las referencias al enigmático personaje Alonso de Castilla. A estos dos testimonios debemos añadir, como parte de la misma familia de manuscritos, el ms. F/30 del monasterio de las Descalzas Reales, que también sigue muy de cerca el ms. 9/271 de la RAH, aunque, en este caso, desde el f. 143v. La omisión de buena parte del ms. 9/271 por parte de los copistas de los otros dos testimonios parece apuntar a una decisión meditada, que

³⁴ Un estudio completo sobre este manuscrito en Conde (1999: 164-166) y Mangas Navarro (2019: 151-165).

puede radicar en la falta de interés por el contenido, pues pretenden, fundamentalmente, focalizar sus compilaciones en las temáticas heráldica y genealogía.

Además de la descripción interna, existe una lectura concreta en uno de los textos poéticos que se reduce únicamente a estos tres testimonios. En la copla titulada *Las mujeres que han heredado en Castilla* (ID 1943) de Pedro de Gracia Dei, el primer verso suele alternar dos lecturas en el conjunto de fuentes que transmiten el poema: «Yberia nombre le dio» o «Eugenia nombre le dio». Sin embargo, en el manuscrito h.II.21 de El Escorial, junto al ms. 9/271 de la RAH y el ms. F/30 del monasterio de las Descalzas Reales, encontramos la variante de «Igeria nombre le dio». A la luz de estos datos, parece evidente, por tanto, la relación existente entre los tres testimonios, generándose, así, una interesante tradición textual de fuentes datadas en el siglo XVI.

4. CONCLUSIÓN

El estudio del ms. h.II.21 de la Real Biblioteca del monasterio de El Escorial nos ha permitido conocer un testimonio de especial relevancia dentro de los campos de la heráldica y la genealogía, pues las obras que contiene se caracterizan por una limitada transmisión a lo largo del siglo XVI, recogidas, la mayoría, únicamente en otros dos testimonios. En contraste con estos textos, destaca la presencia de cuatro composiciones poéticas, que alcanzan un mayor grado de difusión en el siglo XVI y, en el caso concreto de las coplas de Pedro de Gracia Dei, también en centurias posteriores. Así, desde una perspectiva del estudio de la poesía de cancionero, el análisis interno del ms. h.II.21 contribuye a la ampliación de fuentes documentadas por Dutton, debido a que este códice no está catalogado en *El cancionero del siglo XV*.

Las relaciones de filiación textual que hemos advertido nos permiten dar cuenta de una familia de manuscritos formada por tres testimonios: el ms. F/30 del monasterio de las Descalzas Reales, el ms. h.II.21 del monasterio de El Escorial y el ms. 9/271 de la RAH; este último es la fuente que funciona, en buena parte, como antígrafo de los dos anteriores. Por ello, todos los datos cronológicos que aparecen en el manuscrito escurialense, así como las referencias concretas al supuesto copista, Alonso de Castilla, deben estudiarse en paralelo al ms. 9/271 de la RAH; de lo contrario, incurriríamos en un error al datar el testimonio de El Escorial, así como también atribuiríamos a Alonso de Castilla una falsa copia. En cualquier caso, de cara a una futura edición crítica de los textos, es imprescindible tener en consideración los tres manuscritos que pertenecen a esta tradición textual, asegurando, así, el correcto desarrollo de las distintas fases ecdóticas, principalmente la *collatio* y la *selectio*.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS, Gregorio de (1964). «Entrega de la librería real de Felipe II (1576)». En Julián Zarco Cuevas (ed.), *Documentos para la historia del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Madrid: Imprenta Sáez, t. 7, pp. 5-233.
- ANTONIO, Nicolás (1788). *Bibliotheca Hispana Nova*. Madrid: Biblioteca Nacional, t. 2.
- BEER, Rudolf (1903). *Die Handschriftenschenkung Philipp II: an den Escorial vom Jahre 1576: Nach einem Bisher Unveröffentlichten inventar des Madrider Palastarchivs*. Viena: F. Tempsky.
- [BETA] *Bibliografía Española de Textos Antiguos*. En Charles Faulhaber (coord.), *Philobiblon*. Berkeley: University of California <<http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/>> [Consulta: 5/07/2020].
- CASTAÑEDA Y ALCOVER, Vicente (1917). «Índice sumario de los manuscritos de Genealogía, Heráldica y Órdenes militares que se custodian en la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 70, pp. 344-573.
- CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, Alfonso (1993). *Heraldos y Reyes de Armas en la corte de España*. Madrid: Prensa y Ediciones Iberoamericanas.
- CONDE, Juan Carlos (ed.) (1999). *La creación de un discurso historiográfico en el cuatrocientos castellano: «Las siete edades del mundo» de Pablo de Santa María*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CUARTERO HUERTA, Baltasar y Antonio de VARGAS-ZÚÑIGA (1955). *Índice de la colección de don Luis de Salazar y Castro*. Madrid: Maestre, t. 12.
- DOMINGO MALVADÍ, Arantxa (2011). *Biblio filia humanista en tiempos de Felipe II: la biblioteca de Juan Páez de Castro*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- DUTTON, Brian (1990-1991). *El Cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- INFANTES, Víctor (1995). «La Cortesía en verso de Pedro de Gracia Dei y su tratado *La Criança y virtuosa doctrina* (1488)». En Rose Duroux (ed.), *Traité de savoir-vivre en Espagne et au Portugal du Moyen Âge à nos jours*. Clermont Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humanines de Clermont Ferrand, pp. 43-54.
- MANGAS NAVARRO, Natalia A. (2019). «Una fuente de poesía de cancionero: estudio codicológico de MN57». En Josep Lluís Martos y Natalia A. Mangas (eds.), *Pragmática y metodologías para el estudio de la poesía medieval*. Alacant: Universitat d'Alacant, pp. 151-165.
- MANGAS NAVARRO, Natalia A. (2020). «Nuevas fuentes para la poesía de Pedro de Gracia Dei». *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 9, pp. 44-75.
- RIQUER, Martín de (1986). *Heráldica castellana en tiempo de los Reyes Católicos*. Barcelona: Quaderns Crema.
- SÁNCHEZ-MOLERO, Gonzalo (1995). «La “librería rica” de Felipe II, origen de la Real Biblioteca del monasterio de San Lorenzo de El Escorial». En Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (eds.), *Monjes y monasterios españoles (actas del simposium 1/5-IX-1995)*. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, t. 3, pp. 409-452.

- SÁNCHEZ PASO, José Antonio (1997). «*Las quattrocientas respuestas a otras tantas preguntas*» de *Fray Luis de Escobar y la literatura de problemas en el siglo xv*. Pedro Manuel Cátedra (dir.) [tesis doctoral]. Salamanca: Universidad de Salamanca <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-quattrocientas-respuestas-a-otras-tantas-preguntas-de-fray-luis-de-escobar-y-la-literatura-de-problemas-en-el-siglo-xvi/>> [Consulta: 5/06/2020].
- VALVERDE OGALLAR, Pedro (2002). *Manuscritos y heráldica en el tránsito a la modernidad: el libro de armería de Diego Hernández de Mendoza*. Elisa Ruiz García (dir.) [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid <<https://eprints.ucm.es/5183/>> [Consulta: 27/07/2020].
- ZARCO CUEVAS, Julián (1924-1929). *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*. Madrid/San Lorenzo de El Escorial: Imprenta Helénica/Imprenta Real Monasterio.

Recibido: 01/02/2022

Aceptado: 25/02/2022



POESÍA, HERÁLDICA Y GENEALOGÍA: UNA FUENTE MANUSCRITA DE PEDRO DE GRACIA
DEI (MS. H.II.21 DE LA REAL BIBLIOTECA DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL)

RESUMEN: Este trabajo ofrece el estudio de un manuscrito misceláneo que se conserva en la Real Biblioteca del monasterio de El Escorial, con signatura ms. h.II.21. Se trata de un volumen facticio copiado en el siglo XVI que recoge, fundamentalmente, obras heráldicas y genealógicas en prosa, aunque también transmite algunos textos poéticos de considerable importancia en los que subyacen tintes historiográficos. El particular proceso de copia de este testimonio permite identificar a su antígrafo, así como localizar otras fuentes manuscritas que forman parte de la misma tradición textual.

PALABRAS CLAVE: fuentes manuscritas, monasterio de El Escorial, heráldica, genealogía, Felipe II, Juan Páez de Castro, Alonso de Castilla.

POETRY, HERALDIC, AND GENEALOGY: A NEW MANUSCRIPT SOURCE OF PEDRO DE GRACIA
DEI (MS. H.II.21 OF THE ROYAL LIBRARY OF THE MONASTERY OF EL ESCORIAL)

ABSTRACT: This work offers the study of a miscellaneous manuscript that is kept in the Royal Library of the monastery of El Escorial, with signature ms. h.II.21. It is a factitious volume copied in the 16th century that mainly transmits heraldic and genealogical works in prose, although it also transmits some poetic texts of considerable importance that underlie historiographic overtones. The particular process of copying this testimony allow to identify its antigraph, as well as to locate other handwritten sources that are part of the same textual tradition.

KEYWORDS: Manuscripts Sources, Monasterio de El Escorial, Heraldry, Genealogy, Felipe II, Juan Paéz de Castro, Alonso de Castilla.

LA BREVE HISTORIA DE LA ORDEN DE NUESTRA SEÑORA DE LA MERCED DE FELIPE DE GUIMERÁN (1591), ENTRE HISTORIOGRAFÍA Y MISCELÁNEA

ANTONIO DOÑAS

Sophia University

antoniodonas@sophia.ac.jp

En el año 1591 salía de las prensas valencianas de los herederos de Juan Navarro la *Breve historia de la Orden de la Nuestra Señora de la Merced* (en lo sucesivo, *Breve historia*), escrita por el fraile mercedario Felipe de Guimerán, a la sazón comendador del monasterio del Puig y, años más tarde, maestro general de la orden. Esta obra, de gran importancia para la historia de la Orden de la Merced, y también relevante para la historiografía eclesiástica en general, la literatura de los Siglos de Oro y el pensamiento y la religión del siglo xvi, ha recibido escasa atención por parte de la crítica. El principal objetivo de este trabajo es rescatar del olvido este texto y señalar sus aspectos más interesantes.

1. FELIPE DE GUIMERÁN († 1617)

Pocos son los datos que se conservan sobre la vida del autor de la *Breve historia*, aunque afortunadamente contamos con tres escuetas semblanzas biográficas, dos antiguas y una moderna, escritas por historiadores mercedarios. La primera de ellas la debemos a la insigne pluma de fray Gabriel Téllez, Tirso de Molina (1579-1648); la segunda, a fray Joaquín Nolasco Martín († 1771), regente de estudios en el monasterio del Puig; la tercera, a las páginas que dedicó a Guimerán en 1934 Guillermo Vázquez Núñez¹. De acuerdo con estas fuentes, Felipe de Guimerán

¹ La biografía de Guimerán escrita por Tirso de Molina la encontramos en el capítulo VIII de la segunda parte de su *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, dentro de la serie cronológica de los generales de la orden (Penedo Rey, 1973-1974: II, 319-330). Joaquín Nolasco Martín dedica varias páginas a Guimerán en el manuscrito que, con el título de *Anales*

nació en Valencia a mediados del siglo XVI, quizá como hijo ilegítimo, ya que, en 1614, obtuvo dispensa antes de ser consagrado obispo (Vázquez Núñez, 1966: 375).

El primer documento con su nombre está fechado el 13 de agosto de 1575, cuando figura entre los veinticuatro religiosos que dan su obediencia al general de la orden, Francisco de Torres, en el convento de la Merced en Barcelona. En el capítulo provincial de 1585, diez años después, aparece ya como comendador de Tarragona y, en esa ocasión, recibe también el título de presentado. En torno a estas fechas debió de obtener una cátedra en Tarragona (Vázquez Núñez, 1966: 375). Aunque en el capítulo provincial de 1591, el mismo año de la publicación de la *Breve historia*, se le nombró comendador de Orihuela, sabemos por las licencias impresas en los preliminares de la obra que en estos momentos era comendador del monasterio del Puig, título que le fue formalmente concedido seis años después, en el capítulo provincial de 1597.

Tras ser nombrado definidor de provincia en 1600, se convirtió en el primer provincial de Valencia, después de que, en el capítulo celebrado en El Olivar en 1603, se estableciera la división de la provincia de Aragón en tres: Aragón, Valencia e Italia. Valencia recuperaba así su condición de provincia, que había perdido en 1574 al ser subsumida en la de Aragón. Tras un trienio como provincial, Guimerán pasó a comendador de Valencia y definidor general, hasta que, en 1609, fue elegido maestro general de la orden por unanimidad en el capítulo general de Guadalajara.

Las actividades más destacadas de Guimerán durante su generalato se desarrollaron fundamentalmente en tres ámbitos. En primer lugar, impulsó con decisión la canonización de diversos miembros de la orden, especialmente la de san Ramón Nonato, que se alcanzaría finalmente en 1626 (Zuriaga Senent, 2005: 154). También se encargó de promover una mayor austeridad en los conventos americanos, a los que dirigió una carta pastoral en la que, entre otras admoniciones, les instó a predicar con el ejemplo de la pobreza y a aumentar el número de mercedarios en las regiones más pobres. Por último, tuvo un especial interés en la formación cultural de los religiosos y en la mejora del régimen de estudios de la orden. Al principio de su periodo como general, Guimerán también fue, a petición de Felipe

de la provincia de Valencia, del real y militar Orden de Nuestra Señora de la Merced, redención de cautivos, se conserva en el monasterio del Puig (Millán Rubio, 2017: 153-156). El principal mérito de la tercera de las biografías mencionadas (Vázquez Núñez, 1934; reimpr. sin cambios en 1966: 375-380) se encuentra en el trabajo de archivo realizado por su autor, que le permite documentar algunos de los episodios de la vida de Guimerán. Las dos semblanzas biográficas más recientes son las de Zuriaga Senent (2002: 207-208; 2005: 153-155), que reproduce la información proporcionada en el artículo de Vázquez Núñez, y la de Millán Rubio (2017: 573-576).

III, un aliado fundamental del arzobispo y virrey de Valencia, Juan de Ribera, en la organización de la expulsión de los moriscos de Valencia.

Concluido su periodo como general de la orden el 5 de junio de 1615, fue propuesto casi inmediatamente por Felipe III para el obispado de Jaca. El 16 de octubre de 1616 fue consagrado en Valencia por el arzobispo, pero poco después cayó enfermo; finalmente, Felipe de Guimerán falleció en el convento de la Merced de Valencia el 24 de enero de 1617.

De la pluma de Felipe de Guimerán salieron un buen número de obras, pero de algunas de ellas solo se conservan referencias de bibliógrafos o historiadores. El inventario más completo de las obras atribuidas a Guimerán, con trece entradas en castellano y latín, se encuentra en la *Bibliografía mercedaria* de Gumersindo Placer (1968: 94-96); solo seis de ellas se han conservado².

2. LA ORDEN DE LA MERCED EN EL SIGLO XVI

El siglo XVI fue un periodo especialmente convulso para la Orden de la Merced³. A una serie de graves conflictos y problemas internos se sumaron las dificultades propias del proceso de transformación y reforma por el que pasaron la mayoría de las órdenes religiosas en este periodo, una reforma que fue especialmente compleja y difícil de aplicar en el caso de la Merced.

² Las seis obras conservadas son las siguientes: 1. *Breve historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*. Valencia: Herederos de Juan Navarro, 1591; 2. *Sermón que predicó el muy reverendo Padre Maestro fray Felipe Guimerán, vicario provincial de la provincia de Aragón, de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, en las fiestas del Beato Padre San Luys Bertrán* (Gómez, 1609: 310-167); 3. *La insigne y exemplar vida y muerte del venerable padre y siervo de dios fray Pedro Nolasco, religioso de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, redención de cautivos*. Valencia: Juan Chrysóstomo, 1610 (Olianas, 2009); 4. Carta circular que ordena que se dé la absolución general en las grandes solemnidades (Tenza, 1611: 90-95); 5. *Regla y constituciones de las monjas recoletas de la Assumpción de Nuestra Señora de la ciudad de Sevilla*. Valencia: Pedro Patricio Mey, 1614; 6. Prólogo de la obra de Francisco Andreu *Ceremoniale sacri ordinis Beatae Mariae de Mercede Redemptionis captivorum*. Valencia: Patricio Mey, 1614. No se han conservado las siguientes siete obras: *Orden judicial para las provincias de América*, *Epistola Pastoralis, qua subditos invitat ad perfectam suae Regulæ observantiam*, *Constituciones reformadas de los descalzos de la Merced*, *Exercitia spiritualia*, *De las excelencias de S. Joseph*, *Notas a las obras de Nadal Gaver y De voto paupertatis et de usu rerum quem habere possunt religiosi*.

³ Para el estudio de este periodo de la orden es imprescindible la consulta de la obra de Bruce Taylor (2000), donde amplía y reelabora algunos materiales publicados con anterioridad (1993 y 1998); véanse también Vázquez Núñez (1931: 391-541; 1936) y el volumen colectivo *La Orden de Santa María de la Merced (1218-1992). Síntesis histórica* (VV. AA., 1997: 103-191); un buen resumen, junto con la transcripción de interesantes documentos, se encuentra en la tesis doctoral de Concepción Rodríguez Parada (2008: 83-134).

Respecto a la primera cuestión, los principales conflictos en el seno de la orden tuvieron lugar como resultado de los enfrentamientos entre diversas provincias que se arrastraban desde la Edad Media. La provincia de Castilla venía demandando desde el siglo xv la restricción del predominio catalán, y de la provincia de Aragón en general, en los puestos de responsabilidad de la orden⁴. Los mercedarios castellanos, además, acusaban a los catalanes de una cierta relajación de las costumbres y abogaban por una urgente reforma y regreso a la observancia. Este enfrentamiento dio lugar en el importante capítulo general de 1467 al compromiso conocido como *Concordia*, mediante el cual la provincia castellana quedaba exenta de la autoridad del maestro general, mientras que los castellanos renunciaban a sus pretensiones a cargos de responsabilidad. Así la Orden de la Merced quedó, a partir de esta fecha y durante algo más de un siglo, dividida *de facto* en dos (Taylor, 2000: 54-55).

A mediados del siglo xvi, especialmente tras el Concilio de Trento (1545-1563), se hizo evidente que la orden necesitaba una reforma profunda, análoga a la que estaban realizando las otras órdenes religiosas. Este regreso a la observancia originaria revestía una especial complejidad, fundamentalmente por dos factores. En primer lugar, el origen de la orden y su historia institucional se articulaban en torno a la narrativa mítica de su fundación, de manera que el regreso a unos orígenes nebulosos se hacía problemático⁵. Por otro lado, la Merced, a través de la recaudación de limosnas y del impulso de las redenciones de cautivos, se constituyó desde la Edad Media como una orden de vocación más activa que contemplativa.

En esta compleja situación, Felipe II decidió intervenir en los asuntos internos de la Orden de la Merced⁶. El objetivo del monarca era reorganizarla a través de la eliminación del monopolio catalán de los altos cargos y en favor del liderazgo de Castilla. Los motivos principales esgrimidos para defender esta primacía de Castilla fueron la inmigración de hugonotes en tierras catalanas, «frontera de

⁴ Doce de los catorce maestros generales desde 1401 habían pertenecido a conventos de Cataluña (Rodríguez Parada, 2008: 92).

⁵ Sobre este aspecto particular, Taylor afirma que «[l]os múltiples problemas que rodeaban la fundación de la Orden y su posterior refundación, a inicios del siglo XIV, nunca adquirieron más aguda expresión que durante la Contrarreforma, cuando las resoluciones de Trento exigieron que las órdenes religiosas regresaran a su observancia primitiva. Lo que los reformadores de Felipe II descubrieron, sin duda con disgusto, fue una orden para la cual, dadas la complejidad o, de hecho, la implausibilidad de su historia institucional y su propia y peculiar naturaleza, los decretos tridentinos no se adecuaban en absoluto. Por consiguiente, la reforma de los mercedarios no pudo comportar, como en el caso de otras congregaciones, la aplicación de una observancia espiritual originaria, ya que las bases para ello apenas existían» (1993: 194).

⁶ Sigo aquí a Taylor (1998: 560-561) y a Rodríguez Parada (2008: 96-97).

herejes»⁷, la mencionada laxitud en las costumbres de los mercedarios catalanes, el descenso en el número de redenciones por parte de los frailes catalanes y el deseo del rey de romper las estrechas relaciones que mantenían estos con los franceses, en el contexto de las tensiones contemporáneas entre ambos reinos.

El episodio fundamental en el proceso de transformación de la Orden de la Merced durante el siglo xvi fue el trascendental capítulo general de 1574 celebrado en Guadalajara, conocido en la historia de la orden como «el capítulo de la reforma», en el que se acordaron una serie de medidas, de acuerdo con las normas emanadas del Concilio de Trento, que afectaron profundamente a la estructura y al funcionamiento de la orden⁸. A partir de este momento, los capítulos generales se celebrarían alternativamente en Aragón y en Castilla, mientras que Cataluña, Aragón, Valencia, Navarra, Nápoles, Mallorca, Cerdeña y Sicilia se integraron en una sola provincia, Aragón, quizá con el objetivo de poder desplazar fácilmente a los frailes de unos conventos a otros en la reforma proyectada (Vázquez Núñez, 1936: 11). Castilla renunciaba a la *Concordia* de 1467, de tal manera que todas las provincias pasaban a depender del maestro general de la orden. El capítulo acordó además una profunda renovación de la vida religiosa, con una clausura más rigurosa, una mayor observancia de los rezos y una estricta austeridad.

El siguiente jalón en la historia mercedaria de este siglo es el capítulo general de 1587, también celebrado en Zaragoza, en el que se buscó, por un lado, poner fin a las disputas internas y, por otro, homogeneizar el funcionamiento de la orden. Este capítulo, en el que fue elegido maestro general Francisco Salazar, aprobó un ceremonial común para acabar con las diferencias en el ritual de los diferentes conventos y regiones. De especial importancia para la historia de la Merced fue el encargo de Salazar a Francisco Zumel, la máxima figura teológica de la orden, de realizar una nueva edición de sus constituciones. En estas constituciones, publicadas en Salamanca en 1588, se incorporaron todas las reformas de los capítulos anteriores y se hizo obligatoria la fórmula expresa de profesión del cuarto voto, el de redención de cautivos. La obra de Zumel, sin embargo, no se limitó a una lista de preceptos, sino que también incluyó dos opúsculos, titulados *De initio ac fundatione sacri Ordinis Beatae Mariae de Mercede redemptionis captivorum* y *De vitiis patrum et magistrorum generalium Ordinis redemptorum Beatae Mariae de Mercede brevis historia*, que constituyan una revisión del pasado de la orden (Zumel, 1588: 1-23 y 59-137).

Un elemento esencial en estas constituciones, en línea con los opúsculos que Zumel añadió a su obra, fue la necesidad de conocer y construir la memoria de la

⁷ Fernández Terricabras (1998) ha estudiado este aspecto de la política religiosa de Felipe II en Cataluña.

⁸ Véanse Vázquez Núñez (1936: 9-16) y *La Orden de Santa María de la Merced* (1997: 145-151).

orden. Las consecuencias de este impulso a la investigación y a la escritura de la historia mercedaria son las obras que, a partir de este momento, publicarán Felipe de Guimerán, Jean Latomy, Tirso de Molina, Alonso Remón, Bernardo de Vargas o Esteban de Corbera. Esta búsqueda en el pasado de la Merced tenía además otro objetivo: la exaltación de sus más ilustres miembros con el fin de promover sus procesos de beatificación, para lo cual se construyó también una iconografía distintiva (Zuriaga Senent, 2002 y 2005). Como fruto de estos esfuerzos, durante el siglo XVII fueron beatificados o canonizados, entre otros, san Pedro Nolasco, san Ramón Nonato, san Pedro Pascual, san Serapio de Escocia y santa María de Cervelló (Rodríguez Parada, 2008: 105-106).

A partir de la publicación y aplicación de las constituciones de Zumel, la Orden de la Merced inauguró un periodo de calma y paz durante el cual el programa de reforma tridentina de los capítulos de 1574 y 1587 fue aplicándose y desarrollándose en los generalatos sucesivos del propio Francisco Zumel (1593-1599), de Alonso de Monroy (1602-1609) y de Felipe de Guimerán (1609-1615). Guimerán, al final de su generalato, profundizó en la importancia de la construcción de una historiografía mercedaria, para lo cual ordenó la creación de un archivo en cada provincia y el nombramiento de un cronista de la orden (Rodríguez Parada, 2008: 104-105).

3. LA BREVE HISTORIA EN LA HISTORIOGRAFÍA MERCEDARIA

El interés de los mercedarios por escribir su historia es ciertamente tardío. Si bien podemos situar el inicio de la historiografía mercedaria a mediados del siglo XV, no será hasta finales de la centuria siguiente cuando tengamos la primera obra dedicada primordialmente a la historia de la orden, la *Breve historia* de Guimerán. Esta obra funciona como eje para una posible periodización de la historiografía mercedaria entre los siglos XV y XVII, ya que se sitúa entre las secciones o fragmentos historiográficos incluidos en diversas obras de los siglos XV y XVI y las grandes crónicas mercedarias de la primera mitad del siglo XVII⁹.

La principal autoridad historiográfica en el siglo XV fue sin duda Nadal Gaver, maestro general de la orden, que fue el primero en allegar la historia y las tradiciones sobre los orígenes de la Merced. Con su *Speculum fratrum Ordinis beatissime*

⁹ Los trabajos fundamentales sobre la historiografía de la Merced en este periodo son González Castro (1981) y, sobre todo, Mora González (2005: 69-121), a quien sigo en este apartado; véanse también el extenso capítulo de la tesis doctoral de Zuriaga Senent (2005: 87-201) y el trabajo de León Cázares (2012: 1357-1369); hay diversas observaciones interesantes en la introducción de Penedo Rey a la *Historia general* de Tirso de Molina (1973-1974, especialmente CLXIII-CLXIV), aunque sorprendentemente desatinadas en el caso de Guimerán.

Dei genetricis Marie de mercede redempcionis captivorum, de 1445, conservado solo en forma manuscrita, nace la historiografía mercedaria. La obra consiste en una serie de opúsculos agavillados con el objetivo de conservar la memoria de la orden, dos de los cuales se ocupan del relato de la fundación de la Merced y del elenco de los maestros generales. Contemporáneo de Gaver es Pedro Cijar, autor del *Opusculum tantum quinque super commutatione votorum in redemptione captivorum*, escrito en 1446 de acuerdo con el colofón de la impresión incunable de 1491. En esta breve obra se incluyen, como en la de Gaver, algunas páginas sobre la fundación tradicional de la orden y sobre algunos episodios de su historia temprana. De estas dos obras del siglo xv tomarán los historiadores del siguiente siglo abundante información, especialmente referente al relato fundacional de la orden¹⁰.

Las siguientes dos obras que incluyen información sustancial sobre la historia de la Orden de la Merced pertenecen a la segunda mitad del siglo xvi, y ambas comparten finalidad, estructura, contenidos y título. Tampoco son obras históricas independientes, sino que integran diferentes contenidos historiográficos dentro de unos objetivos más amplios. Son, en primer lugar, la *Regula et constitutiones sacri Ordinis Beatae Mariae de Mercede redempcionis captivorum* (1565) de Gaspar de Torres, catedrático de Salamanca y provincial de Castilla, y, en segundo lugar, la citada obra de Francisco Zumel, también provincial de Castilla, *Regula et constitutiones fratrum sacri Ordinis Beatae Mariae de Mercede redempcionis captivorum* (1588).

El elemento más llamativo de la obra de Gaspar de Torres, y sin duda el más original, es el larguísimo comentario en castellano (ciento sesenta folios), destinado a los novicios, que añade a los sesenta y cuatro de las *Regula et constitutiones* propiamente dichas. Como ha estudiado Mora González (2005: 84), no se trata de una traducción del texto latino, sino más bien de un apéndice y complemento de este. Tanto el texto latino como el castellano llevan una introducción con sendas exposiciones históricas de los orígenes de la Merced, pero, curiosamente, ambas son muy distintas¹¹. La introducción histórica latina es simplemente un resumen de la sección central del relato fundacional del *Speculum* de Nadal Gaver, con la triple aparición de la Virgen María a Pedro Nolasco, Jaime I y Raimundo de Peñafort, la fundación de la orden y su confirmación por el papa; la castellana, sin embargo, es mucho más extensa, con capítulos dedicados al nacimiento y juven-

¹⁰ Como afirma Zuriaga Senent, «la obra de Gaver influyó de manera clara en la tradición histórica de la provincia de Castilla, mientras que la obra de Cijar lo fue en los escritores de Aragón» (2005: 104).

¹¹ Sigo aquí el detallado análisis de Mora González (2005: 84-88).

tud de Jaime I, la aparición de la Virgen, la fundación de la orden y, finalmente, el gobierno de la orden y el voto de redención de cautivos.

Aunque la obra de Gaspar de Torres quedó poco después eclipsada por las constituciones de Francisco Zumel desde el punto de vista institucional, ejerció sin embargo una notable influencia en los historiadores posteriores, tanto en el caso del propio Zumel como en el de Felipe de Guimerán, Alonso Remón, Bernardo de Vargas, Esteban de Corbera, Francisco Boyl, o de historiadores no mercedarios, como el dominico Francisco Diago (Mora González, 2005: 97-98).

Ni Gaspar de Torres ni Francisco Zumel pretendieron escribir una historia general de la orden, sino simplemente destacar sus orígenes presentando las constituciones, en palabras de Mora González, «como un eslabón en la cadena de un mandato divino expresado milagrosamente por boca de la Virgen María» (2005: 95). La primera obra histórica autónoma, es decir, que no consiste en capítulos introductorios u opúsculos complementarios, es la *Breve historia* de Felipe de Guimerán. Constituye el final y la culminación del primer periodo de la historiografía mercedaria, en el que la escritura histórica se caracteriza por su fragmentariedad y subsidiariedad, y, al mismo tiempo, el inicio y el germen de su segundo periodo, en el que brillaron los historiadores más ilustres de la orden. También le corresponde a la *Breve historia* el primer lugar en otra categoría, la de haber sido el primer texto compuesto por un mercedario completamente en romance después del Concilio de Trento.

El autor valenciano señala explícitamente en el prólogo de la obra cuáles han sido sus fuentes para la composición de la *Breve historia*: Guimerán maneja las cuatro fuentes historiográficas que hemos señalado, Nadal Gaver, Pedro Cijar, Gaspar de Torres y Francisco Zumel, además de «antiguas memorias que en algunos archivos nuestros he visto» (1591: ¶¶8v)¹². Guimerán completa el relato histórico de la Merced también con fuentes externas a la orden, como el *Llibre dels feits de Jaume I* o los *Anales de la Corona de Aragón* de Jerónimo Zurita, con lo que su obra trasciende el ámbito limitado de la historiografía mercedaria y se inscribe en un contexto historiográfico más amplio.

En la primera mitad del siglo XVII se produce la eclosión de la historiografía mercedaria, debido fundamentalmente, como hemos comentado, a la necesidad, emanada de los capítulos generales de 1574 y 1587, de completar y ordenar la historia de la Merced para clarificar sus orígenes y al deseo de contar con figuras beatificadas o santificadas. El poeta y comediógrafo Alonso Remón fue el primero en componer una historia general de la Orden de la Merced que abarcara desde sus inicios hasta el momento de su escritura, la *Historia general de la Orden de la Merced*.

Nuestra Señora de la Merced redención de cautivos (1618-1633), una extensa y minuciosa obra de erudición tildada, años después, por Tirso de Molina de pesada y confusa (Mora González, 2005: 112). La *Chronica sacri et militaris Ordinis B. Mariae de Mercede* de Bernardo de Vargas (1619-1622), también más erudita que narrativa, se presenta de un modo más ordenado y accesible, y será una influencia decisiva en las crónicas posteriores; como confiesa Tirso, la *Chronica* es la principal fuente y modelo de su *Historia general*.

Otras dos obras, de alcance aparentemente más limitado, incluyen también historias de la orden; se trata de *Vida i echos maravillosos de doña María de Cervellón*, de Esteban de Corbera (1629) y *N. S. del Puche, cámara angelical de María Santíssima*, de Francisco Boyl (1631). La última de las grandes historias mercedarias de la primera mitad del siglo xvii es probablemente la más célebre de todas las crónicas de la orden, la monumental *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes* terminada por Gabriel Téllez, Tirso de Molina, en 1639.

La obra de Guimerán es una fuente esencial en todas estas crónicas. Como ha estudiado Mora González (2005: 105-106), Remón copia extensos pasajes de la *Breve historia* y basa en ella su relato fundacional, Vargas y Corbera lo conocen y lo citan con frecuencia, y será la principal fuente de Boyl, continuador de la historia del Puig. Tirso menciona a Guimerán en nueve ocasiones, pero, como han estudiado Penedo Rey (1973-1974: CCLXXXIII) y Mora González (2005: 150-153), aparentemente lo cita de segunda mano, y es poco probable que haya consultado la obra durante la composición de su *Historia general*.

4. ESTRUCTURA Y GÉNERO DE LA *BREVE HISTORIA*

El título completo de la obra es el siguiente: *Breve historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced de Redención de cautivos cristianos y de algunos santos y personas illustres d'ella. Tráense cosas curiosas y de muy gran provecho a propósito del principal argumento. Trátase más en particular de la benditíssima casa de la Madre de Dios del Puche de Valencia, de sus milagros y de las personas famosas, assí frailes d'ella como seculares, que tienen en ella sepultura*. Se revelan aquí los tres contenidos principales de los que consta el libro: el «principal argumento», una historia de la Orden de la Merced; una serie de contenidos subordinados a este («cosas curiosas y de gran provecho») y un elemento destacado dentro de este «principal argumento» o tema general («la benditíssima casa de la Madre de Dios del Puche de Valencia»).

La ausencia de una unidad temática clara ha confundido en ocasiones a los críticos que se han ocupado de ella, que han dudado entre situarla junto a las

historias generales que se escriben en el siglo XVII o considerarla una obra de historia local¹³. La estructura y la jerarquía de los contenidos en la *Breve historia* no puede comprenderse sin reconstruir el proceso de composición de la obra, que afortunadamente Guimerán describe con todo detalle en su largo «Prólogo al lector» (1591: ¶7v-¶8v). El prólogo comienza con las siguientes palabras, en las que aparentemente Guimerán se está refiriendo a la obra que el lector tiene en las manos: «Mucho tiempo ha, amigo lector, que deseo escribir los annales e historia de la sagrada religión de la Madre de Dios de la Merced y sacar a luz algunas cosas más notables que d'ella se pueden escribir» (1591: ¶7v). Después de enumerar los contenidos que se incluyen en estos «annales e historia» de la Merced, el lector descubre que no se está haciendo referencia a la *Breve historia*, sino a una historia general que Guimerán está preparando y que, debido a diversas ocupaciones y estudios, todavía no ha podido concluir: «con el favor de Dios [...] podré escribir d'ella [de la orden] en la historia que de propósito voy haciendo y, por muchas ocupaciones de otras cosas y estudios más precisos, no le he dado cabo aún» (1591: ¶¶v-¶¶2r).

A continuación, Guimerán afirma que, para componer la *Breve historia*, ha reunido dos tipos de materiales distintos: por un lado, ha podido «poner en orden algo» de esa historia general de la Merced *in fieri*; por otro, ha refundido un texto sobre «la fundación y milagros» hechos por la Virgen en el Monasterio del Puig que había escrito con ocasión del traslado de su imagen a la catedral de Valencia en 1588. Tras componer este segundo texto, centrado en el monasterio del Puig, decidió escribir brevemente «lo más notable» de las otras «casas» de la Orden de la Merced. Así, por tanto, se explica el contenido del libro y su título: el «principal intento», el objetivo principal, fue tratar del Monasterio del Puig, y a eso se han ido sumando una serie de materiales que constituyen una «breve y sumaria historia de lo tocante a toda la religión de la Merced»:

Repara toda esta cuenta, que por estas largas razones he dado, y estriba en el título que el libro lleva, que, con ser assí que lo que en el principal intento se trata es lo tocante a Nuestra Señora del Puche, han venido por aquí a juntársele al argumento principal otras cosas, que de todas ellas ha resultado una breve y sumaria historia de lo tocante a toda la religión de la Merced. Y assí le doy ese título, añadiendo luego lo que más de propósito se trata, que es esta casa (1591: ¶¶3v).

Esta afirmación resulta algo contradictoria, pues aparentemente Guimerán decidió situar en la segunda parte del título «lo que en el principal intento se trata»,

¹³ Mora González, por ejemplo, escribe: «Tres años después de Zumel escribe su *Breve Historia* fray Felipe Guimerán. No se trata, como ya hemos visto, de una historia general, sino de distintos capítulos de la historia de la Merced sin verse bien el hilo conductor» (2005: 150).

«el argumento principal» y «lo que más a propósito se trata», es decir, todo aquello relacionado con el monasterio del Puig, mientras que, en su primera parte, el título anuncia todos los contenidos que se han sumado a este tema principal, la «breve y sumaria historia» de la Orden de la Merced. De hecho, la misma expresión, «principal argumento», se usa en este pasaje con referencia a la historia del Puig y en el título con referencia a la historia de la Merced. Esta dislocación de la jerarquía temática en el título, en la que no habría que descartar una estrategia comercial diseñada en la imprenta de los herederos de Juan Navarro, resulta en parte engañosa, y es una de las causas por las que la *Breve historia* ha sido una obra difícil de clasificar.

La sección central del prólogo (1591: ¶¶3v-¶¶4r) está dedicada a la estructura y el resumen de la *Breve historia*, que consta de tres partes. La primera contiene el relato del origen y fundación de la Orden de la Merced, la descripción de las principales casas mercedarias, especialmente del Monasterio del Puig, y la historia de Jaime I. La segunda está dedicada a los milagros ocurridos en el monasterio del Puig y al relato del traslado de la imagen de la Virgen a la catedral de Valencia en 1588. Por último, la tercera está dedicada a las personas ilustres, tanto religiosos como seculares, que reposan en el monasterio del Puig.

Tras la descripción de las tres partes del libro, Guimerán añade un interesante párrafo en el que describe el tercero de los contenidos de la obra anunciados en el título («cosas curiosas y de muy gran provecho a propósito del principal argumento»):

En la narración de la historia quiebro a las veces el hilo con digresiones de la materia que trato, señaladamente en la tercera parte, adonde, porque es nuestro intento hacer de aquellas vidas de nuestros padres un pequeño espejo para los que en esta casa moramos más que para ninguno de los otros lectores, [...] quise alargar la pluma en algunas más memorables d'ellas que se han ofrecido, y conseguirá por esta manera mejor la escriptura su fin pretendido. Y por si alguna vez quedasse de la continua narración el gusto del lector empalagado, pareciome yrla sembrando de alguna variedad, quando de cosas divinas, quando de humanas, que van bien eslavonadas y concertadas con el propósito por que se traen (1591: ¶¶4r-¶¶4v).

Guimerán señala que el relato de los dos temas principales va a estar trufado de «digresiones» para «yrla sembrando de alguna variedad», especialmente en la tercera parte. En efecto, Guimerán, integrándose en el marco retórico de la *varietas*, añade numerosos excursos y digresiones de diferente naturaleza a los contenidos principales. Los dos primeros capítulos de la primera parte y el primero de la segunda (1591: 1-13 y 125-138), por ejemplo, consisten básicamente en reflexiones teológicas sobre el amor de Dios y de la Virgen, la naturaleza del ser humano, la providencia de Dios, la ordenación del mundo y la diferencia entre la verdad revelada y la verdad de los filósofos antiguos. En estos pasajes Guimerán

exhibe su erudición bíblica, patrística y escolástica y su conocimiento de la historia y la filosofía antigua.

La tercera parte de la obra (1591: 196-292) consiste en siete biografías, cuatro de miembros egregios de la orden (Pedro de Amerio, Raimundo Alberto, Lorenzo Company y Juan Gilaberto Jofré) y tres de seglares (los duques de Segorbe y Cardona, doña Margarita de Lauria y Bernardo Guillermo de Entenza), todos ellos sepultados en el monasterio del Puig. En estas biografías encontramos digresiones de diverso tipo, algunas linderas con distintos géneros literarios contemporáneos. La narración de los dieciséis años de cautiverio en Túnez de Lorenzo Company constituye un relato de cautivos, en vívido contraste con el ambiente cortesano que se describe cuando Company es enviado como embajador del Rey de Túnez a Nápoles. La biografía de doña Margarita de Lauria, por otro lado, sirve de excusa a Guimerán para un extenso relato bélico sobre las batallas en las que participó su padre, Roger de Lauria. En el caso de la biografía de los Duques de Segorbe y Cardona, encontramos una suerte de *mise en abyme*, con una biografía dentro de otra biografía, la de Ramón Nonato. En la de Raimundo Alberto incluye Guimerán un jugoso diálogo entre el mercedario y el demonio, transfigurado en una doncella hermosa que quiere tentarlo con el matrimonio. El entusiasmo redentor de Lorenzo Company y su sacrificio como cautivo, por último, da pie a Guimerán para redactar una larga y apasionada lamentación sobre la tibieza de los religiosos contemporáneos para promover nuevas campañas de redención de cautivos.

El segundo capítulo de la segunda parte (1591: 138-177) consiste en sesenta y tres brevísimas narraciones de milagros llevados a cabo por Nuestra Señora del Puig y acaecidos usualmente bien en el mismo pueblo, bien en localidades cercanas. En la mayor parte de casos, Guimerán indica la fecha, el nombre de las personas implicadas en el milagro y sus oficios; excepto el primero, que corresponde a la salvación de Jaime II de un naufragio, los milagros suelen estar fechados en las dos o tres décadas anteriores a la redacción de la *Breve historia*. En estas breves narraciones encontramos curaciones milagrosas, resurrecciones, liberaciones de presos inocentes, mudos que empiezan a hablar y ciegos que vuelven a ver, salvaciones de ataques piratas, etc., en una prosa colorida con frecuente uso del estilo directo. Confluyen aquí, por un lado, la larga tradición literaria de relatos de milagros marianos y, por otro, la tradición oral de la cual debió de beber Guimerán. Estos breves relatos edificantes, además, suponen un interesante y valioso testimonio sobre la vida cotidiana, la devoción popular y la lengua coloquial en la Valencia del siglo xvi.

Algunos episodios de la historia de la Orden de la Merced le dan la oportunidad a Guimerán de insertar en su obra largas digresiones históricas. Es el caso, por ejemplo, del relato de la conquista de Valencia por Jaime I en los capítulos veinte a veintidós de la primera parte (1591: 100-117). La descripción de la ima-

gen de Nuestra Señora del Puig le permite, por otro lado, otro largo excuso sobre el origen de las imágenes divinas en la historia del cristianismo (1591: 117-122).

El tercer capítulo de la segunda parte (1591: 177-195) consiste en el relato pormenorizado del traslado de la imagen de la Virgen a la catedral de Valencia en 1588 con ocasión de «cierta grave y pública necessidad por la qual hazía la yglesia oraciones sin intermission» (1591: 177). Esta ocasión fue el ataque de la llamada Armada Invencible a Inglaterra, trance en que el arzobispo y patriarca de Valencia, Juan de Ribera, de acuerdo con el general y el provincial de la Merced, decidió trasladar la imagen a la catedral, «adonde se le hiziessen processiones y plegarias con muchos sacrificios y missas» (1591: 178), para alcanzar el favor divino en la contienda. El relato de este episodio que, como hemos visto, es el origen de la *Breve historia*, es casi un opúsculo independiente dentro de la obra e incluye la transcripción de una «litanía encomiástica» en latín dispuesta en dos columnas (1591: 180-184).

Con ocasión del regreso de la imagen al Puig, Guimerán transcribe también una carta en latín que se colocó en la puerta de la iglesia el mismo día de su llegada al monasterio, titulada «*Sacrae huius aedis ad effigiem Deiparae Virginis de eius reditu elogium*». En palabras de Guimerán, «siguiendo aquella figura de hablar que los retóricos llaman prosopopeya» (1591: 186), el propio monasterio se dirige a la Virgen contándole la pena que ha sentido durante su ausencia y dándole una calurosa bienvenida. Guimerán, a continuación, traduce este elogio latino al castellano en octavas reales. Esta cuidadosa traducción en verso y la referencia al recurso retórico de la prosopopeya, junto con las indudables dotes e inclinaciones literarias del autor de la *Breve historia*, sugieren que el autor de esta carta fue probablemente el propio Guimerán, testigo presencial de los hechos, como ya apuntó Juan Devesa (1968: 65). La letanía y el elogio latino, junto con su traducción castellana, incluidos en este capítulo, son solo dos ejemplos de un procedimiento frecuente en la *Breve historia*, también propio de la *varietas*, en virtud del cual se insertan, al hilo de la narración, textos de diversa procedencia en latín, castellano o valenciano, generalmente de carácter literario.

Así pues, la adscripción sin más de la *Breve historia* de Guimerán al género historiográfico y, de manera más restrictiva, a la historiografía eclesiástica, supone una simplificación de la variedad y la complejidad de discursos, géneros y tradiciones imbricados en el texto. La adición de contenidos doctrinales, teológicos, edificantes, espirituales y literarios, a veces subordinados al discurso histórico, a veces yuxtapuestos, aproxima la *Breve historia* al género típicamente renacentista de la miscelánea¹⁴.

¹⁴ La bibliografía sobre la miscelánea en el Renacimiento, su consideración como género y las obras vernáculas hispanas a las que podría aplicarse este marbete es ya considerable desde el

5. SENTIDOS DE LA *BREVE HISTORIA*

En el prólogo de la *Breve historia*, Guimerán expone tres objetivos con los que compuso su obra. El primero de ellos es la necesidad de que, precisamente en este momento, se ilustren y honren no solo la Orden de la Merced, sino todas las órdenes religiosas, a través de la escritura de sus historias (1591: ¶7v-¶8r). El segundo, relacionado con el anterior, es «confundir a los hereges», que atacan a las órdenes religiosas, «el corazón de la Iglesia», por su defensa de la fe frente a la herejía (1591: ¶8r-¶8v). Estos dos objetivos se alinean claramente con la ideología posttridentina de la Contrarreforma, en la que las órdenes religiosas tradicionales, tras someterse a un proceso de reforma, y otras nuevas, como la jesuita, se convierten en la punta de lanza de la defensa frente a los ataques de los protestantes. En palabras de Guimerán, «quien sublima las religiones, hecho espada de Dios, haze un hazañoso degüello de heregías» (1591: ¶8v). Por otro lado, dos de los contenidos principales de la obra claramente destacados en el título, la exaltación de los santos y de la Virgen María, obedecen a decretos directamente emanados del propio Concilio de Trento. De ahí la insistencia en uno de los elementos fundamentales de la identidad mercedaria, es decir, la naturaleza divina de la fundación de la orden, creada por intercesión de la Virgen María.

El tercero de los motivos esgrimidos por Guimerán para componer su obra es de alcance más limitado: «servir a la ciudad de Valencia» ilustrándola con la historia del Monasterio del Puig, frente a la opinión de algunos de que Valencia carecía de una «casa de la Madre de Dios de tanta calidad y veneración como las tienen otros reynos vezinos» (1591: ¶¶4v-¶¶5r).

Otros de los objetivos de la obra de Guimerán pueden deducirse de la situación en la que se encontraba la Orden de la Merced a finales del siglo XVI y de las actividades que se estaban promoviendo en este momento. Como hemos señalado, tras los capítulos generales de 1574 y 1587 se prescribió la necesidad de clarificar la historia de la orden y de exaltar a sus principales figuras con vistas a su próxima beatificación o canonización. Guimerán cumplió con este mandato tanto desde el punto de vista literario, mediante la escritura de la *Breve historia*, como desde el institucional, encargando la composición de diversas obras con esta finalidad durante su generalato. Por otro lado, en un momento en el que Felipe II está interviniendo personalmente en la problemática reforma de la Orden de la Merced, no es de extrañar la prominencia de la figura de Jaime I en la *Breve historia* y la insistencia en la fundación real de la orden, fortaleciendo así el vínculo entre la Merced y la monarquía hispánica.

artículo seminal de Rallo Gruss (1984); el texto de referencia sobre la cuestión es ahora Bradbury (2017).

Otro objetivo de la obra relacionado con la situación contemporánea de la orden podría ser el postulado por Josep Lluís Sirera en el caso de una obra contemporánea a la *Breve historia*, la comedia de santos *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced* del canónigo valenciano Francisco Agustín Tárrega, compuesta en la última década del siglo xvi¹⁵. En opinión de Sirera, los mercedarios valencianos estaban deseosos de recuperar para Valencia el carácter de provincia que habían perdido en el capítulo general de Guadalajara de 1574, y para ello se esforzaron en ensalzar el arraigo de la orden en la ciudad y el peso del Monasterio del Puig en su pasado y su presente (Sirera, 1986: 192).

Una última línea de interpretación de la obra de Guimerán la ofrece el hecho de que decidiera emplear el castellano, y no el latín, en su *Breve historia*. Citando un famoso pasaje de la obra *De los nombres de Cristo* (1583) de su contemporáneo fray Luis de León, Guimerán explica así su elección:

Y cierto me parece una discreta y pía consideración que un grave doctor escribe, diciendo ser del todo necesario en nuestros tiempos escrivirse libros en romance de pía y santa doctrina con que se acuda al común menester y necessidad que todos tienen d'ella, y juntamente quiten de las manos de los hombres y sucedan en lugar de los libros dañosos y de vanidad, y por tanto todos los buenos ingenios en quien puso Nuestro Señor partes y facultad para semejante negocio tener obligación de ocuparse en él (1591: ¶8r).

Para Guimerán, a diferencia tanto de los historiadores mercedarios que le precedieron como de los que vinieron después, los lectores de su libro no se limitan a los miembros de la Orden de la Merced. Haciendo suyas las palabras de fray Luis, Guimerán siente la obligación de acudir a la necesidad que «todos» tienen de pía y santa doctrina, y desea que libros edificantes como el suyo sustituyan a otros dañinos y vanos en «las manos de los hombres».

Esta orientación está en consonancia con el carácter lindero con lo literario, como hemos visto, de la *Breve historia*, que hace del texto una obra única en la historiografía mercedaria, situada entre la escritura institucional, ligada a las constituciones, de los historiadores anteriores, y la exhaustividad y la sobriedad de las grandes crónicas del siglo xvii.

¹⁵ José Luis Canet (1985: 30-31) considera que la obra de Guimerán podría haber sido la fuente principal de Tárrega para la composición de su comedia.

BIBLIOGRAFÍA

- BOYL, Francisco (1631). *N. S. del Puche, cámara angelical de María Santíssima, patrona de la insigne ciudad y reyno de Valencia; Monasterio real del Orden de redentores de Nuestra S. de la Mfrced [sic]; Fundación de los reyes de Aragón*. [Valencia]: Silvestre Esparsa.
- BRADBURY, Jonathan David (2017). *The Miscellany of the Spanish Golden Age. A Literature of Fragments*. London/New York: Routledge.
- CANET VALLÉS, José Luis (ed.) (1985). Franciso Agustín Tárrega. *El prado de Valencia*. London: Tamesis Books Limited.
- CIJAR, Pedro (1491). *Opusculum tantum quinque super commutatione votorum in redemp- tione captivorum*. Barcelona: Petrus Posa.
- CORBERA, Esteban (1629). *Vida i echos maravillosos de doña María de Cervellón, llamada María Socós, beata professa de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, redención de cautivos, con algunas antigüedades de Cataluña*. Barcelona: Pedro Lacavalleria.
- DEVESA, Juan (ed.) (1968). Tirso de Molina. *El Monasterio de El Puig y su virgin*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- FANCONI, Paloma (2005). «Rasgos literarios en la *Historia general de la Orden de la Merced*». En Ignacio Arellano (ed.), *Ramillete de los gustos: burlas y veras en Tirso de Molina*. Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 179-193.
- FERNÁNDEZ TERRICABRAS, Ignasi (1998). «Catalunya, “frontera d'heretges”. Reformes monàstiques i reorganització dels recursos eclesiàstics catalans per Felip II». *Pedralbes*, 18, pp. 547-556.
- GAZULLA, Faustino (1934). *La Orden de Nuestra Señora de la Merced. Estudios históricocriticos (1218-1317)*. Barcelona: Luis Gili, t. 1.
- GÓMEZ, Vicente (comp.) (1609). *Los sermones y fiestas que la ciudad de Valencia hizo por la beatificación del glorioso padre San Luys Bertrán*. Valencia: Juan Chrysóstomo Garriz.
- GONZÁLEZ CASTRO, Ernesto (1981). «La *Historia general* de Gabriel Téllez, en el conjunto de la historiografía mercedaria del siglo XVII». *Estudios*, 132-135, pp. 537-574.
- GUIMERÁN, Felipe de (1591). *Breve historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced de redención de cautivos christianos y de algunos santos y personas illustres d'ella. Tráense cosas curiosas y de muy gran provecho a propósito del principal argumento. Trátase más en particular de la benditíssima casa de la Madre de Dios del Puche de Valencia, de sus milagros y de las personas famosas, assí frailes d'ella como seculares, que tienen en ella sepultura*. Valencia: Herederos de Juan Navarro.
- LEÓN CÁZARES, María del Carmen (2012). «Crónicas de la Orden de Nuestra Señora de la Merced». En Rosa Carmelo y Patricia Escandón (coords.), *Historiografía mexicana. La creación de una imagen propia. Historiografía eclesiástica*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, t. 2, pp. 1357-1398.
- MILLÁN RUBIO, Joaquín (2017). *La Orden de Nuestra Señora de la Merced en el Reino de Valencia*. Sant Ramon: Instituto Histórico Padre Faustino Gazulla.
- MORA GONZÁLEZ, Enrique (2005). *Los orígenes de la Merced como problema historiográfico en G. Téllez (Tirso de Molina) 1632-1639*. Madrid: Revista Estudios.

- OLIANAS, Luciana (ed. y trad.) (2009). Philippe de Guimerán. *Vita di Pietro Nolasco Perra (1574-1606). Il cammino di un'anima pellegrina*. Cagliari: Scoula Sarda Editrice.
- PENEDO REY, Manuel (ed.) (1973-1974). *Fr. Gabriel Téllez (mercedario) (Tirso de Molina). Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*. Madrid: Revista Estudios.
- PLACER, Gumersindo (1968). *Bibliografía mercedaria*. Madrid: Publicaciones del Monasterio de Poyo, t. 2 G-Z.
- RALLO GRUSS, Asunción (1984). «Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista». *Edad de Oro*, 3, pp. 159-180.
- REMÓN, Alonso (1617-1633). *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de la Merced redención de cautivos*. Madrid: Luis Sánchez.
- RODRÍGUEZ PARADA, Concepción (2008). *La biblioteca del convento de Barcelona de la Orden de la Merced: una herramienta para la formación de los frailes*. Carina Rey Martín (dir.) [tesis doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona <<http://hdl.handle.net/10803/770>>.
- SIRERA, Josep Lluís (1986). «Las “comedias de santos” en los autores valencianos. Notas para su estudio». En José Luis Canet Vallés (coord.), *Teatro y prácticas escénicas. II: la comedia*. London: Tamesis Books, t. 2, pp. 187-228.
- TAYLOR, Bruce (1993). «La Orden Mercedaria: política, sociedad y reforma religiosa bajo Felipe II». *Pedralbes*, 13, pp. 171-202.
- TAYLOR, Bruce (1998). «La Orden de la Merced en crisis: un aspecto de la historia eclesiástica franco-catalana de los siglos XVI-XVII». *Pedralbes*, 18, pp. 557-565.
- TAYLOR, Bruce (2000). *Structures of Reform. The Mercedarian Order in the Spanish Golden Age*. Leiden/Boston/Colonia: Brill.
- TENZA, Jaime (1611). *Sumario de las gracias e indulgencias que ganan los cofrades de la cofradía de Nuestra Señora de la Merced de redención de cautivos cristianos y los que visitaren las iglesias de los monasterios de dicho orden, y los que llevan su escapulario*. Madrid: Luys Sánchez.
- TORRES, Gaspar de (1565). *Regula et constitutiones sacri Ordinis Beatae Mariae de Mercede redemptionis captivorum*. Salamanca: Mathias Gast.
- VARGAS, Bernardo de (1619-1622). *Chronica sacri et militaris Ordinis B. Mariae de Mercede, redemptionis captivorum, ex qua non solum historiographi et aliorum Ordinum Scriptores sed etiam verbi diuini Acclamatores multa pro concionibus suis colligere et excerpere passim poterunt*. Palermo: Apud Ioannem Baptistam Marengum.
- VÁZQUEZ NÚÑEZ, Guillermo (1934). «El Ilmo. P. Felipe Guimerán † el 24 de enero de 1617». *La Merced*, 7, pp. 248-252.
- VÁZQUEZ NÚÑEZ, Guillermo (1931). *Manual de historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*. Madrid: Editorial Católica Toledana, t. 1 (1218-1574).
- VÁZQUEZ NÚÑEZ, Guillermo (1936). *Manual de historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*. Madrid: Editorial Católica Toledana, t. 2 (1574-1935).
- VÁZQUEZ NÚÑEZ, Guillermo (1966). *Obras completas. I. Mercedarios ilustres*. Madrid: Publicaciones del Monasterio de Poyo.
- VV. AA. (1997). *La Orden de Santa María de la Merced (1218-1992). Síntesis histórica*. Roma: Instituto Histórico de la Orden de la Merced.

- ZUMEL, Francisco (1588). *Regula et constitutiones fratrum sacri Ordinis Beatae Mariae de Mercede redemptionis captivorum*. Salamanca: Cornelius Bonardus.
- ZURIAGA SENENT, Vicent (2002). «Fra Felip de Guimerà i la construcció de la imatge devocional de l'orde de la Mercè després del concili de Trento». *Afers*, 41, pp. 207-214.
- ZURIAGA SENENT, Vicent (2005). *La imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced: tradición, formación, continuidad y variantes*. Rafael García Mahiques y Victor M. Miguez Cornelles (dirs.) [tesis doctoral]. València: Universitat de València <<http://hdl.handle.net/10803/9968>>.

Recibido: 09/06/2021

Aceptado: 19/07/2021



LA *BREVE HISTORIA DE LA ORDEN DE NUESTRA SEÑORA DE LA MERCED* DE
FELIPE DE GUIMERÁN (1591), ENTRE HISTORIOGRAFÍA Y MISCELÁNEA

RESUMEN: El principal objetivo de este trabajo consiste en la presentación de las características fundamentales de una obra poco conocida en la historiografía eclesiástica del siglo xvi: la *Breve historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*, publicada en Valencia en 1591. Escrita por el fraile mercedario Felipe de Guimerán, que alcanzaría años después el generalato de la orden, la *Breve historia* es una obra singular en el marco de la historiografía mercedaria y eclesiástica. Los contenidos históricos de la obra se complementan o yuxtaponen con textos relacionados con distintos géneros literarios auriseculares, de acuerdo con un concepto de *varietas* que permitiría asociar la *Breve historia* con otras obras misceláneas de este periodo.

PALABRAS CLAVE: Felipe de Guiméran, Orden de la Merced, historiografía, miscelánea, Siglo de Oro

THE *BRIEF HISTORY OF THE ORDER OF OUR LADY OF MERCY* BY
FELIPE DE GUIMERÁN (1591): BETWEEN HISTORIOGRAPHY AND MISCELLANY

ABSTRACT: The main goal of the paper is to present the fundamental features of the *Brief History of the Order of Our Lady*, an almost unknown work of ecclesiastical historiography published in Valencia in 1591. Written by the Mercedarian friar Felipe de Guimerán, who would later become Master of the Order, the *Brief History* is a singular book in the context of Mercedarian and ecclesiastical historiography. In this book, the historiographical material is interspersed with numerous sections related to several 16th century literary genres. This *varietas* connects the *Brief History* with other miscellanies from this period.

KEYWORDS: Felipe de Guiméran, Order of Mercy, Historiography, Miscellany, Golden Age.

AMOR Y UNIFORMIDAD EN EL BARROCO HISPANO

IVÁN SÁNCHEZ LLANES

IES Antonio López García – Comunidad de Madrid
ivan.sanchez156@educa.madrid.org

1. INTRODUCCIÓN

Después del Concilio de Trento se publicaron en tierras hispanas numerosos tratados, en los que se detallaban las normas y objetivos de la disciplina social católica (Po-Chia Hsia, 2010). Un buen ejemplo se puede encontrar en *Guía de pecadores*, escrita por fray Luis de Granada y publicada en 1578. En esta obra se afirmaba que «Dios crió las cosas maravillosamente, assí las dispuso muy ordenadamente: para que assí se conservasen y permaneciesen en su ser» (Granada, 1578: 131). Por este motivo, aquellos individuos que se resistiesen «a la disposición y orden del criador» y únicamente atendiesen a su voluntad sufrirían «la guerra y la rebelión dentro de sí» (1578: 131). Esta circunstancia se debía a que «todos los pecados originalmente nacen del amor propio» (1578: 131; Force, 2003). La concupiscencia, que se expresaba a través del «amor de los deleites, de la hacienda y de la honra», provocaba que el individuo se preocupase exclusivamente de sí mismo (Continisio, 1999). Esta negligente actitud vital exigía una rectificación, pues, en opinión de fray Luis de Granada, «la charidad bien ordenada empieça de sí mismo» (1578: 335).

Este religioso recordaba que la «pequeña república del hombre» debía estar «bien ordenada», para lo cual resultaba imprescindible que el individuo realizase correctamente el juicio moral susceptible de ser aplicado a cualquier acción propia o ajena (1578: 336). En esta «república del hombre» existían «dos partes principales» que debían ser reformadas para alcanzar la virtud cristiana. Estas partes principales eran «el cuerpo con todos sus miembros, y sentidos, y el ánima con todos sus afectos, y potencias» (1578: 336). Su adecuación a las exigencias morales y factuales de la disciplina social católica era el modo virtuoso de conformarse «a la disposición y orden del criador». Todo ello desembocaba en la caridad que, entendida como *vita activa*, actuaba como nexo fundamental e insustituible de la cosmovisión del Barroco hispano.

En esta coyuntura discursiva se estableció la comprensión básica del amor en su dimensión política, que se mantuvo vigente sin modificaciones significativas hasta finales del siglo xvii (Viejo Yharrassarry, 2006: 73-92). Un buen ejemplo de la ubicación del amor en la cúspide de la taxonomía conceptual del Barroco hispano se puede encontrar en la obra titulada *Verdadero gobierno de esta monarquía*, escrita por Tomás Cerdán de Tallada y publicada en 1581. En esta obra, que se debe situar en la misma coyuntura discursiva que la composición analizada anteriormente, se afirmaba que para garantizar el bien común «tenemos y valgamos de la sagrada escritura [...], y del dicho precepto del amor al prójimo» (1581: 41). Desde esta perspectiva, la caridad debía generar el bien común que garantizase la conservación del reino. Este lenguaje político se fundamentaba en un abstracto *ius amicitiae* que se entendía como una comuniación de bienes anterior al derecho positivo (Clavero, 1991: 62).

Esta comprensión no fue exclusiva de los defensores de la buena razón de estado, sino que otros muchos autores de inspiración tacitista también asumieron los argumentos del *ordo amoris*. En 1640, Diego Saavedra Fajardo publicó la obra titulada *Idea de un príncipe político cristiano en cien empresas*, en la que se describían los fundamentos básicos del oficio regio. En la empresa número XXX-VIII se recordaba que los reyes debían «mantener sus Personas y Estados con el amor de los Súbditos, que es la más fiel guarda, que pueden llevar cerca de sí» (1640: 136). También se advertía sobre los peligros de no atender a esta máxima política: «el primer principio de la eversión de los Reynos, y de las mudanzas de las Repúblicas, es el odio. [...]. Procure el Príncipe ser amado de sus Vasallos, y temido de sus Enemigos: porque sino, aunque salga vencedor de éstos, morirá a manos de aquéllos» (1640: 137). Esta comprensión del amor se ideó para superar las limitaciones estructurales de una monarquía basada en la yuxtaposición de distintos reinos (Fernández Albaladejo, 2009: 12).

A continuación se analiza cómo el amor en su dimensión teológica, antropológica y judicial podía generar la uniformidad moral y factual del individuo. Es decir, la conformidad y consonancia existente entre dos amantes se debía a la necesidad de alcanzar una perfecta simbiosis, y para ello se concebía imprescindible homogeneizar los caracteres, pensamientos y demás expresiones corporales del individuo respecto a la persona, idea o cosa amada.

2. AMOR Y UNIFORMIDAD EN EL PENSAMIENTO DEL BARROCO HISPANO

A finales del siglo xvi esta comunicación afectiva fue implementada de forma recurrente por otros muchos autores, que también reflexionaron sobre las distintas exigencias y estrategias de la disciplina social católica. En este sentido, puede

resultar interesante aportar una primera definición de uniformidad que permita identificar y concretar un significado básico de la misma. En 1611, Sebastián de Covarrubias publicó *Tesoro de la lengua castellana o española*, en el cual la voz «uniforme» se define como aquello «que es igual, y de una forma». Esta definición se puede completar con la información aportada en el *Diccionario de autoridades*, en el que se pueden observar dos acepciones de «uniformidad». La primera de ellas se refiere exclusivamente a la «correspondencia, semejanza, o igualdad de una cosa con otra». En la segunda acepción, «se toma también por concordia, u correspondencia en los pareces, u ánimos». Estas definiciones permiten vislumbrar inicialmente cómo la uniformidad también se vinculaba a una simetría o equivalencia de opiniones entre individuos.

2.1. LA UNIFORMIDAD AMOROSA EN LA TRATADÍSTICA DEL BARROCO HISPANO

La conexión establecida entre el amor y la uniformidad ofrece múltiples perspectivas, razón por la cual a continuación se analizan aquellas que se consideran más relevantes. En este sentido, se puede destacar la obra titulada *Tratado del amor de Dios*, escrita por Cristóbal de Fonseca y publicada en 1592. Este religioso de la Orden de San Agustín ofrecía distintas definiciones del amor, comenzando por la más mundana y popular: «[el amor es] un no sé qué, que hiere no sé con qué, y abrasa no sé de qué manera» (1592: 29). A continuación se afirmaba que el amor es «una lazada que enlaza al amante y al amado» (1592: 10; Lander, 1994). Consignada su condición de «virtud unitiva y recíproca», se podía recordar que el amor también era «una afición voluntaria, de gozar con unión la cosa que es tenida por buena». Cristóbal de Fonseca concluía, apoyándose en esta ocasión en santo Tomás, que «esta passión es una complacencia que pone la cosa amada en la voluntad del que ama». Seguidamente se afirmaba que el amor se distinguía por ser «fuerte, osado y animoso». El carácter totalizador del amor se debía a la «jurisdicción universal» que ejercía sobre los individuos indistintamente de su condición o calidad. Se establecía así una *suprema iurisdictio* ajena a los condicionamientos jurídicos, pues la libertad no se concebía fuera de los límites del amor confesionalmente definido (Iñurritegui Rodríguez, 1998: 55).

Sin embargo, Cristóbal de Fonseca creía que el poder del amor no se limitaba a su capacidad para aunar voluntades. Según este autor, el objetivo de «los que se aman» es «bolverse de dos uno» (1592: 42). Esta «mudanza» se producía como consecuencia de «una transformación del que ama», siendo esta de carácter exclusivamente «espiritual o moral» (1592: 42). Esta mutación se debía a la capacidad del amor para apoderarse del alma del individuo, ya que «el que ama está muerto en el cuerpo propio, y vivo en el ageno» (1592: 34). En opinión de Cristóbal de

Fonseca esta asimilación o transformación del amante se debía al conocimiento que causaba el amor: «y si el amor es recíproco, viene a ser recíproco el efecto» (1592: 46). Además, las potencias del alma sucumbían a este imperativo moral, ya que el «entendimiento» para comprender «las cosas, desnúdalas de todo material, y espiritualízalas, y allegadas a sí, y hazelas sus semejantes, y assí las entiende» (1592: 47). La «voluntad», por su parte, perseguía «las cosas que ama, y abrazese con ellas, hazese semejantes a ellas». Cristóbal de Fonseca concluía sus reflexiones sobre el carácter homogeneizador del amor afirmando que el «entendimiento» del individuo se asimilaba metafóricamente al «sello», el cual «haze semejante a sí la materia en que se imprime: la voluntad, a la cera blanda, en quien se imprime con facilidad la figura de cualquier cosa que por amor se le avecina» (1592: 47).

El amor se debía entender antropológicamente como una comunicación fundada en la alteridad, cuya reciprocidad moral y/o espiritual generaba en el individuo una voluntad homogeneizada respecto a la persona, idea o cosa amada. Además, este proceso en su conjunto provocaba el extrañamiento y asunción del individuo, es decir, se incardinaba la violencia y el amor en una misma acción como reflejo de la alteridad caritativa que regía la taxonomía conceptual barroca (Sánchez Llanes, 2018: 517). El individuo era violentado como consecuencia de la necesidad-obligación de abandonar su cuerpo físico. Por el contrario, la asunción del individuo se lograba al aceptar la virtud de aquello que se amaba. Se entendía que rechazar la naturaleza primigenia del individuo para aceptar la esencia del amado desembocaba invariablemente en una mutación de la identidad en el primero. El amor propio, entendido como la expresión primigenia de la naturaleza del individuo pecaminoso, debía ser sustituido por la alteridad caritativa, pues solo a través de ella se podía garantizar la obtención de la virtud.

En 1599, Francisco Arias publicó la obra titulada *Libro de la imitación de Cristo Nuestro Señor*. Este jesuita afirmaba al comienzo de su composición que la obligación de todo cristiano consistía en edificar «una casa espiritual, y un templo vivo, que sea morada digna del mismo Dios» (1599: 1). Esta «casa espiritual» se correspondía con la voluntad del cristiano, que se debía definir moralmente según el ejemplo bíblico como consecuencia del *amor Dei*: «a los que Dios *ab eterno* conoció aprobándolos, a estos en la misma eternidad con firme determinación ordenó, que fuesen conformes, y semejantes a su hijo, que es imagen perfectíssima de el mismo Padre eterno» (1599: 2). Afloraba así la disciplina social católica, ya que «todos los demás preceptos» se ordenaban a partir de «esta imitación de sus virtudes» (1599: 4).

La reproducción del ejemplo bíblico «era para todos necesaria» sin distinción de género, condición o procedencia, es decir, «para principiantes, y para aprovechados en la virtud, para imperfectos, y para perfectos en la vida Christiana» (1599: 5). Reproducir sin mácula el modelo divino totalizaba la consecución de

la virtud, pues «en ella se halla, lo que es de precepto, y lo que es de consejo, lo que es necesario para la gracia, y para la gloria» (1599: 5). Dios concitó a la humanidad «con aquel pregón universal, que hizo en la plaza del mundo, ardiendo en fuego de amor, y desseando entrañablemente la salud de todos» (1599: 5). No obstante, ese amor, destinado a promover la gestación de un individuo homogeneizado según la virtud divina, también exigía que por «la guarda de tu ley» los fieles cristianos fuesen «atormentados, y entregados a la muerte todo el tiempo de la vida», para ser «juzgados, y tratados como ovejas diputadas para ser muertas en la carnicería, para sustentación de los hombres» (1599: 7). En la legitimidad vital que se construía, derivada de la imitación de Cristo y la disciplina social resultante, confluyan en un binomio indisoluble el amor y la violencia que se expresaba a través de la denominada «cultura del padecimiento» característica de la cosmovisión barroca (R. de la Flor, 2012: 63).

En conexión con todo ello se puede recordar que en 1565 santa Teresa de Jesús se había pronunciado de un modo muy parecido en su obra titulada *El libro de la vida*, en la que se describía el dolor corporal provocado por el amor de Dios: «Vi a un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo, [...]. Veíale en las manos un dardo de oro largo [...]. Éste me parecía meter por el corazón algunas veces [...]. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios» (2000: 550-555). Sin pretender simplificar el proceso teológico y antropológico de esta comunicación amorosa, se podría afirmar que la violencia ejercida por el ángel de santa Teresa de Jesús permitía conocer intensamente la verdad del «mundo celestial» a través del «mundo carnal». Se trataba, por tanto, de establecer una comunicación afectiva entre dos esferas de conocimiento que aparentemente resultaban ser antitéticas, pero que en verdad se necesitaban, completaban y perfeccionaban. La violencia era el modo de conocer e interiorizar el *amor Dei*, que se expresaba a través de la anterior para alcanzar la redención virtuosa. Y así lo entendía Francisco Arias en 1599, ya que Cristo ejemplificó la virtud divina «ardiendo en fuego de amor».

Se puede afirmar, atendiendo a las reflexiones de los autores antes analizados, que en el planteamiento realizado por Francisco Arias confluyan en un ejercicio de circularidad el amor, la violencia y la homogeneidad. Es decir, el amor, entendido primeramente como un acto de violencia corporalmente intrínseco, impónia la implementación de una uniformidad moralmente aceptable, que permitía disfrutar de las virtudes cristianas para alcanzar el reino de los cielos. Emergía de este modo un poder pastoral de estricta fundamentación amorosa, cuya implementación pretendía anular al individuo a través del control de su conciencia (Foucault, 2008; González Polvillo, 2011). Este ejercicio de uniformidad permitía abandonar el laberinto del «mundo carnal» (R. de la Flor, 2005: 87-92), pues el amor se comprendía desde esta perspectiva como una manifestación de la fortale-

za y templanza del individuo. Se imponía una comunicación amorosa de carácter diáfano y transparente, que se fundamentaba en un «retirarse de sí mismo», es decir, se debía prescindir del amor propio inherente a la condición humana. Este proceso homogeneizador debía facilitar la adquisición del tan anhelado «desengaño» espiritual (R. de la Flor, 2005: 102). La uniformidad amorosa habilitaba también la conformación de una comunidad política regida por la virtud, cuyas ordenadas costumbres garantizaban la consecución del bien común (Chaparro, 2012: 81-100).

En conexión con todo ello puede resultar interesante recordar la idea planteada por el politólogo francés Julien Freund, según la cual el poder legítimamente establecido que evita imponer su *auctoritas* desde el «decisionismo» ha de ser entendido como «una manera de anular, en nombre de una idea no conflictiva de la sociedad, no solo al enemigo exterior, sino también al interior y a las opiniones divergentes» (Molina-Cano, 2009: 278). Es decir, se creía que con la implementación de esta homogeneidad amorosa sería posible evitar el conflicto en el interior de la comunidad política, para lo cual resultaba imprescindible potenciar e instrumentalizar la violencia sufrida por el individuo como consecuencia de sus pulsiones amorosas, que debían ser extirpadas mediante la inoculación del imperativo moral de imitar el ejemplo bíblico. Se podría afirmar que para evitar la violencia en el seno de la comunidad política se individualizaban las tentativas de ese mismo conflicto, el cual se reubicaba en la «contienda espiritual» del creyente cristiano que en función de la lógica de la homogeneidad amorosa se redefinía y transformaba en obediencia. El objetivo consistía en domesticar y atomizar la violencia intrínseca de la comunidad política, cuya identidad se debía construir a partir del amor confesionalmente definido que se profesaba al rey. De este modo las divergencias identitarias provocadas por la yuxtaposición como forma de asociación comunitaria se podían diluir en una única matriz política.

En 1600, san Juan de los Ángeles publicó la obra titulada *Lucha espiritual entre Dios y el alma*. Este religioso de la Orden de los Descalzos Menores afirmaba inicialmente que «quien no ama, no tiene vida» (1600: 36). Seguidamente se recordaba que en cualquier supuesto el amor siempre hería el corazón del individuo, gobernando su voluntad y apoderándose de su alma. Se recordaba también que el verbo «herir» según «la letra Hebrea» significaba «descorazonar, o hechizar», ya que las exigencias del amor «sacan al que ama de sí» (1600: 37). San Juan de los Ángeles aseguraba que Dios interpeló amorosamente a Lucifer para que imitase su ejemplo virtuoso: «Ponme como sello sobre tu corazón, y sobre tu braço» (1600: 40). Como indicaba san Juan de los Ángeles, la acción de «sellarse» al individuo permitía inocular las directrices básicas de la disciplina social católica en el mismo. Esta petición se convertía en una exigencia, ya que estaba taxativamente

prohibido «que ninguna otra cosa se imprima» en el alma «ni interior, ni exteriormente» (1600: 40).

San Juan de los Ángeles concluía que el individuo debía tener «estampado y retratado al vivo en el alma, y en el cuerpo» el ejemplo bíblico, pues todas las acciones indistintamente de su naturaleza o propósito se debían conformar a este último (1600: 40). San Juan de los Ángeles se mostraba más explícito al afirmar que el «ojo que hiere y lastima a Dios», es decir, aquello que hechizaba la voluntad divina era «la uniformidad de nuestros deseos enderezados a él con perseverancia» (1600: 53). Esta homogeneidad amorosa debía incardinar también la aceptación acrítica por parte del individuo de este imperativo moral, ya que la virtud únicamente se lograría si las acciones del mismo se circunscribían a «enderezar» «uniformemente nuestros pensamientos sin mudanza de semblantes de ánimo» al ejemplo divino (1600: 53).

2.2. LA IMPLEMENTACIÓN POLÍTICA DE LA HOMOGENEIDAD AMOROSA EN EL BARROCO HISPANO

La inclusión de estas ideas en la cosmovisión del Barroco hispano se puede observar en la obra titulada *Excelencias de la Monarquía y Reino de España*, que fue escrita por Gregorio López Madera y se publicó en 1597. En su primer capítulo se afirmaba que «todos los reynos fueron constituidos debajo de opinión de iusticia y para ampararse con ella los hombres y ocurrir a todos los inconvenientes y daño que podía tener el juntarse en Repúlicas y pueblos» (1597: 19). Además, se recordaba que cualquier comunidad política se podía malograr si carecía de un líder encargado de guiar a los ignorantes, reprimir a los delincuentes y premiar a los virtuosos. Se debía influir en todos los individuos de la comunidad política «para que se ayuden unos a otros; pues quedó por el pecado la charidad tan resfriada que [...] todos buscarían solamente su provecho sin respeto de los próximos si no estuviesen ligados con esta manera de gobierno» (1597: 19-20). Después de identificar a la justicia y la caridad como los nexos fundamentales de la sociabilidad política, se defendía que el mejor sistema para gobernar una comunidad política era la monarquía, cuya perfección era posible porque

parece contener en sí una República el modelo y traça de toda la naturaleza en que está el rey gobernando y representando el oficio que Dios haze en todo el mundo; que es lo que también dijo Plutarco, que el príncipe es una semejanza de Dios que administra y govierna todas las cosas (1597: 22).

Equiparar al monarca con Dios era una afirmación habitual en el pensamiento político de la época. Esta equivalencia simbólica permitía sublimar la imagen del monarca, ya que la absorción e implementación de la virtud divina por su parte

debía favorecer la asunción acrítica de la autoridad regia. El gobierno monárquico totalizaba las distintas esferas de comprensión y actuación del individuo, pues era «el modelo y traça de la naturaleza» en su conjunto. Si desde esta perspectiva Dios definía el mundo, el rey determinaba la comunidad política. El monarca se convertía en la *prima forma* que debía gestar y definir el reino como consecuencia de ser «una semejanza de Dios» y realizar «el oficio que Dios haze en todo el mundo». El rey debía premiar a los virtuosos y castigar-corregir a los pecadores para que imitasen el ejemplo divino, cuyo primer referente en la tierra era el príncipe soberano como juez supremo de la comunidad política. Por lo tanto, se puede observar cómo en una obra de estas características se concitaban la caridad, la uniformidad y la justicia en el oficio regio, cuyo despliegue e influencia en la comunidad política se producía a través de la teoría del poder descendente.

En 1601, Francisco Lucio Ortiz publicó *Tratado único del príncipe y juez chris-tiano*. Este religioso de la Orden de San Francisco consignaba inicialmente que el rey debía ser el médico capaz de sanar las enfermedades que pudiese padecer su reino. Se aseguraba también que la prudencia era la virtud más importante para desempeñar correctamente el oficio de príncipe y juez. Seguidamente se procedía a describir el oficio del rey-pastor, el cual era un «quebrantamiento, [...] de servir a sus ovejas, y de mucho cuidado y vigilancia» (1601: 26; Sánchez Llanes, 2016: 129-154). Por este motivo el príncipe debía recorrer sus reinos para conocer, castigar y enmendar los vicios de sus súbditos. Además, la correcta administración de la justicia generaría una reciprocidad amorosa que acrecentaría la autoridad de la Corona: «el amor se paga con otro amor» (1601: 28; Hespanha, 1997: 25-56). En relación a la conservación de la comunidad política, este autor recordaba que «los reynos andan de mano en mano, y los van quitando por injusticias» (1601: 29). Los jueces debían castigar con aspereza a los delincuentes y tratar con amor a los virtuosos para evitar discordias y alteraciones en la comunidad política, siendo imprescindible para ello disfrutar de la «llaneza de hombres y majestad de Rey». Esta dualidad permitiría asegurar el bien común en el reino, pues se creía que «no ay paz donde ay pecadores».

Asimismo, se advertía que el rey no debía ser un «tyrano mandón» que maltratase y humillase a sus súbditos. La virtud del rey debía asegurar la correcta elección de los jueces, pues de ellos dependía que la paz fuese una constante en la comunidad política. El quinto capítulo de esta obra se titulaba «Que los Jueces sean semejantes a Dios», pues de este modo se evitaría que la justicia fuese un cúmulo de abusos y vejaciones (1601: 40-41). Esta comprensión era un lugar común en la cosmovisión del Barroco hispano. No obstante, si se atiende al contexto discursivo analizado anteriormente se puede concluir que la homogeneidad amorosa también determinaba la administración de la justicia, la cual se ubicaba en la cúspide de la taxonomía conceptual y organizativa de los siglos XVI y XVII. Este

deseo de imitar el ejemplo bíblico se debía a que «Dios no es Juez apasionado, porque no tiene ojos de carne» (1601: 41), siendo imposible que sucumbiese a las desaforadas exigencias del apetito concupiscente como ocurría en el común de los mortales. Según estas afirmaciones, se puede inferir que la homogeneidad amorosa resultaba imprescindible en la administración de la justicia «porque la voluntad de Dios no puede errar» (1601: 41). Todo ello permitiría a los jueces quitar «los malos ejemplos y escándalos, para que los súbditos vivan seguramente, sin ocasión de pecar». Además, si el juez no fuese el médico de la comunidad política, el pecado se extendería por toda ella sin posibilidad de remisión.

Francisco Lucio Ortiz también recordaba que el profeta Zacarías describía a los jueces de un modo muy distinto, los cuales podían actuar como «un pastor loco» «que con mal ejemplo desollavan, y con avaricia comían las carnes de sus ovejas, sin pena ni dolor» (1601: 45-46). Estos impíos y pecaminosos jueces creían que no debían vigilar y defender a sus ovejas, pues únicamente deseaban disfrutar de los beneficios derivados de su explotación. Esta dejación de sus funciones en forma de amor propio desembocaba invariablemente en la ruptura de la paz interior de la comunidad política. Las reflexiones de Francisco Lucio Ortiz permiten comprender la importancia de la justicia natural en la configuración e implementación del concepto de uniformidad en la cosmovisión del Barroco hispano (Sánchez Llanes, 2020: 311-328). Y todo ello adquiría una mayor trascendencia política si se atiende a la consideración del monarca como juez supremo del reino según la teoría del poder descendente. Una idea que fue asumida y proyectada por Gregorio López Madera, pues en su opinión «el príncipe es una semejanza de Dios que administra y govierna todas las cosas».

3. CONCLUSIONES

En función de la perspectiva de análisis adoptada, se puede concluir que el amor generaba la necesidad vital de asimilarse a aquello que se amaba. Se establecía una correspondencia espiritual y moral que desembocaba en la conformación de una única voluntad. Desde una óptica esencialmente política, el amor permitía generar un principio de unidad que trascendía los imperativos legales legítimamente establecidos. En cambio, si se atiende a las consideraciones teológicas y antropológicas detalladas anteriormente, se puede observar que el amor también generaba una homogeneidad pretendidamente perfecta.

La lógica amorosa imponía una secuencia organizativa basada en la teoría del poder descendente, en la que el rey era la representación de Dios en la tierra. Esta circunstancia exigía que los magistrados designados por el monarca para administrar justicia recreasen el ejemplo bíblico. Es indudable que la implanta-

ción del ejemplo bíblico imponía la obligación de juzgar con equidad. Además, resulta imprescindible recordar que en opinión de Francisco de Vitoria la justicia se debía entender como un acto fundamentado en la alteridad: «[...] la justicia dice es igualdad; ahora bien, la igualdad es en orden a otra cosa; luego la justicia es en orden a otro» (2003: 37). No obstante, el análisis del contexto discursivo del amor a finales del siglo xvi permite observar que la correcta administración de la justicia también se regía por un principio de uniformidad no explicitado, cuyo referente era Dios a través del rey que se concretaba en los jueces como receptores y aplicadores de la virtud divina. Este imperativo moral permitía inocular la homogeneidad amorosa en la comprensión de la justicia, es decir, las simetrías comprensivas, volitivas y organizativas se instalaban en la cúspide de la taxonomía conceptual del Barroco hispano.

La conjunción de alteridad y uniformidad afloraba aparentemente como una contradicción conceptual y organizativa, ya que en la primera se proyectaba la especificidad del individuo y en la segunda se suprimía la anterior. En cambio, si se atiende al modo en que se construían ambos conceptos se puede observar que esta aparente contradicción generaba una coherencia de notable predicamento. Es decir, la alteridad se articulaba como la capacidad de reconocer, aceptar y asumir al «otro», lo que suponía limitar la proyección del «yo». Por su parte, la uniformidad de fundamentación amorosa suponía rechazar la esencia propia y aceptar acríticamente la del amado. Se establecía así una equivalencia compositiva y operativa en la correcta concepción e implementación de la justicia. Desde esta perspectiva la alteridad y la uniformidad confluyan en la justicia con un elevado nivel de complementariedad, generando la necesaria operatividad y legitimidad moral en la comunidad política. La justicia, resultado de la confluencia de alteridad y uniformidad amorosa, se asimilaba a la caridad, que se concretaba en la negación de uno mismo y la asunción del prójimo por *amor Dei*. De este modo, se puede comprender en mayor medida la afirmación de Tomás Cerdán de Tallada sobre la caridad como nexo fundamental de la cosmovisión del Barroco hispano.

En este proceso la instrumentalización del conflicto interior del individuo resultaba fundamental para intentar suprimir la dialéctica inherente a cualquier comunidad en la que concurrían distintas identidades políticas. La subjetivación en la construcción de la identidad comunitaria se suspendía, ya que se exigía cumplir con el imperativo moral de amar al rey. Este se convertía invariablemente en el ejemplo político-moral que se debía imitar sin excepción, pues concitaba la legitimidad derivada del primigenio *consensus populi* en la conformación del reino. Quizá para comprender en mayor medida la conexión político-conceptual analizada se puede recordar, que la paz interior de una comunidad política cualquiera se fundamenta en la conjunción armoniosa del bien común, la identidad y la lealtad. Por lo tanto, si para los súbditos agraviados el monarca en su condición de

juez supremo del reino se había comportado como un «pastor loco» que atentaba impíamente contra sus ovejas-súbditos, obviamente resultaría muy difícil imitar su forma de proceder por muy intenso que fuese el amor que se le profesaba. Si el rey había obrado capciosamente en la administración de la justicia, los súbditos agraviados podrían entender que se debía suspender la lealtad a la corona y correlativamente la identidad se redefiniría a partir de sus intereses particulares que se distanciaban de las pretensiones centrípetas de dominio. La comprensión barroca del amor exigía abandonar el cuerpo físico de uno mismo, lo que produciría una mutación identitaria en el individuo que equivaldría a convertirse en un súbdito obediente y devoto del rey. Desde esta perspectiva amorosa la unicidad compositiva equivalía a uniformidad volitiva. Es decir, «bolverse de dos uno» como afirmaba Cristóbal de Fonseca en 1592.

El amor no se limitaba a construir o favorecer una mayor cohesión y unidad política, sino que también se asumía y proyectaba su capacidad para generar un elevado nivel de homogeneidad moral, volitiva y organizativa. Se entendía que la uniformidad de fundamentación amorosa generaba una simbiosis pretendidamente perfecta, que se podía extrapolar a la esfera de la política a través de la justicia.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS, Francisco (1599). *Libro de la imitación de Christo nuestro Señor: en el qual se recogen los bienes que tenemos en Christo... y se comunican a los que lo imitan, y se proponen las virtudes del mismo Señor*. Sevilla: Clemente Hidalgo.
- CERDÁN DE TALLADA, Tomás (1581). *Verdadero gobierno desta monarquía, tomado por su propio subjetivo la conservación de la paz*. Valencia: Miguel Borras.
- CHAPARRO, Sandra (2012). *Providentia. El discurso político providencialista español de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.
- CLAVERO, Bartolomé (1991). *Antidora. Antropología católica de la economía moderna*. Milán: Giuffrè Editore.
- CONTINISIO, Chiara (1999). *Il Governo delle Passioni. Prudenza, iustizia e carità nel pensiero politico di Ludovico Antonio Muratoni*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo (2009). *La crisis de la monarquía*. Madrid: Editorial Crítica.
- FONSECA, Cristóbal de (1592). *Tratado del amor de Dios*. Salamanca: Guillermo de Forquel.
- FORCE, Pierre (2003). *Self-Interest before Adam Smith. A Genealogy of Economic Science*. New York: Columbia University.
- FOUCAULT, Michel (2008 [2004]). *Seguridad, Territorio, Población. Curso del Collège de France 1977-1978*. Horacio Pons (trad.). Madrid: Ediciones Akal.
- GONZÁLEZ POLVILLO, Antonio (2011). *Decálogo y gestualidad en la España de la Contrarreforma*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- GRANADA, Luis de (1578). *Guía de pecadores, en la qual se trata copiosamente de las grandes riquezas y hermosura de la Virtud; y el camino que ha de llevar para alcanzarla*. Madrid: Francisco del Canto.

- HESPAÑA, António Manuel (1997). «La senda amorosa del derecho». En Carlos Petit (coord.), *Pasiones de jurista. Amor, memoria, melancolía, imaginación*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, pp. 23-47.
- IÑURRITEGUI RODRÍGUEZ, José María (1998). *La gracia y la república, El lenguaje político de la teología católica y el Príncipe Cristiano de Pedro de Ribadeneira*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- JUAN DE LOS ÁNGELES, san (1600). *Lucha espiritual entre Dios y el alma, en que se descubren las grandes y triunfos del amor, y se enseña el camino excellentíssimo de los afectos: de todos el más breve más seguro, y de mayores ganancias*. Madrid: Pedro de Madrigal.
- LANDER, Ullrich (1994). *Perfect friendship. Studies in literature and moral philosophy from Boccaccio to Corneille*. Ginebra: Droz.
- LÓPEZ MADERA, Gregorio (1999 [1597]). *Excelencias de la Monarquía y Reino de España*. José Luis Bermejo Cabrero (ed.). Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- LUCIO ORTIZ, Francisco (1601). *Tratado único del príncipe y juez christiano, tomado del tratado quince de los lugares comunes de la tercera impresión, de la qual está impressa una primera parte, y el privilegio. Es provechoso para jueces Eclesiásticos, seglares, e Inquisidores Apostólicos, y para litigantes, y para todos los que le leyeren*. Madrid: Juan Flamenco.
- MOLINA-CANO, Jerónimo (2009). «Nociones de mando y obediencia en la teoría política de Julien Freund». *Díkaion. Revista de Actualidad Jurídica*, 18, pp. 270-295 <<https://dikaion.unisabana.edu.co/index.php/dikaion/article/view/1550>> [Consulta: 01/02/2021].
- Po-CHIA HSIA, Ronald (2010 [1998]). *El mundo de la renovación católica, 1540-1770*. Sandra Chaparro Martínez (trad.). Madrid: Ediciones Akal.
- R. DE LA FLOR, Fernando (2012). *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgica en el Barroco hispano*. Madrid: Ediciones Akal.
- R. DE LA FLOR, Fernando (2005). *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego (1640). *Idea de un príncipe político cristiano en cien empresas*. Innsbruck: Juan Márquez.
- SÁNCHEZ LLANES, Iván (2020). «Arqueología de un concepto. La buena equidad según Diego Felipe de Albornoz». *Studia Historica: Historia Moderna*, 42: 1, pp. 311-388 <https://revistas.usal.es/index.php/Studia_Historica/article/view/shhmo2020421311328> [Consulta: 01/02/2021]. DOI: <https://doi.org/10.14201/shhmo2020421311328>.
- SÁNCHEZ LLANES, Iván (2018). «*Contradiccio in terminis. Amor y violencia en el Barroco hispano*». *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 36, pp. 494-522 <<http://hdl.handle.net/10045/82377>> [Consulta: 05/02/2021]. DOI: <https://doi.org/10.14198/RHM2018.36.17>.
- SÁNCHEZ LLANES, Iván (2016). «*Imágenes políticas de la metáfora del buen pastor (1665-1713)*». *Estudis. Revista de Historia Moderna*, 42, pp. 129-154 <<http://hdl.handle.net/10550/63347>> [Consulta: 05/02/2021].
- TERESA DE JESÚS, santa (2000). *Obras completas*. Enríquez Llamas (ed.). Madrid: Espiritualidad.

- VIEJO YHARRASSARY, Julián (2006). «El amor propio en el infierno. Pasiones y gobierno en la monarquía hispana». En Pablo Fernández Albaladejo (coord.), *Fénix de España. Modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII*. Madrid: Marcial Pons, pp. 73-92.
- VITORIA, Francisco de (2003). *La justicia*. Luis Frayle Delgado (trad.). Madrid: Editorial Tecnos.

Recibido: 15/02/2021

Aceptado: 13/04/2021



AMOR Y UNIFORMIDAD EN EL BARROCO HISPANO

RESUMEN: El amor en la Edad Moderna fue usado para generar un mayor nivel de unidad política en la monarquía de España. No obstante, en el Barroco hispano se entendía desde una perspectiva religiosa y vital que el amor podía generar una uniformidad espiritual y moral. Esta uniformidad amorosa se vinculó a la organización política a través de la justicia, que se entendía fundamental para alcanzar el bien común.

PALABRAS CLAVE: amor, uniformidad, Barroco, Monarquía de España.

LOVE AND UNIFORMITY IN THE HISPANIC BAROQUE

ABSTRACT: Love in the Modern Age was used to generate a higher level of political unity in the Hispanic Monarchy. However, in the Hispanic Baroque it is understood from a religious and vital perspective that love could generate a spiritual and moral uniformity. This uniformity of love was linked to political organization through justice, which was understood as fundamental to achieve the common good.

KEYWORDS: Love, Uniformity, Baroque, Hispanic Monarchy.

EL PRONÓSTICO DE HIPÓCRATES COMPUESTO POR
ALONSO LÓPEZ PINCIANO (1596). UN MANUAL
MÉDICO DEL HUMANISMO ESPAÑOL*

JESÚS M.^a NIETO IBÁÑEZ

Universidad de Valladolid

jesus.nieto@uva.es

Alonso o Alfonso López Pinciano es ejemplo del médico, erudito y conoedor de las lenguas clásicas, que contribuyó con la publicación en Madrid en 1596 de su *Hippocratis prognosticum* al Humanismo médico, en general, y a la tradición hipocrática y galénica, en particular, en el siglo xvi español.

1. ALONSO LÓPEZ PINCIANO: NOTAS BIOGRÁFICAS Y LITERARIAS

Son mínimos los datos que se conocen de su vida. Su nacimiento parece haber tenido lugar en Valladolid, de ahí el sobrenombre de Pinciano, en torno a 1547. Su muerte se produjo poco después de 1627. Su actividad principal fue la de médico (Rico Verdú, 1998: IX). Ejerció como tal con María de Austria, hermana de Felipe II, con la hija de aquella, la infanta Margarita, y con otros personajes de la época, como fray Alonso de Orozco.

Nicolás Antonio le atribuye tres obras: un poema épico, una traducción de Hipócrates y un tratado de crítica literaria. Sin duda, López Pinciano es conocido fundamentalmente por uno de los tratados más importantes de crítica literaria del siglo xvi, titulado *Philosophía antigua poética*, que se publicó en 1596 y que recoge los principios del arte poético extraídos de las obras de Aristóteles, Platón y Horacio (Atkinson, 1948; Canavaggio, 1958; Mestre Zaragozá, 2006; Patiño Loira, 2019: 118-146; Shepard, 1962).

* Este artículo se ha realizado dentro de los proyectos de investigación, PID2020-114133GB-100 y LE028P20, financiados con fondos FEDER.

De las tres obras de Alonso López, dos se publicaron en 1596 y otra en 1605. La única de ellas que ha merecido una reimpresión es la *Philosophía antigua poetica*. Su *editio princeps* es de 1596 y se reedita en 1894 en Valladolid y en Madrid en 1953 (reimpreso en 1973). En la Biblioteca Castro ha aparecido en 1998 también este tratado de la mano de José Rico Verdú como volumen I de su obra completa, aunque la serie no se ha continuado de momento. La versión de Hipócrates sigue sin reeditarse, mientras que del poema *El Pelayo* se cuenta con la edición facsimilar digital de la *princeps* de 1605 publicada por L. Vilà (2005).

2. EL *PROGNOSTICUM* Y LA TRADICIÓN HIPOCRÁTICA

En este artículo se presentará una primera aproximación a este tratado con el objeto fundamental de precisar su contenido y, sobre todo, intentar aclarar si se trata o no de una traducción de Hipócrates, como se lee en las referencias posteriores a la obra, así como su relación y su peculiaridad con las otras cuatro versiones contemporáneas del *Pronóstico* en territorio hispano.

El *Hippocratis prognosticum... a doctor Illefonsi Lopi Pinciano, Cesareae Maiestatis Medico*¹, que ve la luz en 1596 en la imprenta de Tomás de la Junta, no es exactamente una versión hipocrática ni una traducción al uso, como otros testimonios de la época, sino una selección de pasajes hipocráticos con un comentario, en parte propio y en parte tomado de Galeno. No se trata de una traducción de los *Pronósticos*, por más que así conste en el título, ni de los *Aforismos* de Hipócrates, sino, más bien, de una colección de unas 1200 sentencias hipocráticas, con su comentario, ordenadas temáticamente y tomadas de diversas obras del médico de Cos, como más adelante se precisará. En el propio título se indica con claridad, *in quo omnes divini viri, tam genuinae sanctae & magnae tabellae, quam spuriae, apocryphae & tabellae parvae sententiae continentur; ordine secundum locos dispositae, & brevibus annotationibus illustratae*, es decir, todas las sentencias, tomadas de obras auténticas y espurias, *divini viri*, de Hipócrates, ordenadas y con breves comentarios.

Conocido es de sobra el esfuerzo del Humanismo por recuperar la doctrina hipocrática. El corpus hipocrático fue objeto de una revisión que propició nuevas traducciones y comentarios, tanto en latín como en las lenguas vernáculas, además de sus ediciones en griego. El siglo xvi asiste a una larga serie de versiones

¹ En este artículo seguimos la paginación de esta única edición de 1596, disponible en línea: <http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ185357108> y <https://books.google.es/books?id=D8daAAAACAAJ&pg=PP9&lpg=PP9&dq=alonso+lopez+pinciano+Hippocratis+Prognosticum&source=bl&ots=wSbj_l9vs0&sig=ACfU3U27uJiD0PEaPERlcBdad1z_6_StDA&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjambOTgNbjaVQAWMBHenADNc4FBDoATAFegQIBhAB#v=onepage&q=alonso%20lopez%20pinciano%20Hippocratis%20Prognosticum&f=false>.

latinas de obras de Hipócrates en territorio hispano (Santander, 1971), desde la publicación de *Sobre el Mesue e Nicolao. Modus faciendi cum ordine medicandi* de fray Bernardino de Laredo (Sevilla, 1524)² hasta la obra objeto de nuestro estudio: *Aforismos* por Gabriel de Zaragoza, Antonio Luis, Juan Fragoso, Benito Bustamante de la Paz, Cristóbal de Vega, Francisco Vallés o Rodrigo Fonseca; *Pronóstico* por Enrique de Cuéllar, Francisco Vallés, Cristóbal de la Vega, Rodrigo de Fonseca o Juan Bravo de Piedrahita, además de otros tratados del médico de Cos. Como comentaremos más adelante, la obra de López Pinciano es muy diferente de los *Pronósticos* de sus compatriotas Cristóbal de la Vega (*Liber Prognosticorum Hippocratis. Additis Annotationibus in Galeni Commentarios...* Salamanca, 1552), Rodrigo Fonseca (*In Hippocratis Prognostica commentarii...* Padua, 1597), Francisco Vallés (*Commentaria in Prognosticum Hippocratis. Alcalá, 1567*³), Enrique Cuéllar (*Enrici a Cuellar medice facultatis professoris primi opus insigne ad libros tres Predictionum Hippocr. Coimbra, 1543*⁴) y Juan Bravo Piedrahita (*In libros prognosticorum Hippocratis commentaria. Salamanca, 1578*), que realmente sí son traducciones, ya sea del texto del propio Hipócrates o del comentario que sobre él hizo Galeno.

En todos ellos se recoge pasaje por pasaje el texto de los *Pronósticos*, en latín o alguno de ellos acompañado del original en griego (Francisco Vallés), y se comenta con más o menos extensión y detalle. En su mayoría la materia está distribuida en tres libros, siguiendo el comentario galénico al respecto (Cuéllar, Fonseca, Vega, Piedrahita). Solo la edición de Francisco Vallés no sigue la estructura tripartita de Galeno, sino la de las ediciones del texto de Hipócrates, y es la única que añade la fuente griega.

3. TESTIMONIOS SOBRE EL *PROGNOSTICUM* DE LÓPEZ PINCIANO

Al igual que ocurre con la falta de ediciones modernas de este autor, a excepción de la *Philosophía poética antigua*, no hay ningún estudio sobre su tratado de Hipócrates, salvo breves menciones a esta versión en la tradición de los textos galénicos e hipocráticos en España (García Bravo, 2004; Labiano, 2009). Asimismo, hay referencias a esta faceta médica de Alonso López en relación con su posible traducción del pasaje de la peste de Atenas de Tucídides a la hora de exponer las versiones del historiador griego en la España de los siglos XVI y XVII (Iglesias

² En la edición de Sevilla de 1534 se suma a la de *Aforismos* una traducción latina de *Ypocraticas pronosticas* en tres libros. En su otra obra *Metaphora medicine* (Sevilla, 1522), también se añaden los *Aforismos* hipocráticos (Pérez Ibáñez, 2018).

³ En la edición *In Aphorismos Hippocratis Commentarii VII. Praeterea Eiusdem Commentarii omnes* (Colonia, 1589), se incluye también el *Pronóstico*, añadiendo el texto griego.

⁴ A pesar del título *Predictionum*, se trata del *Pronóstico* o *Pronósticos*.

Zoido, 2008). En efecto, se le adjudica la traducción del episodio de la plaga de Atenas del libro II de la *Historia* de Tucídides, aunque no se ha localizado su texto. Los testimonios a esta traducción parecen proceder todos ellos del documento que aporta Cristóbal Pérez Pastor en relación con la biblioteca de Luis Mercado en el que consta por escrito «Alonso López Pinciano: Tucídides, de mano»⁵. Por tanto, faltan datos para poder confirmar la existencia de esta posible traducción de Tucídides, que no menciona Nicolás Antonio⁶. Seguramente esta versión quedó inédita, aunque a juicio de A. Hernández Morejón (1843: 409) Andrés Piquer imprimió una parte de ella «para modelo de la juventud médica española» (Blanco Pérez, 1999: 76-77).

No obstante, el interés de este humanista por el pasaje tucídideo puede verse en la página 236 del *Prognosticum*, en el apartado *Mentis symptomata*, a propósito de la sentencia *Ignorantia cum rigore mala, mala quoque et oblivio, Primo propheticum sectione 2 text. 30*; según él en enfermedades graves aparece esta perdida de la memoria y de las capacidades mentales, como cuenta Tucídides en su relato:

Nec ignorantia cum rigore mala est semper, cum possit rigor iudicatorius esse et ignorantia iudicii signum ut supra, sed et ignorantes simul, et oblivious in declinationibus morborum gravium et videmus saepe, et docuit Thucydides historia in peste quam narrat, qui autem valde oblivious est, mentis necessario patiunt iacturam. Nam qui discursu res intelligent opus habent memoria, ideo Musae dictae sunt Iovis et Mnemosines filiae.

Como hemos señalado, son mínimas las referencias a esta obra hipocrática en la crítica posterior⁷. Expondremos algunas de ellas. Según Nicolás Antonio, igual que Apolo, padre de Asclepio y de las Musas, el humanista Alonso López Pinciano quiso ser amigo de la medicina y de la poesía, es decir, médico y poeta. En la *Bibliotheca Hispana Nova* se recoge esta obra con esta denominación *Hippocratis*

⁵ Así lo anota Alcocer Martínez, precisando que «así aparece citado en el inventario de la librería de D. Luis Mercado, año 1627» (1931: 253). Algunos traductores modernos recogen esta traducción, pero dejando claro que no han podido comprobar esta noticia. En el inventario de la biblioteca del también médico vallisoletano, Luis del Mercado, no consta ningún texto de Tucídides. Sin embargo, sí aparece la *Philosophia antiqua Pinciani* (n.º 52) y *Pontiani in Hippocratis pronostica* (n.º 160), que sin duda hace alusión a la obra que ahora estamos comentando, pero no a la peste de Tucídides (Rojo Vega, 2011: 147-154).

⁶ Alonso Cortés (1921: 431) curiosamente da noticia de López Pinciano como autor de la *Philosophia, El Pelayo* y de la traducción de la Peste de Atenas de Tucídides, sin mencionar para nada la obra de Hipócrates.

⁷ La edición y traducción de Anutio Föes, la de 1657, contiene un inventario de los autores que han traducido, comentado o anotado el *Pronóstico* del médico griego; Pinciano es referido así en su listado: *Illefonsus Lopi Hippocratis prognosticum per locos disposuit et annotavit*.

tis prognosticum (Matri, 1596)⁸. Anastasio Chinchilla (1841: 66) en sus *Anales históricos de la medicina en general y biográficos-bibliográficos de la española en particular* en el siglo xvi recoge el testimonio de nuestro humanista, pero duplicado como Alfonso López de Valladolid y Alonso López Pinciano, escritores ambos de la misma obra, *Pronósticos*. Es evidente que es un error y que se trata del mismo autor.

En *Pronósticos de Hipócrates traducidos del texto de Mr. E. Littré, y comentados por el Dr. en medicina y cirugía* se menciona a Alfonso López Pinciano que publicó esta obra en Madrid en 1596,

creo que este es el mismo que cita nuestro autor (E. Littré) con el título *Ant. Lopi breves adnotationes in praenotionum librum*; y me lo hace sospechar la circunstancia de no conocerse ningún Antonio López comentador de este libro, y la de convenir sus citas, en el año y sitio de la publicación, con la de Alfonso López de Valladolid (Santero y Ferrando, 1844: 15-16).

En efecto, en la página 11 cita esta obra del tal Ant. Lopi en 1596. En la introducción a la edición de la *Filosofía antigua poética* (Muñoz Peña, 1894: XIV) también se anota este testimonio de la obra, como *Pronóstico*, «traducción en verso de los *Pronósticos* de Hipócrates», aunque un poco más adelante (Muñoz Peña, 1894: XV) se habla de *Aforismos*, «poseía con perfección los idiomas griego y latino a juzgar por sus conocimientos en ambas literaturas y por su traducción de los *Aforismos* de Hipócrates que publicó a la vez que la *Filosofía poética*». Asimismo se elogia a este humanista por su dominio de las lenguas clásicas:

valor real y positivo en conocimientos literarios, en lenguas clásicas y en letras humanas, en las cuales puede sin menoscabo colocarse entre los doctos humanistas de aquella centuria gloriosa por la ciencia y cultura española, en la que florecieron los Nebrrias, Arias Montano, Simón Abril, el Brocense y otros muchísimos que sería enojoso citar [...] (Muñoz Peña, 1894: XVI).

Y se añade: «también se le atribuye además una traducción de la Peste de Atenas de Tucídides, aunque ignoramos si esta traducción ha visto la luz pública» (Muñoz Peña, 1894: XIII).

Menéndez Pelayo (1940: 222) en su *Historia de las ideas estéticas en España. Siglos XVI y XVII* destaca esta faceta de «médico de Valladolid y helenista egregio, conocido por una traducción de la peste de Atenas de Tucídides y de los *Pronósticos* hipocráticos» y concluye con estas palabras su aportación al ámbito

⁸ Se acompaña de esta precisión de su fama como médico *pietatem eius simul atque doctrinam celebrat Joannes Marquez Augustinianus in Vita B. P. Fr. Alphonsi de Horozco, sanitatem oculorum ei mirabiliter restitutum huius Sancti viri apud Deum gratia commemoratus.*

de la poética, «a un médico helenista se debió obra tan excelente: que no en vano juntó la antigüedad con el lauro de Apolo la vara y los misterios de Esculapio» (Menéndez Pelayo, 1940: 239). Rico Verdú incorpora también esta mención en su introducción a la *Filosofía antigua poética*, «como doctor en medicina, tradujo los *Aforismos* de Hipócrates [...] se trata de una ordenación temática de los aforismos, hipocráticos o no, y de su comentario. Busca el diagnóstico, no el tratamiento de las enfermedades» (1998: X). Denomina a la obra de «traducción de los *Aforismos*», aunque a renglón seguido añade que es una ordenación temática con su comentario. Incluso se aventura a precisar que con este tratado el autor busca el diagnóstico, no el tratamiento de las enfermedades.

En el prólogo al lector de su *Philosophía*, publicada en el mismo año y con el mismo editor, Alonso López parece mencionar el *Hippocratis prognosticum*, «un libro médico [...] aunque con pocas hojas», mientras que no hay referencia inversa, pues en la dedicatoria de esta obra hipocrática al preceptor del príncipe García de Loaysa omite mencionar su obra de poética:

Mas, ¿para qué, lector, te cansas con esta apología, si sabes que Apolo fue médico y poeta, por ser estas artes tan affines que ninguna más?, que si el médico templá los humores, la poética enfrena las costumbres que de los humores nacen [...] Algo desto manifestará un libro médico que con este saldrá a luz, el cual, aunque tiene pocas hojas, costó muchas horas (Rico Verdú, 1998: 12)⁹.

No obstante, en su *Philosophía* también está presente Hipócrates, como es el caso de la cita de uno de sus aforismos: «Ugo dixo: A lo menos así lo significa n[uestro]o Hipócrates, q[ue], para sola la médica arte, dize que la vida es breve, Epístola I 39» (Rico Verdú, 1998: 80).

4. CONTENIDO Y ESTRUCTURA DEL TRATADO

Como ya hemos precisado, estos llamados *Aforismos* o *Pronósticos* traducidos por López Pinciano no son ni una cosa ni otra, son más bien textos selectos comentados de Hipócrates en versión latina entre los que hay lógicamente muchos aforismos, pero que dan cabida a una larga serie de pasajes tomados de distintos tratados hipocráticos, normalmente bien referenciados. El género del comentario es, sin duda, el más habitual entre los tratados médicos de la época y en la tradición hipocrática y galénica medieval, en la que destaca López Pinciano por su

⁹ Este autor en su introducción anota que esta omisión «posiblemente se deba al miedo de la crítica de que habla en la *Philosophía* y a su consecuencia: dificultad para vender el libro de medicina» (1998: X).

síntesis y brevedad y por el carácter propedéutico y didáctico de sus anotaciones (Blanco Pérez, 1999: 84-111).

Seguidamente exponemos los tratados de Hipócrates de donde toma la cita, indicando el número de referencias, teniendo en cuenta que normalmente Alonso López indica la procedencia y que varias de las sentencias se repiten en las obras hipocráticas, de modo que el humanista anota en cada sentencia esta posible doble o triple referencia:

- *Prenociones de Cos*: 478 citas.
- *Aforismos*: 345 citas.
- *Pronóstico*: 137 citas.
- *Predicciones I*: 136 citas.
- *Epidemias*: 71 citas.
- *Predicciones II*: 34 citas.
- *Sobre los juicios*: 35 citas.
- *Sobre las enfermedades agudas*: 18 citas.
- *Sobre los aires, aguas y lugares*: 1 cita.
- *Sobre el alimento*: 1 cita.
- *Sobre el dispensario médico*: 1 cita.
- *Sobre los días críticos*: 1 cita.

El mayor número de referencias se concentra en *Prenociones de Cos*, *Aforismos*, *Pronóstico* y *Predicciones I* y *II* con diferencia sobre el resto de tratados hipocráticos. Ni siquiera *Pronóstico*, que da título a la obra, encabeza esta lista.

Al final, en la *Laus Deo* (1596: 540), López Pinciano precisa el número de sentencias hipocráticas tomadas de las *Prenociones de Cos* incluidas en este tratado:

Sententias prognosticas omnes quas in libris tam genuinis quem spuriis magni Hippocratis invenire potui tibi trado, earum quas in Choacis praenotinonibus lego numerus 750 plus minusve completur. Scio traditas ab Olerio mille superare, at vir hic repetit bis multas et non paucas intrusit quibus meus caret codex.

Este número aproximado de 750 sentencias es el que ha tomado expresamente de *Prenociones de Cos*, si bien en nuestro cómputo no superan las 478. Añade Pinciano que «las que ha transmitido Houllier superan las 1000», lo que apunta a la traducción y comentario de este autor como posible fuente para el presente tratado¹⁰.

En cualquier caso, el total de citas, más de 1200, el autor las distribuye en generalísimas, generales y especiales. Previamente hay una introducción a estas

¹⁰ Jacobus Holerius, Jacques Houllier (1498-1562), es un conocido médico humanista de Francia, que llevó a cabo varias ediciones y comentarios de las obras hipocráticas y galénicas, como *In aphorismos Hippocratis commentarii septem* (Paris, 1579) o los *Magni Hippocratis coaca praeceps* (Lyon, 1576), las *Prenociones de Cos*, con texto griego, traducción latina y comentario en latín.

sentencias, *Isagogé ad prognosticam* (1596: 7-9), en la que el autor reconoce que las sentencias se han extraído de obras auténticas y espurias de Hipócrates y se detallan las obras asignadas a este médico, con la consideración o no de autenticidad de unos y otros autores, y aquellas que han sido comentadas por Galeno. Pinciano recuerda la tradición según la cual la autoría de algunos tratados se debe a dos nietos del médico de Cos, que también se llamaban Hipócrates, aunque Pinciano no toma partido y prefiere recomendar su lectura.

Las generalísimas son *Sententiae generaliores ad Prognosticam* (1596: 9-25), las que podrían ser las específicas del *Pronóstico* hipocrático, aunque tampoco lo son en su totalidad. Las cinco citas al *Pronóstico* no proceden directamente del texto de Hipócrates, sino del comentario de Galeno a dicho tratado. En efecto, la numeración de los párrafos, así como la distribución en tres libros, señalan el comentario galénico como fuente de las sentencias.

Si pasamos al detalle del apartado primero, *Sententiae generaliores ad Prognosticam*, observamos que de las 22 sentencias solo cinco están en el *Pronóstico*, mientras que el resto proceden de *Epidemias*, *Sobre el dispensario médico*, *Aforismos*, *Predicciones I y II*, *Prenociones de Cos* y *Sobre los juicios*, según anota el propio autor. Salvo la primera sentencia, tomada de las exhortaciones generales al médico del tratado *Epidemias*, todas son breves, de tipo aforístico y algunas comienzan con un mandato o consejo *oportet*¹¹ o presentan la estructura sencilla y nominal con el verbo *est*¹².

Después de las 22 sentencias de esta primera parte, que muestran la selección personal que nuestro humanista realiza del arsenal hipocrático, se abordan luego otros apartados más específicos: *Et haec dicta sint de generalissimis sententiis nunc autem ad generalia adeamus*, y más adelante (1596: 190) *nunc ad specialiores descendamus sumpto a faciei initio*.

Tras esas *Sententiae generaliores* se pasa a un total de 102 apartados, que, a su vez, se dividen en 17 *generalia* y 85 *speciales*, aunque no se destaque en estos dos últimos epígrafes, sino que López Pinciano las denomina así en su redacción y presentación. Esta forma de organizar el material hipocrático, que va de lo general a lo particular (de la cabeza a los pies en el caso de las especiales), apunta al carácter didáctico y de compendio a la hora de exponer una manera práctica y útil los conocimientos del médico de Cos. López Pinciano destaca, por tanto, estas cuestiones más generales centradas en la naturaleza, la costumbre, la zona geográfica, el tiempo, el sexo femenino, la edad, las fiebres, el pulso, la orina, las

¹¹ Sentencia 4: *Oportet eum qui recte sit praedicturus sanitatem ac mortem, in quibus morbus brevis an longius, omnia iudicia interstingueret extimans vires eorum inter se 3 Prog. 37.*

¹² Sentencia 2: *Similia sint an dissimilia consideranda Prog. I. Epid. et libro de Chirurgi officina.*

crisis, el calor, el frío, el rigor, el sudor, la hemorragia, el absceso, las recaídas, las úlceras y el decúbito, de otras más específicas y concretas¹³:

Sententiae generales	
Quae ad naturam et consuetudinem 8	De calore et frigore 27
Quae ad regionem 3	De rigore 22
De tempore 26	De sudore 17
De sexu muliebri 44	De haemorrhagia 16
De aetate 18	De abcessu 21
Febres 30 (Tertiana 5; Quartana 4) ¹⁴	De recidiva 13
De pulsu 7	De ulcere 30
De urina 38	De decubitu 10
De crisibus et diebus criticis 26	

Sententiae especiales	
De facie 17	De strangulatione 5
De oculis 37	De voce 31
De palpebra et supercilio 4	De pectore 4
De naribus 7	De respiratione 9
De exterioribus capitis 3	Pulmonia et pleuritidis 6 ¹⁵
De interiore cerebro 3	De excreatione 24
De capitibus dolore 27	De suppuratione 32
De mentis laesione 33	De tussi 5
De vigilia 4	De tabe 15
De somno 11	De morsu cordis 9
De excitatione 1	Metu 5 ¹⁶
De sopore 22	De cibi fastidio 2
De oblivione 1	De fame 3
De apoplexia 8	De siti 3
De paralysi 3	De ructu 2
De stupore 5	De singultu 6
De epilepsia 7	De vomitu 23
De vertigine 7	De hypochondriis 42

¹³ En estas tablas se anotan los epígrafes del índice final de la obra, que no coinciden en su totalidad con los que aparecen en el interior del texto, y se precisa el número de sentencias recogidas en cada apartado.

¹⁴ *De febribus*, sin subapartados, en el índice final.

¹⁵ En el índice final aparecen como dos apartados independientes: *De pleuritide*, *De pulmonia*.

¹⁶ *De maestitia et metu*, en el índice final.

De sternutatione 2	De ventre 20
De tremore 18	De ileo 4
De convulsione 27	Alui fluxus 58 ¹⁷
De destillatione 5	De flatu 2
De palpitatione 4	De lumbricis 3
De his quae ad aures 6	De haemorrhoidibus 5
De aurium somitu 7-10	De sede 3
De surditate 11-28	De ictero 10
De parotidibus 29-41	De hydrope 20
De fronte 2	De renibus 11
De temporibus 3	De vesica 13
De maxillis 2	De lumbis et dorso 20
De ore 2	De genitalibus 3
De lingua 18	De pube 3
De palato 2	De coxa 3
De dentibus 4	De femore 1
De gingiuis 3	De genu 2
De labiis 2	De cruribus 2 ¹⁸
De cervice 0 ¹⁹	De suris 1
De humeris 2	De extremis 5
De cubitu 1	De articulis 8
De brachio 1	De lassitudine 5
De manibus 7	Signa ex his quae non appropriantur alicui membro 5 ²⁰
De faucibus 33	Quae ab aliis affectibus cutis sumuntur Prognostica 4 ²¹

El nombre de *sententias prognosticas* que se da a todos los textos seleccionados hace pensar que evidentemente no estamos ante una traducción del *Pronóstico* de Hipócrates, sino ante una selección de sentencias del médico griego sobre

¹⁷ *De alui fluxu ubi et de disenteria et lienteria*, en el índice final.

¹⁸ La primera sentencia aparece sin numerar.

¹⁹ En el apartado *Quae ad cervicem* no se incluye ninguna sentencia, *Hae de cervice prognosticae sententiae, sed omnes concursus diversi generis signorum sunt et quae nil significant certi, quare ad hoc deleri visum est*, aunque el autor reconoce que en los pasajes citados aparecen varias de este tipo, pero a su juicio no significan nada cierto y por eso ha decidido borrarlas. Tal vez esto indique que en una primera redacción había incluido aquí las sentencias y que en una revisión definitiva optó por eliminarlas.

²⁰ *De coloribus* en el índice final.

²¹ *De aliis affectibus cutis* en el índice final.

el principio de pronosticar a partir de los síntomas que han tenido y tienen los enfermos. La capacidad de síntesis de López Pinciano queda demostrada en la selección y ordenación y en esa composición aforística, lo que también ha llevado a pensar que se trataba de una traducción de los *Aforismos*. En efecto, los *Aforismos* son el tratado más conocido y famoso de Hipócrates y son muy numerosos los casos de traducción e interpretación de este tratado en diferentes épocas, que lo han llegado a utilizar como texto en la enseñanza de la medicina y como vademécum de los propios profesionales (Littré, 1861: 1-5).

Alonso López intenta presentar un manual ordenado, de fácil consulta, con sentencias o máximas hipocráticas a las que suele añadir una glosa sobre el comentario de Galeno seguida de otras interpretaciones de su propia cosecha. El autor en la introducción «Al lector» (1596: 4-5) indica que su tratado se basa, además de en el *Pronóstico*, que es el que le da título, en otras obras de Hipócrates, no solo de las *legitima*, sino también de las *apocrypha et spuria*. Asimismo, precisa que se han ordenado en él *e confuso chaos* los diversos contenidos con *laconicam brevitatem*, para componer este breve compendio con una finalidad didáctica y útil para el médico:

Quas quidem in unum acerbum congessimus primo et post e confuso chaos separavimus, ac secundum locos digessimus. Nec solum divini Hippocratis sancta et legitima tibi tradimus documenta, verum etiam et apocrypha et spuria [...].

Laconicam brevitatem coluimus semper, praesertim in hoc in quo compendium sequi placuit, in eo invenies duo illa crura quae Galenus desiderat ad artis perfectionem, rationem nimirum et experimentum.

El carácter aforístico y de compendio de este tratado, así como su brevedad, que resume y sintetiza las cuestiones médicas de la tradición hipocrática, se destaca al final, antes de la *Laus deo* (1596: 540):

Scopum sententiae huius simulque affectionum in ea contentarum ordinem et respondentiam invenies, apud Gal. hoc loco, ad eum te converte, nos enim brevitati studemus et magis quanto scopo sumus propinquiores.

No obstante, son varios los lugares de la obra en que se define asimismo, como *compendium hoc brevissimum* (1596: 448), como un pequeño compendio o vademécum.

El comentario que acompaña a cada sentencia, que normalmente es breve, se apoya en el testimonio de Galeno y en el del propio Hipócrates. También se acumulan en estas glosas de López Pinciano otras referencias y pasajes del propio Hipócrates. Obviamente, el autor destaca los comentarios de Galeno al *Pronóstico*, dado que en realidad se está siguiendo la numeración del comentario del mé-

dico de Pérgamo al tratado hipocrático. De hecho, López Pinciano cita en varios lugares los comentarios galénicos al respecto de las sentencias referidas (*libros prognosticorum Hippocratis a Galeno illustratos*).

Como ya se ha apuntado, este tratado de López Pinciano está dedicado fundamentalmente al arte de pronosticar, a la prognosis, que es la prónoia del médico, el conocimiento de todo lo pasado, lo presente y lo futuro en relación con la enfermedad, hecho que se realiza prestando atención y observación y siguiendo los preceptos de los autores antiguos. La clave de una buena prognosis son los *signa*, las señales, los síntomas que informan del curso de una enfermedad, de su final positivo o negativo tanto para la propia vida en general como para un padecimiento en particular. Es importante para llegar al final del proceso de la prognosis catalogar las señales, los síntomas, como favorables o desfavorables. El médico hipocrático ha de servirse de estos signos externos, *signa*, σηματα, τεκμήρια, de la observación del enfermo, de su constitución y de las circunstancias ambientales en las que este se encuentra²². El médico ha de tener en cuenta todos los aspectos que rodean al enfermo y antes de emitir un juicio hay que actuar con prudencia y cautela a la hora de interpretar las señales de la salud o de la enfermedad. Alonso López pone el ejemplo, que cita Galeno, de la mujer de Epícrates, para la que se podía predecir su curación o su muerte (1596: 414), *a nobis qui saepe hoc solum signum malum praediximus; malum quod aegri fugere non valuerunt*. Así dicen al respecto Tomás Santero y Ramón Esteban Ferrando sobre esta actitud del humanista:

Este consejo de nuestro célebre compatriota, tan lleno de razón y de experiencia, dice lo bastante para que yo trate de estenderme más acerca de este interesante punto. El médico, pues, debe emplear todo su estudio y la más atenta y escrupulosa observación en confirmar prácticamente las reglas que le guien por tan difícil terreno, obrando de todos modos con la mayor cautela en la exposición de su juicio, por razonado y probable que parezca (1842: 154).

4. LA VERSIÓN LATINA DE LÓPEZ PINCIANO

Aunque no es objeto de este trabajo ni hay espacio para ello, al hacer algunas calas y cotejos entre la versión de López Pinciano y las otras cinco versiones de sus compatriotas, se observa que, en general, nuestro humanista ha realizado su propia versión latina, ya sea directamente del griego o no, y no «se ha inspirado»

²² Los *signa* son fundamentales en el pronóstico, así en el caso de la nariz (*Narium affectiones*), al respecto de la sentencia *Nasus acutus de Choa*. 231, anota el humanista *ibi reliqua faciei Hippocraticae signa* (1596: 215).

en las latinas ya existentes, algunas de las que, por cierto, muestran gran parecido entre sí.

En las traducciones humanistas es muy complejo detectar la edición que ha podido servir de base, pues hay casos en lo que se siguen versiones de segunda o tercera mano, aunque se pueden seguir algunas pistas y rastrear los textos que ha podido utilizar el autor o en los que se haya inspirado. Teresa Santander (1971: 79-80) señala la dificultad de identificar la versión o versiones que ha utilizado López Pinciano, pues en ocasiones abrevia o funde sentencias tomadas de diferentes obras. La autora propone como posibles las ediciones de Vasseo, Lorenzano, Cristóbal de Vega, Plantio, Houllier e incluso Mercuriale. No obstante, no hay que desdeñar el hecho de que en casos utilizara un original griego. En varios pasajes menciona un *codex grecus, meus codex* (1596: 59, 262 y 540), así como algunos comentarios de tipo filológico que apuntan en la misma dirección (1596: 223, 260, 262 y 313; Blanco Pérez, 1999: 74-75).

En efecto, López Pinciano contaba con ediciones de Hipócrates, como la de M. F. Calvo de 1525, la Aldina griega de 1526, la de J. Cornario (la latina, Leiden, 1555, y la griega, Basilea, 1538), la de Lorenzo Lorenzano, que publica en París en 1543 el texto griego con la primera traducción latina de este comentario²³, o la de G. Mercuriale en 1588, entre otras. Anuncio Foes, discípulo de Houllier, compone en 1595 la edición crítica bilingüe *Opera omnia quae extant. In VIII sectiones ex Erotiani mente distributa. Nunc recens latina interpretatione & ennotationibus illustrata*, que es sin duda la más importante hasta que aparece la de Littré en el siglo XIX. Veamos algún ejemplo, como la tercera de las *Sententiae generaliores ad Prognosticam* de López Pinciano, que ni siquiera coincide en la numeración de los otros traductores hispanos:

- A. López Pinciano, *considerare oportet morbi naturam quantum superet corporis facultatem* (I Prog. 4).
- C. Vega, *oportet quidem cognoscere talium passionum naturas, quantum superent corporum facultatem* (I Prog. III).
- J. Bravo Piedrahita, *oportet igitur agnoscere talium naturas affectionum, quantum supra vires corporis sint* (I Prog. IV).
- R. Fonseca, *nosse oportet talium affectionum naturas, quantum corporis vires excedant* (I Prog. text. 3.5.6.7).
- F. Vallés Covarrubias, *agnoscere ergo oportet talium passionum naturas, quantum supra vires corporum sunt* (Prog. cap. I).

²³ Esta edición presenta también, como originalidad, capítulos temáticos, con epígrafes del propio Lorenzano, que sirven para estructurar el contenido de los tres libros del *Pronóstico*, aunque no se observan coincidencias con los apartados de Pinciano.

E. de Cuéllar, *oportet igitur agnoscere talium naturas affectionum quantum supra vires corporis sit* (I Prog. f. 8v).

L. Lorenzano, *oportet igitur agnoscere talium naturam affectionum, quantum supra vires corporis sit* (I Prog. cap. III).

Aunque normalmente Alonso López ofrece su propia versión del latín, en casos hay coincidencias con traducciones ya existentes. Por ejemplo, en la sentencia 3 de *Quae ad manus* su latín es idéntico al de la traducción del comentario de Galeno de Joane Vasseo (Basilea, 1542) a I *Prorrh.* sectio 3.3:

Quibus manus tremulae capit is cervisque dolores subsurdique fiunt et nigra densa-que meiunt, his ventura expectare nigra pernitosum.

En otras ocasiones la misma sentencia hipocrática aparece con dos versiones diferentes, al menos con alguna variante, aunque sea mínima:

Sententias generales, n.º 5: Oportet impetum supervenientium morborum considerare, nec non temporis constitutionem 3 Prog. 38.

Quae ad tempus, n.º 7: Oportet impetum morborum grassantium semper considerare, nec non tenere temporis constitutionem 3 Prog. 38²⁴.

Finalmente, hay que recordar que Pinciano cita las sentencias del *Pronóstico* a partir del comentario de Galeno al respecto, que se componía de tres libros, no de la obra original de Hipócrates, que era monográfico (*I Prognosticarum* 4; 3 Prog. 38). Lo mismo se observa en las referencias a *Predicciones I*, donde también se sigue el comentario galénico al respecto, que se estructura en tres libros; por ejemplo, *I Prorrh.* sectio 3.3, que no se ajusta a la edición de Hipócrates (Fosio lo anota como n.º 95, y Cornario no le da número dentro del libro I). No ocurre lo mismo con *Predicciones II*, del que Galeno no llegó a escribir ningún comentario.

En las referencias de las *Epidemias* tampoco se sigue la edición de Hipócrates, sino el comentario de Galeno, por ejemplo, en la sentencia 1 se anota *primo Epid. parte tertia sententia prima*, es decir, justamente el texto que es objeto del comentario galénico. No se sigue, por tanto, la numeración de la versión latina, ni la griega, de la edición de *Epidemias* de Hipócrates, como se comprueba, por ejemplo, con la traducción de Fosio, donde esta cita no lleva ninguna indicación, salvo estar en el libro I.

²⁴ Distinta es también la traducción del tratado galénico de J. Vasseo, que sigue en algún otro pasaje, *Oportet quoque impetum se invulgantium morborum cito considerare, necnon tenere temporis conditionem, o la de su compatriota Francisco Vallés, expedit autem impetum semper invulgus grassantium cito considerare et no latere temporis constitutionem.*

5. CONSIDERACIONES FINALES

A modo de recapitulación sobre los aspectos comentados de la forma y contenido del *Hippocratis prognosticum* del médico vallisoletano Alonso López Pinciano conviene destacar su aportación a la medicina española y al Humanismo médico, así como a la tradición hipocrática y galénica, aunque sea uno más de los que en el siglo XVI se esforzaron por acercar a los médicos a la obra hipocrática. El tratado comentado no es una mera traducción, como otras muchas que se produjeron en la época, también en el ámbito hispano, sino una selección personal comentada de sentencias latinas del variado pensamiento hipocrático sobre el pronóstico médico. Tales sentencias se han tomado de diferentes obras del médico de Cos, no necesariamente del *Pronóstico*, con el añadido de comentarios propios y galénicos, y ordenadas por temas para una mejor consulta y así facilitar el conocimiento de la doctrina hipocrática, con un destacado valor práctico de tipo clínico. Y ahí es donde está precisamente la originalidad de este médico humanista, hombre de su tiempo, pero heredero de una larga tradición, que aúna sentido científico, didáctico y práctico en la composición de este compendio o manual para el médico, su *enchoridion* o *vademécum*, guiado en su inquietud somatológica por el principio de la *prognosis*, que se basa en la experiencia y en la observación del cuerpo humano.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOCER MARTÍNEZ, Mariano (1931). *Historia de la Universidad de Valladolid. VII. Biobibliografías de médicos notables*. Valladolid: Cuesta.
- ALONSO CORTÉS, Narciso (1921). «Médicos vallisoletanos». En *Miscelánea vallisoletana* (tercera serie). Valladolid: Imprenta Castellana..
- ATKINSON, William Christopher (1948). «Cervantes, El Pinciano and the *Novelas Ejemplares*». *Hispanic Review*, 16, pp. 189-208. DOI: <https://doi.org/10.2307/470497>.
- BLANCO PÉREZ, José Ignacio (1999). *Humanistas médicos en el Renacimiento de Valladolid*. Burgos: Universidad de Burgos.
- CANAVAGGIO, Jean-François (1958). «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*». *Annales Cervantinos*, 7, pp. 13-107.
- CHINCHILLA, Anastasio (1841). *Anales históricos de la medicina en general y biográficos-bibliográficos de la española en particular*. Valencia: Imprenta de López y Compañía.
- GARCÍA BRAVO, Paloma (2004). «Las traducciones en la transmisión del legado médico clásico al mundo occidental». *Hieronymus Complutensis: el Mundo de la Traducción*, 11, pp. 25-42.
- HERNÁNDEZ MOREJÓN, Antonio (1842-1852). *Historia bibliográfica de la medicina española*. Madrid: Imprenta Viuda de Jordán e hijos.
- IGLESIAS ZOIDO, Juan Carlos (2008). «Tucídides, *Historia*: los discursos». En Pilar Hualde Pascual y Manuel Sanz Morales (eds.), *La literatura griega y su tradición*. Madrid: Ediciones Akal, pp. 221-222.

- LABIANO, Juan Miguel (2009). «Actualizaciones y breve repaso de las traducciones de Hipócrates en España». *Liburna*, 2, pp. 89-98.
- LITTRÉ, Emile (1861). *Oeuvres complètes d'Hippocrate*. Paris: F. J. Baillièrre.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1940). *Historia de las ideas estéticas en España. Siglos XVI y XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 222-239.
- MESTRE ZARAGOZÁ, Marina (2006). «Antropología filosófica y teoría de la literatura en el siglo XVI: la *Filosofía antigua poética* de Alonso López Pinciano». *Criticón*, 97-98, pp. 75-88.
- MUÑOZ PEÑA, Pedro (ed.) (1894). *Filosofía antigua poética*. Valladolid: Imprenta y Librería nacional y extranjera de Hijos de Rodríguez.
- PATIÑO LOIRA, Javier (2019). «Cervantes' Persiles and Early Modern Theories of Wonder». En Marina S. Brownlee (ed.), *Cervantes' Persiles and the Travails of Romance*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 118-146. DOI: <https://doi.org/10.3138/9781487530884-008>.
- PÉREZ IBÁÑEZ, M.^a Jesús (2018). «Fray Bernardino de Laredo como traductor de textos médicos». *Panacea@. Revista de Medicina, Lenguaje y Traducción*, 48, pp. 220-231.
- RICO VERDÚ, José (ed.) (1998). Alonso López Pinciano. *Philosophia antigua poética*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- ROJO VEGA, Anastasio (2011). *Ludovicus Mercatus. Luis de Mercado, protomedico general de las Españas*. Valladolid: s.e.
- SANTANDER, Teresa (1971). *Hipócrates en España. Siglo XVI*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- SANTERO, Tomás y Ramón Esteban FERRANDO (1842). *Colección completa de las obras del grande Hipócrates. Traducidas nuevamente del testo griego con los manuscritos y todas las ediciones a la vista, precedidas de un examen crítico-filosófico y comentadas estensamente por Mr. E. Littré*. Madrid: Librería Europea.
- SHEPARD, Sanford (1962). *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Gredos.
- VILÀ, Lara (2005). «Épica, reconquista y alegoría política el “Pelayo” de Alonso López Pinciano». *Salina: Revista de Lletres*, 19, pp. 75-82.

Recibido: 26/03/2022

Aceptado: 23/04/2022



EL *PRONÓSTICO DE HIPÓCRATES* COMPUUESTO POR ALONSO LÓPEZ PINCIANO
(1596). UN MANUAL MÉDICO DEL HUMANISMO ESPAÑOL

RESUMEN: En 1596 el médico Alonso López Pinciano publica el *Hippocratis prognosticum*. No se trata, como habitualmente se ha dicho, de una traducción de los *Pronósticos* ni de los *Aforismos* de Hipócrates, sino de una colección de más de 1200 sentencias hipocráticas, con su comentario. Las sentencias están ordenadas temáticamente y tomadas de diversas obras de Hipócrates para una mejor consulta y así facilitar el conocimiento de la doctrina hipocrática.

PALABRAS CLAVE: Hipócrates, Humanismo, López Pinciano, siglo xvi, traducción latina.

THE *PRONOSTICUM OF HIPPOCRATES* COMPOSED BY ALONSO LÓPEZ
PINCIANO (1596). A MEDICAL MANUAL OF SPANISH HUMANISM

ABSTRACT: In 1596 the *Hippocratis Prognosticum* of the doctor Alonso López Pinciano was published. It is not, as it has usually been said, a translation of the *Prognosticum* or the *Aphorisms* of Hippocrates, but a collection of more than 1200 Hippocratic sentences, with their commentary. The sentences are ordered thematically and taken from various works by Hippocrates for a better consultation and thus facilitate the knowledge of the Hippocratic doctrine.

KEYWORDS: Hippocrates, Humanism, López Pinciano, 16th Century, Latin translation.

EL CAPITÁN GARCILASO Y GACI PÉREZ DE VARGAS: DOS VIDAS PARALELAS EN LAS OBRAS DEL INCA

CARMEN DE MORA VALCÁRCEL

Universidad de Sevilla
demora@us.es

No cabe duda de que el ambiente intelectual que rodeó al Inca Garcilaso en las ciudades de Montilla y Córdoba fue un factor decisivo en su interés por los estudios históricos. Ya Eugenio Asensio, refiriéndose a las influencias mencionadas por los garcilaosistas en la obra del Inca (los comentarios, las narraciones humanísticas y las crónicas de Indias), añadía que también entroncaba con la literatura anticuaria de la que recibió orientaciones y métodos:

Si Garcilaso ha frenado los vuelos de su fantasía y se ha mantenido casi siempre sobre el suelo firme de la historia, nos gusta suponer que lo debe a la influencia y los avisos de los anticuarios andaluces. No se puede separar su figura de aquella pléyade de arqueólogos con quienes convivió, a quienes envió sus libros y demandó consejo (Asensio, 1953: 591).

Entre aquellos humanistas, cuya amistad cultivó durante varios años, se encontraba Ambrosio de Morales, nombrado en 1563 cronista del Reino, cargo que le permitió dedicarse al estudio de la historia de España, bajo la tutela de Felipe II. Más tarde, hacia 1582, debido a su delicado estado de salud, tuvo que retirarse a Córdoba, así Garcilaso pudo conocerlo y tratarlo. Una de las obras principales de Morales fue la continuación de la *Corónica General de España* que Florián de Ocampo había dejado sin terminar. Para llevarla a cabo contó con la aportación de numerosos datos que le facilitaron historiadores, filólogos y anticuarios, de la misma manera que Garcilaso solicitó datos e informaciones del pasado incaico a amigos y familiares del Perú. Otro humanista del grupo cordobés muy vinculado al Inca fue Bernardo de Aldrete, autor de *Del origen y principio de la lengua castellana ó romance que oí se usa en España*, cuyos intereses históricos y filoló-

gicos, así como su extraordinaria curiosidad por el español de América, debieron de ejercer un indudable influjo en el cuzqueño¹.

En esta línea de interés por la historia se sitúa la *Genealogía o Relación de la descendencia de Garci Pérez de Vargas*, texto que en un principio había formado parte del proemio-dedicatoria a Garci Pérez de Vargas que acompañaba a *La Florida* y que desglosó en 1596.

Sabemos, por una carta dirigida al licenciado Fernández Franco, que la segunda redacción de *La Florida* estaba concluida a fines de 1592. Sin embargo, como es sabido, la publicación se retrasó unos trece o catorce años y vio la luz en Lisboa a comienzos de 1605, en la imprenta de Pedro Crasbeeck, cuando ya tenía prácticamente concluida la historia del Perú. Años antes, en 1596, desglosó de ella —como dije— el proemio-dedicatoria a Garci Pérez de Vargas. Este personaje era contemporáneo del Inca, mayorazgo de la villa de Higuera de Vargas y descendiente del que participó en la conquista de Sevilla con Fernando III el Santo en 1248; es probable que con la dedicatoria esperara que le costeara la impresión de la obra. Al no conseguirlo, en 1599 buscó otros apoyos² y en 1604 escribió la dedicatoria al príncipe don Teodosio de Portugal, duque de Braganza, cuando envió el manuscrito a Lisboa para su edición. Debido al cambio tuvo que modificar el proemio, eliminar todos los detalles genealógicos y reducir la extensión, aunque conservó algunos fragmentos. La antigua dedicatoria a Garci Pérez se transformó, tras sufrir las necesarias correcciones, en el proemio al lector. Por tanto, a pesar de haberse convertido en un texto independiente, la *Relación* mantiene un vínculo con *La Florida del Inca* no solo por haber sido pensada inicialmente como parte de esta obra sino por otras razones que podrían considerarse de orden psicológico y que se dejan traslucir en el proemio al lector de *La Florida*, tan citado:

Que cierto, confesando toda verdad, digo que, para trabajar y haberla escrito, no me movió otro fin sino el deseo de que por aquella tierra tan larga y ancha se extienda la religión cristiana; que ni pretendo ni espero por este largo afán mercedes temporales; que muchos días ha desconfié de las pretensiones y despedí las

¹ En *Del origen y principio de la lengua castellana*, cap. XIII, donde trata del nombre del Perú, Aldrete ofrece como explicación la que proporciona el Inca en los *Comentarios*: «que aún no están impresos, que por hacerme gracia me ha comunicado» (1972: II, 356). Y en su libro *Varias antigüedades de España, África y otras provincias* cita al Inca Garcilaso para afirmar que el primero en darle noticia a Colón del Nuevo Mundo fue Alonso Sánchez, de Huelva, pues, aunque Acosta también aludió a ello, no dio el nombre de Sánchez. José Durand se refiere a estas amistades en «Dos notas sobre el Inca Garcilaso: Aldrete y el Inca» (1949).

² Primero dio poder a Juan de Morales (1 de marzo de 1599) para que consiguiera la impresión de *La Florida* sin obtener resultado satisfactorio; en mayo de ese mismo año le enviaba un nuevo poder en el que aparece por primera vez el título definitivo de la obra: «*La Florida del Inca*». En 1604 tuvo que dar otro poder al licenciado Domingo de Silva y decidió publicar la obra en Portugal.

esperanzas por la contradicción de mi fortuna. Aunque, mirándolo desapasionadamente, debo agradecerle muy mucho el haberme tratado mal, porque, si de sus bienes y favores hubiera partido largamente conmigo, quizá yo hubiera echado por otros caminos y senderos que me hubieran llevado a peores despeñaderos o me hubieran anegado en ese gran mar de sus olas y tempestades, como casi siempre suele anegar a los que más ha favorecido y levantado en grandezas de este mundo; y con sus desfavores y persecuciones me ha forzado a que, habiéndolas yo experimentado, le huyese y me escondiese en el puerto y abrigo de los desengaños, que son los rincones de la soledad y pobreza; donde, consolado y satisfecho con la escaseza de mi poca hacienda, pasó una vida, gracias al Rey de los reyes y Señor de los Señores, quieta y pacífica, más envidiada de ricos, que envidiosa de ellos (Inca Garcilaso de la Vega, 2021: 12-13).

Esas mercedes temporales de las que desconfiaba son una clara alusión al fracaso de sus pretensiones de obtener del Consejo de Indias el reconocimiento oficial de los servicios prestados por su padre a la Corona y los beneficios correspondientes, así como la restitución de los bienes patrimoniales de su madre. Las reclamaciones no le valieron a Garcilaso porque —como es de sobra conocido— un miembro del Consejo, don Lope García de Castro, basándose en varios testimonios que aludían a ese episodio denegó la solicitud. Estos fueron: la correspondencia del marqués de Cañete, Agustín de Zárate (*Historia del descubrimiento y conquista del Perú*, 1555), López de Gómara (*Historia general de las Indias*, 1552) y el manuscrito inédito de la *Primera y segunda parte de la Historia del Perú* de Diego Fernández de Palencia (el Palentino), cronista protegido por el marqués de Cañete. Al referir los hechos ocurridos en la batalla de Huarina, donde se enfrentaron las tropas rebeldes contra las realistas al mando de Diego Centeno, comentaban que el capitán Garcilaso de la Vega salvó al rebelde Gonzalo Pizarro cuando fue derribado del caballo. De ese modo, a los ojos de la Corona española la honra del padre del Inca quedaba en entredicho.

Hacia fines de 1562 hizo el primer viaje a Madrid para presentar su petición ante el Consejo y, meses más tarde, en noviembre de 1563, cambió el nombre que había llevado hasta entonces —Gómez Suárez de Figueroa— por el de Garcilaso de la Vega, como su padre y como el poeta toledano. Parece plausible la hipótesis de Max Hernández para el cambio: «La [fantasía] de restituir al padre, cuyos servicios no fueron reconocidos y cuya lealtad fue cuestionada, su gloria y su valor. Esto lo hará el hijo imitando a su pariente el poeta toledano, con la espada y con la pluma» (1991: 97).

El manuscrito de la *Relación*, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, consta de 28 páginas y lleva numerosas tachaduras. Pascual de Gayangos descubrió el documento y lo describió en su *Catálogo de manuscritos españoles*. Miguel Laso de la Vega, marqués del Saltillo, lo publicó en la *Revista de Historia*

y de *Genealogía Española* de Madrid (julio-agosto 1929, pp. 289-310)³. Entre otras cualidades del texto, Porras Barrenechea señaló «su excelencia capital para el análisis sicológico del Inca» (1951: V). En él prueba el escritor su parentesco con Garcí Pérez de Vargas y otros linajes nobles, entre ellos los Figueroa, de la casa de Feria, y los Sotomayor, de la casa de Belalcazar. Otros ilustres nombres de la literatura española figuran entre sus parientes por vía paterna: el marqués de Santillana, los Manrique, los Mendoza, el canciller López de Ayala, Fernán Pérez de Guzmán y el poeta Garcilaso de la Vega.

La *Relación de la descendencia de Garcí Pérez de Vargas* (1596) no solo mantiene vínculos con *La Florida del Inca*, de cuyos preliminares formaba parte originalmente, sino que guarda ciertos nexos intertextuales⁴ con «La oración fúnebre de un religioso a la muerte de Garcilaso, mi señor» que cierra el cap. XII, libro octavo, de la segunda parte de los *Comentarios reales*. En dicho capítulo, al referirse a la muerte de su padre, explica el autor que fue enterrado en el convento de San Francisco, en el Cuzco, y cuando se vino a España consiguió bula del Papa para que trajesen los huesos acá: «y yo los puse en la iglesia de San Isidro⁵, colación de Sevilla, donde quedaron sepultados» (1960: 148), si bien no se ha encontrado hasta el momento ningún documento que lo certifique. Se refiere a la iglesia de San Isidoro, consagrada al que fue arzobispo de la ciudad y una figura muy influyente entre los humanistas andaluces.

1. LA ORACIÓN FÚNEBRE⁶

Con la misma austeridad que impuso el capitán Garcilaso para su entierro, al dejar instrucciones de que no se levantaran túmulos —como era la costumbre—, según cuenta el Inca en el citado capítulo de los *Comentarios reales*, está concebida la oración fúnebre dedicada a su padre, sin elementos ornamentales. Y no deja de

³ Apareció también en el Perú, en el *Boletín Bibliográfico de la Universidad de San Marcos* (1929: 62-79). Durand reconoce que «Como el original no presenta caracteres de definitivo, ni mucho menos, no puede dársele un título fijo» (1949: 286, n. 26). Existe, en efecto, una oscilación entre *Relación de la descendencia de Garcí Pérez de Vargas*, con que se conoce tradicionalmente a esta obra, *Relación de la descendencia del famoso Garcí Pérez de Vargas* y *La genealogía de Garcí Pérez de Vargas*.

⁴ Se trata en este caso de una intertextualidad restringida o interna.

⁵ En el siglo xvii pasó a llamarse San Isidoro.

⁶ Esta pieza ha sido escasamente comentada por la crítica, como señaló en su momento Rodríguez Garrido (véase al respecto su excelente ensayo «‘Como hombre venido del cielo’: la representación del padre del Inca Garcilaso en los *Comentarios reales*»). La oración fúnebre había sido mencionada brevemente por José Durand (1965: 27-34), al ocuparse de las desavenencias familiares existentes en la rama paterna cuando el Inca Garcilaso se vino a España, y por González Echevarría (1990: 81).

resultar curioso este doble énfasis en contraste con el gusto por la liturgia que al respecto se impuso en el siglo de oro y la construcción de costosos túmulos en las exequias de los reyes y grandes señores.

De los tres géneros de elocuencia que se distinguía en la retórica clásica, deliberativo, demostrativo y judicial, solo los dos primeros solían utilizarse en la oratoria sagrada: el deliberativo para los sermones morales y el demostrativo —destinado a la alabanza o al vituperio— para los sermones panegíricos y las oraciones fúnebres. Como explica Andrés Soria Ortega: «El Sermón fúnebre se suele confundir con el panegírico en el asunto pues es corriente que, salvados los preliminares lugares comunes obligatorios sobre la vida y la muerte, se haga un canto exaltado a las virtudes del difunto» (1950: 51). En el Siglo de Oro era frecuente que se organizara en dos partes: la primera consistía sobre todo en una meditación sobre la muerte, su carácter universal y la caducidad de todo lo terreno. La segunda parte, de naturaleza panegírica, se destinaba a ensalzar las virtudes heroicas y la ejemplaridad del difunto. Tanto en una como en otra se interpolaban citas de las Sagradas Escrituras y de los santos padres (Cerdán, 1985: 79-102). Solían presentar un exordio destinado a la *captatio benevolentiae* del auditorio en que el orador sagrado debía empezar su discurso «con alguna introducción elegante, preparada conforme a las reglas de la retórica y a base de alguna máxima o principio de Aristóteles, o de alguna otra razón natural [...]» (Estella, 1951: 207). En el texto de Garcilaso se prescinde de elementos retóricos para centrarse en la «narración historial», no obstante, introduce unas palabras preliminares que, si bien quedan fuera del discurso de la oración fúnebre, sirven para justificar su inserción en ese contexto. Resulta, por tanto, una especie de exordio externo y ajeno —aunque no del todo⁷— a las convenciones del género.

Aunque no hubiera ley de Dios, que manda honrar a los padres, la ley natural lo enseña aun a la gente más bárbara del mundo y la inclina a que no pierda ocasión en que pueda acrecentar su honra, por lo cual me veo yo en este paso obligado por derecho divino, humano y de las gentes a servir a mi padre diciendo algo de las muchas virtudes que tuvo, honrándolo en muerte, ya que en vida no lo hice como debiera (1960: IV, 149).

A continuación, incluye la oración, aunque silencia el nombre del religioso que la pronunció con el pretexto de que se lo había prometido:

Y para que la alabanza sea mejor y menos sospechosa, pondré aquí una oración sobre un elogio que después de muerto hizo de su vida un religioso varón, que la

⁷ Si en el exordio se solía invocar una razón natural, él evoca la ley natural, además de divina, de honrar a los padres.

sabía muy bien, para consuelo de sus hijos, parientes y amigos y ejemplo de caballeros. Y no pongo aquí su nombre por haberme mandado cuando me lo escribió que no lo publicase en su nombre y habérselo yo prometido, aunque me estuviera mejor nombrarle, porque con su autoridad quedara la de mi padre más calificada. No pondré el exordio de la oración ni las digresiones oratorias que la hacían mayor, antes las cortaré todas por atar el hilo de la narración historial y ser breve en esta tan piadosa digresión (1960: IV, 149)⁸.

Si en el plano histórico la cuestión de la verdadera autoría del texto no reviste demasiada importancia, no ocurre igual en el plano discursivo, sobre todo por el interés que demuestra el Inca en persuadir a los posibles lectores del fundamento real de los elogios contenidos en la oración. Él dice que si recurre a una voz ajena es por necesidad, «para que la alabanza sea mejor y menos sospechosa». ¿No podría entenderse el anónimo sacerdote simplemente como una estrategia de persuasión del autor, que delega su voz (sospechosa de parcialidad, por ser parte implicada) en un supuesto relator «digno de confianza»?⁹ Se trataría de una técnica de ocultamiento típicamente retórica, cuya eficacia en las obras de ficción ha sido examinada por Wayne Booth y Paul Ricœur, entre otros autores. Escribe al respecto Ricœur:

Los procedimientos retóricos por los que el autor sacrifica su presencia consisten precisamente en enmascarar el artificio mediante la verosimilitud de una historia que parece contarse por sí sola y que deja hablar a la vida, que así se llama la realidad social, el comportamiento individual o el flujo de conciencia (1993: 870).

Extrapolada la estrategia al terreno historiográfico de los *Comentarios*, dichos a través del religioso, los elogios al capitán Garcilaso procederían de una voz

⁸ Durand sugiere que el autor podría ser tal vez fray Antonio de San Miguel, sin embargo, como comenta Rodríguez Garrido, esta hipótesis no es muy probable (1965: 413, n. 12); González Echevarría no le da tanta importancia a la cuestión de la autoría —que considera difícil de resolver— como al hecho mismo de que la oración haya sido incluida en la parte central del libro octavo de la *Historia* (1990: 81). José A. Rodríguez Garrido se inclina por otra posibilidad: «resulta verosímil imaginar que éste fue realmente pronunciado por un sacerdote —quizás con motivo del traslado de los restos del capitán Garcilaso a España y de su colocación en una iglesia de Sevilla— y que su texto fue, de alguna manera, el resultado de la imbricación de dos voces que responden asimismo a dos planos de la autoridad sobre él: la del “religioso varón”, que prestó su voz tanto en la pronunciación del sermón como en su organización más formal, y la del propio Garcilaso, que actuó como informante directo que guio y subliminalmente organizó el contenido del texto. Esto explicaría tanto las estrechas coincidencias entre el texto del sermón y el de los *Comentarios*, como la reticencia del religioso a asumir públicamente la autoría» (2000: 413-414).

⁹ Utilizo aquí la expresión adoptada por Wayne Booth en *La retórica de la ficción* y retomada por Paul Ricœur en *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*.

imparcial y con autoridad, desde luego más imparcial y autorizada que la del propio relator y, por tanto, resultarían más creíbles para los lectores. Sin embargo, esta búsqueda de imparcialidad entra en conflicto con la intertextualidad interna existente entre ciertos fragmentos de la oración fúnebre y la *Relación de la descendencia de Garcí Pérez de Vargas*, escrita por Garcilaso; con la coincidencia entre las observaciones que hace el escritor, previas a la oración fúnebre, sobre las instrucciones que dejó su padre antes de morir para que no le levantaran túmulos, sino que lo colocaran en un paño en el suelo, y el comentario que el supuesto sacerdote hace sobre esta misma cuestión dentro del sermón en términos muy similares, es más, los dos recalcan que tal decisión del capitán Garcilaso cambió para siempre las costumbres funerarias en el Cuzco; y, por último, es evidente que, con independencia de su veracidad, el contenido del texto proyectaba la imagen del padre que mejor convenía a los intereses y reivindicaciones del hijo¹⁰.

Hay otro dato que favorece mi hipótesis de que el autor del sermón es el Inca Garcilaso. Tanto Lohmann Villena (1958: 369-384 y 681-700) como José Durand (1965: 27-34) se refieren a las desavenencias familiares de Garcilaso con el mayorazgo Gómez Suárez y sus sucesores, a cuyas manos había ido a parar el señorío de la Torre del Águila, heredado de la abuela doña Blanca de Sotomayor. En este sentido, resulta curioso que tanto en el sermón como en la *Genealogía de Garcipérez* se cite solamente el señorío de Valdesevilla, perteneciente al abuelo, y se silencie el otro¹¹.

Volviendo a la oración fúnebre, según explica el relator, el texto interpolado no se presenta completo y solo incluye la «narración historial». Esta constituye una verdadera *laudatio funebris* en torno a tres aspectos: los orígenes del difunto y la nobleza de su genealogía; la ejemplaridad de su vida, las hazañas que llevó a cabo y los cargos que desempeñó; y, por último, la ejemplaridad de su muerte (Cf. Cerdán, 1985: 86). En el segundo aspecto se enumeran sus proezas en el Nuevo Mundo desde 1531, en que pasó al Perú con el adelantado don Pedro de Alvarado, hasta su muerte en 1559, venciendo con arrojo todas las dificultades y resistencias que presentaba la naturaleza americana y destacando su valiosa participación en la conquista del Tahuantinsuyo. Se detiene particularmente en la conquista

¹⁰ Miró Quesada señaló algunos datos contradictorios en los que proporciona Garcilaso sobre su padre en la oración fúnebre. Allí dice que murió a los 59 años, por lo que debió haber nacido hacia 1500; que pasó al Perú con Pedro de Alvarado «el año de treinta y uno» (en realidad fue el 34); pero tal vez quiere decir que pasó a América en ese año. Añade, sin embargo, que era entonces «mancebo de veinte y cinco años»; en cuyo caso habría nacido en 1506, lo que resulta fecha muy tardía (1971: 9, nn. 2 y 3).

¹¹ Durand alcanzó a descifrar un párrafo, que aparecía tachado en la *Genealogía*, consistente en una dura reprobación dirigida contra uno o varios miembros de la casa señorial de la Torre del Águila, y dicho párrafo iba a continuación de otro dedicado a su primo hermano Alonso de Hinestrosa Vargas, heredero del señorío, a su mujer e hijos (1965: 36).

de Buenaventura, «tierra inhabitable», la pacificación del Cuzco, la conquista y descubrimiento del Collao y de los Charcas, los servicios prestados en defensa de la monarquía española al apoyar al gobernador Vaca de Castro y al virrey Blasco Núñez Vela, su actuación modélica como corregidor del Cuzco ayudando con limosnas a levantar una iglesia para los franciscanos —la misma en que él fue enterrado— y a construir un hospital para los indios. Por último, se destacan las virtudes cristianas del difunto en su preparación para la muerte.

Tanto en el plano del contenido como en la expresión se advierte en el texto una oscilación entre la austeridad y el fondo edificante, de un lado, y el énfasis en el elogio, reforzado en ocasiones por figuras estilísticas (el empleo de anáforas, preguntas, paralelismos, antítesis, símiles y comparaciones), por otro. De todas, la que articula la semblanza del capitán Garcilaso y refuerza la voluntad panegírica del texto es la comparación por sobrepujamiento con respecto a su antepasado Garci Pérez de Vargas¹². El paralelismo entre dos personajes o *synkrisis* era un procedimiento ineludible en el discurso encomiástico y, por tanto, frecuente en las oraciones fúnebres, aunque en este caso no necesariamente con personajes reales, sino más bien con personajes bíblicos o santos. La elección de Garci Pérez de Vargas cumpliría desde mi punto de vista la función de mostrar el noble linaje de su padre, emparentado con la casa de los Vargas en la que destacan figuras como este personaje, héroe de la Reconquista, muy cercanas a la monarquía castellana. Las heroicas hazañas que llevara a cabo en la lucha contra los moros y en la conquista de Sevilla, en pro de la monarquía, son comparables a las realizadas por el progenitor del escritor cuzqueño en la conquista del Perú:

Alaba España en Garci Pérez de Vargas la fortaleza en sufrir trabajos incomparables por su ley y por su rey; la grandeza de ánimo en los peligros, la industria en comprenderlos, la presteza en acabarlos, la ciencia y uso del arte militar con que mereció que el santo rey don Fernando le honrase tanto que le diese las armas de Castilla para orla y ornato de las suyas y que le atribuyese a él la toma de Sevilla, y esta noble ciudad le pusiese aquel tan celebrado elogio sobre una de sus puertas grabado en duro mármol que el tiempo largo ha gastado o envidia ha desaparecido: «Hércules me edificó; Julio César me cercó de muros y cercas largas; el rey santo me ganó con Garci Pérez de Vargas». Honra es por cierto bien debida al valor de su persona. Mas la que da el Perú a Garcilaso de la Vega es muy superior; porque ¿qué lengua podrá contar los trabajos que padeció, los peligros a que se puso, el hambre, sed, cansancio, frío y desnudez que padeció, las tierras nunca vistas que anduvo y las inmensas dificultades que venció? (1960: IV, 150).

¹² Es sabido que la comparación entre personajes en un texto histórico se remonta a Isócrates, que fue el primero en aplicarla (Cf. Pérez Jiménez, 1985: 97).

Y, al estilo de las *Vidas paralelas* de Plutarco, donde se enfatizan los valores éticos y políticos, enjuicia el relator las hazañas de ambos para mostrar que las de su padre fueron superiores: si el primero sirvió a su rey en la conquista de una provincia, el capitán sirvió al suyo en la conquista de un mundo; si aquel arriesgó su vida para expulsar a los moros de Andalucía, este «descubrió tierras, domó naciones en fuerza bárbaras y en muchedumbre innumerables por sujetarlas a Dios y a su rey [...]. Si aquel ayudó a ganar la más rica ciudad de España, que es Sevilla, este ayudó a conquistar y a poblar, no solo el más rico imperio del mundo, sino al que ha enriquecido a todo el universo» (1960: IV, 154). Es muy posible que las *Vidas paralelas* le sirviera de referente para la caracterización de las figuras más destacadas de sus obras, máxime cuando tenía tres ejemplares en su biblioteca¹³. Para Plutarco el conocimiento de los hechos de un gran hombre del pasado podía servir de modelo a imitar¹⁴, de *exemplum*, y este sentido ejemplarizante está también muy presente en *La Florida del Inca* y en los *Comentarios*.

Con habilidad escoge Garcilaso por modelo a un heroico antepasado de la familia, Garci Pérez de Vargas, cuyas gloriosas hazañas son, sin embargo, superadas por las del capitán Garcilaso; de esa forma lograba honrar a su padre y, a través de Garci Pérez, al linaje paterno. Todo ello invita a pensar que probablemente el autor del sermón fue el propio Garcilaso —asesorado como estaba por buenos conocedores de retórica, como Francisco de Castro o Juan de Pineda—, pues solo él había indagado en profundidad en la saga familiar.

2. LA RELACIÓN DE LA DESCENDENCIA DE GARCÍ PÉREZ DE VARGAS

En la *Relación*, Garcilaso recuerda que las hazañas de este servidor del rey están escritas en la crónica de Fernando III, conquistador de Sevilla, en cuyo honor, desde entonces se cantan los versos tan conocidos sobre la ciudad:

Hércules me edificó
Julio César me cercó
De torres y cercas largas,
El Rey Santo me ganó
Con Garci Pérez de Vargas¹⁵.

¹³ El ambiente de los anticuarios andaluces en que se desenvolvía Garcilaso debió de favorecer su interés por la lectura del historiador griego, ya que Plutarco fue rescatado del olvido en Occidente por los humanistas. Rodríguez Garrido ha señalado también la relación con el género *De viris illustribus* y más concretamente con los *Claros varones de Castilla* de Fernando del Pulgar (2000: 415) (Cf. Rodríguez Garrido, 1998: 71-89).

¹⁴ Véase al respecto Duff (2005: 50).

¹⁵ Luis de Peraza ofrece una versión más extensa: «Grandes años son pasados, / que Hércules me

A continuación, a propósito de Hércules, mítico fundador de Sevilla, describe la Alameda del mismo nombre, uno de los lugares más populares de la ciudad, y la obra de renovación llevada a cabo en ella por don Francisco Zapata de Cisneros, primer conde de Barajas, quien desenterró —según Garcilaso— dos columnas de piedra, de las muchas que colocó Hércules en la fundación de la ciudad, y las situó en la Alameda, colocando en una de ellas la estatua de Hércules y en la otra la de Julio César, como fundadores de la ciudad¹⁶.

Las estatuas emparejadas de Hércules y Julio César, ambas de Diego de Pesquera, fechadas en 1574, se representan con caracteres iconográficos similares a los utilizados para Carlos V y Felipe II. Hércules lleva en la mano izquierda un escudo que apoya en el suelo y la mano derecha, en la espalda, sujetando la clava. En la peana de la estatua aparece una inscripción que asocia a Hércules con César y Carlos V¹⁷.

La referencia a la Alameda al comienzo de la *Relación* demuestra que el Inca estaba al tanto del interés que mostraban los intelectuales de los círculos humanistas sevillanos en la fundación de Sevilla, Hércules constituía, además, un símbolo

edificó: / de los wándalos honrados, / de los godos mui preciados / mas querida me era yo. / Julio César me cercó / de muros y torres largas, / el Rey Godo me perdió, / y el Rey Santo me ganó / con Garcí Pérez de Vargas (Peraza, 1979: 89).

¹⁶ Luis de Peraza, siguiendo a Berozo, considera a Hércules Egipcio el Tebano, hijo de Osiris, el verdadero fundador de la ciudad. Hércules, dedicado a destruir a los tiranos que habían matado a su padre a traición, llegó a España y, por dejar memoria de sí, puso los fundamentos de la ciudad y la comenzó a poblar. Y quiso ponerle el nombre de Híspalo, su único hijo, llamándola Hispalis. Después, Julio César la llamó Julia Romulea, y los árabes, cuando la conquistaron, en lugar de Hispalis, la llamaron Xbilia (Cf. Peraza, 1979: 87-88). Los datos que ofrece Garcilaso se pueden contrastar con los que proporcionan los historiadores. Las columnas a las que se refiere el escritor cuzqueño pertenecían a un templo romano de la época imperial, situado en la calle Mármoles, cuyo frente estaba orientado hacia la actual parroquia de San Nicolás. Para algunos como Blanco Freijeiro y Rodríguez Termiño se trataría del pórtico de un templo próstilo (con seis columnas en la fachada principal) que rodearía la reconstrucción de un templo de César y Augusto, perteneciente a la segunda mitad del siglo primero a. Xto. De las seis columnas, tres permanecen *in situ* y dos se colocaron en la Alameda por orden del asistente de la ciudad don Francisco Zapata de Cisneros, conde de Barajas, en el año 1578, rematándolas con las estatuas de Diego de Pesquera representando a Hércules y a Julio César. La sexta de las columnas fue mandada llevar al Alcázar por orden del rey don Pedro y se partió por el camino en la calle de la Borceguinería (actual calle de Mateos Gago). Para Márquez Moreno esos restos serían testimonio de un edificio de difícil adscripción funcional, probablemente un pórtico, reconstruido a partir de la segunda mitad del siglo II (Cf. Márquez Moreno, 2003: 127-148).

¹⁷ «Al Hércules Augusto Emperador César Carlos V, hijo del rey Pilipo, nieto del rey don Fernando, viznieto del rey don Juan; Piadoso, Feliz, Galo, Germánico, Túrsico, Africano, que mucho más allá de las Columnas de Hércules, dilatada su gloria por el Nuevo Mundo, terminó su imperio con el Océano, su fama con el Cielo. Al héroe sagrado, meritísimo de la República Cristiana, que por su eterna piedad y virtud el Senado y el Pueblo de Sevilla dedican a su sagrada memoria y Magestad.D.D.».

identitario de la ciudad. Robert B. Tate, al estudiar la mitología en la historiografía española de la Edad Media y del Renacimiento, señala el interés que revestían los capítulos introductorios de las historias generales de esos períodos, donde se solían presentar acontecimientos tomados de la historia bíblica y de la mitología clásica. En ese contexto, el culto de Hércules, tradicionalmente considerado como exponente de la virtud heroica, en cuanto rey mitológico de España, se convirtió en un vínculo con el mundo clásico, muy útil en aquellos momentos en que la península estuvo más interesada en ejercer su influencia política en Europa¹⁸. La recuperación de la cultura clásica, a través de la genealogía de la ciudad tendría, entre otras funciones, borrar la huella musulmana, todavía ostensible en Sevilla y, sobre todo, encontrar una ascendencia ilustre que justificara el lugar privilegiado que ocupaba esta ciudad como centro del comercio internacional¹⁹. Entre los humanistas andaluces estaba muy difundida y aceptada la idea de que Hércules fuera el fundador de Sevilla. Así lo reconoce Rodrigo Caro en *Antigüedades y Principado de la Ilustrísima ciudad de Sevilla* (1634) y, entre los autores que participaban de esta opinión cita a Bernardo de Aldrete²⁰ y fray Juan de Pineda (lib. 2, cap. 14 de sus *Monarquías*) dos de los amigos más cercanos del Inca (*Cf.* Caro, 1634: cap. III, f. 4, col. 6)²¹. Dicho sea de paso, el entusiasmo de los humanistas por Hércules fue general en toda Europa durante el Renacimiento y se le consideraba un modelo de perfecciones morales²².

Garcilaso se afana entonces en señalar el importante papel desempeñado por su antepasado Garci Pérez de Vargas en la conquista de una ciudad tan destacada como la Sevilla imperial, atribuyendo las notables mejoras que experimentó en aquella época (se refiere en particular a la Alameda de Hércules, que aparece citada en *Relación de la descendencia...*) al oro, la plata y las piedras preciosas

¹⁸ Según Tate, el primer paso lo dio el Toledano, en el siglo XIII; el segundo, Annius de Viterbo, o con referencia propiamente a España, Antonio de Nebrija.

¹⁹ Señala Lleó que la prosperidad de Sevilla se incrementó considerablemente a raíz de la Reconquista: «Sevilla fue entonces el primer “puerto de mar” de la corona castellana y su ventajoso emplazamiento entre Mediterráneo y Atlántico hizo que aumentara notablemente el comercio exterior» (1979: 154).

²⁰ Libro III del *Origen de la lengua castellana*, cap. XI: «De la ciudad de Sevilla».

²¹ Rodrigo Caro opta por los españoles iberos como fundadores de la ciudad, por ser los primeros que llegan a esta provincia después del diluvio universal. Aunque se basa en la opinión de Florián de Ocampo, Antonio de Nebrija y Pedro Mexía, entre otros autores, reconoce el peso de las tradiciones y lo admitida que estaba la de que Hércules fundó a Sevilla (*Cf.* Caro, 1634: cap. IV, f. 5, col. 2-4 y f. 6, col. 1-4).

²² Véase Angulo (1952). La particular condición de prototipo de la virtud heroica, el coraje, la fuerza y la victoria frente a la adversidad, convierten a Hércules en una figura mitológica muy codiciada por las grandes familias para favorecer los árboles genealógicos. Ello explicaría que Garcilaso no dudara en referirse a aquellos famosos versos, al comenzar la genealogía de su rama paterna, para remontarse a los fundadores Hércules y Julio César.

que se traían del Perú²³. Y contrasta la situación de este mismo lugar antes de que se hiciera la obra (un sitio «en extremo hediondo y abominable y le llamaban la laguna, porque iban a parar en él muchas aguas de las llovedizas y todas las inundaciones y animales muertos de la ciudad, y estaba siempre hecho un lago pestilencial de agua y cieno»)²⁴ y después («ahora en estos días es lugar de sus mayores delicias»). Sin decirlo abiertamente, escoge a Sevilla, el corazón del Imperio en aquellos momentos, como una metáfora que le sirve para aludir, a través de la representación mítico-simbólica de las columnas de Hércules y la transformación de la Alameda, a las ganancias y riquezas que el Nuevo Mundo le había aportado al Viejo, en particular los fabulosos tesoros del Inca que Pizarro enviaba desde Cajamarca²⁵. En el párrafo que sigue a esta doble referencia genealógica, la de la

²³ Las palabras del Inca Garcilaso constituyen un diagnóstico certero de la repercusión que tuvo la llegada de las riquezas de América, aunque no solo en Sevilla sino en Europa. Para Domínguez Ortiz, la transformación que se estaba produciendo en Europa de una economía feudal en un incipiente capitalismo se encontraba con el escollo de la escasez de medios de pago, y las riquezas llegadas de América liberaron el bloqueo: «[...] fue Sevilla la puerta por donde se derramó aquel torrente de riquezas, de conocimientos nuevos, de sustancias desconocidas: oro, plata, perlas, tabaco, cacao, maíz, animales raros, hombres y mujeres de razas exóticas. Este cúmulo de novedades provocó una fermentación prodigiosa, una revolución sin precedentes en todos los órdenes de la vida, cuyas consecuencias se dejaron sentir, por supuesto, en Sevilla antes que en ninguna otra parte» (Domínguez Ortiz, 1981: 22). No obstante, según explica Lleó Cañal, la prosperidad de Sevilla era anterior al descubrimiento de América: «su ventajoso emplazamiento entre Mediterráneo y Atlántico hizo que aumentara notablemente el comercio exterior. Lo que es más significativo [...], aun con anterioridad al descubrimiento de América, Sevilla controlaba ya la distribución del oro africano, motor de la economía medieval» (Lleó Cañal, 1979: 154).

²⁴ La información que proporciona el Inca sobre la Alameda es bastante fidedigna. Morales Padrón describe así el lugar: «Hasta entonces la plaza fue un escenario tan largo que dos hombres situados en sus extremos no se reconocían; pero como adolecía de una baja altitud en relación al río, las aguas no sólo se estancaban con facilidad, sino que cuando había arriadas salía por los husillos convirtiendo el recinto en un lago por donde la gente andaba con barcas. Las casas en torno desaguaban hacia ella y, mediante un husillo, se reexpedía esta agua hacia el río. Lógicamente en invierno el espectáculo era de lodazal y en verano lo invadía un denso y alto yerbal. Aquel lugar, un tanto insalubre e inhóspito, causa de peste, fue desaguado, rellenado de escombros y repoblado con álamos blancos, naranjos, cipreses y paraísos. En el centro se colocaron tres “caños de agua bien gruesos”. Dos columnas romanas se alzaron en sus extremos sosteniendo las estatuas de Hércules (mítico fundador de la ciudad) y de César (supuesto constructor de las murallas). La “laguna” había dejado de ser el innoble lugar de antaño y durante mucho tiempo mantendría su belleza y atracción como lugar de paseo» (1989: 39).

²⁵ Como explica Fernando Silva-Santisteban, «La conquista española del Perú tuvo relación directa con la crisis final del feudalismo y contribuyó en gran manera a la aparición del capitalismo. La inundación de Europa por los metales preciosos procedentes de América, en gran parte de los tesoros y de las minas del Perú, produjeron la revolución de los precios, contribuyeron al desarrollo de la producción y del comercio, al robustecimiento de la burguesía europea y a las transformaciones sociales, económicas y políticas de Occidente» (1993: 130).

ciudad y la de Garcí Pérez de Vargas, destaca, entre todas las virtudes de este, la de haber sabido guardar la honra de un caballero

que yendo con él en guarda de los recueros del ejército, hizo la flaqueza de volverse al real por temor de los siete caballeros moros que vieron en el camino por donde iban. Cuya honra sustentó en pie con no decir quién era, aunque don Lorenzo Suárez, en presencia y ausencia del Rey se lo preguntase muchas veces y siempre decía que no lo conocía bien; y lo veía cada día por el real; y lo mismo mandó a su escudero que respondiese conjurándole por los ojos de la cara no lo descubriese, porque no perdiése su honor, que era tenido por buen caballero.

Esta tengo por la mayor de sus hazañas, porque se venció a sí propio por mantener la honra ajena, que es de lo que más se deben preciar los caballeros, porque es lo más caballeroso de ellos (1951: 232)²⁶.

Resulta difícil no entrever en estas palabras una velada alusión a los hechos que, a los ojos del Consejo de Indias, sirvieron para condenar al capitán Garcilaso de la Vega por haber actuado de acuerdo con su conciencia y con su sentido del honor. Máxime, cuando en los *Comentarios*, según ya he referido, el Inca establece una comparación entre Garcí Pérez de Vargas y su padre, entre la conquista de Sevilla y la del Perú. La actuación de Garcí Pérez al silenciar la flaqueza que había tenido el caballero que lo acompañaba, hasta el punto de mentir en presencia del Rey por salvar el honor de aquel, es inversa a la que mostraron quienes denunciaron a su padre por haberle cedido el caballo a su amigo Gonzalo Pizarro. Y la acción del padre de Garcilaso, al anteponer la ayuda a su amigo aun contra sus propios intereses, es equivalente a la de su antecesor. Pero mientras que este recibió todos los honores de su rey Fernando III, los méritos del capitán Garcilaso quedaron borrados por un solo gesto que en España no le perdonaron, el que tuvo con Gonzalo Pizarro en la batalla de Huarina. Así, en la misma *Relación*, al hablar de los servicios prestados al Rey por su padre y por él mismo, deja asomar unas palabras llenas de amargura sobre las mercedes merecidas y no recibidas que terminan con la siguiente reflexión: «porque se ve a cada paso que muchos que las merecen no alcanzan ninguna; y otros, sin mérito alguno por el oculto favor de sus estrellas, más que por la liberalidad o prodigalidad del príncipe, las reciben a montones, etc.» (1951: 238).

A partir de las conexiones entre la *Relación de la descendencia* y la oración fúnebre incluida en los *Comentarios reales* se puede concluir que el Inca Garcilaso compone en torno a Garcí Pérez de Vargas y el capitán Garcilaso de la Vega un ejemplo de vidas paralelas, al estilo de las de Plutarco, inclusive con el enfoque

²⁶ La anécdota está tomada de la *Crónica del Santo Rey Don Fernando III*. Sevilla: Iacobo Cromberguer, 1516, cap. XLVIII.

moral que prevalece en la caracterización de ambas y con la estrategia de definirlas reduciéndolas a un momento significativo —como también hará más tarde Borges en algunos de sus relatos—: aquel en que tomaron una decisión que marcó sus respectivos destinos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDRETE, Bernardo José de (1972 [1606]). *Del origen y principio de la lengua castellana*. Lidio Nieto Jiménez (ed.). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, t. II.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego (1952). «La mitología y el arte español del Renacimiento». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 130, ene.-mar., pp. 53-209.
- ASENSIO, Eugenio (1953). *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Homenaje a Amado Alonso, año 7, 3/4, jul.-dec., t. II, pp. 583-593.
- BOOTH, Wayne C. (1978 [1961]). *La retórica de la ficción*. Santiago Gubert Garriga-Nogués (trad.). Barcelona: Antoni Bosch Editor.
- CERDÁN, Francis (1985). «La oración fúnebre del Siglo de Oro. Entre sermón evangélico y panegírico poético sobre fondo de teatro». *Criticón*, 30, pp. 79-102.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1981 [1949]). *Orto y ocaso de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- DUFF, Tim E. (2005). *Plutarch's Lives. Exploring Virtud and Vice*. Oxford: Oxford University Press.
- DURAND, José (1949). «Dos notas sobre el Inca Garcilaso». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, jul.-sept., pp. 278-290.
- DURAND, José (1965). «El Inca llega a España». *Revista de Indias*, 25, pp. 27-34.
- ESTELLA, fray Diego de (1951). *Modo de predicar y modus concionandi*. Pío Sagüés Azcona, O.F.M. (ed.). Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, t. I.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca (1951 [1596]). *Relación de la descendencia de Garcí Pérez de Vargas (1596)*. Raúl Porras Barrenechea (ed.). Lima: Instituto de Historia.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca (1960). *Obras completas del Inca Garcilaso de la Vega*. Carmelo Sáenz de Santamaría (ed.). Madrid: Ediciones Atlas/Biblioteca de Autores españoles, 4 t.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca (2021 [1605]). *La Florida del Inca*. Carmen de Mora Valcárcel (ed.). Ciudad de México: FAH.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (1990). *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HERNÁNDEZ, Max (1991). *Memoria del bien perdido*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo (1958). «La ascendencia española del Inca Garcilaso de la Vega. Precisiones genealógicas». *Hidalguía*, VI, pp. 369-384 y 681-700.
- MÁRQUEZ MORENO, Carlos (2003). «Los restos romanos de la calle Mármoles en Sevilla». *Romula*, 2, pp. 127-148.
- MIRÓ QUESADA, Aurelio (1971). *El Inca Garcilaso y otros estudios garcilaístas*. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica.

- MORALES PADRÓN, Francisco (1989 [1977]). *La ciudad del quinientos*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- PERAZA, Luis de (1979). *Historia de Sevilla*. Sevilla: Artes Gráficas Salesianas.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Aurelio (1985). «Introducción». En Plutarco, *Vidas paralelas*. Madrid: Editorial Gredos, pp. 7-131.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl (1955). *El Inca Garcilaso en Montilla (1561-1614)*. Lima: Editorial San Marcos.
- RICŒUR, Paul (1993 [1985]). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Agustín Neira (trad.). Ciudad de México: Siglo xxi Editores.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, José Antonio (1998). «Garcilaso Inca and the Tradition of Viri Illustres (Dedication and Prologue of the Royal Commentaries, Part II)». En José Durand (ed.), *Garcilaso Inca de la Vega. An American Humanist*. Notre Dame-Indiana: University of Notre Dame, pp. 71-89.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, José Antonio (2000). «‘Como hombre venido del cielo’: la representación del padre del Inca Garcilaso en los *Comentarios reales*». En Karl Kohut y Sonia V. Rose (eds.), *La formación de la cultura virreinal. I. La etapa inicial*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 403-422.
- SILVA-SANTISTEBAN, Fernando (1993). «El mundo andino y la presencia de Hernando de Soto». *Actas del Congreso Hernando de Soto y su tiempo*. Badajoz: Junta de Extremadura, pp. 117-143.
- SORIA ORTEGA, Andrés (1950). *El Maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera y la oratoria sagrada de su tiempo*. Granada: Universidad de Granada.

Recibido: 26/10/2021

Aceptado: 30/11/2021



EL CAPITÁN GARCILASO Y GARCÍ PÉREZ DE VARGAS:
DOS VIDAS PARALELAS EN LAS OBRAS DEL INCA

RESUMEN: En el presente artículo se examinan las similitudes entre dos textos del Inca Garcilaso: la *Relación de la descendencia de Garcí Pérez de Vargas* y «La oración fúnebre de un religioso a la muerte de Garcilaso, mi señor», en la segunda parte de los *Comentarios reales*. Asimismo, planteo una hipótesis fundamentada acerca de la autoría de dicha oración y analizo los paralelismos entre los dos personajes como punto de unión entre ambos textos. Un paralelismo cuya función primordial está destinada a reivindicar aquellos meritorios servicios prestados por su padre a la Corona española que nunca le fueron reconocidos.

PALABRAS CLAVE: Inca Garcilaso, capitán Garcilaso de la Vega, Garcí Pérez de Vargas, Relación de la descendencia de Garcí Pérez de Vargas, «La oración fúnebre...».

CAPTAIN GARCILASO AND GARCÍ PÉREZ DE VARGAS:
TWO PARALLEL LIVES IN THE WORKS OF THE INCA

ABSTRACT: This article examines the similarities between two texts of the Inca Garcilaso: the *Relación de la descendencia de Garcí Pérez de Vargas* and «La oración fúnebre de un religioso a la muerte de Garcilaso, mi señor», in the second part of the *Royal Commentaries*. Likewise, I propose a well-founded hypothesis about the authorship of this sentence and analyze the parallelism between the two characters as a point of union between both texts. A parallel whose primary function is destined to vindicate those meritorious services rendered by his father to the Spanish Crown that were never recognized.

KEYWORDS: Inca Garcilaso, Captain Garcilaso de la Vega, Garcí Pérez de Vargas, Relación de la descendencia de Garcí Pérez de Vargas, «La oración fúnebre...».

LA «ÉGLOGA INTULADA EL DIOS PAN» DE DIEGO MEXÍA DE FERNANGIL: LA «EPÍSTOLA Y DEDICACIÓN» A D. DIEGO DE PORTUGAL

JAIME J. MARTÍNEZ MARTÍN

Universidad Nacional de Educación a Distancia – UNED

jjmartinez@flog.uned.es

Gracias a la investigación en archivos de América y España de importantes especialistas en literatura virreinal (Riva Agüero, 1962; Barrera, 1990; Lohman Villena, 1999; Gil, 2008; Quisbert, 2011), sabemos que Diego Mexía de Fernangil nació en Sevilla (aunque no se ha podido determinar la fecha exacta) y que se trasladó a Perú siendo aún joven, probablemente hacia 1576 o 1577, según se podría deducir del prólogo a sus traducción de las *Heroidas* de Ovidio (fechado en 1597): «Ha veinte años que navego mares y camino tierras por diferentes climas, alturas...» (Mexía, 1990: 10)¹.

En 1590, en Lima, contrajo matrimonio con D.^a María de Miranda, natural de Zafra (Badajoz). Además, la documentación conservada confirma que en América se dedicó a diversas actividades mercantiles, entre las que destaca la de mercader de libros, oficio que había aprendido de su familia en España («Importante familia de mercaderes de libros [...] habituales cargadores en las flotas y los galeones americanos» [Rueda, 2008: 130; Peñalver, 2019: 320]); y que estos negocios le obligaron a viajar con frecuencia, principalmente a la ciudad de Potosí (Bolivia), uno de los centros económicos más importantes del Nuevo Mundo gracias a sus famosísimas minas de plata.

Con ocasión de un viaje a México, en 1596, el barco en el que viajaba tuvo que anclar en el puerto de Acajú, en la región de Sonsonate (actual El Salvador). Posteriormente, decidieron continuar por vía terrestre, con las dificultades que eso conllevaba debido a la distancia y al estado de los caminos. Con el fin de

¹ Cito por la edición facsimilar de Trinidad Barrera, modernizando las grafías, acentuación y puntuación.

distraerse durante el viaje, compró a un estudiante un ejemplar de las *Heroidas* de Ovidio, que empezó a traducir. Durante el año que permaneció en la capital de la Nueva España, Mexía continuó su labor, animado por el consejo de «algunos hombres doctos», terminó su proyecto y añadió la invectiva «*Contra Ibis*», del mismo autor. El volumen, al que tituló *Primera parte del Parnaso antártico de obras amatorias* apareció publicado en Sevilla en 1608.

En 1609, en Lima sobrevive a un terremoto que causó importantes daños en la capital. Posteriormente, debido a la mala situación que desde hace ocho años atravesaban sus negocios, decidió trasladarse con su familia a Potosí, donde residió hasta 1634, año en que murió.

Por los textos laudatorios que preceden a su obra, sabemos que Mexía participaba de los intereses de la Academia Antártica, cuya actividad se supone que se desarrolló entre finales del siglo xvi y principios del xvii². Se trata de un conjunto de autores que tienen la ambición de presentarse ante el público individualmente y como grupo, con el fin de trasladar al mundo de las letras la imagen de la recién conformada sociedad peruana como un nuevo polo cultural capaz de competir con las principales metrópolis europeas (las referencias laudatorias a algunos de estos poetas en el *Canto de Calíope* de Cervantes y en el *Laurel de Apolo* de Lope de Vega demuestran que, al menos en parte, consiguieron su propósito).

Mexía Fernangil fue autor también de una *Segunda parte del Parnaso Antártico de divinos poemas*³ (Riva Agüero, 1962; Coronado-Gálvez, 2010) que, por motivos que desconocemos, nunca llegó a publicarse. De hecho, se conserva en un manuscrito que se encuentra depositado en la Biblioteca Nacional de París (Ms. ESP 389)⁴. De su estudio se deduce que en él existió una firme voluntad de darlo a la imprenta: reunió un corpus de composiciones que tenían como elemento común el tema sacro, lo organizó y dio una estructura y preparó algunos textos preliminares: una dedicatoria «Al excelentísimo Príncipe de Esquilache, virrey y capitán general del Pirú por la Majestad del Rey, nuestro señor» y un prólogo «Al lector».

En especial, este último recoge una serie de noticias que resultan fundamentales para entender cómo surgió el proyecto: confiesa que, aunque había leído muchas veces los hechos relatados en los evangelios, solo fue plenamente consciente de su significado profundo al contemplar los grabados recogidos por el padre Jerónimo Nadal en las *Evangelicae Historiae Imagenes* (Amberes, 1593). Se trata

² En ella coincidían una serie de autores entre los que podemos destacar a Pedro de Oña (*El Arauco domado*, 1596), Diego Dávalos y Figueroa (*Miscelánea austral*, 1602), Diego de Ojeda (*La Cristiada*, 1610) o Enrique Garcés (portugués afincado en Perú que lleva a cabo la primera traducción completa al español del *Canzoniere* de Petrarca, publicada en Madrid en 1591).

³ Cito por el original del manuscrito, modernizando grafías, acentuación y puntuación.

⁴ En la dedicatoria, el propio autor anuncia al virrey el próximo envío de una *Tercera parte del Parnaso antártico* de la que no se tienen noticias.

de un proyecto que pretendía servir de ayuda para la meditación en línea con la práctica de la «composición de lugar» aconsejada por el fundador de la Compañía de Jesús y que tanto éxito tendría en el mundo católico, sobre todo a partir del Concilio de Trento.

Así, pues, Mexía consideró oportuno escribir una serie de sonetos para que acompañaran a la llamada *Biblia Natalis*; pero al no ser posible esta primera idea, por consejo de algunos amigos, pensó en reunirlos en forma de libro, para lo cual añadió otros poemas de tema sacro con el fin de darle mayor cuerpo al volumen. De esta manera, el conjunto final está formado por 200 sonetos en los que se recrea la vida de Cristo, una «Epístola a la serenísima reina de los ángeles, Santa María», «La perla de la vida de Santa Margarita, virgen y mártir», una «Oración en alabanza de la señora Santa Ana», el poema «Memorae Novissima» (al que en el índice se refiere como «los novísimos»), una «Égloga del Buen Pastor» y, por último, una «Égloga intitulada el dios Pan».

La «Égloga intitulada el dios Pan» es un texto en «loor del Santísimo Sacramento de la Eucaristía», uno de los temas más característicos de la literatura sacra en España durante el Siglo de Oro, especialmente desde que el Concilio de Trento lo convirtió en una de las puntas de lanza en la disputa teológica que enfrentaba a la Iglesia católica con el mundo protestante. Aunque se presenta como una única composición, en realidad, está compuesta de dos partes: la «Epístola y dedicación» y la égloga «El dios Pan» propiamente dicha.

Por lo que respecta a la «Epístola», que es en la que nos vamos a ocupar en este estudio, que está dirigida a D. Diego de Portugal, presidente de la Real Audiencia de Charcas, realiza la función proemial que era habitual en el género. Por otra parte, hay que recordar que era frecuente que las églogas fueran precedidas de una dedicatoria en la que el poeta se dirigía directamente a algún noble o a un amigo disculpándose por la humildad de sus versos al tiempo que le prometía ofrecerle en otro momento obras más elevados, conforme a su condición; tampoco era extraño que el poeta aprovechase para hacer algunas consideraciones relativas a la poética del género (es lo que ocurre, por poner un ejemplo, en las églogas I y III de Garcilaso de la Vega).

En el caso de Mexía, esta dedicatoria se presenta en forma de epístola (también se daba esta circunstancia, por ejemplo, en la égloga *Alexo* de Sá de Miranda); pero lo que hay que destacar en ella es que adquiere una longitud (534 versos) y una autonomía poco habitual, lo que explica que Riva Agüero la considerase «con mucho, la más notable composición del volumen» (1962: 142).

Como es sabido, fue Petrarca quien recupera el género de la epístola clásica para el humanismo, si bien solo la cultivó en latín. En los siglos siguientes gozará de un importante éxito, ya en romance, en Italia, de donde la adaptará Garcilaso en endecasílabos sueltos para la literatura española con su «Epístola a Boscán»

(1534). Sin embargo, fueron Diego Hurtado de Mendoza y Juan Boscán quienes, en 1540, introducirían en España un modelo, heredero del *sermo* horaciano, que habría de convertirse en el más prestigioso e imitado durante el siglo xvi, la epístola moral en tercetos encadenados en la que se mezcla «la expresión de la intimidad del poeta [...] y la afirmación de unos valores éticos incorporados al linaje de la filosofía moral que engloba y difunde el Humanismo» (Alcina, 1993: XVIII). Será este el esquema que seguirán entre otros Francisco de Aldana en su «Epístola a Benito Arias Montano» o el capitán Andrés Fernández de Andrada en su «Epístola moral a Fabio».

El *ars dictaminis* había establecido una estructura para las cartas en cinco partes: *salutatio*, *captatio benevolentiae*, *narratio*, *petitio* y *conclusio*, lo que de hecho significaba la adaptación a las teorías de Cicerón sobre el discurso. No obstante, «muy pocas veces hallarán todas juntas, así en las cartas como en los razonamientos, porque las unas y las otras no son necesarias, sino conforme a la causa por que escribimos y la materia que tratamos» (Torquemada, 1970: 216).

Veremos a continuación cómo Mexía adapta esta normativa a sus necesidades y cómo, de alguna manera, recoge algunos cambios que el propio género había ido asimilando desde finales del siglo xvi, cambios que podían implicar aspectos pragmáticos, retóricos, etc.

1. *Salutatio* (vv. 1-9): Empieza Mexía dirigiéndose explícitamente a su interlocutor inmediato e indicando el lugar desde el que escribe, así como la hora del día:

Aquí, señor don Diego, en Andamarca,
[...] me hallo a la sazón que a su querida
Tetis inclina la jornada Apolo
dejando esta región oscurecida
(vv. 1-9).

Don Diego de Portugal⁵ es un destinatario que se sitúa en un nivel social muy superior al de un comerciante como Mexía, ya que, además de pertenecer a una familia de alto linaje, en cuanto presidente de la Real Audiencia de Charcas, ocupaba un destacado cargo en la administración virreinal. No acaso, se dirige a él usando la fórmula de cortesía y de respeto «señor don» y evitando, así, el tuteo de origen clásico que era común en las epístolas morales.

⁵ D. Fernando de Torres y Portugal, conde Villar, fue virrey del Perú entre 1585 y 1589. Cuando se marchó a América para ocupar este cargo se hizo acompañar de algunos parientes, entre ellos de su sobrino D. Diego de Portugal. Cuando su tío volvió a España, él decidió permanecer en la región. En 1595 se le nombró corregidor de Quito en un momento muy complicado debido a las recientes revueltas contra la implantación del impuesto de la alcabala y su posterior represión. Debido a su buena gestión, se le recomendó para ocupar mayores dignidades. Posteriormente fue nombrado presidente de la Audiencia de Charcas entre 1610 y 1627.

Pero es que, además de la diferencia social entre los interlocutores, resulta evidente, como veremos, que en ningún caso se trata de una carta íntima, sino que trasciende el ámbito de lo privado y adquiere un marcado carácter político.

Según explica Pedro Ruiz Pérez (2000: 317-339), entre 1580 y 1620, es decir, entre el final del Renacimiento y el triunfo definitivo de la nueva estética barroca, el género sufrió una serie de modificaciones que alteraron sustancialmente el modelo clásico. Este cambio va a implicar, entre otras cosas, la desaparición de los dos modelos epistolares más utilizados hasta entonces: la epístola amorosa y la amistosa (Ruiz, 2000: 318). Sin duda esta evolución se vio favorecida por el cambio de la propia relación del autor con su destinatario: en su origen la epístola tenía una finalidad eminentemente pragmática, la de poner en comunicación a dos personas unidas por una estrecha relación de amistad en una especie de diálogo a distancia; y era precisamente esta intimidad lo que justificaba un cierto tipo de discurso e incluso de temática:

Y es que la convención del género se instituye sobre la relación de amistad verdadera que une a los dos protagonistas, emisor y receptor, de la comunicación epistolar, que es lo que le da no solo el tono, sino también la temática sobre la que versa el discurso (Ruiz, 2000: 312).

Así, pues, el escritor no solo va tomando conciencia de que sus cartas pueden ser editadas, sino que, incluso en el momento de escribirlas, ya cuenta con la existencia de un receptor mediato, plural y desconocido, por lo que el tipo de relación que se establece entre los interlocutores no puede ser la misma. Incluso en aquellos casos en los que se mantiene la presencia de un destinatario individual y el tono de confidencialidad, lo hará en cuanto se reconocen como marcas genéricas distintivas; así, pues, cada vez se hace más evidente que se han convertido en un mero recurso literario, en una convención que pretende crear una ficción conversacional que en realidad no existe.

2. *Captatio benevolentiae* (vv. 10-78): Era habitual que el escritor intentase ganarse el favor del receptor con el fin de garantizarse una lectura atenta y propicia. Para ello era habitual que no entrase directamente en el tema, sino que fuese preparando al lector para atraer su atención. En este sentido, Mexía empieza señalando que su discurso avanzará libremente y saltando de un asunto a otro sin un orden preestablecido debido a las circunstancias en las que escribe:

Y como estoy aquí suspenso y solo,
con la imaginación que no está queda,
revuelvo desde el uno al otro polo
(vv. 10-12).

Se trata de una fórmula retórica habitual en la carta familiar precisamente porque el carácter privado no obliga al emisor a un plan previo y se justifica que el discurso pueda avanzar de manera caótica, saltando de un tema a otro libremente; de hecho, este inicio recuerda lejanamente a la famosa «Epístola a Boscán» de Garcilaso «Alargo y suelto a su placer la rienda, / mucho más que al caballo al pensamiento...». Sin embargo, no tendría mucho sentido en una composición que tiene una vocación de llegar a una persona que ostenta un cargo elevado para incitarle a tomar decisiones importantes que afectan a la comunidad en su conjunto, por lo que Mexía se limita a no entrar directamente en el asunto central de la epístola, sino que va acercándose poco a poco, dando un rodeo. Así, vemos cómo el autor empieza introduciendo dos temas filosóficos habituales en la epístola horaciana: el paso del tiempo y la inestabilidad de la Fortuna:

Contemplo cómo vuela y cómo rueda
el tiempo irrevocable y la Fortuna,
cómo revuelve sin cesar su rueda.
A unos sube al cerco de la luna,
a otros va contínuo atropellando
sin justa causa ni excepción alguna [...]
Los cabellos que ayer fueron dorados,
hoy plata son, mañana serán lodo
y en semipermanente olvido sepultados
(vv. 13-15).

Con el fin de desarrollar esta idea, Mexía recurre a algunos de los tópicos más habituales, como el del *ubi sunt*:

¿Qué son de aquellos que en el mundo todo
sus nombres con sus hechos propagaron?,
¿la muerte no los tiene de este modo?
Los bárbaros antiguos que pisaron
la tierra que pisamos los cristianos,
¿adónde están?, ¿dónde se ausentaron?
¿Adónde está la multitud de manos
que alzaron este fuerte donde escribo?,
En nada los volvieron los gusanos
(vv. 28-36).

De manera parecida, retoma la imagen de la rueda de la Fortuna y su poder sobre la vida de las personas, incluidos las de más alta condición:

¿Pues qué diremos ya de la mudanza
de aquellos que Fortuna más empina
para mostrar en ellos su pujanza?

Al cielo los ensalza y avecina
y, estando llenos de soberbia y brío,
mueve la rueda con mortal ruina

(vv. 43-48).

Poco a poco, Mexía se va progresando en su discurso de lo general y teórico a lo particular y concreto acercando su discurso a su realidad histórica, al recordar la caída del reino de los incas y, en especial, de sus dos últimos reyes, que se disputaban el poder en el momento en el que se produjo la llegada de los españoles: Huáscar fue decapitado precisamente en Andamarca, donde está escribiendo la epístola, por orden de su hermano, Atahualpa; por su parte, este último fue asesinado por orden de Pizarro:

Aquí, siendo monarca poderoso
Atabalipa Inca, y arrogante
por verse de su hermano victorioso,
se vio cautivo y preso en un instante
sin que su orgullo valeroso y fuerte
a lo librar de allí fuese bastante. [...]
Acá el rey Guáscar viose en el gobierno
supremo del Pirú y en un momento
fue preso, muerto y puesto en el infierno

(vv. 55-66).

No obstante, señala una diferencia entre ambos: Atahualpa vio compensada su pérdida con el regalo del bautismo y de la salvación eterna de su alma: «Aunque muy venturosa fue su muerte, / si este reino trocó por el eterno / por medio del bautismo y de su muerte» (vv. 61-63). Este hecho da pie a un *excursus* en el que Mexía explica cómo todos estos hechos fueron parte de un plan de la Providencia para derogar el reino del diablo en América y salvar a los indios:

¡Oh, Dios inmenso, todo mi consuelo,
traza fue aquesta vuestra porque entrasen
en el romano aprisco y en el cielo!

Que ya era tiempo que de vos gozasesen
y que, al demonio pérvido, nefando,
la latría adoración le denegasesen

(vv. 73-78).

3. *Narratio* (vv. 79-452): Este recuerdo da paso al tema principal de su epístola: España ha de estar atenta porque Dios le está enviando avisos y, si no los escucha, podría ocurrir que tuviese el mismo fin que el imperio de los Incas:

¿Y viendo tanto cetro, tanto mando
trocarse, deshacerse y anularse,
está el pueblo español sordo y pecando?
¿Ve a su nación crecer y propagarse
y sujetar un mundo y otro mundo
y entiende que esto nunca ha de acabarse?
Como se ve en el orbe sin segundo,
piensa que tiene a Dios de los cabellos
y olvida su juicio tremebundo

(vv. 79-87).

De esta manera, Mexía pasa del pasado al presente, del discurso filosófico al político: Dios ha dado América a los españoles y, si no demuestran ser dignos de este privilegio, lo pueden perder: «No advierte que el que puso a los indios / reinos en su poder con su potencia / se los puede quitar de entre las manos» (vv. 91-93).

En defensa de esta idea invoca a Dios pidiendo que le dé fuerzas para que pueda demostrar su tesis: «Dadme, Señor, licencia y dadme audiencia / para que pruebe aqueste pensamiento / porque así se descargue mi conciencia» (vv. 94-96). En este sentido, recuerda la parábola de los viñadores infieles (Mateo 21, 33-46; Marcos 12, 1-11; Lucas 20, 9-18): un rey planta una gran viña y la entrega a unos hombres para que la exploten en régimen de arrendamiento; llegado el momento de la cosecha, envía a sus cobradores, pero los renteros los matan; dispuesto a perdonar la afrenta recibida, manda a su propio hijo, pero también le matan. En vista de lo cual, el rey, irritado, les da muerte a todos y entrega la tierra a otras personas.

Mexía recoge la interpretación tradicional: la viña es Judea y los arrendatarios son los judíos; los cobradores, los profetas; el hijo, Cristo; y la pérdida de las tierras se identifica con la expulsión de Israel. Pero explica que este mismo procedimiento ha usado Dios a lo largo de la historia con los grandes imperios de la antigüedad: «No hay para qué alegar medos ni persas / ni griegos ni romanos, pues que todos / son nada por sus obras tan perversas» (vv. 139-141). Y en tiempos más cercanos, es lo mismo que ocurrió con los godos por los pecados del rey don Rodrigo. Llega, por tanto, Mexía al núcleo de su discurso: el aviso a España de que lo actuado en el Perú les puede provocar el castigo divino:

Pues si dentro de casa hay tal testigo,
¿cómo por tanto crimen y pecado

no recelamos un muy gran castigo?

Tiene a los españoles arrendado
el cielo este Pirú para que demos
de él buena renta a Dios, que nos lo ha dado
(vv. 145-150).

¿Cuál sería en concreto el pecado de los españoles en Perú? El trato dado a los indios ha provocado la muerte de muchos de ellos; pero, sobre todo, es tal el ejemplo que dan los españoles, lo que impide su conversión:

[...] pues apenas hay cepa ni sarmiento
de aquella inmensa multitud que hallamos.
A sus almas causamos detrimiento
con nuestro mal ejemplo, ¡oh, caso grave [...]!
Basta decir que el nombre se blasfema
de cristiano y a muchos es odioso
y es recibido ya como anatema.
Pues a sus cuerpos, caso es espantoso
ver las grandes miserias que sobre ellos
vienen por nuestro imperio poderoso
(vv. 155-168).

La situación que describe es la de un virreinato sometido a todo tipo de disensiones: («Veo en lo monacal mil disensiones, / veo lo clerical muy alterado, / veo en lo secular grandes traiciones!» [vv. 178-180]); y, por supuesto, de pecados que no tardarán en acarrear el castigo de Dios: «Temo también por nuestra impenitencia / que ha de venir del cielo algún castigo / que del Pirú repremia la insolencia» (vv. 190-192). Y para confirmar esta amenaza, procede a hacer una larga enumeración de los numerosos y variados avisos que Dios ha enviado ya a España para que se arrepienta y corrija:

Y estas señales notificaciones
son que al Pirú rebelde Dios envía
por ver si humilla nuestros corazones.
Muertes, desastres vemos cada día,
inopinados acontecimientos
y no despierta nuestra fantasía
(vv. 199-204).

Empieza haciendo una detallada y dramática descripción de algunos de los principales desastres naturales que asolaron la región durante la segunda mitad del siglo XVI y primeros años del XVII. Muchos de ellos los podemos localizar con

más o menos precisión: las inundaciones de Trujillo de 1578; el terremoto de Arequipa de 1582; la erupción volcánica de 1600 que destruyó Omate y, de nuevo, Arequipa; el terremoto de Arica de 1604 y el de Valdivia en 1575; los desprendimientos que, por causa de un terremoto, sepultaron el poblado de Angoango, cerca de La Paz, en 1582; el terremoto de Lima de 1586, del que dejó constancia detallada el conde de Villar, virrey del Perú, en una carta que envió a Felipe II y que coincide en gran parte con lo narrado en la epístola (Levillier, 1921: 171-181). Mexía describe escenas realmente vívidas y dramáticas de los efectos de estos castigos divinos recurriendo al tópico del sobrepujamiento:

El Visubio, el Fayal, el Mongibelo
con tal exuberancia no poblaron
de sus cenizas al humilde suelo,
pues fueron tantas que a la mar volaron
más de cincuenta leguas; y a un navío
cubrieron y a sus nautas admiraron.
Y algunos pueblos que en el valle umbrío
a la parte del Norte Hesperio estaban
los sepultó el diabólico rocío.
Las aves que en el aire sustentaban
su vuelo, en las cenizas de este monte
envueltas a la tierra se humillaban.
El sol cubrió su luz y el horizonte
quedó en tinieblas en mitad del día;
temiose en Quito el caso de Faetonte
(vv. 328-342).

Así pues, pone la erupción del volcán Pichincha, que afectó gravemente a Quito en 1582, por encima de la de dos de los ejemplos designados por la tradición literaria como paradigmáticos de este tipo de sucesos, el Etna y el Mongibello.

Algunos tratados exigían que la *narratio* incluye también una *confutatio*, en la que el autor se defiende de posibles alegaciones en contra de sus argumentos. En este sentido, Mexía rechaza airadamente la explicación de que se trataría de simples hechos naturales y que, por lo tanto, no tienen que interpretarse en clave religiosa:

¿No bastan, di, Pirú, tantos portentos?
¿No bastan, di, Pirú tantas señales
para volver a Dios los pensamientos?
Pero responden que estos y otros males
no pueden ser indicios del castigo
que temo por ser cosas naturales.

¡Oh, ignorancia invencible! Mas qué digo,
¿ignorancia invencible? ¡Oh, gran malicia!,
tú misma, y presto, me has de ser testigo
cómo la suma y celestial justicia
a las segundas causas siempre elige
para verdugos de tu gran nequicia.

Con ellas ya amenaza, ya corrige,
ya avisa, ya se estrecha, ya se espacia,
ya nos suspende el mal, ya nos aflige.

Hasta que, viendo nuestra pertinacia,
llegue la ejecución de aquel edicto
de nuestro azote y última desgracia

(vv. 295-312).

Vemos cómo Mexía recurre a santo Tomás y su teoría de las segundas causas para explicar cómo Dios, causa primera de todo, en ocasiones se vale de segundas causas (en este caso, por ejemplo, de los desastres naturales) para hacer que se ejecute la Divina Providencia. En este sentido, conviene recordar que el propio virrey, conde del Villar, en la carta que envió a Felipe II informando del terremoto de Lima de 1586 y de su actuación, no duda en considerar lo ocurrido un castigo divino:

Aunque estos temblores sea cosa natural como es y tantas veces vista en esta tierra por ser de esta manera que he significado a Vuestra Majestad y otras cosas que se pueden considerar acá parece que fue castigo que quiso nuestro señor darle por los pecados de los que en ella estamos (Levillier, 1921: 172).

Pero Dios no expresa su descontento con los españoles solo de esta manera; también en él tuvieron su origen las guerras civiles que asolaron el virreinato en los años siguientes a la conquista: «donde perecieron / millones de inocentes naturales; / y muchos españoles pospusieron / la vida y la honra» (vv. 209-212); o la revuelta de Quito, en 1593, contra la imposición del impuesto de la alcabala, que fue reprimida de manera muy dura por Pedro Diego de Arana a la que se refiere recurriendo a la preterición o paralepsis al afirmar que no va a hablar de este asunto para precisamente llamar la atención del lector sobre ellos: «No quiero tratar aquella guerra / civil...» (vv. 352-353). Sin embargo, este episodio, en particular, es especialmente destacable, porque D. Diego de Portugal lo conocía de primera mano al haber sido nombrado corregidor de Quito justo después de estos hechos y porque, por lo que afirma Mexía, debió dejar una honda huella: «No quiero aquí hablar de aquella guerra / civil [...] / Señal del cielo fue, que como Arana / fue sobre Quito, temo que así llegue / sobre nosotros ira soberana» (vv. 352-357).

De mismo modo, no olvida los grandes reveses sufridos por los españoles en sus intentos de conquista y sometimiento de los araucanos. En concreto recuerda la muerte y decapitación de Martín García Óñez de Loyola, Gobernador de Chile, en 1598, en la batalla de Curalaba; asimismo, la muerte de Valdivia (1553), de manera que el carácter de lamento por el desastre y sus tristes consecuencias se refuerza mediante la repetición anafórica de «¿Para qué he de cantar...?» en el primer verso de los tercetos:

Infelice Valdivia, yo quisiera
cantar tu destrucción y amarga historia [...]
¿Para qué he de cantar una victoria
contra la presunción y honra de España,
pues debe ser maldita su memoria?
¿Para qué he de cantar una hazaña
bárbara ocasionada de pecados
donde esgrimió la Muerte su guadaña?
¿Para qué he de cantar bravos soldados
muertos cual mansos bueyes en dehesas
y niños en paredes estrellados?
¿Para qué he de cantar matronas presas
sirviendo infamemente de mitayas?

(vv. 394-407).

Pero renuncia a seguir por este camino por miedo: «Pluma [...] / no más que en caso tal es bien que vayas / con más moderación y con más tino / porque en sospecha de mordaz no cayas» (vv. 408-411).

Tampoco faltan las referencias a otra de las plagas que sufría el Nuevo Mundo en esos años, los ataques de los piratas. Recuerda especialmente las incursiones de Francis Drake y aborce la cobardía de los habitantes de Cartagena de Indias, que prefirieron pagar un gran rescate antes que luchar:

Contemplemos la mísera violencia
que el Drac o Drago hizo en Cartagena
sin hallar en su entrada resistencia.
Y aquel bravocear viendo su buena
dicha y de nuestra gente el disparate,
digno de eterna culpa y grave pena,
pues sin hierro, sin sangre, sin combate
rinden su libertad, su patria y tierra,
dando como cautivos el rescate

(vv. 417-425).

Se duele Mexía de que la poderosa España permita estos agravios que dan pie a que otros países sigan su ejemplo y no atienda las súplicas de sus víctimas:

Oh, victoriosa España, que el imperio
tienes en armas sobre el mismo Marte,
¿cómo puedes sufrir tal impropio?
¿Por qué no das al viento el estandarte
de grandiosas victorias matizado
procurando vengarnos y vengarte?
¿Por qué contra el inglés descomulgado
no tremolas católicas banderas
y dejas todo el orbe escarmentado? [...]
Pues tanta enfermedad y pestilencia
como nos cerca, ¿qué es sino un extremo
castigador de nuestra impenitencia?

(vv. 432-455).

Es evidente que el poema ha derivado hacia una crítica política: por una parte, denuncia la situación en la que viven los indios, que no solo ha provocado la muerte de muchos de ellos, sino que, además, impide su conversión; y, por otra, de manera indirecta, se está poniendo en evidencia la incapacidad de España para defender sus territorios de los ataques piratas financiados por las otras potencias europeas. Así, pues, la epístola se transforma en una sátira siguiendo una deriva que era propia del género pues, como es sabido, el Renacimiento unificó ambos géneros, que Horacio había distinguido claramente, y los leyó como dos manifestaciones de una misma modalidad literaria, el *sermo* horaciano. De esta manera, desde sus orígenes las interferencias entre una y otra fueron constantes (Guillén, 1988).

Sin embargo, no estamos ya, como ocurría en el autor latino, en un discurso de carácter ético propio del humanismo (aunque haya aprovechado para incluir algunos de sus temas habituales, como hemos señalado); aquí el género está derivando claramente hacia la denuncia política y religiosa ligada a una realidad muy concreta de su tiempo, con la que el autor pretende influir en los poderosos que tienen la posibilidad de tomar las medidas necesarias para cambiar la situación. Estaríamos, pues, en una senda parecida a la iniciada por Cervantes en su «Epístola a Mateo Vázquez», que había hecho derivar el género hacia el memorial (Díez Fernández, 2008: 48). O a la de Quevedo en la «Epístola satírica y censoria», en la que el poeta, aun introduciendo de pasada también algunos elementos que remiten a la tradición de la epístola moral, tiene como finalidad principal otra mucho más pragmática y concreta, la de presentarse como un colaborador valioso para llevar a cabo una reforma de la vida pública de su tiempo (Díez Fernández, 2008: 50).

4. *Petitio* (vv. 453-470): Los tratadistas justificaban la presencia de esta parte según el tipo de carta de la que se tratase. En su caso, el autor tendría que ganarse la voluntad del receptor y encarecer la gracia que le haría y la deuda que contraería (Torquemada, 1970: 240). Sin embargo, aquí Mexía no dirige sus súplicas a su interlocutor inmediato, sino a Dios.

Empieza insistiendo en su tesis de que todos los avisos que acaba de relatar son castigos divinos provocados porque los españoles se han comportado como los malos viñadores y no han cumplido el fin último para el que Dios les entregó las Indias: la conversión de los indios («No pretendemos que se vaya al cielo / el indio, mas que saque plata y muera» [vv. 391-392]). Se hace necesario, por tanto, el arrepentimiento y pedir perdón a Dios para conseguir su perdón:

Oh, sumo Dios, tu indignación aplaza;
corrígenos, Señor, no nos destruyas,
pues nos formaste de esta carne flaca! [...]
Rompe el proceso sin echar el fallo,
haz vanas las señales de esta carta
y aun otras muchas que de industria callo
(vv. 462-470).

5. *Conclusio* (vv. 471-534): Con frecuencia, las epístolas en verso conservaban los tópicos habituales en el género y cerraban, de manear más o menos rápida, con un saludo y una fórmula con la indicación del lugar y la fecha. En nuestro caso, hay que recordar que esta información (aunque sea parcialmente) ya se ofrecía al inicio, por lo que no tendría sentido repetirla. En cambio, la despedida propiamente dicha se alarga al tiempo que se transforma en la «dedicación» que se mencionaba en el propio título de la composición. Así, Mexía se dirige a D. Diego de Portugal para enviarle, a modo de dedicatoria, su poema y recordarle, en lo que era uno de los tópicos habituales de esta parte, que, además de las obligaciones relativas a la explotación minera y demás cuestiones del gobierno, también ha de encontrar el tiempo para pensar en otro orden de cosas espirituales:

Y vos, cuya paciencia ha sido harta
en hacerme merced de estar atento,
no os pese de dejar un rato a Marta [...]
No ha de ser todo azogue y behetría;
Barras, pleitos y lites engañosas;
majestad, altivez y monarquía
También es bien pensar en estas cosas
por aplacar a Dios y echar el resto
en hacernos obrar las virtuosas
(vv. 471-481).

Consciente del peligro de que su discurso pueda ser mal recibido por las autoridades debido a su componente satírico sobre el mal gobierno de las Indias, se disculpa justificando que precisamente estas cuestiones no se deben hablar «sino con el que tiene el poderío / para obrar y mandar justo y honesto» (vv. 484-485); además, le ofrece en desagravio su «Égloga intitulada El dios Pan»: «Y si enfadare este discurso mío [...] / recebid al dios Pan que aquí os envío. / No os puedo dar presente más suave / que al dios Pan, de quien sois enamorado» (vv. 481-490).

En ningún caso podemos considerar una casualidad que Mexía deposite de manera explícita su esperanza de redención del Perú en el culto al Santísimo Sacramento, sino que con él está marcando su adhesión a un determinado discurso ideológico que sustentaba la legitimidad del dominio español de América y depositaba sus esperanzas en el pacto que unía a la casa de los Austrias con Dios.

Como es sabido, el culto del Corpus Christi se inició en la Edad Media y fue adquiriendo gran relevancia en España, convirtiéndose a partir del Concilio de Trento en una de las señas de identidad de la ortodoxia católica frente a la Reforma protestante. Además, los Habsburgo siempre habían guardado una especial devoción hacia la Eucaristía desde sus orígenes legendarios relacionados con el gesto devocional del conde Rodolfo cediendo su caballo a un sacerdote que llevaba el viático. Este acto de reverencia estaría en el origen del favor con el que Dios había tratado a la casa de Austria alzándola por encima de las demás dinastías (entre otros modos, concediéndole el dominio del Nuevo Mundo) y que, según sus panegiristas, se mantendría mientras siguiesen actuando como defensores de la Iglesia católica (Paredes, 2003; Rodrigues-Moura, 2005).

De esta manera, el culto de la Eucaristía servía como fundamento de un discurso legitimador político-religioso que tendrá una importante expresión artística en cuadros, autos sacramentales, etc. No es de extrañar, pues, que se difundiese rápidamente por América desde el mismo momento de la conquista. En concreto, en Potosí, en 1555 se proclamaron patronos de la ciudad al cuerpo de Cristo, a la Inmaculada Concepción y a Santiago apóstol. Desde ese momento, la celebración del Corpus fue una de las fiestas más importantes de la villa y destacaron por la riqueza que se gastaban sus habitantes en sus procesiones y adornos.

Por otra parte, a principios del siglo xvii, cuando Mexía escribe la égloga «El dios Pan», España estaba viviendo un ambiente especialmente sensible sobre este asunto, a raíz de algunas noticias procedentes de Inglaterra en 1608 que hablaban de graves ofensas a la Eucaristía, lo que generó un clima de tensión política y de exaltación religiosa (López Martínez, 2017: 275-279).

Así, pues, Mexía deja claro cuál es, según él, el camino que tienen que seguir las autoridades (en primer lugar D. Diego de Portugal) y los españoles de América para alcanzar el perdón de Dios:

Movime a presentároslo incitado
de aquesta esclavitud que a reverencia
del Dio Pan este reino ha consagrado;
la cual esclavitud por cierta ciencia
tengo que es el reparo del castigo
temido atrás por nuestra inobediencia. [...]

Y así yo entiendo que en el punto y hora
que se dio por esclavo el Pirú a Cristo,
Cristo lo absuelve, ensalza y lo mejora.

Por esta esclavitud habemos visto
la casa de Austria alzada y dilatada
con sumo honor del Ártico a Calisto.

Quede, pues, ensalzada y sublimada
la santa y venerable Eucaristía
y del pueblo español glorificada,
que ella dilatará la monarquía
nuestra a pesar de cuantas mariposas
quieren matar la luz de nuestro día

(vv. 492-530).

Así, pues, la «Epístola y dedicación», como su propio título indica, se nos presenta como un texto complejo que mezcla tradiciones distintas (epístola moral, epístola política, proemio, etc.) en un momento en el que la poesía española está sufriendo una reestructuración del sistema poético renacentista. Por el receptor al que va dirigida (individual y colectivo), por su temática (mezcla de discurso moral, político y religioso), por el tono (predomina el tono medio habitual de la epístola familiar, evitando tanto el estilo elevado habitual cuando el interlocutor es una personaje de alta alcurnia como el estilo humilde frecuente en la sátira), nos sitúa en un periodo en el que aún no se ha independizado plenamente de la tradición ni del fin pragmático para el que ha sido creada, la presentación de una égloga.

Mexía, que recordemos que incluye esta composición en un volumen de poesía religiosa marcado desde su inicio por la visión de la literatura que emanaba del Concilio de Trento, que pretendía convertirla en un medio de adoctrinamiento, insiste en los peligros que corre España si no cumple con el compromiso de cristianizar a los indios de América. De aquí se deriva un discurso ideológico por el cual la monarquía hispánica se presenta, desde sus orígenes, como defensora de los derechos de la Iglesia católica; de manera que sus triunfos políticos y militares, en especial los derivados del descubrimiento y conquista de América, se interpretan como un premio de Dios. Y precisamente por este origen divino de su imperio, corre el riesgo de perder su legitimidad si incumple estos compromisos.

Sin embargo, este razonamiento se transforma de manera *ex abrupto* en una alabanza del culto al Corpus Christi, no acaso uno de los asuntos teológicos que enfrentaron a la Iglesia de Roma con la Reforma protestante. Mexía parece dejar de lado el asunto que había ocupado su discurso hasta este momento, quizá porque es consciente de su carácter crítico y satírico, y da entrada a un tema que tendrá que continuarse en la égloga «El dios Pan»: el elogio del sacramento de la eucaristía y de su culto en Perú, convencido de que por sí solo bastará para garantizar el apoyo de la Providencia y evitar los peligros que poco antes había enumerado. De esta manera, Mexía se muestra incapaz (seguramente tampoco era su fin) de plantear un discurso articulado sobre los fundamentos reales de la crisis del sistema de la monarquía católica universal y de su solución, al estilo de tantos arbitristas que en la época empezaban tomar conciencia de la crisis de un modelo que pocas décadas después se mostraría ya como irremediable.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCINA, Juan F. y Francisco Rico (1993). «Estudio preliminar». En Andrés Fernández de Andrada, *Epístola moral a Fabio y otros escritos*. Dámaso Alonso (ed.). Barcelona: Editorial Crítica, pp. IX-XXX.
- CORONADO-GÁLVEZ, Paola (2010). «Diego Mexía de Fernangil, poeta antártico». *Boletín Hispánico Helvético*, 15-16, pp. 31-49.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio (2008). «La “Epístola satírica y censoria”: un memorial reaccionario... y moderno”». *La Perinola*, 12, pp. 47-67.
- GIL, Juan (2008). «Diego Mexía de Fernangil, un perulero humanista en los confines del mundo». En Jesús M.ª Nieto Ibáñez y Raúl Manchón Gómez (eds.), *El humanismo español entre el Viejo Mundo y el Nuevo*. León: Universidad de León, pp. 67-141.
- GUILLÉN, Claudio (1988). «Sátira y poética en Garcilaso». En *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*. Barcelona: Editorial Crítica, pp. 15-48.
- LEVILLIER, Roberto (1921). *Gobernantes del Perú. Cartas y papeles. Siglo XVI*. Madrid: Sucesores de Rivadeneira, t. X, pp. 171-181.
- LOHMAN VILLENA, Guillermo (1999). «Huellas renacentistas en la literatura peruana del siglo XVI». En *La tradición clásica en el Perú virreinal*. Lima: Sociedad Peruana de Estudios Clásicos/Universidad Nacional Mayor de San Carlos, pp. 115-127.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique (2017). «Lope de Vega, poeta del Santísimo Sacramento». *Arte Nuevo: Revista de Estudios Áureos*, 4, pp. 271-334.
- MEXÍA, Diego (1990 [1608]). *Primera Parte del Parnaso Antártico*. Trinidad Barrera (ed.). Roma: Editore Bulzoni.
- MURPHY, James J. (1986): *La retórica en la Edad Media. Historia de teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- PAREDES GONZÁLEZ, Jerónimo (2003). «Los Austrias y su devoción a la Eucaristía». En Francisco Javier Campos (ed.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*:

- actas del simposium (celebrado entre el 1 y el 4 de septiembre de 2003)*, t. II, pp. 653-666.
- PEÑALVER GÓMEZ, Eduardo (2019). *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII*. Juan Montero Delgado (dir.) [tesis doctoral]. Sevilla: Universidad de Sevilla <<https://idus.us.es/handle/11441/89775>> [Consulta: 05/01/2020].
- QUISBERT CONDORI, Pablo Luis (2011). «Delio en el argénteo monte: nuevos datos en torno a la vida de Diego Mexía de Fernangil en la villa imperial de Potosí». *Alpha*, 33, pp. 257-272.
- RIVA AGÜERO, José de la (1962). «Diego Mexía de Fernangil y la segunda parte del “Parnaso Antártico”». En *Obras completas. Estudios de literatura peruana del Inca Garcilaso a Eguren*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, t. II, pp. 107-163.
- RODRIGUES-MOURA, Enrique (2005). «Religión y poder en la España de la Contrarreforma: estructura y función de la leyenda de los Austria devotos de la Eucaristía». En *Austria, España y Europa: identidades y diversidades: actas del X Simposio Hispano-Austriaco (Sevilla, 9-13 de noviembre de 2004)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 11-30.
- RUEDA RAMÍREZ, Pedro (2008). «Alonso Rodríguez Gamarra en el comercio de libros con la América colonial (1607-1613)». *Revista General de Información y Documentación*, 1, pp. 129-145 <<http://deposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/54743/1/566812.pdf>> [Consulta: 05/01/2020].
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2000). «La epístola entre dos modelos poéticos». En Begoña López Bueno (ed.), *La epístola. V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidades de Sevilla y Córdoba, 23-26 de noviembre de 1998)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 311-372.
- TORQUEMADA, Antonio de (1970). *Manual de escribientes*. M.ª Josefina C. de Zamora y Alonso Zamora Vicente (eds.). Madrid: Anejos de la Real Academia Española.

Recibido: 10/12/2021

Aceptado: 16/01/2022



LA «ÉGLOGA INTITULADA EL DIOS PAN» DE DIEGO DE MEXÍA DE FERNANGIL:
LA «EPÍSTOLA Y DEDICACIÓN» A D. DIEGO DE PORTUGAL

RESUMEN: Dentro de la segunda parte del *Parnaso antártico* de Mexía de Fernangil, se encuentra la «Égloga intitulada el dios Pan», que no ha merecido aún la suficiente atención de la crítica. Dicha composición está precedida por una «Epístola y dedicación», dirigida a D. Diego de Portugal, presidente de la Real Audiencia de Charcas, que mezcla la función proemial con el carácter y la estructura epistolar que marcaba el *ars dictaminis*. El poema manifiesta la evolución que había sufrido el género a finales del siglo XVI en la medida en que deja de ser un medio de comunicación familiar entre dos amigos, para convertirse en un discurso político a una autoridad advirtiendo en este caso, de que España podría perder su dominio de Perú si no cumplía con el compromiso adquirido de cristianizar a los indios.

PALABRAS CLAVE: Mexía de Fernangil, epístola, sátira, égloga.

THE «ÉGLOGA INTITULADA EL DIOS PAN» OF DIEGO DE MEXÍA DE FERNANGIL:
THE «EPISTLE AND DEDICATION» TO D. DIEGO DE PORTUGAL

ABSTRACT: Within the *Segunda parte del Parnaso Antártico* of Mexía de Fernangil, there is the «Égloga intitulada el dios Pan», which has received hardly any critical attention. This composition is preceded by an «Epistle and dedication», addressed to D. Diego de Portugal, president of the Royal Audience of Charcas, which mixes the proemial function with the character and epistolary structure that marked the *ars dictaminis*. However, the work shows the evolution that the genre had undergone at the end of the 16th century to the extent that it ceases to be a means of family communication between two friends, to become a means to direct a political speech to an authority warning, in this case, that Spain could lose its dominion of Peru if it does not comply with the acquired commitment to Christianize the Indians.

KEYWORDS: Mexía de Fernangil, epistle, satire, eglogue.

ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD: LOS MANUALES DE TEOLOGÍA MORAL DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS Y LA OBRA DE JUAN AZOR^{*}

DAVID MARTÍN LÓPEZ

Universidad de Castilla-La Mancha

David.MLopez@uclm.es

1. INTRODUCCIÓN

Dentro de la historiografía jesuita es ampliamente aceptado que la orden destacó por su modernidad desde su propia fundación a mediados del siglo xvi. Para ello, pueden identificarse diversas particularidades que la distinguieron de otras órdenes religiosas, tanto de fundación moderna, como medieval: su compleja estructura, que evolucionó a lo largo de los años, fruto de la adaptación a las circunstancias y a la búsqueda de una gestión eficaz de los territorios y las personas; el desempeño didáctico que desarrollaron en todas las facetas de la vida, más allá de las aulas de sus colegios; la racionalidad y modernización del sistema educativo a través de la *Ratio Studiorum*; la idea global del mundo que acompañó a su extensión planetaria y la forma de afrontar la evangelización fuera de Europa. Junto a estos puntos, también hay que tener en cuenta la renuncia al coro, la falta de un estatuto de limpieza de sangre y el desarrollo de la casuística como aspectos diferenciadores que sirvieron de base a sus críticos.

Los jesuitas también destacaron por el peso que tuvieron en la cultura del Barroco, en la que adquirieron fama por la gran formación intelectual que tenían. Fueron importantes en el ámbito de la teología, donde destacaron figuras como Gregorio de Valencia, Jerónimo de Torres y Alonso de Pisa en las diferentes dis-

* Este artículo se ha realizado en el seno del proyecto de investigación «La República política entre Clío y Calíope. Representaciones y prácticas políticas en la Monarquía Universal Hispánica en la Alta Edad Moderna» (PGC2018-093833-B-I00) I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación (MICINN) y del grupo de investigación consolidado «DeReHis (De Re Hispanica)» de la Universidad de Castilla-La Mancha (2020-GRIN-28716).

putas que mantuvieron con los luteranos desde centros germanos como Ingolstadt y Dillingen (Aranda, 2015: 361-374). Pero no solo en ella. Sus grandes conocimientos en las lenguas clásicas (griego y latín) y bíblicas (hebreo y arameo) les permitió ser buenos conocedores de las fuentes de la Iglesia católica. También fue relevante la aportación ignaciana en campos tan diversos como la historia, el derecho, las matemáticas y la astronomía con figuras como Juan de Mariana, Francisco Suárez, Athanasius Kircher y Christophorus Clavius.

En estas páginas centraremos nuestra visión en aquellos teólogos que, a caballo entre los siglos xvi y xvii, contribuyeron al desarrollo de la literatura moral con una importante cantidad de obras impresas, en las que se observa una interesante mezcla de aspectos tradicionales y novedosos. Más que en los grandes monumentos teológicos, nos fijaremos en aquellos textos que se dirigían al conjunto de la población y a su cotidianidad, tratando de fijar la moral católica universal (González, 2009: 33). Tradicionalmente no se les ha dado importancia, a pesar del influjo que debieron de tener en la configuración identitaria de los individuos, situando en ella el componente religioso/espiritual por encima del temporal/político.

2. EL ENCUADRE Y DISCIPLINAMIENTO SOCIAL A TRAVÉS DE LA LITERATURA

Entre finales del siglo xvi y principios del xvii hubo un género de literatura moral que tuvo mucho desarrollo, especialmente entre las plumas jesuitas. Sus páginas son un claro ejemplo de la mezcla de tradición y modernidad que hubo en la Compañía de Jesús, pues hacían referencia a usos y costumbres que venían desarrollándose desde el siglo xiv, pero bajo el modelo del catolicismo salido de Trento. En la misma línea se encontraba el término empleado para encuadrar al conjunto de la sociedad en diferentes grupos o estados, que iría en consonancia con lo que don Juan Manuel había expuesto en su *Libro de los estados* (1327-1337).

A pesar de la existencia del término desde la Baja Edad Media, fue destacable la aparición de textos de ese tipo en el tránsito del xvi al xvii. Como ya hemos comentado, los jesuitas fueron los que más tinta vertieron sobre ese género, pero no los únicos, como demuestra la obra de fray Juan de la Cerda (1599)¹. Siguiendo sus títulos y objetivos, es un conjunto de textos que podrían definirse como cami-

¹ Fray Juan de la Cerda escribió un tratado dirigido a la formación de las mujeres, que eran divididas en: doncellas, monjas, casadas y viudas. La falta de inclusión del estado de criadas, como sí hacen los jesuitas, es la mayor diferencia con la obra del franciscano, puesto que su contenido era muy similar a los textos ignacianos, con las enseñanzas para que las mujeres llevaran una vida virtuosa católica. Puede consultarse una edición digital de la obra del franciscano realizada por Enrique Suárez Figaredo (2010).

nos, espejos, escaleras o incluso recetarios de virtud. También podrían definirse como manuales de comportamiento del buen ciudadano católico. Eran obras en las que la sociedad era clasificada y se daban las normas o consejos para que en cada uno de ellos pudiera llevar una vida acorde a las normas de la Iglesia católica en pos de la salvación eterna, fin al que iría dirigida la vida.

Esta clasificación sería transversal y no por estamentos, dividiendo a la población en una serie de categorías con un fuerte componente religioso: casados, viudos, jóvenes, criados y eclesiásticos. En cada una de ellas se presentan diferencias entre los caminos que debían recorrer el hombre y la mujer, caracterizándose este último por ser mucho más controlado, sobre todo en el caso de las jóvenes, a las que se sitúa prácticamente en un encierro doméstico casi conventual (Martín López, 2013: 107; Astete, 1603b: 209). No obstante, esta división no impide que se hagan referencias a las diferentes situaciones que los estamentos provocaban, señalando más atención y problemática cuanta mayor fuera la estima y dignidad social: para estos autores, los nobles serían los que tendrían más obstáculos que superar, porque estarían expuestos a más pecados y tentaciones. Como vemos, es un análisis moral de la sociedad con un carácter puramente espiritual y sin atender a las condiciones socioeconómicas de la realidad, que marcarían una vida más difícil para aquellos estratos sociales con peores circunstancias.

La modernidad de estos textos se encontraría en diferentes aspectos que varían respecto a la obra bajomedieval. En primer lugar, las propias categorías de análisis, puesto que don Juan Manuel señalaba fundamentalmente a los nobles, oficiales, labradores y oradores, aparte de reyes y emperadores, en una organización diferente a lo señalado en las obras de época moderna. Además, apenas muestra interés por todo aquello que no sean los estratos superiores (García Herrero, 2001: 43), al contrario de lo que ocurre con las obras modernas. Por otra parte, siguiendo a Maravall, el texto del siglo XIV tendría como objetivo que las personas se conocieran a sí mismas y al estado al que correspondían para atenerse a él y cumplir con sus deberes «sin mudar el estado en que Dios me puso» (Maravall, 1999: I, 441 y 445).

Este encuadramiento social sería compartido por las obras que comentamos (Nieremberg, 1629: 89r), puesto que la organización social de época bajomedieval y altomedieval no difirió en exceso. Sin embargo, encontramos la diferencia en su trasfondo y el contexto en el que se imprimieron las obras jesuitas. Lógicamente, la concepción religiosa del individuo en ambos períodos hacía pensar que todos eran iguales a los ojos de Dios. Sin embargo, frente al estancamiento social de la obra del infante, encontramos una concepción diferente en las obras del XVI. Al hablar del ejercicio de la virtud, animaban a conseguir una mejora de su condición a nivel espiritual. No habría un ascenso social como tal, pero sí podrían conseguir lo que podría denominarse como «nobleza cristiana» (Carrasco, 2001:

320; Martín López, 2009: 261). No se correspondería con un título, pero sí con una cierta dignidad en su propia concepción personal. Este aspecto no es trivial en una sociedad confesional como la de la época Moderna. Además, hay que ver las obras en el contexto en el que aparecieron, no solo durante el proceso de implantación de los mandatos tridentinos, sino también en pleno conflicto entre la monarquía hispánica y el papado, que vivió sus momentos más complejos durante el reinado de Felipe II con la polémica por los recursos de fuerza y la respuesta pontificia de la bula *In coena Domini* (Cárceles, 2000). De esta forma, las obras jesuitas cumplirían un papel importante en esta pugna, pues el ejercicio cotidiano de la virtud llevaría al individuo a concebir su propia identidad de manera espiritual antes que temporal. O lo que es lo mismo, a reconocer como máxima autoridad al papa antes que a cualquier monarca.

La tradición de estos tratados no solo se encontraría en el hecho de fijarse en el caso de don Juan Manuel, sino también en el carácter confesional que se confería a cualquier actividad cotidiana. Todo acto aparecía revestido de un cariz propio de la vida monástica. Dentro de la familia, el respeto y la obediencia al padre (Astete, 1598: 7-13; Martín López, 2009: 273-282), de la misma manera que en una orden religiosa se deben mantener al superior de la casa, algo fundamental para comprender a la propia Compañía de Jesús. La forma de vestir y de comportarse, de un modo austero y modesto, sin artificios (Astete, 1603a: 187v; 1603b: 199-200; Andrade, 1648: 490; Puente, 1613: 762-763), también nos lleva a pensar en los hábitos religiosos, tanto masculinos, como femeninos. En este sentido, son importantes también las referencias con tintes grecolatinos y humanistas que animaban a dar una buena imagen exterior que reflejara como un espejo la calidad interior del individuo (Rodríguez, 1747: 253; Arnaya, 1617: 216v-217v; Puente, 1613: 766). Un cuarto aspecto que aparece en estas obras que nos sirven de ejemplo para apoyar esta afirmación sería la forma de comportarse en la mesa a la hora de comer. Aparte del ya mencionado respeto al padre que es manifestado en el hecho de no comer hasta que él no se hubiera sentado a la mesa y de la modestia en las cantidades ingeridas (Astete, 1598: 17-23; Arnaya, 1618: 714-734), el acto en sí mismo se rodea de un ceremonial que va más allá del agradecimiento por los alimentos recibidos y se asimila al momento de la consagración en la misa. Como señalaba Alonso Rodríguez:

El siervo ha de ser prudente en el comer [...] pues para esto lo primero que hará será, que antes de empezar, después de sentado, se ponga delante de Dios, levantando a Él su corazón, suplicándole le dé gracia para que no coma, ni beba más ni menos de lo que su Majestad quiere [...] haciendo de manera que no halle gusto en lo que comiere, sino a Cristo crucificado, el cual ha de tener presente [...] y en acabando de comer se ha de recoger de manera, que los que miraren digan que más

parece venir a orar, que no que acaba de comer, quedando como queda uno cuando sale de una profunda oración (Galmés, 1955: 94-95).

Siguiendo las teorías de Dilwyn Knox, este tipo de obras morales demostrarían que el proceso de disciplinamiento social en el que participaron los jesuitas para consolidar la reforma trentina tendría como base las reglas monásticas de órdenes como los cistercienses, franciscanos, agustinos o, incluso, la *devotio moderna*, de gran influjo en el bajomedievo (Knox, 1994: 66, 79-81).

3. LA MODERNIDAD DE LOS COMPENDIOS ENCICLOPÉDICOS JESUITAS

Tras el Concilio de Trento aumentó el número de obras morales que se enviaron a las imprentas de toda la Europa católica. Así, apareció un amplio abanico de géneros que tenía como objetivo responder a los problemas de la sociedad del momento. Uno de ellos era la formación del sacerdocio y su capacidad para resolver las dudas de los feligreses. El concilio ya había señalado la necesidad de que se fundaran seminarios para la instrucción de los religiosos o, en su defecto, se trasladaran esas competencias a otras instituciones educativas de grado superior, como ocurrió en Toledo, donde la universidad se encargó de ello y no hubo un seminario propiamente dicho hasta mediados del siglo xix (Martín López, 2014: 65). De esta forma, con un enfoque práctico e inspirado por los proyectos educativos del cardenal Pole e Ignacio de Loyola, se impuso un programa basado en las Escrituras, los libros eclesiásticos, las fiestas, la administración de los sacramentos y la celebración de los ritos litúrgicos (García Hernán, 2009: 166). Los casos de conciencia fueron importantes en la instrucción acerca del modo en que los religiosos debían administrar correctamente el sacramento de la penitencia por la variedad de situaciones que se daban. Para ello, era fundamental que el prelado tuviera amplios conocimientos en teología, los decretos conciliares y sinodales, así como en leyes y cánones. Aparte, había que conocer las circunstancias que rodeaban al hecho confesado para aplicar la censura eclesiástica y la asignación de la penitencia correspondiente y correcta.

Para el despliegue de toda la casuística era necesaria una cierta estructuración de los saberes y la existencia de unos libros de texto que pudieran ser seguidos por el profesorado y consultados en caso de duda. Los jesuitas fueron los primeros en dar respuesta a esta necesidad con la *Ratio Studiorum*, fundamentalmente, pero también con otras obras como el *Protrepticon* y la *Paraenesis* de Francesco Saccini, editadas recientemente por Javier Laspalas y Alejandro Martínez (2017). En la *Ratio* se señalaba una cátedra de Teología Moral y un bienio de casos de conciencia organizado entre el estudio de los mandamientos y los sacramentos (Sarmiento, Molina y Trigo, 2013: 76). Es importante tener en cuenta este

detalle más adelante cuando hablemos de Juan Azor, porque su participación en el proyecto educativo jesuita se ve claramente en la estructura de sus *Instituciones morales*.

En cuanto a los materiales utilizados en la enseñanza de los casos de conciencia, es difícil afirmar la existencia de un manual concreto, quedando a expensas del profesor y la escuela teológica que hubiera en cada institución docente, a pesar de la preferencia por la *Summa theologiae* de santo Tomás, de forma directa o comentada. En tiempos del concilio se recuperaron varios manuales de confesores del siglo xv, pero pronto aparecieron obras como las de Martín de Azpilcueta (Salamanca, 1556) y el beato Juan de Ávila (Madrid, 1574), que tuvieron varias reimpressiones. De esta manera, la teología moral se fue encaminando hacia una teología para confesores, limitada a analizar casos (Román, 2014: 114) y a su aplicación práctica en la vida cristiana (Sarmiento, Molina y Trigo, 2013: 265). Años después, entre finales del siglo xvi y principios del xvii aparecieron una serie de obras de consulta que respondían a esa necesidad de un conocimiento práctico, que pueden ser consideradas como manuales generales de conocimiento o incluso como modernas encyclopedias, precursoras de lo que se hizo a lo largo del siglo xviii. Entre ellas tenemos las de varios jesuitas, como Antonio Possevino (Roma, 1593), Enrique Henríquez (Venecia, 1600) y Juan Azor (Roma, 1600-1612).

El italiano Antonio Possevino fue uno de los jesuitas más destacados de su tiempo y el relato de sus días a lo largo y ancho de la geografía europea es un fiel reflejo de lo que fueron las vidas de muchos de sus hermanos de religión en el siglo xvi. En 1593 vio la luz su *Bibliotheca selecta*, después de volver a tierras italianas tras su paso por Polonia, Rusia y Transilvania, entre otros lugares. A pesar de que fue una obra que no tuvo la repercusión que acabó obteniendo en el siglo xviii, puede ser considerada como la primera encyclopedie moderna, en la que se presentaban los saberes y los autores de las diversas disciplinas del conocimiento humano, con una clara preeminencia de la teología, fruto de la jerarquía de saberes existente en las facultades universitarias. Sería un episodio más de la participación jesuita en las disputas entre católicos y protestantes, en concreto frente a la *Bibliotheca universalis* de Conrad Gesner (1545), consistente en una propuesta de lecturas apropiadas para cada individuo, en función de su posición social y de las labores que desarrollarían (García García, 2003: 390-391).

La estructura de la obra de Possevino respondería a esa preponderancia: el primer volumen estaba dedicado a la teología y al mundo religioso, incluyendo unos interesantes capítulos (6-11) dirigidos a aquellos fieles de otras religiones que deseaban acercarse al catolicismo; el segundo tomo se reservó al derecho, filosofía, medicina, matemáticas, arquitectura, historia, poesía, pintura y retórica. A continuación, siguiendo la estructura de materias que ya se estaba anunciando en las fases de preparación de la *Ratio*, Possevino confeccionó una bibliografía de las

artes y ciencias a las que poder acudir. Conociendo las recopilaciones bibliográficas realizadas posteriormente por varios jesuitas desde principios del siglo XVII, como son los casos de Pedro de Ribadeneyra (Amberes, 1608) o Andreas Schott (Frankfurt, 1608), no resulta descabellado pensar que puedan tener su origen en la *Bibliotheca* de Possevino.

Junto a esta encyclopedie de saberes generales, nos encontramos con los compendios realizados por Henriques (Madrid, 1590; Salamanca, 1591) y Azor, sobre el que centraremos nuestra atención. A diferencia de la obra de Possevino, la *Summa* de Henriques y las *Instituciones* de Azor tenían un carácter más práctico. La del italiano tenía un trasfondo más intelectual, cuyo contenido no traspasaría necesariamente las paredes de las aulas y confesionarios, mientras que las páginas del portuense y el lorquino trataban asuntos que sí se podían aplicar en la cotidianidad del individuo. Se planteaban más circunstancias en las que diariamente se podía ver inmersa cualquier persona, siendo cada acto una ocasión para dejarse guiar por la virtud, pero también por el pecado. De ahí la importancia de este tipo de obras, tanto para el confesor, como para el penitente. Era tan amplia la casuística que se planteaba en ellas, que se quedaban al margen muy pocos escenarios o aquellos que pudieran resultar de lo más insólito e increíble. Como se verá, aunque la obra de Azor tuviera un origen y función docentes, su utilidad atravesaría más claramente las fronteras del colegio y la universidad que la obra de Possevino, pudiendo ser consultada por seglares y por religiosos para resolver las dudas de carácter moral que rodearan cualquier acto humano.

4. EL CARÁCTER HÍBRIDO DE LAS *INSTITUCIONES MORALES* DE JUAN AZOR

La obra del jesuita lorquino está profundamente marcada por su larga trayectoria en la Compañía de Jesús (44 años). La experiencia docente adquirida en diversos centros de la provincia de Toledo y, desde 1580, en Roma confirió un carácter práctico a sus palabras. En el corazón de Castilla fue lector de Filosofía (1566) y de Teología (1568-1571) en Alcalá de Henares, tanto en el Colegio Jesuita, como en la Universidad; tras ello, leyó Teología y fue rector en Plasencia (1571); ese mismo cargo lo ocupó posteriormente en Ocaña y Alcalá antes de ser reclamado por la curia romana en 1580². En la Ciudad Eterna fue lector de Teología Escolástica y Positiva (1580-1595) y prefecto de estudios en el Colegio Romano (1586-1589 y 1592-1594), además de ser elegido por el general Acquaviva como

² Resulta llamativo el caso de Azor en comparación con el de otros jesuitas hispanos contemporáneos a él, que recorrieron el camino contrario durante los generalatos de Mercuriano y Acquaviva y dieron lugar a las protestas de un conjunto de disidentes conocidos como los «memorialistas» (Maryks, 2010: 118-120 y 123-125).

representante español en la confección del primer borrador de la *Ratio*, que vio la luz definitivamente en 1599 después de diversos cambios, revisiones y censuras³. Como ya se ha apuntado, este detalle es importante a la hora de enfrentar la magna obra de Azor, puesto que en ambos textos hay puntos en común.

Al contrario de lo que comentamos sobre la obra de Possevino, a pesar de la fama y utilidad que tuvo el texto de Azor en su tiempo, con decenas de reimpre-
siones a lo largo del siglo xvii⁴, en la actualidad apenas disponemos de estudios e investigaciones acerca de ella y su autor. Los investigadores que más se acercaron al lorquino fueron el alemán Franz Pelster (1943) y el polaco Aleksandr Dziuba (1988 y 1996), de mediados y finales del siglo xx, junto a algunas publicaciones más recientes en español e italiano (Sarmiento, Molina y Trigo, 2013: 314-321; Prodi, 2000: 325-389). En todo caso, son aproximaciones a su vida y obra de una manera parcial, en la misma línea en la que estamos abordando estas páginas, siendo necesaria todavía una edición completa de las *Instituciones* y no solo de algunas de sus partes. Esta situación quizás pueda explicarse por el gran volumen (tres tomos y más de 2500 palabras) y su redacción en latín, de la misma manera que ha ocurrido con algunos de los primeros teólogos jesuitas, cuya obra sigue esperando que alguien se anime a su edición y comentario.

Las *Instituciones* tendrían como base las lecciones y manuscritos que Azor había preparado a lo largo de su trayectoria docente. Por una parte, el texto se aprovecharía de la participación del lorquino en el proyecto educativo jesuita para ser presentado como un manual de teología moral que pudiera ser empleado durante el bienio de casos ya mencionado. Por otra parte, existe una amplia relación entre la obra impresa y los manuscritos azorianos que se pueden consultar en el APUG⁵. Los temas que tratan son prácticamente los mismos y se corresponderían con esos materiales previos a la obra final, en la que aparecen más desarrollados, salvo en lo relativo a la guerra justa, cuya casuística es más amplia en los manuscritos romanos (APUG, FC, 802, ff. 316r-322r).

³ Los datos biográficos a los que hemos hecho referencia han sido extraídos de fuentes de diverso origen y naturaleza, como los catálogos anuales localizados en el *Archivum Romanum Societatis Iesu* (ARSI), el Archivo de España de la Compañía de Jesús (AESI-A), la *Chrono-Historia* de Bartolomé de Alcázar, el *Menologio* de Monzón y los repertorios bio-bibliográficos de Pedro de Ribadeneyra, Felipe Alegambe y Nicolás Antonio, entre otros.

⁴ Según Dziuba, «en 25 años aparecieron 40 ediciones de los respectivos tomos, impresos en distintas editoriales, por ejemplo en París, Venecia, Roma y en Colonia» (1996: 151).

⁵ En el Fondo Curia (FC) del *Archivio Pontificia Università Gregoriana* (APUG) pueden consultarse diversos manuscritos de Azor intimamente relacionados con las temáticas de las *Instituciones morales*: APUG, FC, 936: «De irregularitate», ff. 571r-626v; APUG, FC, 802B: «De bello», ff. 315v-316r, 322r-325r; APUG, FC, 802B: «De iustitia et Iure», ff. 335r-383v. Además, pueden consultarse diversas censuras realizadas sobre la obra, como en APUG, 207, ff. 249r-263r. También resulta interesante: APUG, 212: «Patti et conventioni col Padre Azzor intorno al stampare della sua opera. 22 de marzo de 1602».

Azor no vería terminada su obra, que llegaría a la imprenta en 1608 y 1612, habiendo muerto en 1603. La impresión del segundo y tercer volumen se debería seguramente al esfuerzo de algún compañero del Colegio Romano o de la propia curia jesuita, a partir de sus materiales previos y de uso en el aula. Además, atendiendo a la estructura, que gira en torno a los mandamientos, Azor no llegó a escribir lo relativo al noveno («No consentirás pensamientos ni deseos impuros») y décimo («No codiciarás los bienes ajenos»). Esta circunstancia no evitó que se hicieran referencias a toda la casuística vinculada a ellos por la relación que hay entre esos dos mandamientos y con el sexto y el séptimo, como señalaremos más adelante.

La modernidad del enfoque y la utilidad de la obra de Azor como un compendio general de saberes bien fundamentados se observa desde el propio título, del que podríamos hacer la siguiente traducción libre del latín:

Instituciones morales de aquellas cuestiones universales que lleven a la conciencia recta o alejen de los actos incorrectos, brevemente presentadas. [...] Todos son procedentes de la doctrina teológica, así como del derecho canónico y del civil y la narración de la historia a través de la confirmación de los testimonios seleccionados de teólogos, canonistas, civilistas, sumistas e historiadores.

Desde el mismo título se anuncia el principal objetivo del autor, que no es otro que mostrar los caminos de comportamiento que llevan a la virtud y al pecado, en la misma línea que los tratados morales presentados anteriormente. En ese sentido, es interesante atender a la propia denominación de la obra y el uso del concepto *institutio*, en lugar de otras más comunes como *summa*, comentarios, biblioteca o *inquiridion*. En el tomo IV del *Diccionario de autoridades* (1734)⁶ se hace referencia a esa palabra como sinónimo de instrucción, con lo que su empleo le daría a la obra un claro sentido educativo: instrucciones morales. Así, este manual del recto caminar del católico por el mundo y las diversas vicisitudes a las que tendría que hacer frente sería un complemento a las obras de Astete, Arnaya o La Puente, que se dirigían más al individuo y sin mostrar la casuística de forma tan exhaustiva. Por establecer alguna distinción entre dos tipos de obras que tendrían el mismo objetivo, los moralistas del primer apartado escribirían obras de lectura más asequible para la población, sin necesidad de que tuviera unos amplios conocimientos teológicos o jurídicos. Por el contrario, la obra de Azor, con

⁶ Esta es la primera referencia que hemos localizado en un diccionario castellano en la época Moderna, puesto que este término no aparece reflejado como tal en el *Tesoro de Sebastián de Covarrubias*. Sin embargo, sí aparecen los conceptos «instituir», definido como ‘la acción de establecer, discernir, proponer, determinar’ e «instituta», más cercano al término de Azor, como ‘vale instituciones, el primero volumen de los del Derecho civil [...] por instituirse en el en los principios del derecho’ (Covarrubias, 1611: f. 505v).

toda la complejidad de situaciones y argumentos que plantea, sería más bien un manual de estudio académico o de consulta que una lectura cotidiana. A esa diferenciación en los destinatarios finales ayudaría el idioma en el que se escribieron unas y otras obras: el castellano fue la lengua utilizada para las primeras, mientras que las *Instituciones* de Azor estarían escritas en latín.

Cada uno de los tres tomos está compuesto por una docena aproximada de capítulos, cuya ordenación responde a una estructura prefijada en torno a los diez mandamientos. Esto entroncaría la modernidad de los objetivos y desarrollo de contenidos de Azor con la tradición teológica previa, que organizaba sus obras en torno al comentario de los pasajes de la Biblia, los sacramentos y los mandamientos. Así, el decálogo era el instrumento para organizar la amplia casuística presentada en los tres tomos y, por qué no, facilitar su uso, pudiéndose acudir directamente a un apartado concreto en función del caso que se quisiera consultar.

Al margen de esto y viendo la obra en su totalidad, observamos un aspecto que acerca el planteamiento de Azor al de Possevino, ya que las temáticas tratadas en el primer tomo estarían íntimamente relacionadas con la teología y la doctrina católicas, mientras que la casuística presentada en los tomos dos y tres versaría sobre asuntos más profanos en torno a la economía, la política y la sociedad. Al ser analizadas desde el campo de la moral y la espiritualidad, muestran la confesionalización que caracterizó al mundo moderno.

El primer tomo comienza con una serie de capítulos generales en los que se presenta una amplia casuística sobre diferentes aspectos del ser humano y los elementos que condicionan su comportamiento diario: la bondad, la deshonestidad, la conciencia y las dificultades que encuentra para seguir la senda recta de la virtud; sentimientos tales como el afecto, el amor, el deseo, el odio, la tristeza, el miedo; el pecado (de corazón, pensamiento y obra) y sus variantes capitales; las leyes (naturales, civiles y canónicas), su cumplimiento, interpretación, anulación y el papel de los principios en todo ello; y aspectos de la vida religiosa como el ayuno, el diezmo y el correcto desarrollo de la misa como sacrificio, una de las cuestiones en las que se hizo más énfasis a partir del Concilio de Trento.

A partir del capítulo octavo se inicia la presentación de los diez mandamientos y toda aquella casuística que tuviera relación directa con cada uno de ellos. Para presentar el primero, «Amarás a Dios sobre todas las cosas», se apoya en la Vulgata y los Hechos de los Apóstoles como fuentes de autoridad para presentar el lado virtuoso, pero también las diversas formas en las que el individuo podía pecar, tanto si era católico, como si no: se habla de los herejes, las formas en las que podían actuar y las penas que recibirían, con la excomunión como máximo castigo; por otra parte, también tienen su espacio los cismáticos (protestantes), los apóstatas, los sarracenos, los paganos y la «perfidia judía» (Azor,

1600: 1009-1018)⁷. La casuística relacionada con el segundo mandamiento («No usarás el nombre de Dios en vano») hace hincapié en los juramentos, el perjurio y los votos, especialmente en el caso de los religiosos, cuya vida es ampliamente desarrollada en los últimos capítulos: el ingreso, la diferencia entre clero regular y secular, los que apostatan o son expulsados de una orden, la estructura de las órdenes religiosas, tanto masculinas como femeninas, y unos interesantes apartados sobre las órdenes militares. Respecto a los votos, Azor señala la importancia de la castidad y la continencia, dos aspectos sobre los que vuelve en el tercer volumen.

En el segundo tomo se presentan el tercer y el cuarto mandamiento («Santificarás las fiestas» y «Honrarás a tu padre y a tu madre», respectivamente) que dan pie al jesuita para presentar las diferentes fiestas del calendario católico y tratar las relaciones que se producían en el seno de la familia. En cuanto a las primeras, las clasifica en cuatro categorías: las que tienen a Cristo como figura central (Pascua, Pentecostés, la Ascensión, el Corpus Christi y la Vera Cruz, entre otras); las marianas de la Anunciación, Visitación, Asunción e Inmaculada Concepción (Azor, 1608: 57-59)⁸; y las fiestas de los apóstoles y de los santos. Respecto al cuarto mandamiento, se presentan las diversas circunstancias que rodeaban a las personas que habitaban la casa familiar, incluyendo a los siervos y criados. La relación se presenta desde el punto de vista moral y penal, señalando los derechos y deberes que tenían y los castigos que recibirían. Como ocurre en el resto de la obra a partir de este tomo, se observa un predominio de lo jurídico en el planteamiento. De esta forma, las relaciones paternofiliales se abordan desde el plano de la ley, atendiendo a aspectos como los diferentes tipos de hijos «naturales» (legítimos e ilegítimos), la adopción, la patria potestad, la herencia y los diferentes escenarios que habría en ella en función de la cantidad y naturaleza de la descendencia (Azor, 1608: 88-132). Este enfoque le diferenciaría de lo expuesto por sus hermanos de religión. Aquellos enfatizaban las relaciones personales cotidianas y la subordinación y respeto hacia el padre. Sin embargo, del planteamiento jurídico de Azor

⁷ Resulta llamativo que, en la presentación de la población no católica del mundo, solo se les asigne un calificativo negativo a los judíos, sobre todo cuando en el capítulo sexto se hace referencia a varias de las fiestas del calendario hebreo. Teniendo en cuenta los diferentes conflictos que tuvo el mundo católico con los turcos, llama la atención el diferente trato dado a los musulmanes. Siguiendo las recientes teorías de los profesores Franco y Moreno (2019), que defienden la presentación de una imagen diferente en la imaginería y la literatura antes y después de la expulsión de los moriscos (1609), cabe la posibilidad de que, de haberse escrito la obra unos pocos años después, las referencias habrían sido muy diferentes.

⁸ Aunque se refiera al dogma de la Inmaculada Concepción, hay que tener en cuenta que cuando fue publicado este tomo estaban en pleno auge las disputas mantenidas entre jesuitas y dominicos por ello y que la Iglesia católica no lo definió hasta la bula *Ineffabilis Deus* del 8 de diciembre de 1854.

podemos extraer un mayor énfasis o preocupación por los hijos, su condición, naturaleza y, según las circunstancias, derechos respecto al patrimonio familiar.

El resto del volumen se ocupa de cuestiones relacionadas con las jerarquías de la Iglesia y de la sociedad civil. Respecto a la primera, reserva capítulos específicos al papa y a los cardenales, continuando por el resto del escalafón eclesiástico y sus cargos hasta el último de los sacerdotes y beneficiados: decano, prior, abad, prepósito, preceptor, capellán y maestrescuela, entre otros. A lo largo de los libros que van del tercero al noveno se presentan cuáles son sus ocupaciones y potestades, así como los procedimientos de elección, pensiones, reuniones y las penas y penitencias establecidas para castigar sus faltas. Los últimos capítulos se dedican a la organización sociopolítica y, en cierta manera, a los diferentes niveles de gobierno terrenal que existían. El décimo lo consagra al emperador «de romanos», ocupándose de su potestad y gobierno, jurisdicción, modo de elección y protocolo tras ello (confirmación, unción, consagración y coronación), para concluir con la abdicación y cambio en su titularidad (Azor, 1608: 636-664). Por último, el undécimo es un capítulo dedicado a la nobleza y la política, en cuyas páginas se habla de los reyes, príncipes, duques, marqueses y condes. Aquí es donde aparece reflejada la teoría política azoriana, especialmente en el caso de la monarquía, de la que se señala cómo era la forma en la que se accedía al trono, ya fuera por elección o herencia, cómo era la forma de ejercer el gobierno, en qué consistían las regalías y cuáles eran las virtudes y pecados del soberano (Azor, 1608: 665-692).

La teoría política que emana de las *Instituciones* de Azor va en la línea de algunos jesuitas que dedicaron obras completas o alguna parte de ellas al ejercicio del gobierno. Azor no teorizó sobre el concepto de soberanía, como sí habían hecho otros como Luis de la Puente o Juan Eusebio Nieremberg, que reflexionaron sobre el poder y los diferentes niveles (individuo, familia y reino) (Puente, 1613: 12-13). Sin embargo, sí que presenta que el origen del poder de los reyes estaría a medio camino entre la teocracia de Ribadeneyra (1595: 355) o Luis de la Puente (1613: 565), entre otros, y el poder de la comunidad, como esgrimían Juan de Mariana y Francisco Suárez (Burrienza, 2008: 244-245 y 254-256). Para Azor, los gobernantes serían elegidos por la comunidad, pero entre los propuestos por Dios (Azor, 1608: 665). Continúa el lorquino señalando que el mejor medio para llevar a cabo ese gobierno sería la monarquía, porque «tiene el suficiente poder civil para asegurar a los ciudadanos la protección y conservación» (Azor, 1608: 666-667). No obstante, coincidía con Mariana en que la aristocracia sería el sistema político más difícil de viciar porque «es más difícil corromper a muchos con dádivas o intrigas o presionarles con la amistad» (Mariana, 1981: 32) que a un solo individuo.

Al igual que todos aquellos escritores que se dedicaron a la literatura política especular, Azor presenta las virtudes del monarca, pero, sobre todo y siguiendo

el tono del resto de la obra, cuáles debían ser las situaciones más importantes o que debía evitar: el cuidado de los pobres, viudas y huérfanos (Azor, 1608: 689); el mantenimiento de las fortificaciones; la protección de los caminos para evitar la delincuencia; la corrupción de los magistrados o juicios públicos, incluyendo la venta de estos oficios (Azor, 1608: 690); el cuidado de las costumbres de sus súbditos, especialmente los casos de los juegos y espectáculos, como también hizo Mariana en su «Tratado contra los juegos públicos»; y la vigilancia de los pesos y medidas en los mercados para que no fueran injustas, un tema en el que coincidiría posteriormente Luis de la Puente (1613: 650).

Finalmente, el tercer volumen continuaría el plan general de la obra organizando sus libros en torno a los mandamientos que van del quinto al octavo: «No matarás», «No cometerás actos impuros», «No robarás» y «No darás falsos testimonios ni mentirás». Atendiendo a los temas de los que se ocupa el volumen, no debe sorprender que se inicie con diferentes disquisiciones en torno a la justicia, el instrumento de la sociedad para combatir aquellos actos que van en contra de la ley, tanto humana, como divina. De esta forma, en torno a la justicia se habla de su concepción y los diferentes tipos que existían: derecho natural, de gentes, divino, canónico y civil. A partir de esta distinción, aplicaría en el resto del tomo uno u otro en función de la temática tratada. Aquí observamos una diferencia entre los manuscritos atribuidos a Azor del APUG y lo que finalmente pasó a la imprenta. Uno de los manuscritos de la Universidad Gregoriana (APUG, FC 802, ff. 335r-382r: *De Justitia et Iure tractationes*) tiene entidad y forma en sí misma de ser un tratado general sobre la justicia, tocando aspectos que en las *Instituciones* aparecen en otros capítulos, como lo relativo a los cardenales (Azor, 1608: 241-255) o la relación entre padres e hijos, que en la obra impresa aparecen en el segundo tomo.

Siguiendo con el esquema de la obra, aparecían las circunstancias que rodearían a cada uno de esos mandamientos. En torno al quinto girarían las cuestiones relativas al homicidio⁹, con una extensa tipología sobre sus distintas formas, tanto en el acto en sí mismo (asesinato, suicidio, aborto, en un duelo, en la guerra, a un clérigo, «perpetrado por asesinos», con la ayuda de otros, realizado en estado de ebriedad, locura o ignorancia), o como consecuencia de los sentimientos humanos (ira, envidia, odio, crueldad y el disfrute por los males ajenos). Resulta interesante esta distinción entre la clasificación del asesinato de una u otra manera en función de quien recibía el acto, empezando por uno mismo, y los elementos personales

⁹ En el manuscrito del APUG FC 936 (ff. 600r-619r), se tratan temas relacionados con el homicidio, aunque los epígrafes no coinciden con los del libro impreso, ampliándose aún más la casuística acerca del tema. En el manuscrito APUG, FC 802 aparecen referencias a los casos del duelo (ff. 324r-325r) y del asesinato de clérigos (ff. 22r-323r), pero no del resto de los que se tratan en el libro impreso.

que moverían al infractor, estableciendo diferencias jurídicas y penales entre unos y otros.

El sexto atendería a diferentes cuestiones relativas a la sexualidad, empezando por lo que sería positivo (la castidad y la virginidad), frente a los pecados y penas, que son presentados con mayor prolifidad. En este sentido, los actos ofrecidos por Azor se pueden dividir en diferentes categorías, aunque ello no implique una gradación de pecado entre ellas. Se muestra un amplio listado de relaciones sexuales distinguidas por la naturaleza de los involucrados: en cuanto a personas de diferente sexo, pero al margen del matrimonio, se habla de fornicación, concubinato y adulterio; en la misma línea, pero al margen del sacramento estaría el incesto; como un acto de violencia por una de las partes se habla del estupro y del rapto; la sodomía como aquel acto entre miembros del mismo sexo, que se consideraba doblemente pecaminoso cuando una de las dos personas estaba casada, por ir contra el sacramento del matrimonio (Azor, 1612: 181-182); de la misma manera era pecaminoso cuando el acto se realizaba con un animal o con uno mismo, señalando tanto las poluciones voluntarias, como involuntarias o nocturnas. Junto a toda esta tipología, Azor hace referencia a otro tipo de situaciones que, sin devenir en el propio acto sexual, sí que inducirían a las personas hacia él, como los besos, los abrazos y los «tactos libidinosos» (Azor, 1612: 192-194), los bailes públicos entre hombres y mujeres y la vestimenta de la mujer. En este sentido, coincide con la mayoría de los autores contemporáneos en transmitir una imagen negativa de la mujer, vinculada a la debilidad, el pecado y el engaño.

En este tercer libro del tomo, Azor marca una nueva diferencia con respecto al resto de moralistas de su propia orden, que en sus obras no entran en tantos detalles y solo coincidirían en el enfoque misógino. El único que se refirió a este tipo de cuestiones de índole sexual fue Tomás Sánchez en sus *Disputationum de sancto matrimonio*, donde hace un análisis fisiológico de las relaciones sexuales dentro del matrimonio, aceptando que hubiera placer en ellas y no hubiera motivo expreso de prohibición, salvo cuando fuera un elemento que alejara de la procreación (Bajén, 1976: 315; Alfieri, 2010: 161-177). A pesar de la aprobación papal, recibió muchas críticas en su época por ser entendida como una obra cínica y obscena (Bajén, 1976: 38-39; Alfieri, 2020: 91-103).

Lo relativo al séptimo mandamiento es especialmente reseñable por su extensión, pues a partir de su definición dedica ocho libros (Azor, 1612: 215-1041) a desarrollar todo lo relacionado con la economía. Así, a partir de la definición del robo como delito civil y espiritual, y la satisfacción de lo robado a partir de su restitución, se pasa por varios capítulos en los que se presentan diferentes situaciones económicas que giran en torno a la propiedad, ya sea de bienes inmuebles, de capital o laborales. En este sentido, hay capítulos sobre la usura, los tipos de contrato (de depósito, *de precario*, de prenda e hipoteca y de compraventa), los

tipos de préstamos (censos, cambios, enfiteusis y feudo), las cláusulas (donaciones y garantías), la simonía y cuestiones relativas a la organización de empresas, compañías o sociedades. Una vez más, a través de esta amalgama de situaciones que Azor presentaba en sus páginas comprendemos el objetivo que tendrían las *Instituciones* y por qué se distingue del resto de obras de la época. La extraordinaria amplitud de casos presentados incide en la imagen de manual de clase y de consulta que se nos da desde el principio, resaltando más ese carácter híbrido entre la tradición y la modernidad que estamos planteando en estas páginas. La cercanía entre derecho y teología en Azor se observa como la gran diferencia al tratar estos asuntos respecto a cómo lo hacían los autores ya mencionados anteriormente. Aquellos hacen alguna referencia a la propiedad, el robo o las relaciones comerciales, pero bajo el prisma de la moralidad, señalando si es pecado o no, mientras que Azor planteaba para esos aspectos un enfoque más cercano a la realidad jurídica.

Finalmente, la obra termina con unas páginas relativas a la murmuración como muestra del octavo mandamiento. Como en el resto de la obra, muestra una amplia cantidad de casos y ejemplos de las diferentes formas en las que se podía manifestar: mentiras, insultos, injurias, maldecir, susurrar, burla y juicio temerario¹⁰. Aquí observamos otra diferencia con el enfoque del resto de moralistas jesuitas. En general, también presentan los problemas de la murmuración y sus peligros en la vida social, pero no de un modo tan desarrollado ni diversificado en categorías. Se limitan a presentarlo como pecado y algunas formas en las que podría manifestarse en el día a día. No obstante, esos otros moralistas plantean una cuestión a la que el lorquino no llega: no solo hablan de la murmuración como algo que existe en las relaciones humanas, sino que también atienden a la previsión, a presentar los medios para poder evitarla, tanto por sí mismos, como por aquellos que lo hagan en su presencia (Azor, 1612: 1041-1132; Puente, 1613: 449-456 y 465-467; Arnaya, 1617: 145r-146v; Andrade, 1648: 557-564).

5. CONCLUSIONES

Como se ha visto, los jesuitas fueron los grandes impulsores de la teología moral después del Concilio de Trento, especialmente a través de los casos de conciencia. No obstante, ese aire modernizador tuvo un trasfondo tradicional con reminiscencias del pensamiento clásico, humanista y escolástico. Aquí radicaría la importancia de los moralistas ignacianos, capaces de recoger un pensamiento ya enraizado

¹⁰ A pesar de que en muchos casos puedan parecer sinónimos, cada término tendría sus propios matices: *mendacio*, *contumelio*, *iniuria*, *detractione*, *susurratione*, *irrisione*, *derisione* e *iudicio temerario*.

y darle un barniz de novedad mediante la casuística de la práctica cotidiana. En este sentido, se ha visto cómo el cambio de siglo del XVI al XVII significó el auge de la teología moral jesuita con obras de diferente tipo destinadas a presentar los medios cotidianos para llevar una vida virtuosa y, al mismo tiempo, aclarar las dudas que pudieran surgir tanto a confesores, como a feligreses. Primero, modernizando los libros de los estados, de raíz medieval. Luego, realizando compendios enciclopédicos que pudieran ser utilizados en el aula para formar al sacerdocio y aclarar aquellas dudas que surgieran en el confesonario. Así, la Iglesia católica seguiría con la implantación de Trento y lucharía contra la extensión de la herejía por desconocimiento o mala interpretación del dogma y las Sagradas Escrituras.

En ese contexto se encontró la obra de Juan Azor. Tenía los mismos objetivos que pretendían sus hermanos de religión con las obras morales dirigidas a los estados de la sociedad. Trataban de enseñar a la gente los medios para que llevaran una vida virtuosa y plena en el mundo, que los preparara para la salvación eterna tras la muerte. Sin embargo, como hemos visto, el planteamiento de Azor fue diferente al de las obras de Astete, Arnaya o La Puente, entre otros. Estos enfocaron sus escritos desde la teología moral, señalando normas de comportamiento cotidiano que podían ser implementadas por cada individuo, con independencia de su posición socioeconómica, pero teniendo en cuenta el estado al que pertenecían. Sin embargo, el jesuita lorquino orientó sus *Instituciones* de una manera más amplia y general. No solo hizo uso de la teología moral, sino también de los derechos consuetudinario, civil y canónico, así como del saber histórico. Por otra parte, aunque era un texto que también podría ayudar a cualquier católico, lo haría de una manera diferente a los libros de los estados, puesto que estaba dirigido a estudiosos (y aprendices) de los casos de conciencia y a confesores para que encontraran solución o explicaciones a los problemas que les plantearan los penitentes. De esta manera, vemos cómo los moralistas ignacianos presentaban la realidad desde un único punto de vista, el de la teología moral, mientras que Azor lo hacía de una manera más completa, útil y práctica, señalando la variedad que la diversidad de comportamiento humano podía sacar a la luz.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFIERI, Fernanda (2010). *Nella camera degli sposi. Tomás Sánchez, il matrimonio, la sessualità (secoli XVI-XVII)*. Bologna: Il Mulino Editore.
- ANDRADE, Alonso de (1648). *Itinerario historial que debe guardar el hombre para caminar al cielo*. Madrid: Francisco García.
- ARANDA PÉREZ, Francisco José y David MARTÍN LÓPEZ (2015). «El toledano Alonso de Pisa y Palma, S.I.: “Apóstol de Posnania” (1527-1598)». En Enrique García Hernán &

- Ryszard Skowron (eds.), *From Ireland to Poland. Northern Europe, Spain and the Early Modern World*. Madrid: Albatros Ediciones, pp. 351-385.
- ARNAYA, Nicolás (1617). *Conferencias espirituales y útiles para todo género y estado de perfección: tomo segundo*. Sevilla: Francisco de Lyra.
- ARNAYA, Nicolás (1618). *Conferencias espirituales y útiles para todo género y estado de perfección: tercero tomo*. Sevilla: Francisco de Lyra.
- ASTETE, Gaspar de (1598). *Del gobierno de la familia y estado del Matrimonio*. Valladolid: Alonso de Vega.
- ASTETE, Gaspar de (1603a). *Tratado del estado de la Religión y de su excelencia y perfección*. Burgos: Juan Baptista Varesio.
- ASTETE, Gaspar de (1603b). *Tratado del gobierno de la familia y estado de viudas y doncellas*. Burgos: Juan Baptista Varesio.
- AZOR, Juan (1600). *Institutionum moralium... Pars prima*. Roma: Aloysium Zannettum.
- AZOR, Juan (1608). *Institutionum moralium... Pars secunda*. Mediolani: Petri Martyris Locrani.
- AZOR, Juan (1612). *Institutionum moralium... Pars tertia*. Brixiae: Ioannis Baptistam et Antonium Bozzolas.
- BAJÉN ESPAÑOL, Melchor (1976). *Pensamiento de Tomás Sánchez S.I. sobre moral sexual*. Granada: Universidad de Granada.
- BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier (2008). «Los jesuitas como fuerza intelectual política». En Francisco José Aranda Pérez y José Damião Rodrigues (eds.), *De Re Publica Hispaniae. Una vindicación de la cultura política en los reinos ibéricos en la primera modernidad*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 227-263.
- CÁRCELES DE GEA, Beatriz (2000). «El recurso de fuerza en los conflictos entre Felipe II y el Papado: la *plenitudo quaedam iuris*». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, 13, pp. 11-60.
- CARRASCO MARTÍNEZ, Adolfo (2001). «El estoicismo, una ética para la aristocracia del barroco». En José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano y Ernest Belenguer Cebriá (coords.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, t. I, p. 301-330.
- CERDA, Juan de la (1599). *Libro intitulado vida política de todos los estados de mujeres...* Alcalá de Henares: Juan Gracian.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1611). *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid: Luis Sánchez.
- DZIUBA, Aleksandr (1988). *Jan Azor teolog-moralista*. Warszawa: Wydaw. Archidiecezji Warszawskiej.
- DZIUBA, Aleksandr (1996). «Juan Azor S.J., teólogo moralista del siglo XVI-XVII». *Archivo Teológico Granadino*, 59, pp. 145-155.
- FRANCO LLOPIS, Borja y Francisco J. MORENO DÍAZ DEL CAMPO (2019). *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- GALMÉS, Juan (1955). «*Jugando a la ganapierde*». *Perfiles ascéticos de san Alonso Rodríguez*. Barcelona: Editorial Librería Religiosa.

- GARCÍA GARCÍA, Emilio y Aurora MIGUEL ALONSO (2003). «El *Examen de Ingenios* de Huarte de San Juan en la *Bibliotheca Selecta* de Antonio Possevino». *Revista de Historia de la Psicología*, XXV, 3-4, pp. 387-396.
- GARCÍA HERNÁN, Enrique (2009). «Manuales de recopilaciones teológicas católicas en la Edad Moderna en España». En Alfredo Alvar Ezquerra (ed.), *Las Encyclopedias en España antes de l'Encyclopédie*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 161-180.
- GARCÍA HERRERO, María del Carmen (2001). «La educación de los nobles en la obra de don Juan Manuel». En José Ignacio de la Iglesia Duarte, *La familia en la Edad Media*. Nájera: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 39-92.
- GONZÁLEZ POLVILLE, Antonio (2009). *Ánalisis y repertorio de los tratados y manuales para la confesión en el mundo hispánico (ss. xv-xviii)*. Huelva: Universidad de Huelva.
- KNOX, Dilwyn (1994). «Disciplina: le origini monastiche e clericali del buon comportamento nell'Europa cattolica del Cinquecento e del primo Seicento». En Paolo Prodi (ed.), *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*. Bologna: Il Mulino Editore, pp. 63-99.
- LASPALAS PÉREZ, Javier y Alejandro MARTÍNEZ SOBRINO (eds.) (2017). *Exhortación y Preceptiva para los maestros de las escuelas inferiores de la Compañía de Jesús*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia/Biblioteca de Autores Cristianos.
- MARAVALL, José Antonio (1999). «La sociedad estamental castellana y la obra de don Juan Manuel». *Estudios de Historia del Pensamiento Español*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, t. I, pp. 435-450.
- MARIANA, Juan de (1981). *La dignidad real y la educación del rey*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- MARTÍN LÓPEZ, David (2009). «La virtud familiar en la tratadística moral jesuítica entre los siglos XVI y XVII». En Manuel Rivero Rodríguez (coord.), *Nobleza hispana, nobleza cristiana: la Orden de San Juan*. Madrid: Ediciones Polifemo, t. I, pp. 257-298.
- MARTÍN LÓPEZ, David (2013). «"Escaleras hacia el cielo". La búsqueda de la virtud en la tratadística moral jesuítica entre los siglos XVI y XVII». En Eliseo Serrano Martín (coord.), *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en historia moderna*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 101-116.
- MARTÍN LÓPEZ, David (2014). *Orígenes y evolución de la Universidad de Toledo (1485-1625)*. Toledo: Ediciones Parlamentarias.
- MARYKS, Robert A. (2010). *The Jesuit Order as a Synagogue of Jews*. Leiden/Boston: Brill.
- NIEREMBERG, Juan Eusebio (1629). *Obras y días. Manual de señores y príncipes en que se propone con su pureza y rigor la especulación y ejecución política, económica y particular de todas virtudes*. Madrid: Alonso Martín.
- PELSTER, Franz (1943). «Zwei Verträge über Druck und Verlag der "Institutiones morales", des J. Azor». *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 12, pp. 134-144.
- PRODI, Paolo (2000). «La norma: il diritto della morale». En Paolo Prodi (ed.), *Una storia della giustizia*. Bologna: Il Mulino Editore, pp. 325-389.

- PUENTE, Luis de la (1613). *De la perfección del christiano en los estados y oficios de la tres repúblicas, Seglar, Eclesiástica y Religiosa*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba.
- RIBADENEYRA, Pedro de (1595). *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el Príncipe Cristiano, para gobernar y conservar sus Estados*. Madrid: La Imprenta de P. Madrigal.
- ROMÁN FLECHA, José (2014). *Europa, ¿mercado o comunidad?: de la Escuela de Salamanca a la Europa del futuro*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- SARMIENTO, Augusto, Enrique MOLINA y Tomás TRIGO (2013). *Teología moral fundamental*. Pamplona: EUNSA.
- SUÁREZ FIGAREDO, Enrique (2010). «Fray Juan de la Cerda. *Vida política de todos los estados de mujeres*». *Lemir*, 14, pp. 1-628 <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista14/1_Estados_de_mujeres.pdf> [Consulta: 07/06/2020].

Recibido: 30/06/2020

Aceptado: 10/09/2020



ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD: LOS MANUALES DE TEOLOGÍA MORAL
DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS Y LA OBRA DE JUAN AZOR

RESUMEN: La Compañía de Jesús tuvo un importante papel en la cultura y la sociedad del Barroco español. Analizadas en su conjunto las obras jesuitas publicadas entre finales del siglo XVI y las primeras décadas del XVII, observamos una serie de características y enfoques que unen la tradición bajomedieval con la modernidad. La casuística y la dirección de conciencias fueron los ámbitos más prolíficos en el desempeño de su actividad misional, pero no el único en el que se pudo observar esa situación intermedia. Los enfoques educativos con tintes humanistas, así como una teología moral que recordaba en algunos puntos a obras de los siglos XIV y XV nos llevan a pensar en esa complejidad y a reformular el papel de los ignacianos únicamente como modernizadores de la moral y el comportamiento católico después de Trento.

PALABRAS CLAVE: Compañía de Jesús, teología moral, manuales, identidad social, casos de conciencia, Juan Azor.

BETWEEN TRADITION AND MODERNITY: MORAL THEOLOGY MANUALS
OF THE SOCIETY OF JESUS AND THE WORK OF JUAN AZOR

ABSTRACT: Society of Jesus had an important role in the culture and society of Spanish Baroque. Analized all the Jesuit Works published between the late Sixteenth century and the first decades of the Seventeenth, we notice some characteristics and approaches that connect the late medieval tradition with the modernity. The casuistry and the direction of consciences were the most prolific Jesuit areas in the performance of their missionary activity, but not the only one in which this intermediate situation could be observed. The humanistic educational approaches, as well as a moral theology with reminiscent of works from 14th and 15th centuries, lead us to think about the complexity of the Society and to reformulate the role of the Ignatian religious only as modernizers of moral and behavior post-Trent.

KEYWORDS: Society of Jesus, Moral Theology, handbooks, social identity, casuistry, Juan Azor.

DEMONIOS, GIGANTES Y HERESIARCAS
CONTRA LA SANTA. LA PARATEATRALIDAD
Y EL FUEGO COMO ELEMENTOS
DIDÁCTICOS EN LA BEATIFICACIÓN
DE TERESA DE JESÚS*

MARÍA MOYA GARCÍA

Universidad de Granada

mariamoya@ugr.es

1. INTRODUCCIÓN: LA BEATIFICACIÓN DE TERESA DE JESÚS (1614)

El elevado número de beatificaciones y canonizaciones que se solemnizaron en España durante el primer tercio del siglo xvii le ha hecho merecedor del apelativo de «el siglo de los santos españoles» (Vicent Cassy, 2010: 76). No es de extrañar si tenemos en cuenta que, a las fiestas dedicadas a la beatificación de Luis Beltrán (1608) e Ignacio de Loyola (1609), le siguieron las consagradas a Teresa de Jesús (1614), Tomás de Villanueva (1618) e Isidro, patrón de Madrid (1619); todas ellas preámbulo de los célebres festejos que se sucedieron en las canonizaciones de Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Teresa de Jesús, Isidro y Felipe Neri en 1622, por citar los más relevantes. En total, en el siglo xvii en España se conmemoraron trece canonizaciones y quince beatificaciones; todo un despliegue de propaganda religiosa y muestra de la devoción del pueblo español.

En el caso de Teresa de Jesús, fue el *Breve de beatificación*, firmado por el papa Paulo V el 24 de abril de 1614 en Roma, el que daba el pistoletazo de salida a unas fiestas que se acogieron con extraordinario fervor en todos los rincones de España (Arellano, 2018). En mayo, cuando la noticia se propagó, las iglesias y los conventos ordenaron repicar sus campanas, a la vez que las calles y fachadas de multitud de localidades se inundaron de luminarias y fuegos artificiales. No obstante, habría que esperar hasta mediados de octubre para disfrutar del grueso

* Este trabajo se integra en el grupo de investigación «Hibridismo literario y cultura áurea (HILICA)» (ref. 970841), de la Universidad Complutense de Madrid.

de los programas celebrativos, cuando, coincidiendo con la onomástica de Teresa, los carmelitas desplegaron actos festivos en ciudades, villas y pueblos de todo el país (Cammarata, 2004).

El auge de este tipo de ceremoniales promovió que el ritual de la fiesta hagiográfica quedase cristalizado desde inicios de siglo, de manera que todos los actos, en mayor o menor medida, terminaron articulándose de manera similar¹: en primer lugar, se procedía al anuncio del acontecimiento y a la convocatoria de certámenes y concursos; posteriormente, se organizaban procesiones, octavas de sermones y actos públicos para exaltar la vida y milagros del santo o la santa en cuestión; no podían faltar las dramatizaciones, fuegos y mascaradas, que generalmente tenían lugar después de los actos litúrgicos y cuya finalidad era servir de contrapunto a las fiestas religiosas. Así, durante ocho días, las procesiones, sermones y misas se combinaban con justas, certámenes poéticos, representaciones teatrales y parateatrales que hacían las delicias del pueblo. Además, todas las ciudades engalanaban sus fachadas con colgaduras, tapices y telas de gran riqueza, mientras que en las iglesias y conventos se erigían magníficos altares en honor a los homenajeados. Las ciudades se convertían en enormes espacios teatrales, auténticos decorados urbanos que contribuían «a crear la ilusión de una realidad mejorada, de una ciudad transformada [que] [...] durante unos días, pretende dejar de ser lugar de fatigas cotidianas para convertirse en el espacio de la diversión y el espectáculo» (Ferrer, 2003: 27).

Por otro lado, no hay que olvidar que, durante toda la Edad Moderna, la fiesta, en cualquiera de sus manifestaciones, suponía una magnífica ocasión para poner en marcha todos los mecanismos de propaganda política, religiosa o social, permitiendo ofrecer tanto al pueblo como el exterior una imagen muy concreta del país y de las personas a las que se honraban. En el caso de las fiestas hagiográficas, se intercalaban las vertientes doctrinal y lúdica, combinándose la enseñanza de valores seculares y religiosos, sin olvidar siempre un componente espectacular que buscaba el asombro del pueblo (Arellano, 2009a: 27). En palabras de García Bernal, «responden a la propia necesidad de autoexaltación de las poderosas fundaciones religiosas que los patrocinan. Estas tratan de asegurar una cadena de adhesiones que incorpora el poder civil y contribuye a engrandecer el prestigio de la orden» (2006: 263).

La beatificación de Teresa de Jesús no fue una excepción y ofreció a la Orden del Carmelo un pretexto para enaltecer y dignificar la figura de la futura santa (Arellano, 2018), con el fin de promover y defender su santidad. Un claro ejemplo de este despliegue propagandístico lo encontramos en las relaciones de sucesos,

¹ Para un estudio completo de la fiesta en el ámbito religioso durante el siglo XVII, se remite a García Bernal (2006).

entre las que destaca el *Compendio de las solemnes fiestas que en toda España se hicieron en la beatificación de N.B.M. Teresa de Jesús*, libro de la fiesta en el que Diego de San José se encargó de reunir, compilar y publicar las relaciones que le fueron enviadas desde los distintos conventos que participaron en las celebraciones teresianas². En total, el definidor y secretario general de la orden nos ofrece el testimonio de más de ochenta localidades, en un extenso volumen dividido en dos partes³.

Todas ellas describen con prolíjidad los complicadísimos programas simbólicos e iconográficos desarrollados por la Orden del Carmelo⁴. Sin embargo, en este artículo, nos centraremos en analizar uno de los elementos que más contribuía a dar espectacularidad a la fiesta: el ruido, el colorido y la sorpresa que producían los fuegos de artificio, que, junto a las luminarias y otros espectáculos ígneos, aparecen de manera constante en las descripciones de muchas de las celebraciones y que en la mayoría de los casos muestran un valor didáctico incuestionable. En el caso de la beatificación de Teresa de Jesús, muchos de los conventos carmelitas, como si partiesen de un programa de festejos común, organizaron complicados juegos pirotécnicos que pretendían potenciar lo que Manero Sorolla define como la imagen de «la nueva Teresa “oficial” impuesta por la iglesia y por la orden, apoyada en la concepción de la santidad contrarreformista, basada en los milagros, virtudes heroicas y pureza genealógica» (1999: 233).

2. EL FUEGO Y LA PIROTECNIA COMO ELEMENTOS DE LA FIESTA BARROCA

Como advierte Díez Borque, el fuego es uno de los elementos que más aparece en la descripción de las fiestas, tanto en forma de luminarias callejeras, como de fue-

² Junto a ella, se publicaron ocho relaciones que describen las celebraciones de ciudades o localidades concretas, como Zaragoza, Barcelona, Salamanca, Madrid, Valladolid, Toledo y Córdoba. Todas constituyen interesantísimos ejemplos de libros de la fiesta hagiográfica que merecen un estudio aparte, por lo que no entraremos en detalle.

³ El *Compendio* (en adelante, se citará de esta manera) conforma un extenso libro de la fiesta que se divide en dos partes, cada una con su propia paginación: la primera, de 62 folios, se dedica íntegramente a la descripción de los espectáculos que se celebraron en Madrid en los conventos de San Hermenegildo y Santa Ana. Asimismo, incluye la relación completa (y la transcripción de los poemas) del certamen poético que se celebró en la capital, célebre por la participación de Lope de Vega como tribunal. La segunda parte, con 230 folios, describe las fiestas de las 87 ciudades restantes seleccionadas por el autor, comenzando por las de Ávila y Alba, por ser las más vinculadas con la santa. Con el fin de simplificar las citas, estas se realizarán como si la relación no estuviese dividida en dos partes, cada una con su propia numeración. Por ello, si se habla de las fiestas de Madrid, deberá consultarse la primera parte; el resto de las ciudades aparece en la segunda.

⁴ Se remite a García Bernal (2019) para un estudio completo del simbolismo y la iconografía, especialmente en los sermones que se pronunciaron durante las fiestas.

gos de artificios e ingenios pirotécnicos; es decir, «hay una obsesión de luz, que es, a su vez, la quintaesencia de la fugacidad, del decorado ornamental efímero [...]» (1986: 21). La costumbre de iluminar una ciudad cada vez que tenía lugar un acontecimiento político o alguna efeméride fue una costumbre iniciada en el siglo xvii y muy arraigada entre un pueblo que se maravillaba al ver cómo la noche se volvía día. Tal como ha indicado Bonet Correa (1986), el carácter mágico de la luz y su artificiosidad debieron constituir, sin duda, un motivo de júbilo entre los habitantes de unas ciudades en las que se debía sobrellevar la casi más absoluta oscuridad, tanto en unas calles sin apenas iluminado como en unas casas con escasísima luz en los interiores.

Este ambiente mágico se completaba con fuegos artificiales, en los que, además de la luminiscencia, se quemaban castillos artísticos, diversidad de figuras y espectaculares construcciones efímeras. El arte de la pirotecnia se puso muy de moda en toda Europa desde principios del siglo xvii, como demuestra la cantidad de tratados publicados durante esta centuria⁵. García García (2003: 142) advierte que en la formación de los ingenieros y oficiales del ejército y de la armada incluso se incluía una sección dedicada a la fabricación de juegos pirotécnicos, que completaba el estudio de elaboración de todo tipo de artefactos incendiarios destinados al combate. De hecho, con la proliferación de este tipo de espectáculos, los ingenieros pirotécnicos alcanzaron una enorme popularidad en toda Europa, de manera que:

They also fashioned a new form of pyrotechnic knowledge, creating a literature of fireworks treatises whose articulations and craft skills were carefully designed to appeal to noble patrons. By combining pyrotechnic practices with this creditable knowledge, gunners made material the discursive niceties of courtly rhetoric, fashioning a kind of poetry in black powder, an artful craft that would enthral audiences and secure the gunners a place at court and higher reputations (Werrett, 2010: 15).

Es en el siglo xiv cuando aparecen por primera vez noticias de la incorporación de este tipo de artificios en actos festivos celebrados en Europa; por ejemplo, parece que en el recibimiento en Salamanca a María Manuela de Portugal ya se nombran los «fuegos» y los «truenos de fuego de cohetería» que salían de una nube y los «cohetes y luminarias» exhaladas por la boca de una bestia (Ferrer, 1993: 135-142). Asimismo, desde fechas muy tempranas aparecen ligados a

⁵ Aunque en este siglo se editan numerosos tratados relacionados con el tema, parece que hubo textos sobre pirotecnia desde 1540. Destaca *La Pyrotechnie* (1630) o, en España, el *Tratado de la artillería y el uso de ella* (1613) de Diego de Ufano o *El perfecto artificial, bombardero y artillero* (1691) de Fernández de Medrano.

festividades religiosas, en las que «simple fireworks also added drama no mystery plays and holy festivals at Christian religious sites, imitating the sound and appearance of celestial and meteoric scenes that mediated between heaven and earth» (Werrett, 2010: 16).

Poco a poco, este tipo de fuegos y juegos pirotécnicos se convirtieron en espectáculos independientes, que fueron adquiriendo una mayor complejidad gracias a la capacidad de los artilleros e ingenieros para crear artificios cada vez más sorprendentes, que «acabarían por transformar la escenografía festiva, estableciendo una interesante simbiosis entre lo militar y lo lúdico» (Gómez, 2019: 224). La complejidad de este tipo de espectáculos llegó hasta tal punto que exigía un complejo entramado de colaboradores y una fusión de artes que nos describe perfectamente Salatino:

More frequently, the surviving records emphasize their inability sufficiently to describe the marvels of these elaborate enterprises —a complex collaboration between architects, painters, sculptors, engineers, skilled crafts— men, pyrotechnists, musicians, and armies of workmen. And the visual records are, inevitably, no more than pale reflections of their subjects. The difficulty in attempting to convey the effect of these entertainments, which often united music, dance, theater, jousting, feasting, illuminations, and fireworks in a highly textured and nuanced ensemble [...] (Salatino, 1997: 21).

Al mismo tiempo que se potenciaba su grandiosidad, se fueron convirtiendo en un símbolo de poder, «un divertimento que se producía a través del alarde en el dominio del uso de la pólvora y la artillería, [que encerraba] un potente mensaje político con el que se pretendía exhibir la capacidad y la potencia militar de los estados» (Gómez, 2019: 226). Y, como no podía ser de otra forma, también se consolidaron como arquitecturas simbólicas, «dotadas de una capacidad discursiva de tipo iconográfico» (Andrés Renales, 2011: 37). Los organizadores de este tipo de fiestas se afanaban por crear imágenes y espectáculos en forma de relato, en los que se escenificaban motivos grotescos, monstruosos, de tipo histórico-legendario o mitológico que, como veremos, ostentaban un claro valor doctrinal. Un espectáculo con tintes de teatralidad que provocaba pavor y admiración a partes iguales y que, en cualquiera de los casos, nunca pasaba desapercibido.

A continuación, describiremos los espectáculos pirotécnicos más destacados que tuvieron lugar durante las fiestas de la beatificación de Teresa de Jesús, con el fin de constatar su valor doctrinal. Nos centraremos en aquellos que recoge Diego de San José en su *Compendio*, haciendo hincapié en la descripción de aquellos que cuentan con un mayor componente de parateatralidad y espectacularidad, en los que el factor didáctico es más palpable. Comenzaremos por las fiestas de Alba,

por ser las primeras que aparecen en el *Compendio*, e iremos pasando por las de Barcelona, Mataró, Perpiñán y Corella⁶.

3. FUEGOS ARTIFICIALES Y DIDACTISMO EN LAS FIESTAS DE LA BEATIFICACIÓN DE TERESA DE JESÚS

A pesar de tratarse de una ciudad de apenas setecientos habitantes, en Alba de Tormes se organizaron festejos a la altura de las grandes urbes, gracias, en gran medida, a la generosa financiación de los duques de Alba. El programa celebrativo se desarrolló entre el 5 y el 12 de octubre, en los que se sucedieron misas, sermones, procesiones y luminarias (más de dos mil, según el relator), que transformaron la apacible vida de la localidad. Asimismo, la noche previa al inicio de la octava (el sábado 4 de octubre) se representaron dos comedias —una sobre la vida de santa Teresa y otra sobre san Francisco— y se preparó una exhibición de artillería y cohetes que terminó siendo un éxito, ya que, según Diego de San José, los espectadores renunciaron a esperar al final de la comedia y, cuando empezaron los fuegos, «corrieron despavoridos y presurosos a la plaza de palacio, puesto señalado y a propósito por su capacidad y eminencia para ser los fuegos muy lucidos» (1615: f. 14v).

Tras el éxito inaugural, el segundo día se ofreció un espectáculo pirotécnico en la plaza principal, gracias a la instalación de un complejo escenario con dos bandos contrapuestos; el de Teresa de Jesús, con caballeros que acudieron en su auxilio, y el de los herejes:

Amanecieron puestas esta mañana con buen trabajo de los que entendieron de esto cinco figuras de estatuas gigantes, sobre un tablado en descubierto [...]. Estaba en medio de los cuatro y, por caminos secretos, alambres y cordeles sin verse quién los movía, ya levantaba los brazos amenazando, ya volvía aquí y allí la cabeza espantando y sacudía y azotaba apresuradamente la cola, rabiendo, ya tendía las grandes alas de murciégalos, haciendo además de que volaba, movimientos que pasmaban al vulgo y a los entendidos que admiraban, porque aún no alcanzaban la causa de aquellos efectos, que juntamente lo eran de admiración y de alegría (1615: ff. 17v y 18r).

El escenario alegórico dio paso a un auténtico espectáculo doctrinal, gracias al combate entre los demonios, los caballeros y la santa, con tal despliegue de fuegos, cohetes y ruido que provocó que incluso los más valientes buscasen refugio

⁶ Las descripciones de los festejos celebrados en Barcelona y Mataró serán completadas con la relación de Dalmau (1615), en la que se relata, con mayor minuciosidad, los festejos de Barcelona y otras ciudades aledañas.

en los alrededores de la plaza. Horror y pavor mezclados con el estupor y la admiración, un repertorio de sentimientos antagónicos que son «evocados en el discurso mediante una recurrente tipología de tropos y figuras casi siempre alrededor del combate de luz/oscuridad» (Andrés Renales, 2011: 31). En este contraste ígneo se establece una simbiosis lógica entre los conceptos de luz/bien y oscuridad/mal, una asociación recurrente y perfectamente entendible por los concurrentes, que se refleja vívidamente en las relaciones de sucesos mediante un efecto de hipotiposis que busca transportar al lector al momento del espectáculo. De hecho, la descripción del relator, que insiste en que todo lo vio con sus propios ojos, abarca más de más de un folio que resumimos a continuación:

A una con las tinieblas de la noche aparecieron luces artificiales sin número en los puestos de la noche primera, y [...] aparecieron dos caballeros armados a caballo, a guisa de pelear [...] Comenzaron los fuegos con mayor prisa que la noche precedente a romper y encender el aire con extraña fuerza y porfía, ardían bombas a menudo, quedábanse ruedas y a veces con asombro de los circunstantes combatían los caballeros armados corriendo el uno contra el otro con increíble velocidad: cuando partían de sus puestos iba cada uno hecho un Etna, vomitando fuego por las cabezas, lanzas, colas de los caballos y otras partes y al tiempo de herirse se resolvían al parecer todos en fuego [...] El fuego que subía más de una pica, y de las entrañas vomitó [...] llamas de fuego, cohetes sin número, de manera que sus vecinos herejes no tuvieron tiempo de echar la barba a remojo [...]. En la parte opuesta asistía con majestad y decencia, como en estrados, la santa madre para arrojar a aquella vil canalla rayos de fuego con que se abrasasen (1615: f. 23v).

Por si no bastase la exhibición en sí misma, Diego de San José no duda en complementarla con un discurso encomiástico sobre las virtudes de Teresa de Jesús, que pone en evidencia su labor como contendiente de la herejía y su afán por propagar la santa fe:

[...] maravilloso jeroglífico del valor y fuerza de sus oraciones, del celo de nuestra santa fe y propagación del santo evangelio, deseos que siempre ardían dentro de su pecho, en el cual, mediante este divino fuego, se fraguaban a menudo agudas saetas contra los herejes, que viras eran y pasadores contra ellos sus fervorosas oraciones y peticiones a Dios, por donde merece bien el nombre de acérrima perseguidora de la herejía, como ella lo confiesa, y se da por tal en sus escritos. Y si demás de esto triunfó valerosamente tantas veces del demonio y del infierno todo junto, luego buen pensamiento era el que hemos dicho y lástima fue que se malograse (1615: ff. 23v-24r).

Como advierte Ferrer, no hay que olvidar que estas relaciones eran obras escritas por encargo de los organizadores, para «quienes la relación se convertía en

un instrumento útil de cara a la amplificación de su prestigio social» (2003: 30). En consecuencia, vemos cómo el relator trata de combinar en un mismo texto la función informativa o descriptiva de la relación con una función claramente emotiva, mediante un discurso plagado de hipérboles, oxímoron, metáforas, alegorías o analogías con un claro afán propagandístico, que buscan deslumbrar al lector en la misma medida en la que el espectáculo pretende sorprender al espectador. En palabras de Andrés Renales:

[...] también cabe destacar cómo ciertos autores se aventuran en su labor más allá de la mera descripción seriada, característica de aquella primigenia dimensión antropológica de los fuegos, desvelando en su escritura posibles significados, emprendiendo analogías, siendo también, en definitiva, intérpretes o exégetas de los sucesos festivos (2011: 34).

Idéntica exégesis brota de las fiestas de Barcelona, de la que nos ha llegado una prolífica descripción gracias al libro de la fiesta publicado por Dalmau (1615). Aunque la noticia se celebró en mayo con luminarias y fuegos artificiales, no fue hasta el 2 de octubre cuando se pregón el inicio de los fastos. No podían faltar las luminarias, que se dispusieron a lo largo de la Rambla y que alumbraron a los más de cincuenta tablados que atestaban la calle, con invenciones de fuegos, globos, pirámides, galeras, pavones y otras máquinas pirotécnicas. De todas ellas, sin duda la más espectacular fue la que se situó justo enfrente de la iglesia de Sant Joseph, en una pequeña plaza en la que se construyó un castillo de nueve torreones lleno de cohetes y voladores, así como una rueda de fuego en lo alto de la torre del homenaje; al otro lado se fijó una naveccilla con figuras humanas que representaban a herejes y apóstatas. Según Dalmau, «era esta fortaleza símbolo de la fuerza con que los herejes perseguían la Iglesia católica [...] y la naveccilla significaba los apóstatas que andaban fluctuando por los mares de este mundo» (1615: f. 7r). Junto a ellos, en la esquina de una casa, asomaba un cocodrilo de veinte palmos de largo, lleno de artificios, bombas de fuego y más de mil cohete voladores y tronadores repartidos por todo el cuerpo. El propio relator reconoce que parecía dibujado «de aquel Leviatán del que se habla en la historia del paciente Job», porque tenía «todo su cuerpo escamado de unos escudillos tan fuertes, que parecían acero, de suerte que cuantas dagas o estoques se probaban en él era cierto dejar allí las puntas; una boca ferocísima con dientes y colmillos muy grandes» (Dalmau, 1615: f. 7).

La mención al Leviatán bíblico resulta relevante, ya que responde a la incorporación a este tipo de exhibiciones de monstruos simbólicos que representan a la herejía y la idolatría, inspirados en los bestiarios medievales o en la propia Biblia. Encontramos claros antecedentes en el teatro medieval (Massip, 1999),

con figuraciones de monstruos, demonios, sierpes y dragones que pervivieron en el imaginario colectivo. En el contexto barroco, Arellano afirma que «debe tenerse en cuenta que los monstruos que aparecen en estas fiestas se integran en una estructura antitética y simbólica» y que «la mayoría pertenecen a los territorios del mal y forman en las filas de los ejércitos diabólicos, como instrumentos de la pedagogía religiosa en el marco del fasto barroco» (2009b: 24). En este caso, el elegido es Leviatán, monstruo marino que representa el caos y el mal, que aparece descrito, de manera muy similar en la relación, por Job (41, 15-30).

Con un escenario alegórico concebido para provocar curiosidad y admiración, dio comienzo la función. A las diez de la noche atravesó la Rambla una nave adornada con gallardetes, banderillas y hachas blancas. En su popa se podía ver la imagen de Teresa de Jesús, cubierta de joyas, con una pluma en una mano y un libro en la otra, acompañada por ocho niños vestidos de frailes carmelitas y, justo detrás de ellos, otros cuatro que representaban las cuatro virtudes cardinales. Delante de la nave avanzaba un carro triunfal tirado por caballos, con un coro de voces e instrumentos y adornado con más de doscientas hachas blancas. Cuando la nave capitaneada por Teresa de Jesús fue conducida por delante del castillo:

[...] de improviso comenzó el cocodrilo a echar grandes llamaradas de fuego por la boca, manos y pies, por cinco bombas que con mucho artificio tenían repartidas en estas cinco partes, después de haber despedido de sí mucho fuego, y sonando dentro de su cuerpo algunos tronidos, se movió meneando unas arlas artificiales, caminando como en defensa de los herejes y puesto en medio de ellos estuvo casi un cuarto de hora echando fuego de sí. Luego comenzó a echarlo la nave en que venía nuestra santa, por una bomba tan artificiosamente puesta que pegó fuego en el castillo, en el cual, después de grandes truenos y ruido, se encendieron infinitos cohete voladores [...] (1615: f. 67r).

La batalla entre los herejes, el monstruo y el barco continuó por largo tiempo, en el que el fuego y el ruido fueron los máximos protagonistas. Por fin, todo se serenó y, como no podía ser de otra manera, Teresa de Jesús salió victoriosa y continuó su camino, dejando, una vez más, a todos quietos, de rodillas y derramando lágrimas de devoción⁷. Se demuestra así, una vez más, cómo arquitecturas efímeras, animales mecánicos (con mayor o menor grado de simbolismo), encarnizados combates, música y, sobre todo, fuego y pirotécnica, conformarán una fórmula tan recurrente como efectiva a la hora de adoctrinar al pueblo, que se repetirá en muchas fiestas hagiográficas áureas⁸.

⁷ Dalmau (1615: ff. 12r-13v) realiza una descripción más prolífica de la representación.

⁸ Andrés Renales (2011: 25-43) hace un interesantísimo repaso de este tipo de espectáculos pirotécnicos, vinculados a las fiestas valencianas del siglo XVII.

Un espectáculo similar encontramos en Mataró, localidad costera de la provincia barcelonesa. En esta ocasión, frente a la iglesia se dispusieron tres cadalso, con sendas figuras que encarnaban a tres enemigos del alma: el mundo, el demonio y la lujuria. El primero aparecía representado como un gigante de treinta palmos de altura, armado de pies a cabeza y sosteniendo una lanza contra la santa; por su parte, el demonio emergía con la boca abierta y mostrando sus garras, en actitud de querer despedazarla, mientras que la lujuria se exhibía como una mujer ricamente vestida, que sostenía un espejo en la mano. Frente a ellos, se erigió una ermita con el busto de Teresa de Jesús, de rodillas, delante de un Cristo y con un ángel a su lado que le ofrecía tres saetas. Por fin:

Tomó la santa las tres saetas que le ofrecía el ángel y tirolas cada una de por sí a cada uno de sus tres enemigos, que los tenía enfrente y dispuestos de manera que luego se encendieron y quemaron en vivas llamas, con tan grande ruido y estruendo que parecía hundirse la tierra. Quemáronse todos tres: Mundo, Carne y Demonio, sin que quedase cosa de ellos. Solo quedó un obelisco, el cual se abrió y apareció un ángel que estaba dentro y traía en la mano una corona muy rica, y en la otra una palma para darla a la santa (1615: f. 157v).

Este escenario alegórico-didáctico se completó con varias invenciones de fuegos y artificios construidas en los aledaños del monasterio de San José, que sirvieron de diversión durante la semana que duró la octava. En una de ellas se plantó un árbol gigante, del que salía una enorme culebra con siete cabezas, que fue alcanzada por una de las flechas que lanzaba desde el otro lado de la calle una figura de Teresa de Jesús, armada con arco y flechas. La misma suerte corrió un dragón lleno de fuegos artificiales que estaba en otra de las calles, esta vez vencido por una representación de la devota portando una cruz en sus manos. Más espectacular debió resultar la obra de la plaza de la villa, en la que se fabricó un castillo con siete divisiones del que salían lagartijas y otras sabandijas, emulando a esas sabandijas y bestias que rondan el castillo de santa Teresa, tal y como aparecía descrito en su libro.

Siguiendo esta misma línea, la plaza de Perpiñán se transformó en un magnífico jardín lleno de árboles y flores, en medio del cual se erigió un monte Carmelo, con riscos, valles y ermitas. A los lados se dispusieron dos tablados con sendas naves: en la primera se situaron dos tronos, uno con la imagen de la Virgen del Carmen, con corona de piedras preciosas y escapulario en mano; y otro con la imagen de Teresa de Jesús, igualmente decorada. En la otra nave aparecían «las figuras de los dos heresiarcas de estos tiempos: Lutero y Calvino; y repartidos por diversos puestos muchos de sus secuaces» (1615: f. 187v). Un escenario perfecto para que, al llegar la noche, diera comienzo una exhibición que duró más de tres cuartos de hora:

Llegada pues, la noche y la hora de ver el fin de estos jeroglíficos, lo tuvo la nave de los herejes tan desgraciado y triste como lo tuvieron los que representaba, porque a deshora, por un cordelito muy sutil, partieron a un mismo tiempo dos rayos de fuego de la imagen de nuestra señora y de nuestra santa madre, y con grandísima presteza se prendió en las figuras de los dos herejes, los cuales comenzaron a disparar de sus cuerpos tantos tiros, y a despedir tanta cantidad de cohetes, que parecía imposible caber en ellos tanta máquina (1615: f. 187v).

Algo diferentes fueron las fiestas de Corella (Arellano, 2007), donde la noticia se recibió con repique de campanas y se dispusieron luminarias en todas las plazas y calles. El relator advierte que fueron tantas que incluso acudieron habitantes de las aldeas cercanas «pensando que se abrasaba la villa». Añade que «fuerá largo de contar las máquinas e ingenios de fuego, arcos, bombas, ruedas y otras muchas invenciones que los ingenieros tenían hechos», que cuando se disparaban hacían «temblar la tierra y cubrirse el cielo y que todo parecía hundirse» (1615: f. 117r), provocando que muchos se tapasen ojos y oídos y que incluso saliesen huyendo. También se prepararon invenciones de fuegos muy cerca de la iglesia, en la que se dispuso un águila de catorce pies de alto, con las alas extendidas, que iba despidiendo cohetes voladores a los lados.

Pero lo más curioso fue la mezcla de las danzas con estos espectáculos ígneos. En primer lugar, el relator describe cómo en la procesión se dispararon mosquetes y trabucos y que especialmente espectaculares fueron «los ingenieros de la pólvora [...] porque salieron muy de gala y danzaron delante de la santa, y, al mismo compás que llevaban en los pies, iban despidiéndose cohetes de muchas partes de sus vestidos». Más tarde, se sucedieron una serie de danzas de cohetería y sortija, entre las que destaca «una danza que por sus fuegos y figuras ponía admiración y espanto» (1615: f. 118r). Estaba compuesta por veinticuatro hombres vestidos de demonios, con garfios, despidiendo mucho fuego hediondo por sus lados, corriendo de un lado al otro de la calle dando espantosos bramidos.

Estando en esto, salió de improviso un ángel muy hermoso por detrás de la iglesia, en un caballo blanco, con sus alas tendidas y espada en mano, y peleó gran rato con ellos, defendiéndose ya con el fuego que despedían, ya con sus instrumentos, mas al fin el ángel los fue rindiendo y arrinconándolos a la parte de la iglesia (1615: f. 118r).

Parecía que todo había terminado, pero de repente, se abrió la puerta de la iglesia y apareció un carro triunfal muy vistoso, adornado con flores y acompañado por chirimías y vihuelas, en lo alto del cual iba un niño vestido de monja descalza, símbolo de Teresa de Jesús. Los demonios, ya vencidos, aparecieron encadenados al carro; y detrás de ellos el ángel, «como gozándose de ver cuán gloriosamente triunfaba la santa de los demonios» (1615: f. 118r).

4. CONCLUSIÓN

Una vez finalizado el recorrido por las fiestas, podemos concluir que las descripciones ofrecidas por los relatores ponen de relieve cómo las complejas estructuras pirotécnicas, los aterradores monstruos mecánicos, los demonios, los gigantes, los heresiarcas, las representaciones alegóricas de los vicios mundanos y, sobre todo, el ruido, la música, el fuego y la pirotécnica se configuran como un elemento clave al servicio de la propaganda religiosa, convirtiéndose en un recurso prefecto para instruir a un pueblo ávido de este tipo de espectáculos, a la vez que se maravillaba. Se consigue crear así un espacio mágico, fascinante y, sobre todo, didáctico, del que son fiel reflejo las relaciones de sucesos conservadas, muchas de ellas encargadas por la propia Orden del Carmelo. Asistimos a una simbiosis entre el universo terrenal y el literario, en el que no se deja nada al azar, y cuya única finalidad es la de dignificar la figura de Teresa de Jesús en aras de fortalecer los méritos de la beata para su futura canonización. Por tanto, estamos ante una fórmula prefecta que, como tal, se repetirá en la mayor parte de las fiestas hagiográficas áureas y que terminará por ser imprescindible en los programas celebrativos, tanto civiles como profanos. Tanto es así, que llegará a nuestros días como uno de los elementos imprescindibles en muchos festejos populares, tanto seculares como religiosos, que siguen maravillando a la vez que sorprendiendo a una sociedad cada vez más difícil de asombrar.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS RENALES, Gabriel (2011). *Relaciones de fiestas barrocas*. Valencia: Textos y estudios. Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- ARELLANO, Ignacio (2007). «Un ejemplo de fiestas barrocas. Beatificación de Santa Teresa de Jesús en la villa de Corella». *Colecciones de Pliegos Volanderos del GRISO*. Pamplona: GRISO/Universidad de Navarra <<http://hdl.handle.net/10171/18799>> [Consultado el 20/04/2021].
- ARELLANO, Ignacio (2009a). «Enseñanza y diversión en fiestas hagiográficas jesuitas». En Ignacio Arellano y Robin A. Rice (eds.), *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*. Madrid/Pamplona: Iberoamericana/Vervuert/Universidad de Navarra, pp. 27-54.
- ARELLANO, Ignacio (2009b). «Ornato y simbolismo. El monstruo en las fiestas jesuitas del siglo XVII». En Mariela Insúa y Lygia Rodrigues Vieanna Peres (eds.), *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 11-27.
- ARELLANO, Ignacio (2013). «Elementos teatrales y parateatrales en las fiestas hagiográficas barrocas». *Revista Chilena de Literatura*, 85, pp. 101-125.
- ARELLANO, Ignacio (2018). «Celebraciones teresianas en el Siglo de Oro». *Hispania Sacra*, 70, n.º 141, pp. 283-293. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952013000300005>.

- BONET CORREA, Antonio (1986). «Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras. El lugar de la teatralidad de la fiesta barroca». En José María Díez Borque (coord.), *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*. Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 11-40.
- CAMMARATA, Joan F. (2004). «El espectáculo y la divinidad: la relación de las fiestas por la beatificación de Santa Teresa de Jesús». En Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso (coords.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, t. II, pp. 59-66.
- DALMAU (1615). *Relación de la solemnidad con que se han celebrado en la ciudad de Barcelona las fiestas a la beatificación de la madre S. Teresa de Jesús, fundadora de la reforma de frailes y monjas de nuestra señora del Carmen de los descalzos*. Barcelona: Sebastián Matevad.
- DÍEZ BORQUE, José María (1986). «Relaciones de teatro y fiesta en el barroco español». En José María Díez Borque (coord.), *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*. Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 11-40.
- FERRER VALS, Teresa (1993). *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Valencia: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- FERRER VALS, Teresa (2003). «La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral». En José María Díez Borque (dir.), *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, pp. 27-37.
- GARCÍA BERNAL, José Jaime (2006). *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- GARCÍA BERNAL, José Jaime (2019). «Esclavitudes festivas de Santa Teresa: espectáculos de la luz y la palabra en el ciclo de su beatificación». En M.ª Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón e Inmaculada Rodríguez Moya (eds.), *Fastos y ceremonias del barroco iberoamericano*. Santiago de Compostela/Sevilla: Andavira Editora/Enredars Publicaciones, pp. 199-222.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo (2003). «Arquitecturas y efectos de la fiesta». En José María Díez Borque (dir.), *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, pp. 138-158.
- GÓMEZ, Consuelo (2019). «La moderna invención de la máquina pirotécnica, o cómo exhibir la nueva cultura técnica a través del espectáculo mecánico». *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 3: 2, pp. 223-237. DOI: <https://doi.org/10.1080/24741604.2019.1629075>.
- MANERO SOROLLA, M.ª Pilar (1999). «Las relaciones de las solemnes fiestas que en toda España se hicieron en la beatificación de N.B.M. Teresa de Jesús, de Diego de San José». En Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro (eds.), *La fiesta*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 223-234.
- MASSIP BONET, Francesc (1999). «El infierno en escena: presencia diabólica en el teatro medieval europeo y sus pervivencias tradicionales». *Euskera*, XLIV, pp. 239-265.
- SALATINO, Kevin (1997). *Incendiary Art: The representation of fireworks in Early Modern Europe*. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.

- SAN JOSÉ, Diego de (1615). *Compendio de las solemnes fiestas que en toda España se hicieron en la beatificación de N.M.S. Teresa de Jesús, fundadora de la reformación de Descalzos y Descalzas de N. S. del Carmen*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- VICENT CASSY, Cécile (2010). «Los santos, la poesía y la patria. Fiestas de beatificación y de canonización en España en el primer tercio del siglo XVII». *Revista de Historia Jerónimo Zurita*. Monográfico: «Fábrica de santos: España, siglos XVI-XVII», 85, pp. 75-94. <<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/30/76/05vincent-cassy.pdf>> [Consultado el 26/04/2021].
- WERRETT, Simon (2010). *Pyrotechnic arts and sciences in European History*. Chicago: The University of Chicago Press.

Recibido: 15/02/2021

Aceptado: 12/03/2021



DEMONIOS, GIGANTES Y HERESIARCAS CONTRA LA SANTA.
LA PARATEATRALIDAD Y EL FUEGO COMO ELEMENTOS DIDÁCTICOS EN
LA BEATIFICACIÓN DE TERESA DE JESÚS

RESUMEN: El anuncio y la celebración de la beatificación de Teresa de Jesús (1614) trajo consigo la organización de diversos festejos por todos los rincones de España. En este artículo se analizan aquellos relacionados con los espectáculos pirotécnicos y fuegos artificiales, con el fin de demostrar cómo los organizadores de la fiesta se beneficiaban de uno de los entretenimientos preferidos por el pueblo para realizar exhibiciones con una finalidad eminentemente didáctica, siempre al servicio de la propaganda religiosa.

PALABRAS CLAVE: beatificación, Teresa de Jesús, fuegos artificiales, espectáculos pirotécnicos, fiestas religiosas.

DEMONS, GIANTS AND HERESIARCHS AGAINST THE SAINT.
PARATHEATRICALITY AND FIRE AS DIDACTIC ELEMENTS IN
THE BEATIFICATION OF TERESA OF JESUS

ABSTRACT: The announcement and celebration of Teresa de Jesús' beatification (1614) brought with it the organization of several celebrations throughout Spain. The aim of this paper is to analyze those related to firework displays and fireworks, in order to demonstrate how the event organizers benefited themselves from one of the most valued performances, to make exhibitions with an eminently didactic purpose, with a religious propaganda intention.

KEYWORDS: Beatification, Teresa de Jesús, fireworks, firework displays, Diego de San José, religious festivals.

UN PAPEL DE ACTOR DESCONOCIDO DE *AMOR, HONOR Y PODER* DE CALDERÓN*

DANIELE CRIVELLARI

Università di Salerno
dcrivellari@unisa.it

El descubrimiento por parte de la crítica, hace ya varios años, de unos papeles de actor custodiados en la Biblioteca Nacional de España, ha impulsado el estudio —y, por ende, el mayor conocimiento— de los procesos a los que se veían sometidas las comedias áureas desde el momento de su redacción hasta su representación¹. El análisis de estas hojas sueltas, en las que se transcribían las intervenciones de los actores para su memorización y ensayo, ha permitido adentrarse en uno de tantos recovecos de la vida de las piezas desde la práctica escénica: se ha podido apreciar de forma tangible el trabajo del apuntador, encargado de sacar los papeles individuales para los miembros de la compañía a partir del manuscrito del dramaturgo²; asimismo, se ha podido entender algo más sobre las técnicas de estudio por parte de los histriones³; finalmente, se han podido observar algunos detalles en lo referido a los ensayos, como su duración o el rol que desempeñaban ciertos actores o actrices⁴.

* Este trabajo se inscribe en las actividades del proyecto PRIN «Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21st Century: A Digital Approach» (ref. 2017IA5XAR).

¹ La primera noticia de la existencia de estos testimonios se debe a Reyes Peña (1991); sucesivamente, se ocuparon del corpus Arata (1997), Arata y Vaccari (2002) y Vaccari (2006). Sobre el tema pueden verse también las aportaciones de Badía Herrera (2004 y 2009), Reyes Peña (2012), Vaccari (2014) y Antonucci (2016), así como las bibliografías allí mencionadas.

² Sobre esta figura véanse Arata y Vaccari (2002: 53-55).

³ Nos referimos, por ejemplo, a la presencia de los «pies», las últimas palabras que pronunciaría otro personaje antes de la intervención escrita en el papel; es algo que ya apuntaba Vaccari: «Il pie che precede ogni singola battuta lo avrebbe aiutato [al actor] a entrare nel dialogo al momento giusto durante la messa in scena» (Vaccari, 2006: 21).

⁴ En lo referido a la duración de los ensayos, véase Arata (1997: 55). Sobre el papel desempeñado por los actores, remitimos al resumen propuesto por Vaccari (2006: 52-59).

Se trata de pocas, pero fundamentales teselas que resultan imprescindibles para reconstruir la fiesta teatral como fenómeno complejo, donde el texto despachado por el comediógrafo está sometido a una serie de modificaciones en el camino hacia su puesta en escena, como es sabido. En este sentido, el manuscrito original de la comedia no es sino uno de los engranajes del mecanismo y tiene que interactuar obligatoriamente con otros (el autor de comedias, el apuntador, los actores, los censores, los copistas, etc.), amoldándose a sus necesidades. Desde esta perspectiva, una de las cuestiones a la vez más espinosas e interesantes tiene que ver con el estatus de los textos transmitidos por medio de los papeles de actor: estos folios, aunque de manera fragmentaria, reproducen los parlamentos que los actores efectivamente recitaron en escena y que fueron escuchados por los espectadores. Son, por tanto, testimonios centrales en la reconstrucción de la escenificación de las piezas en la época, y este aspecto adquiere aún más importancia cuando se observa que «in pochi casi il testo per le scene è identico al testo completo trasmesso dai manoscritti» (Vaccari, 2006: 56). Los papeles de actor, en definitiva, son como instantáneas —eso sí, borrosas y parciales— de algunas representaciones concretas del Siglo de Oro y testimonian la voluntad última del autor de comedias, que no coincidiría siempre con la del ingenio⁵.

Desgraciadamente, el número de papeles de actor que han llegado hasta nosotros es bastante escaso; esto se debe, sin duda, a la naturaleza misma de dichos documentos, que solo tenían el objetivo de ayudar al actor a aprender su parte y que serían destruidos, por tanto, una vez agotada su función. Por lo demás, huellas del trabajo de transcripción de estos papeles se encuentran a veces en los umbrales de los manuscritos empleados para la representación, esto es, en las páginas inicia-

⁵ A propósito de la importancia de los papeles de actor desde el punto de vistaecdótico, las posiciones de los críticos no son uniformes: por un lado, véanse opiniones como la de Vega García-Luengos: «para el estudiioso actual, su utilidad [la de los papeles de actor] está más en lo que permiten conocer sobre el trabajo día a día de los agentes del teatro en su dimensión prioritaria que en su valor para laecdótica, aunque nunca hay que desdeñar nada» (2003: 1295); o Reyes Peña: «Soy consciente [...] de que quizá el citado material no sea demasiado importante desde el punto de vista textual» (2012: 112). Por otro, algunos estudiosos sí han puesto de relieve el valor que los papeles de actor a veces pueden desempeñar en este sentido: véanse Arata y Vaccari: «La definición de figuras como la del apuntador y el análisis de manuscritos atípicos como los papeles de actor y otros ofrecerán materiales de primera mano a la crítica textual. La ayudarán, sobre todo, a no encerrarse en el gueto de la teoría abstracta, y a ahondar sus raíces en el quehacer cotidiano de hombres de carne y hueso que vivieron, sudaron y amaron como todos nosotros» (2002: 56); Vaccari: «pese a su naturaleza fragmentaria, el pesoecdótico de las variantes ofrecidas por los Papeles de actor no es tan mínimo como podría pensarse» (2012: 266); y Antonucci: «se impone profundizar en el estudio de los papeles de actor, para comprobar las relaciones textuales con las comedias eventualmente conservadas a las que puedan reconducirse» (2016: 77). Finalmente, y aunque en ese caso no pueda hablarse quizás propiamente de un papel de actor, véanse las consideraciones de Bentley (1993) sobre un manuscrito de *Antes que todo es mi dama* de Calderón, que debió de servir para que algunos actores aprendieran sus partes.

les o finales: allí, por medio de indicaciones como «sáquese», «hase de sacar» o «sacado», se hace referencia a esta operación, realizada o por realizar⁶. Se trata de detalles que a menudo pasan desapercibidos o de los que apenas se da cuenta en las descripciones de estos testimonios a la hora de editar las comedias, ya que se suele atribuirles un valor secundario. Sin embargo, es necesario prestar la máxima atención a todos los elementos ofrecidos, directa o indirectamente, por los manuscritos que transmiten las obras dramáticas; esto es aún más cierto cuando se consideran las zonas liminares de dichos documentos, ya que es precisamente en los umbrales donde pueden encontrarse datos relevantes para la reconstrucción de la vida de las piezas en las escenas⁷. Es lo que ocurre con un folio, en el que nadie parece haber reparado hasta ahora, que fue utilizado en la encuadernación de un manuscrito y que es en realidad un papel de actor de una obra temprana de Calderón: *Amor, honor y poder*.

El volumen, que se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional de España (sign. MSS/15453)⁸, recoge el texto de una comedia titulada *El benjamín de la Iglesia y mártir san Josafat*. Se trata de una de muchas piezas que fueron compuestas a lo largo del siglo xvii sobre la leyenda cristianizada del Buda, que había llegado desde la India hasta la Europa medieval por medio de innumerables traducciones y reescrituras, y de la que el *Barlaán y Josafat* lopesco constituye sin duda uno de los ejemplos más conocidos y logrados⁹. Son muy pocos los da-

⁶ Por mencionar tan solo un ejemplo muy conocido, piénsese en el manuscrito autógrafo de *Lo que pasa en una tarde* de Lope: en el folio que contiene las *dramatis personae* del primer acto, al lado del nombre de dos personajes (Teodora y León) se encuentra la indicación «hase de sacar», en alusión evidente a los papeles que todavía no se habían transscrito. Una descripción detallada se encuentra en Presotto (2000: 257-258). El manuscrito está conservado en la Biblioteca Nacional de España (sign. Res/92) y se encuentra reproducido en la Biblioteca Digital Hispánica <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000099808&page=1>> [Consulta: 10/03/2022].

⁷ En este sentido, sigue siendo realidad —y no solo en lo que a Lope se refiere— lo que observaba Pontón: «Ciento que no nos falta información, por ejemplo, sobre los tratos que sostuvo Lope con varios autores de comedias, y las licencias que acompañan a autógrafos y apógrafos suelen ofrecer datos relevantes sobre el itinerario de las piezas en las tablas y la duración de su paso por la escena. Ciento también que el incremento de ediciones críticas de comedias sueltas (y, sobre todo, de las partes) ha puesto de relieve notables divergencias entre los impresos y las copias manuscritas tempranas, divergencias que cabe atribuir a la vida activa de las obras en la escena nacional. Pero aún no se han podido perfilar de manera satisfactoria los modelos básicos de intervención de las compañías (los procesos, sus grados) en los textos de Lope» (2001: 247).

⁸ El manuscrito se encuentra reproducido en la Biblioteca Digital Hispánica <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000224492&page=1>> [Consulta: 14/03/2022].

⁹ Sin ánimo de exhaustividad, mencionaremos al menos *El príncipe del desierto y ermitaño de palacio* de Diego de Villanueva y Núñez y José de Luna y Morentín, y la anónima *Los defensores de Cristo*, así como dos comedias, también anónimas, ambas tituladas *Los dos luceros de Oriente*. Sobre estas piezas pueden verse las aportaciones de Moldenhauer (1932), García Reidy (2006: 432-434) y Mishra (2013). Para más datos sobre la trayectoria de esta fábula a lo largo de los

tos seguros de los que disponemos acerca de *El benjamín de la Iglesia y mártir san Josafat*: en las hojas iniciales del testimonio objeto de nuestro análisis —el único que transmite la obra—, se repite por tres veces el título y el nombre del autor: «Com[e]d[ia] <-96> / San Josaphat / Valle / se quede» (f. 2r); «Comedia n.º <-100> / San Jossaphat / <-de Valle\de un yng[enijo]> tomo 9.º / a[ñ]o de 1699 [rúbrica]» (f. 3r); «Comedia Nueva / El Benjamin de la Yglessia / y / Martir san Jossaphat / <-de D[o]n Nicolas del valle y estrada\de vn ynguenio>» (f. 4r)¹⁰. Las letras y las tintas empleadas pertenecen a manos diferentes; como puede verse por nuestra transcripción, además, alguien tachó el nombre de Nicolás del Valle en los ff. 2r y 3r para sustituirlo, en el interlineado, por «un ingenio». No es este el lugar para adentrarnos en los problemas relativos a la autoría de la pieza, de la que falta aún una edición crítica¹¹. Aquí observaremos tan solo que los 26 folios en los que se ha copiado el texto de la comedia (ff. 4r-29v) presentan tamaños desiguales, rupturas e intervenciones de varias tipologías, con tintas diferentes, correcciones, tachaduras e incluso modificaciones o interpolaciones mediante la aplicación de banderillas, esto es, de papeles pegados sobre las hojas¹².

siglos remitimos a nuestra introducción a la edición de la comedia del Fénix (Vega Carpio, 2021: 11-16), así como a la bibliografía allí citada.

- ¹⁰ A continuación, en el f. 4r, se encuentran las *dramatis personae* y el comienzo de la obra. El f. 1r tiene algunas anotaciones modernas, entre las cuales se especifica, una vez más, el título de la pieza y la indicación «Comedia en 3 jornadas». En el f. 2r, en la parte superior izquierda, se entrevé un «Br» borroso; asimismo, en el f. 3r, en la misma posición, hay una «B» escrita con otra tinta. El manuscrito carece de foliación antigua, pero está presente una numeración moderna en el recto de los folios, en lápiz, de 1 a 29, que es la que seguimos.
- ¹¹ En su archiconocido catálogo, Paz y Meliá (1934: 59) se preguntaba, al describir el manuscrito: «Comedia de D. Nicolás del Valle y Estrada? Tachado, y de letra de Cañizares, sustituido por “de un Ingenio” [...] Los últimos cuatro versos y las palabras: “de un ingenio” en la portada, autógrafos de Cañizares?». Esta posible atribución a José de Cañizares, sin embargo, no ha llegado a comprobarse, y la pieza no se incluye modernamente en el corpus del dramaturgo madrileño (véanse Herrera Navarro, 1993: 76-85; Urzáiz Tortajada, 2002: 220-224). El texto de la comedia ha sido integrado en el «Corpus de Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro» <<http://etso.es/cetso/>> [Consulta: 17/03/2022]: los resultados del análisis estilométrico de la obra no confirman la paternidad de Cañizares, aunque la tabla de distancias sí parece respaldar que su responsable se situaría en la época de autores como Bances Candamo, Zamora o el mismo Cañizares. Debo esta última indicación a la generosidad de Germán Vega García-Luengos y Álvaro Cuéllar, a los que quiero expresar mi gratitud por su disponibilidad y ayuda.
- ¹² En el f. 4r, por ejemplo, se ha pegado una tira de papel que cubre los primeros 14 versos de la comedia —y que, afortunadamente, se puede levantar—, sustituyéndolos por otros 10. En el f. 15r, en cambio, el nuevo trozo de papel cubre una porción del texto original, sin que pueda leerse lo que se ha tapado. Lo mismo ocurre en el f. 26, tanto en el recto como en el vuelto. Una descripción detallada del manuscrito se encuentra en la base de datos Manos <<https://manos.net/manuscripts/bne/15-453-benjamin-el-de-la-iglesia-y-martir-san-josaphat>> [Consulta: 20/09/2021].

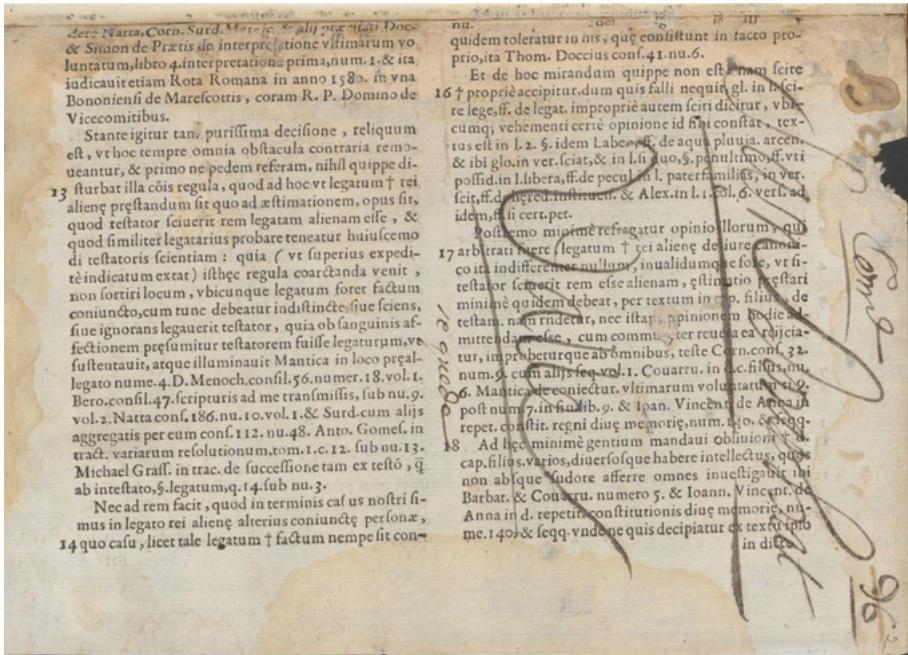
Un dato que sí queremos destacar es que en el manuscrito hay huellas evidentes de que algunos de los folios fueron reutilizados después de un empleo anterior: en el f. 19r, por ejemplo, se aprecia un nombre («Pedro Palazio») escrito con una tinta más clara en vertical, en el margen derecho, que fue cubierto posteriormente por los versos de la comedia. También aparece, poco más abajo y siempre en el margen derecho, un signo que adquiere sentido de girar de 90 grados a la izquierda el folio: se trata de una doble cruz que constituiría el encabezamiento original del documento —una declaración, tal vez— que empezaba con el nombre de Pedro Palacio. Estando la hoja prácticamente nueva, el copista decidió emplearla para transcribir la comedia. Análogamente, en el f. 23v, a la derecha de la columna de versos, quedan rastros de un fragmento de texto que nada tiene que ver con la pieza, y que parece más bien un sobrescrito: «A Pedro de / m^s an^s Pro / R^s Consejo»¹³. Dentro de esta reutilización de materiales para la composición de los folios que posteriormente se encuadernarían en su forma actual, se incluyeron dos hojas que fueron empleadas para la transcripción del título y del nombre del autor (ff. 2r y 3r).

La primera de ellas (imagen 1) pertenece al tomo *Decisionum Regni Neapolitani... Liber tertius et quartus* del jurisconsulto italiano Francesco Vivio (c. 1532-1616), cuyas compilaciones de sentencias y decisiones tuvieron cierto éxito y varias ediciones a lo largo del siglo XVI y en el primer cuarto del XVII. La *princeps* de este volumen, en efecto, remonta a 1597, aunque el análisis de la hoja incluida en nuestro manuscrito muestra que se trata de la mitad inferior de las pp. 69-70 de una edición posterior (Venezia: Sessa, 1610)¹⁴. Esta página, como se ha comentado, fue empleada como cubierta de la comedia, sobrescribiendo por encima del texto en latín el título, el número 96 (que posteriormente fue tachado con otra tinta), el apellido del autor y la indicación «se quede», esta última también con una tinta diferente. En el vuelto, en cambio, no se apuntó nada¹⁵.

¹³ Estas palabras ocupan la parte derecha del folio, que con toda evidencia fue cortado para su inserción en el manuscrito; es imposible, pues, reconstruir lo que falta.

¹⁴ *Decisionum Regni Neapolitani. D. Francisci Vivii I. C. Aquilani, celeberrimi auditoris & Regii Consiliarii. Liber tertius et quartus*; hemos consultado el ejemplar conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, Fondo Antiguo (sign. BH DER 6863). El tomo puede verse digitalizado aquí <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5319103773&view=1up&seq=1&skin=2021>> [Consulta: 15/03/2022].

¹⁵ Añadiremos aquí que pequeños restos de esta página son visibles en el f. 29v, al final del manuscrito, donde el último folio de la pieza fue pegado al papel de la cubierta para dar solidez a la encuadernación.



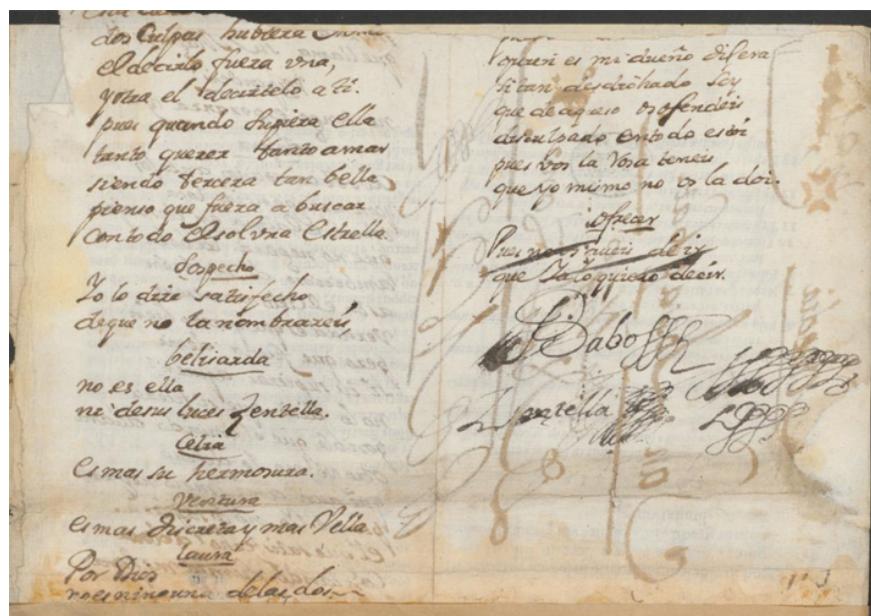
[IMAGEN 1]. *El benjamín de la Iglesia y mártir san Josafat*. BNE, sign. MSS/15453, f. 2r.
Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

La segunda hoja (f. 3) también recoge el título de la pieza y el nombre del autor, como se ha dicho, aunque con una intervención que modifica la paternidad de la obra, atribuyéndola genéricamente a «un ingenio». Estos datos se encuentran todos en la mitad superior del recto del folio, ya que la otra mitad está ocupada por un texto anterior, escrito en perpendicular; el fragmento prosigue, a doble columna y con la misma disposición, también en el vuelto (imágenes 2 y 3). Analizando el pasaje, observamos que se trata de versos que no guardan ninguna relación con *El benjamín de la Iglesia* y que pertenecen en cambio a una pieza temprana de Calderón, *Amor, honor y poder*. Ofrecemos a continuación la transcripción de los versos, poniéndolos en relación con el texto crítico de la comedia establecido por Vila Carneiro (Calderón de la Barca, 2017: 195-200)¹⁶.

¹⁶ Transcribimos el texto del papel sin modernizar, con el objetivo de dar cuenta cabal de todas sus características.



[IMAGEN 2]. *El benjamín de la Iglesia y mártir san Josafat*. BNE, sign. MSS/15453, f. 3r.
Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.



[IMAGEN 3]. *El benjamín de la Iglesia y mártir san Josafat*, BNE, sign. MSS/15453, f. 3v.
Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

<i>Amor, honor y poder</i>		MSS/15453
INFANTA	Espera, Enrico.	[f. 3r]
ENRICO	Mirad que se va su Majestad.	1220
INFANTA	¿Y aqueso me respondéis?	
ENRICO	Yo, señora, he respondido lo que...	
INFANTA	Ya tengo entendido.	
ENRICO	(No tengo esperanza ya). Si su Majestad se va...	1225
INFANTA	No se va, que ya se ha ido. Y supuesto que llegáis agora a buena ocasión, quiero que me deshagáis, Enrico, una confusión que a todo palacio dais. Mis damas han reparado en que sois siempre el primero que con más firme cuidado os mostráis en el terrero más galán y enamorado. Siempre divertido os ven, y en las acciones mostráis efectos de querer bien y, como no os declaráis, desean saber a quién. No se os conocen colores, nunca pretendéis lugar, siempre publicáis rigores, solo salís a danzar, a nadie pedís favores. Todas quisieran que fuera quien el secreto supiera; bien podéis decirme quién, que si yo quisiera bien, desta suerte lo dijera.	1230
ENRICO	Al sol con vanos antojos y con arrogancia loca ofréci el alma en despojos, que no negará la boca lo que confiesan los ojos. Ambicioso de mi bien hasta el cielo me atreví. Verdad es que quiero bien, pero ¿qué fuera de mí si tú supieras a quién? No lo diré, que si fuera posible que el mundo hallara otro yo, no lo dijera, que aun a mí me lo negara porque yo no lo supiera. El que satisfecho adora, contando su mal, mejora,	1235 1240 1245 1250 1255 1260 1265
		<u>dijera</u>
		al sol con vanos antojos y con arrogancia loca ofrecí el alma en despojos que no negará la boca
		ambicioso de mi bien asta el cielo me atreui verdad es que quiero bien pero que fuera de mí si tu supieras a quien? no lo diré que si fuera posible que el mundo allara otro yo, no lo dijera que aun a mí me lo negara porque yo no lo supiera. [...]tisfecho adora ¹⁷ [...]jora

¹⁷ La primera parte de este verso y del siguiente son casi ilegibles, ya que la página está pegada a la anterior. Sin embargo, y a pesar de lo que se ve en la reproducción digital, sí puede leerse el «jora» del segundo verso.

			[f. 3v, primera columna]
	esta desdicha importuna, dos culpas hubiera en mí: el decirlo fuera una y otra el decírtelo a ti; pues cuando supiera ella tanto querer, tanto amar, siendo tercera tan bella, pienso que fuera buscar con todo el sol una estrella.	1290	esta de [...] ¹⁸ dos culpas hubiera en mi ¹⁹ el decirlo fuera una, y otra el decírtelo a ti. pues cuando supiera ella tanto querer tanto amar siendo tercera tan bella pienso que fuera a buscar con todo el sol vna estrella.
INFANTA	Mal a estos tiempos conviene tan amoroso rigor, pues el galán que a ellos viene no solo dice su amor, pero dice el que no tiene. No digo que os declaréis, pero que no la neguéis, si es la dama que sospecho.	1295	
ENRICO	Yo lo diré satisfecho de que no la nombrareis.	1300	
INFANTA	¿Es Belisarda?	1305	<u>sospecho</u> Yo lo dire satisfecho de que no la nombrareis, <u>belisarda</u>
ENRICO	No es ella, ni de sus luces centella.		no es ella ni de sus luces zentella.
INFANTA	¿Y Celia?		<u>celia</u>
ENRICO	Es más su hermosura.	1310	Es mas su hermosura.
INFANTA	¿Es Jacinta por ventura?		<u>ventura</u>
ENRICO	Es más discreta y más bella.		Es mas discreta y mas vella
INFANTA	¿Es Flora o Laura?		<u>laura</u>
ENRICO	Por Dios, que es ninguna de las dos.		Por Dios no es ninguna de las dos.
			[f. 3v, segunda columna]
	pues con habérosla dado quién es mi dueño dijera. Si tan desdichado soy que de aquesto os ofendéis, disculpado en todo estoy, pues vos la rosa tenéis, que yo mismo no os la doy.	1345	pue[...] ²⁰ quién es mi dueño dijera si tan desdichado soy que de aqueso os ofendéis disculpado en todo estoy pues vos la rosa teneis que yo mismo no os la doi.
INFANTA	Tomad la rosa por ver a quién la vais a ofrecer.	1350	<u>ofrecer</u>
ENRICO	Pues no, no os habéis de ir, que ya lo quiero decir.	1355	Pues no os aueis de ir que ya lo quiero decir. ²¹

¹⁸ Ilegible, debido a la ruptura del folio.

¹⁹ Las palabras «en mi» casi ilegibles, debido a la ruptura del folio.

²⁰ Ilegible, debido a la ruptura del folio.

²¹ Los dos últimos versos han sido tachados con una tinta más oscura. Con esa misma tinta, otra mano escribió a continuación «Babo», seguido de unas rúbricas y la palabra «zentella», que remite indudablemente al mismo término, escrito a la izquierda como parte de los versos del papel de actor (*cf.* el v. 1308). Parece tratarse de *probationes pennae*.

Como puede verse, se trata indudablemente de un papel de actor, ya que tiene todas las características propias de este tipo de materiales, a saber: ausencia del título de la comedia en cuestión, presencia del «pie» (esto es, la última palabra del parlamento anterior, que le servía al actor para saber en qué momento tendría que intervenir) y transcripción tan solo de los versos de un personaje, del que no se indica nunca el nombre²². Más concretamente, el papel (que de ahora en adelante indicaremos con la sigla P) recoge las intervenciones de Enrico, uno de los protagonistas de la comedia, en un diálogo que mantiene con la infanta Flérida hacia el comienzo del segundo acto de la obra. Los versos implicados son los 1219-1268, 1288-1313 y 1345-1355, de los cuales se transcriben —además, claro está, de los «pies»— tan solo los que recitaría el personaje masculino, por un total de 45 entre versos enteros y partidos.

El fragmento representa un momento central en el desarrollo de la acción de la comedia; como observa Vila Carneiro, se trata de «versos distribuidos en quintillas que anuncian un incremento de intensidad dramática, que se concreta en la *declaratio* de Enrico a Flérida» (Calderón de la Barca, 2017: 69). En efecto, se escenifica en este punto una escaramuza amorosa en la que la Infanta insta al galán para que le confiese de quién está prendado, aunque él no se atreve a decirlo, ya que su enamorada es la misma Flérida, con la que se casará tan solo al final de la comedia. Como resulta evidente por el esquema propuesto arriba, hay algunas discrepancias en P con respecto al texto transmitido por la *princeps*, la *Segunda parte de comedias* de Calderón, que vio la luz en 1637 y que es el que se toma como texto base en la edición crítica que hemos empleado.

Bien es sabido que hubo tres ediciones de esta *Parte* —amén de la que publicaría luego Vera Tassis—, tradicionalmente designadas por medio de las siglas QC, S y Q: se trata de volúmenes que han planteado en el pasado no pocos problemas filológicos que parecen haberse aclarado, aunque no siempre de manera definitiva²³. Resumiendo un tanto la cuestión, QC y S son ediciones fechables con

²² Cf. La definición propuesta por Arata y Vaccari: «Con el nombre de papel se indicaba en la jerga teatral la hoja volante que utilizaban los actores para ensayar un determinado papel dramático. Estas hojas contenían sólo los versos que debía recitar el personaje. Antes de cada réplica se apuntaba la última palabra de la intervención anterior (lo que se llamaba “pie”), para que el actor supiera en qué momento del diálogo debía intervenir. Las réplicas estaban repartidas por jornadas y, a veces, una raya horizontal separaba una secuencia dramática de otra. En cambio, no se solía indicar el título de la comedia. Los papeles se copiaban en grandes hojas generalmente de tamaño folio, que luego se doblaban en cuatro o en ocho» (2002: 34). Como ocurre a menudo con los testimonios conocidos y estudiados, también nuestro manuscrito presenta signos de dobleces.

²³ Añádase a esto que, en lo referido específicamente a *Amor, honor y poder*, hay también otros testimonios que transmiten la obra, y que entran en relación con las ediciones de la *Segunda parte* de modo a veces problemático. Para un estudio de la cuestión remitimos, como punto de partida, a Vega García-Luengos (2002), Fernández Mosquera (2005 y 2008), Rodríguez-Gallego (2010) y a la introducción de Vila Carneiro (Calderón de la Barca, 2017: 75-125).

seguridad (1637 y 1641, respectivamente), mientras que Q es «un tomo fraudulento con fecha falsificada de 1637 —aunque en realidad fue compuesto a finales de los 60 o principios de los 70—, que se conoce con el nombre de Q en atención a María de Quiñones» (Calderón de la Barca, 2017: 77)²⁴. Q deriva de QC y, aunque en lo que atañe específicamente a *Amor, honor y poder* enmienda algunas lecturas equivocadas de la *princeps*, también presenta varios errores y lagunas que hacen menguar su valor textual²⁵. En particular, entre otras omisiones, Q carece de los vv. 1225 y 1256²⁶, que también faltan en el texto transmitido por P: se trata de errores que permiten emparentar de manera incontrovertible la copia manuscrita con la edición contrahecha, ya que sería poco razonable pensar en un origen poligenético.

Por lo demás, P añade otra laguna, la de los vv. 1222-1223, y presenta variantes en los vv. 1220 (se va] llama), 1295 (buscar] a buscar), 1313 (que] no), 1348 (aquesto] aqueso) y 1354 (no, no] no). La ausencia de los vv. 1222-1223 deshace definitivamente la estructura de la quintilla, que ya se había visto afectada por la falta del v. 1225, aunque no produce aparentemente incongruencias en el diálogo entre los dos personajes. Las lecturas de los vv. 1313 y 1354 se encuentran, además de en Q, en otros testimonios: en el primer caso, leen «no es ninguna de las dos» también S, Vera Tassis y una suelta de la que se conocen tres ejemplares²⁷. En el segundo, la falta de un «no» se observa también en QC y S; se trata de un posible error por haplografía que puede enmendarse sin mayores problemas. A pesar de estas correspondencias, ninguna duda puede caber acerca de la relación que P mantiene con Q, a la luz de los errores conjuntivos que hemos comentado, y que no se encuentran en ningún otro testimonio.

Más interesantes son los lugares donde P presenta lecturas individuales contra toda la tradición textual, es decir, en los vv. 1220, 1295 y 1348; en este último caso se trata de una variante lingüística sin mucha trascendencia, aunque resulte quizás más lógico el empleo del demostrativo «aquesto», ya que se alude a algo presente y cercano como la situación que los personajes están viviendo en ese momento. La variante adiáfora del v. 1220, en cambio, modifica de manera más sustancial el texto: en primer lugar, porque hace referencia a una supuesta llamada

²⁴ Vega García-Luengos especifica que «Q es una edición falsificada, que aunque dice ser de Madrid, María de Quiñones, 1637, en realidad fue producida bastante más tarde, hacia 1672-1673, como producto de la colaboración entre Fernández de Buendía y Melchor Alegre» (2002: 38).

²⁵ Remitimos a este propósito a los comentarios de Vila Carneiro (Calderón de la Barca, 2017: 80-82), así como a la bibliografía allí citada.

²⁶ «Q elimina dos versos de QC, el 1225 y 1256, quedando así incompletas las correspondientes estrofas» (Calderón de la Barca, 2017: 82). Más adelante, de estos mismos versos se dice que «se cayeron de Q, con casi completa seguridad, por un despiste del impresor» (2017: 86).

²⁷ Véanse los datos proporcionados por Vila Carneiro (Calderón de la Barca, 2017: 96), quien los retoma de Paterson (1991).

por parte del Rey, que poco antes ha dejado el escenario (v. 1176*Acot*), mientras que el «se va» de los demás testimonios desplaza el foco de la atención sobre su alejamiento y la necesidad, por parte de Enrico, de alcanzarlo. En segundo lugar, nótese que las palabras de los personajes en los vv. 1219-1221 reproducen literalmente las que Flérida ha intercambiado, poco antes, con otro pretendiente suyo, Teobaldo: «INFANTA: Mirad / que se va su Majestad. / TEOBALDO: ¿Y aqueso me respondéis?» (vv. 1189-1191). La lectura «que llama su Majestad», por tanto, haría que se perdiera el paralelismo entre los dos pasajes, a no ser que P trajese «llama» también en el v. 1190; el estado fragmentario del testimonio, sin embargo, impide saber cuál sería la versión en ese punto. Añádase a esto que el papel de actor carece de los vv. 1225-1226, donde vuelve a emplearse la misma estructura, así como el verbo «irse» («ENRICO: Si su Majestad se va... / INFANTA: No se va, que ya se ha ido»).

Por último, también la *lectio* del v. 1295 modifica el significado del texto: en el v. 1296 termina un largo parlamento de Enrico, que ha empezado en el v. 1252 y en el que el galán le comunica a la Infanta que no quiere decirle a quién ama. Las palabras de Enrico se basan en un juego anfibológico clarísimo para el espectador, ya que se refieren alternativamente a la prenda del caballero y a Flérida, cuando en realidad se trata de la misma dama. En particular, los vv. 1289-1296 explicitan las conclusiones del discurso del protagonista; decir el nombre de la enamorada a la Infanta, afirma, supondría una doble culpa: por un lado, porque en cuestiones de amor siempre es mejor ser discretos y, por otro, porque la destinataria, al recibir la declaración por parte de una alcahueta hermosísima (esto es, Flérida), podría sentirse inferior, como una estrella delante del sol. Ahora bien, la lectura del v. 1295 en toda la tradición impresa de la comedia, «pienso que fuera buscar», se modifica en el papel con la inserción de la preposición («pienso que fuera a buscar»). Esto produce una variación a un doble nivel, ya que en P se introduce una perifrasis verbal (ir + a) que cambia el significado del verbo, pasando de ‘pienso que sería como buscar’ a ‘pienso que iría a buscar’. La modificación, además, hace que también varíe el sujeto del verbo, que del impersonal pasaría a una tercera (¿o primera?) persona del singular; una explicación que nos parece plausible para este cambio es que el copista no entendiese la estructura de la frase y optase por una *lectio facilior*, desarrollando la que le parecería una «a» embebida. En definitiva, P presenta unas características que devuelven un texto corrupto y tendencialmente peor con respecto al resto de la tradición textual de la comedia, y que sin embargo fue empleado para una puesta en escena.

Todo lo observado hasta ahora hace surgir algunas preguntas: ¿es posible establecer la fecha del papel de actor y determinar quién lo copió? ¿Qué se puede afirmar a propósito del estatus filológico de la versión del fragmento de *Amor, honor y poder* transmitida por P? ¿Qué relación hay entre la copia de actor y los

demás testimonios de la comedia? Empezando por esta última cuestión, ya hemos comentado cómo las lagunas de los vv. 1225 y 1256 que P comparte con Q apuntan hacia un parentesco común. Dicho esto, desgraciadamente es imposible ahondar mucho más en su filiación, dada la falta de mayores detalles que permitan corroborar cualquier conjeta de manera sólida. Eso sí, se puede excluir que Q descienda de manera directa de P, ya que el manuscrito está faltó de los vv. 1222-1223, que sí se encuentran, en cambio, en el impreso. Por lo demás, solo es razonable afirmar que tanto Q como P entroncarían en una misma rama del estema, bien derivando ambos de un subarquetipo en el que se habrían perdido los vv. 1225 y 1256, bien descendiendo P directa o indirectamente de Q, del que hereda los errores, añadiendo otros propios. De estas dos posibilidades, la segunda es la que nos parece más lógica desde el punto de vista de los mecanismos de la transmisión textual.

Dos elementos que sin duda ayudarían a despejar este panorama un tanto indefinido son la datación de P y el nombre de su copista: otra vez, sin embargo, es muy poco lo que se puede determinar a ciencia cierta. En lo que atañe a la fecha, solo disponemos de la indicación del año de 1699 en la hoja que transmite los versos del papel, y que permite fijar un *terminus ante quem*, ya que el folio fue reutilizado para escribir el título de la comedia y el nombre del autor, ocupando el espacio que había quedado libre. Si P derivase de Q, se podría fijar su redacción en los treinta años escasos que median entre 1672-1673 y 1699. Poco es también lo que se puede decir con respecto a la persona que transcribió la copia de actor; eso sí, en la base de datos Manos se reconocen cuatro manos principales a lo largo del manuscrito, según el esquema siguiente: Mano 1, ff. 1-5; Mano 2, f. 6; Mano 3, ff. 7-12 y 24-29; Mano 4, f. 23. Desgraciadamente, ninguna de ellas ha podido identificarse hasta la fecha, aunque sí hay un dato relevante: la letra del copista que escribió el papel de actor se corresponde con la de la Mano 3. Esto confirma que alguien —con toda probabilidad, un apuntador— en 1699 recicgó como cubierta del manuscrito de *El benjamín de la Iglesia y mártir san Josafat* un folio que había sido utilizado anteriormente para el estudio y la escenificación de la comedia calderoniana²⁸. A propósito de las puestas en escena de la obra, los datos recogidos en las bases CATCOM y DICAT permiten saber que fue poseída por el autor Juan de Acacio Bernal, quien la escenificó con su compañía el 29 de junio de 1623 delante de los Reyes, y quien el 13 de marzo de 1627 la dejaría «en prenda al clavario del Hospital General de Valencia como garantía de una deuda que había

²⁸ Añádase a esto que la presencia de las indicaciones «n.º 100» y «tomo 9.º» en la misma hoja demostrarían que esta copia de *El benjamín de la Iglesia y mártir san Josafat* formaba parte del repertorio de una compañía.

contraído con él» (Ferrer Valls, 2012-2022)²⁹. Los rastros de las representaciones de la pieza, sin embargo, se pierden allá por la década de 1620, impidiendo cualquier reconstrucción de su paso por las tablas en años posteriores.

Aun moviéndonos, como se ha visto, en un panorama que presenta más dudas que certezas, vamos a proponer a continuación unas consideraciones finales. En primer lugar, precisamente por ser escasas las noticias sobre las representaciones de *Amor, honor y poder* en el siglo xvii, este papel de actor reviste cierta importancia, ya que nos habla del trabajo que algunos profesionales del teatro —probablemente, un apuntador y un actor— llevaron a cabo de cara a la escenificación de la comedia. Aunque no podamos especificar una fecha concreta más allá de la hipótesis que situaría el testimonio en el último cuarto del Seiscientos, se trata de un nuevo elemento del que disponemos sobre la vida en las tablas de esta pieza temprana de Calderón. En segundo lugar, y volviendo a la pregunta sobre el estatus filológico del fragmento de *Amor, honor y poder* transmitido por P, no será inútil subrayar lo obvio, esto es, que el papel de actor es el vestigio de una versión que sin duda circuló en el siglo xvii y fue llevada a escena, pese a sus errores evidentes (en particular, las lagunas de los vv. 1222-1223, 1225 y 1256). Si bien es cierto que el filólogo moderno, en su intento de reconstruir la voluntad original del dramaturgo, tiene el cometido de privilegiar los testimonios más fiables desde el punto de vistaecdótico, el estudio de una comedia no debería descartar *a priori* la observación de documentos como el que hemos analizado, por lo que desvelan a propósito de las dinámicas evolutivas de los textos dramáticos en su camino hacia la puesta en escena³⁰.

Dentro de un corpus ya de por sí fragmentario y lagunoso como es el de las copias de actor, son muy pocos los papeles relativos a piezas del siglo xvii que han llegado hasta nosotros, ya que los que conocemos pertenecen en su gran mayoría al último tercio del siglo xvi, o remiten a obras de esa época³¹. Hay que seguir investigando, pues, para tratar de rastrear en la medida de lo posible las huellas

²⁹ Vila Carneiro especifica que la pieza «fue representada el 29 de junio de 1623, probablemente en el salón de palacio, con motivo de la estancia del príncipe de Gales, Carlos Estuardo, en la corte española» (Calderón de la Barca, 2017: 9). Véanse también la información contenida en el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (Ferrer Valls, 2011-2022), s.v. «Juan (de) Acacio (o) Acacio Bernal, o Acacio Bernal y Vergara».

³⁰ Dos casos parecidos, aunque no se trate específicamente de papeles de actor, son los que analizan Vaccari (2012: 261-265) sobre *Marco Antonio y Cleopatra*, de Diego López de Castro y García-Reidy sobre la primera parte de *El príncipe perfecto* de Lope. Este segundo estudioso concluye: «Esta copia [...] fue usada por la compañía de Riquelme, que, pese a los defectos del texto, la empleó para representar» (2015: 389).

³¹ Nos referimos concretamente a los que se recogen en la carpeta de la Biblioteca Nacional de España y que hemos mencionado al comienzo de nuestro trabajo. No faltan casos más tardíos, como el que analiza García-Reidy (2014: 112-116), aunque se trata de excepciones.

que todos los agentes implicados en la gran máquina teatral áurea dejaron tras sí: mucho es lo que pueden decirnos aún sobre la vida en diacronía de los textos.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta (2016). «Nuevas consideraciones sobre los papeles de actor de *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*». *Etiópicas*, 12, pp. 58-83.
- ARATA, Stefano (1997). «Notas sobre *La conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino». *Edad de Oro*, 16, pp. 53-66.
- ARATA, Stefano y Debora VACCARI (2002). «Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI». *Rivista di Filología e Letterature Ispaniche*, 5, pp. 25-68.
- BADÍA HERRERA, Josefa (2004). «Manuscritos teatrales de los Siglos de Oro: las copias de actores». En Verónica Arenas Lozano *et alii* (eds.), *Líneas actuales de investigación literaria*. València: Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica, pp. 135-143.
- BADÍA HERRERA, Josefa (2009). «Los papeles sueltos de la *Santa vida y buenas costumbres de Juan de Dios*: de las tablas al texto de lectura privada». *Lemir*, 13, pp. 281-334.
- BENTLEY, Bernard P. E. (1993). «Del autor a los actores: el traslado de una comedia». En Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, I, pp. 179-194.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2017). *Amor, honor y poder*. Zaida Vila Carneiro (ed.). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- CUÉLLAR, Álvaro y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (2017-2022). ETSO. *Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro* <<http://etso.es/>> [Consulta: 17/03/2022].
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2005). «Defensa e ilustración de la *Segunda parte* (1637) de Calderón de la Barca». En Melchora Romanos, Ximena González y Florencia Calvo (eds.), *Estudios de teatro español y novohispano*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires/AITENSO, pp. 303-325.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2008). «Los textos de la *Segunda parte* de Calderón». *Anuario Calderoniano*, 1, pp. 127-150.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.) (2011-2022). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español. DICAT* <<https://dicat.uv.es/>> [Consulta: 19/03/2022].
- FERRER VALLS, Teresa (dir.) (2012-2022). *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700). CATCOM* <<http://catcom.uv.es>> [Consulta: 19/03/2022].
- GARCÍA-REIDY, Alejandro (2006). «Las posibilidades dramáticas de la historia de Barlaam y Josafat: de Lope de Vega a sus epígonos». En Dolores Fernández López y Fernando Rodríguez-Gallego (eds.), *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, I, pp. 427-436.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro (2014). «La comedia barroca *La fuerza del natural* y su proteica difusión teatral y literaria». En Josefa Badía Herrera *et alii* (eds.), *Más allá de las*

- palabras. *Difusión, recepción y didáctica de la literatura hispánica*. València: Universitat de València, pp. 111-121.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro (2015). «¿Competencia o colaboración? Memoriones, copistas y actores en un manuscrito de *El príncipe perfecto* (primera parte)». En Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada y Pedro Conde Parrado (eds.), *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*. Valladolid/Olmedo: Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo, pp. 381-389.
- GREER, Margaret R. y Alejandro GARCÍA-REIDY (2017-2022). *Manos teatrales* <<http://manos.net/>> [Consulta: 21/06/2021].
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo (1993). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- MISHRA, Sabayasachi (2013). *Barlaam y Josafat en el teatro español del Siglo de Oro. Estudio y edición de «Los defensores de Cristo», comedia anónima de tres ingenios, y «El príncipe del desierto y ermitaño de palacio», de Diego de Villanueva y Núñez y José de Luna y Morentín*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- MOLDENHAUER, Gerhard (1932). «*Los dos Luceros de Oriente* (II) (Eine spanische Barlaam- und Josaphat-Komödie des 18. Jahrhunderts)». *Romanische Forschungen*, 46, pp. 1-82.
- PATERSON, Alan K. G. (1991). «El texto original, ¿realidad o ensueño? Un caso típico: *El pintor de su deshonra* de Calderón». En Luciano García Lorenzo y John Earl Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*. London: Tamesis Books, pp. 285-294.
- PAZ Y MELIÁ, Antonio (1934). *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Blass.
- PONTÓN, Gonzalo (2001). «Una refundición temprana de *Las mudanzas de fortuna*». *Anuario Lope de Vega*, 7, pp. 247-351.
- PRESOTTO, Marco (2000). *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*. Kassel: Edition Reichenberger.
- REYES PEÑA, Mercedes de los (1991). «Edición de unos “papeles sueltos” pertenecientes a dos autos del siglo XVI sobre *La degollación de San Juan*». En Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia Ediciones, pp. 431-458.
- REYES PEÑA, Mercedes de los (2012). «Un inédito “Papel de San Pedro” perteneciente a un auto asuncionista del siglo XVI: estudio y edición». *Teatro de Palabras*, 6, pp. 109-131.
- RODRÍGUEZ-GALLEGOS, Fernando (2010). «Las huellas textuales de Calderón en su Segunda parte». *Criticón*, 108, pp. 99-114.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- VACCARI, Debora (2006). *I papeles de actor della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*. Firenze: Alinea Editrice.
- VACCARI, Debora (2012). «Un caso peculiar de transmisión textual del teatro áureo: los Papeles de actor». En Patrizia Botta (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Roma: Bagatto Libri, pp. 258-266.

- VACCARI, Debora (2014). «Los “textos de servicio” en la vida teatral del Siglo de Oro». En Milagros Rodríguez Cáceres, Elena E. Marcello y Felipe B. Pedraza Jiménez (eds.), *La comedia española en sus manuscritos*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 33-52.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de (2021 [1611]). *Barlaán y Josafat*. Daniele Crivellari (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2002). «Calderón, nuestro problema (bibliográfico y textual): más aportaciones sobre las comedias de la *Segunda parte*». En José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón (eds.), *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*. Madrid: Castalia Ediciones, pp. 37-62.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2003). «La transmisión del teatro en el siglo XVII». En Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Madrid: Editorial Gredos, t. I, pp. 1289-1320.

Recibido: 25/03/2022

Aceptado: 18/04/2022

UN PAPEL DE ACTOR DESCONOCIDO DE *AMOR, HONOR Y PODER* DE CALDERÓN

RESUMEN: En el presente trabajo queremos dar a conocer la existencia de un papel de actor del siglo XVII que reproduce las intervenciones de uno de los personajes principales de una comedia temprana de Calderón, *Amor, honor y poder*. Tras unas reflexiones iniciales sobre la importancia de los papeles de actor para profundizar en el conocimiento de los mecanismos de la puesta en escena en el Siglo de Oro, se ofrecen la transcripción y el análisis del documento, que fue reutilizado para la encuadernación de un manuscrito conservado actualmente en la Biblioteca Nacional de España.

PALABRAS CLAVE: papel de actor, *Amor, honor y poder*, Calderón de la Barca.

AN UNKNOWN ACTOR'S PART OF *AMOR, HONOR Y PODER* BY CALDERÓN

ABSTRACT: In this paper I want to make known the existence of a seventeenth-century actor's part that reproduces the interventions of one of the main characters of an early play by Calderón, *Amor, honor y poder*. After some initial reflections on the importance of actor's parts in order to deepen our knowledge of the mechanisms of staging in the Golden Age, I offer the transcription and analysis of the document, which was used as a flyleaf in the binding of a manuscript currently preserved in the National Library of Spain.

KEYWORDS: Actor's part, *Amor, honor y poder*, Calderón de la Barca.

AUTO SACRAMENTAL FAMOSO DE LAS SANTÍSIMAS FORMAS DE ALCALÁ DE PÉREZ DE MONTALBÁN: ALEGORÍA, PERSONAJES Y ESCENOGRAFÍA

DAVINIA RODRÍGUEZ ORTEGA

Universidad Pública de Navarra
davinia.rodriguez@unavarra.es

1. INTRODUCCIÓN

Son solo cinco los autos sacramentales escritos por el dramaturgo madrileño Juan Pérez de Montalbán: *El caballero de Febo*, el *Auto sacramental famoso de las santísimas formas de Alcalá*, *El socorro de Cádiz*, *Escanderbech* y *El Polifemo*. Sin duda, se trata de un corpus reducido y, quizás por ello, escasamente atendido por la crítica, en favor de las obras de Calderón de la Barca y, de manera más reciente de Lope de Vega¹. Las tres primeras obras sí cuentan con una edición crítica rigurosa y completa a cargo de Profeti (1966-1967), Arellano, Duarte y Mata Induráin (2019) y Ferrer Valls (2022) respectivamente; en el caso de la estudiosa italiana, la razón de su trabajo se debe, en gran parte, al interés que suscita la obra en cuestiones textuales, al ser el único manuscrito autógrafo completo del dramaturgo, pero también un análisis esperable al tratarse de una de las mejores conocedoras de la vida y obra del autor. No obstante, las dos labores

¹ Estos dos autores cuentan con sendos proyectos de edición crítica de sus obras completas impulsados por el GRISO de la Universidad de Navarra. Mientras que la obra de Calderón ya está casi completa, la de Lope se encuentra en proceso. También, se ha editado la obra sacramental de autores denominados «secundarios»: con breve estudio y notas encontramos las piezas de Mira de Amescua a cargo de la Universidad de Granada, mientras que los de Rojas Zorrilla están siendo trabajados por Gema Cienfuegos de la Universidad de Valladolid. Todavía permanece, casi en su totalidad inédita, la producción sacramental de otros autores destacados como Felipe Godínez o Andrés de Claramonte, entre muchos otros. Respecto a las obras de carácter más general e histórico, Arellano (2008: 410-415) sí incluye a Pérez de Montalbán como autor de comedias, pero en el estudio más específico sobre teatro religioso, Wardropper solo recoge entre la nómina de precursores de Calderón a Mira de Amescua, Tirso de Molina y Vélez de Guevara (1967: 321-331).

de investigación más recientes focalizan su publicación, en gran medida, en circunstancias paraliterarias más que en el interés por la obra sacramental de Pérez de Montalbán en sí misma. La edición crítica del *Auto sacramental famoso de las santísimas formas de Alcalá* se publicó en 2019 con motivo del cuarto centenario de la proclamación del milagro de las sagradas formas de la ciudad madrileña, mientras que la de *El socorro de Cádiz*² está inserta en un volumen colectivo dedicado a los sucesos acontecidos en dicha ciudad en torno a 1625 tras la invasión angloholandesa.

Respecto a los dos autos insertos en la miscelánea *Para todos, Escanderbech* y *El Polifemo*, apenas existe un análisis de este último que traza la recreación que Pérez de Montalbán realiza de la obra de Ovidio y, posteriormente, de Góngora. Por fortuna, esta situación va a cambiar en los próximos años gracias al proyecto «Un autor madrileño recuperado: Juan Pérez de Montalbán» dirigido por Claudia Demattè, quien ya ha impulsado el estudio y edición crítica de los dos primeros tomos de comedias y un volumen de comedias varias, lo que ha permitido situar al autor aurisecular en el espacio que le corresponde dentro de la tradición literaria española³.

En estas páginas, pretendemos dar cuenta de algunos de los aspectos más destacados del *Auto sacramental famoso de las santísimas formas de Alcalá* pendientes tras la publicación de la edición crítica⁴: una observación atenta a la construcción de la alegoría, la organización interna del texto y su dramatización (en cuanto a lugares y personajes). De este modo, además de ir sumando ediciones rigurosas, se podrá ir ahondando en la producción sacramental del dramaturgo madrileño, para entender aún con más precisión la evolución y desarrollo de este género literario a partir de las producciones concretas de los autores que lo cultivaron. Con la intención de abordar esta tarea, es preciso recordar la afirmación de Rodríguez

² Antes de este trabajo, Ferrer Valls (2012) ya publicó una primera aproximación al auto, cuando su manuscrito se descubrió entre los fondos de la Biblioteca Lázaro Galdiano, tratando principalmente la situación del texto autógrafo y los acontecimientos históricos en torno a los cuales se desarrolla el argumento de la obra.

³ Toda esta información e investigación actualizada se pueden encontrar en la página del autor dentro de la plataforma Cervantes Virtual <<https://www.cervantesvirtual.com/portales/montalban/>>. La tercera fase del proyecto, tras haber dedicado las dos primeras a la publicación del primer y segundo tomo de comedias, se ocupará de la publicación integral del *Para todos*, la miscelánea de Montalbán a la que ya dedicó una primera aproximación Demattè (2003).

⁴ Ahonda, sobre todo, en las notas de carácter textual, mencionando los cambios introducidos en el texto base (a partir del manuscrito autógrafo) y añadiendo breves explicaciones sobre pasajes bíblicos, motivos literarios recurrentes en el Siglo de Oro, etc. Además, explica de manera amplia las cuestiones en torno al milagro de las formas de Alcalá, mencionando e incluyendo pasajes de todos los textos contemporáneos y autores que a él se refirieron. Culmina el volumen con la edición facsimilar del autógrafo y la reproducción de una serie de documentos históricos en torno al relato histórico de las santas formas de Alcalá.

Ortega a propósito de un estudio comparativo de piezas de Lope de Vega, Mira de Amescua y Calderón de la Barca, pero también teniendo en mente la obra de Rojas Zorilla o Claramonte:

Si observamos las obras de estos autores desde los logros conseguidos por Calderón, todas ellas pueden catalogarse sin mucha vacilación como piezas de poca calidad, que apenas merecen ser consideradas por la crítica en un puñado de investigaciones. No obstante, esta configuración de la historia de la literatura del siglo XVII no sería justa ni completa, pues estamos dejando de lado todos aquellos experimentos que los afamados autores de comedias están realizando con el género sacramental (2022: 445).

No es posible comparar el proceder alegórico de Pérez de Montalbán en este auto con el resto de sus obras del mismo género, puesto que los trabajos a ellas dedicados no prestan especial atención a esta técnica. Solo brevemente se refiere a ella Ferrer Valls al respecto de *El socorro de Cádiz*: la Infanta se ha convertido en la Fe y el Príncipe en el Error, aunque también en el ser humano (2012: 108 y 110)⁵, mas sin profundizar en este mecanismo literario esencial en el auto sacramental. Veamos, pues, cómo el escritor madrileño, doctor en teología, recrea el argumento del milagro de las formas incorruptibles de la ciudad complutense a través del asunto de la Eucaristía en el *Auto sacramental famoso de las santísimas formas de Alcalá*.

2. LA ALEGORIZACIÓN DEL ARGUMENTO. ¿AUTO SACRAMENTAL O COMEDIA DE SANTOS?

Según comentan con acierto los editores modernos del auto, la trabazón entre argumento y asunto a través de la técnica alegórica es casi inexistente (Arellano, Duarte y Mata Induráin, 2019) y se reduce a la parte final de la obra, ocupando una extensión de apenas 300 versos (el cómputo total del auto son 1238). No obstante, el texto de Montalbán sí puede clasificarse como tal, por la presencia de personajes abstractos, en este caso, encarnando cuatro ciencias: Medicina, Teología, Cánones y Filosofía, junto con el Niño Jesús representando a la Compañía de Jesús, además de la indudable presencia del sacramento de la Eucaristía a través de las formas robadas.

Es necesario recordar que las obleas llegaron a manos del jesuita padre Juan de Juárez en 1597 y fue su orden religiosa la que declaró el milagro de las for-

⁵ En este caso, la composición del auto *El socorro de Cádiz* se asemeja a la comedia palatina en cuanto a estructura y personajes, mientras en *Auto sacramental famoso de las santísimas formas de Alcalá* toma muchas características de la comedia de santos según iremos comprobando.

mas incorruptibles dos décadas después, en 1619. Tal como declaran las fuentes históricas, el clérigo «escucha en el sacramento de la confesión a un forastero, un cristiano que había formado parte de un grupo de bandoleros morisco, quien manifiesta haber colaborado en el robo, perpetrado en tres iglesias distintas, de veintiséis formas eucarísticas consagradas» (Arellano, Duarte y Mata Induráin, 2019: 14). El cristiano, arrepentido, le entrega las formas envueltas en un papel y, desde ese momento, se conservan en la iglesia de Santa María de Alcalá de Henares hasta que se decida qué hacer con ellas. Tras permanecer incorruptas y blancas como el primer día, el vicario general de la ciudad complutense, don Cristóbal de la Cámara y Murga, confirma el milagro el 16 de julio de 1619. Desde entonces, hasta su desaparición en 1936, fueron veneradas con gran devoción.

La pieza de Montalbán recrea literariamente el momento en que Andrés Corvino, tras una pesadilla en la que se defiende del ataque de los judíos, decide ir a entregar las obleas a Alcalá en compañía de su criado Morón metidas en una pequeña caja, un momento que las fuentes históricas sitúan en 1619, según hemos mencionado, y con la primera distinción de que las formas iban envueltas en un papel. De este modo, el dramaturgo parece tener la intención de dotar de mayor protección y capacidad de resistencia a la envoltura, quizá estableciendo una semejanza con una custodia primitiva.

En su viaje, Andrés Corvino topa con un grupo de bandoleros, cuyo capitán pretende sustraer la defendida caja. Estos solicitan ver el contenido, pero solo admiten que contiene pedazos de pan que no implican la presencia de Cristo sacramentado. Para reforzar la doctrina, aparece en escena un niño Jesús, aunque los bandoleros, asustados e incrédulos, deciden disparar contra él y contra Andrés. En medio de la refriega, el estuche de madera logra parar las balas, y aunque el capitán lo da por muerto, Corvino retoma su camino:

MORÓN	Ya el campo seguro está que el capitán engañado con que muerto te ha dejado huyendo de entrabmos va.
ANDRÉS	Pues ven, Morón, a Alcalá, porque de aqueste portento, deste holocausto incrüento, deste milagro divino, deste manjar peregrino y deste gran sacramento la Iglesia saque blasón...

(2019: 90, vv. 721-731).

En la parte final del auto (vv. 943-1238), aparecen en escena las cuatro facultades: Medicina, Teología, Cánones y Filosofía, acompañadas de un Niño Jesús profusamente engalanado y simbolizando a la Compañía de Jesús. El Niño expone el milagro y las cuatro ciencias certifican su aprobación, mientras el Demonio expresa su firme contrariedad, persistiendo en la envidia y soberbia tan recurrentes en la configuración de su personaje en los autos. Según indica Garrot-Zambrana esta situación también provendría de un hecho histórico:

Tras asegurarse el concurso de distintos profesores de la Universidad y canónigos, en 1619 el rector del Colegio eleva petición al vicario del arzobispado de Toledo, al que pertenece Alcalá, para que se declare como milagrosa la incorrupción. El vicario recaba pareceres y, por último, preside una junta en la que participan catedráticos de Teología, de Medicina, con otros universitarios y canónigos de respeto. Todos se pronuncian por el milagro [...] (2015: 248).

Pero, aunque pareciera que con el beneplácito de todas ellas se aprueba el milagro, no parece que tal fuera la situación, que se retomó con nuevas pruebas y autos hasta en tres ocasiones: 1624, 1634 y 1646 (Garrot-Zambrana 2015: 249-250).

De este modo, el texto sacramental abarca las más de dos décadas transcurridas entre la entrega de las formas al padre Juan de Juárez y la consagración del milagro, siguiendo la falta de rigor temporal y espacial presente en estas piezas relatoras de asuntos eternos. Como destacan Arellano y Duarte:

Por más histórica que sea una pieza no habrá de buscarse en ella la precisión o exactitud que en la época moderna se pide al historiador profesional. Los poetas someten los datos históricos (y/o legendarios aceptados como «históricos» por los receptores del Siglo de Oro), a una reescritura perfectamente programada y legitimada por las teorías estéticas y concepciones literarias y dramáticas vigentes (2003: 41-42).

Y, respecto a la transposición alegórica de los sucesos históricos, el enlace está situado en las escenas finales del auto a través de la integración de personajes abstractos. La presencia de la Eucaristía discurre desde el comienzo hasta el final a lo largo de los versos, aunque su mera integración no serviría para entender la obra como auto.

En resumen, las dos terceras partes del auto (vv. 1-942) se asemejan en forma y contenido a una comedia de santos o «hagiográfica»: Andrés Corvino es un bandolero que representa a aquel cristiano ladrón de las santas formas, acompañado de su criado Morón y asimismo protegido por un Ángel custodio. En oposición, encontramos al Demonio ejerciendo la función de personaje antagonista y a un grupo de bandoleros como aquellos moriscos que se unieron al cristiano en su

latrocínio. Así, el *Auto sacramental famoso de las santísimas formas de Alcalá* posee una disposición argumental cercana a la comedia de santos, aunque al mismo tiempo muestra características constitutivas del género sacramental. Por tanto, si bien el fruto de los esfuerzos de Pérez de Montalbán apenas sea equiparable a las más excelsas representaciones del género, no debemos dejarlo fuera de este conjunto de obras, al cual el dramaturgo madrileño pretendía sumar la suya propia ya desde el planteamiento del título.

3. PERSONAJES

Respecto a la configuración de los diferentes caracteres de la obra, es preciso destacar al Demonio, un Capitán, la Compañía de Jesús y las cuatro facultades, ya que el resto poseen una gran evocación de las figuras presentes en las comedias.

En cuanto al gran antagonista de los autos, el Demonio (aquí con este nombre, pero presente en el género con tantos otros) es el encargado de abrir la obra con un extenso parlamento (vv. 1-173) que sirve a Montalbán para dibujar su personalidad e intenciones. Según recoge Fothergill-Payne, se trata de un personaje esencial protagonista del xvii y, en concreto, a propósito del este auto de Pérez de Montalbán: «y así el diablo “barroco” encarna la antítesis del estado de ínfima bajeza en contraste con su suprema soberbia, entre la sombra que se inflama de Furia y la gloriosa empresa fracasada» (1977: 125). Son múltiples las referencias bíblicas que nos recuerdan su condición de ángel caído, dudosos del misterio de la transubstanciación y enemigo de Andrés Corvino, todas ellas enunciadas por su propia voz mientras sale por la boca del infierno. Esta apertura puede recordarnos a las tan reiteradas en los autos de Calderón, según recoge Arellano designado este proceder como el paradigma compositivo del conjuro:

Esta función fija, situada casi siempre en los primeros versos y siempre en boca de personajes diabólicos que conjuran a sus agentes, colaboradores o superiores, constituye, evidentemente, un modo privilegiado de apertura, por la impresión de sus metáforas (a menudo procedentes de los bestiarios que evocan el mundo de las tinieblas) [...] que vienen subrayados por la composición escénica: demonios saliendo de grutas o de árboles huecos, en parajes desolados, rústicas malezas y bosques silvestres que simbolizan la perdición espiritual de sus personajes (Arellano, 2001: 21).

Otro de los personajes discrepantes en los autos, en concreto en torno al misterio de la transubstanciación y la venida del Mesías, son los judíos. Retomando el milagro en su vertiente histórica, el arrepentido cristiano cometió su robo acompañado de un grupo de bandoleros moriscos; no obstante, en la obra de Pérez de

Montalbán, el Capitán se proclama negacionista de la fe católica y seguidor de la fe judía. El criado Morón ya anticipa la presencia de figuras con estas creencias, que sirven en la configuración dramática de los autos para dar más fuerza al misterio del pan y el vino, una vez son derrotadas y, en muchas ocasiones, castigadas por su doctrina.

El criado utiliza un insulto comúnmente relacionado con este pueblo:

MORÓN ... porque todos estos perros
(aquí, para entre los dos)
son hebreros, ¡juro a Dios!
y como todos sus yerros
consisten en no creer
que Cristo al mundo ha venido,
que ha muerto y ha padecido,
no acaban de conocer
que en el pan sacramentado
se quedó, y así, blasfemos,
hacen aquestos extremos
(2019: 73, vv. 315-325).

Y versos más tarde, entre el mismo Morón y el Capitán, refuerzan la idea de que es este último el representante del judaísmo en la pieza:

CAPITÁN ... Lo primero
porque esas formas te dio
en su muerte un bandolero
que las tuvo muchos años
y es fuerza que en tanto tiempo
se hayan corrompido aquellas
especies de sacramento
y en faltando a las especies
falta el sacramento luego,
y lo segundo porque,
cuando pudiera ser cierto
que el cielo las conservara,
yo sigo otra ley y niego
que Dios quepa en una oblea.

MORÓN Este sin duda es agüelo
de Catalina de Acosta⁶
(2019: 77-78, vv. 410-425).

⁶ Según los editores: «portuguesa condenada por judaizante en la Inquisición de Valladolid» (2019: 78).

Esta sustitución de los moriscos del milagro original por los judíos en el auto no parece ser casual, sino que resultaría muy adecuada para el autor por la relación de este pueblo con las sagradas formas, una inculpación omnipresente en el Siglo de Oro, y que era observada con rigor precisamente por la Inquisición (la misma que condenó a la portuguesa referida). Sobre los autos de Calderón, aunque extrapolable aquí a Pérez de Montalbán, afirma Reyre:

Empujado por su afán de defender el dogma eucarístico, Calderón no duda en echar mano de una de las mayores acusaciones que la Cristiandad dirige sobre los judíos, la de la profanación de hostias consagradas. En el Siglo de Oro se acude a dicha acusación para justificar la expulsión de los judíos y mantener en vigor la cuestión de la limpieza de sangre así como la función de la Inquisición, haciendo revivir antiguas fobias (1998: 113).

Desde nuestro punto de vista, resulta muy conveniente esta intervención del autor respecto a la fuente histórica original, puesto que el robo de sagradas formas por parte de los judíos, su animadversión hacia la fe católica (expresada por el Capitán) y la referencia a Catalina de Acosta (a través del criado Morón)⁷, llevaría a la audiencia del auto a sentir rechazo hacia este pueblo en favor de un sentimiento de adhesión y fervor hacia el catolicismo y el sacramento eucarístico (exaltación buscada en los autos).

Por último, es preciso analizar los caracteres que intervienen como personificaciones de entidades abstractas y que otorgan, en gran medida, el calificativo de auto sacramental a este texto: las cuatro facultades. Así, en las escenas finales encontramos a Medicina, Teología Filosofía y Cánones: «*con capirotes amarillo, azul, blanco y verde*» (2019: acot. 943) en referencia a las mucetas y los colores relacionados con ellas (siendo el color verde el utilizado en derecho canónico, precisamente). Están acompañados del Niño Jesús «*con su manteo y sotana, lleno de plumas y cifras de Jesuses y su bonete con borla blanca y capirote blanco*» (2019: acot. 943) como representante de la Compañía de Jesús. En breves parlamentos intervienen Filosofía, Medicina, Teología y Cánones entre sonidos de chirimías y a petición del Niño, quien les consulta acerca de la posible veracidad del milagro de las veintiséis formas incorruptas. Concluye el auto con el Ángel

⁷ Garrot-Zambrana no observa este proceder cuando afirma: «no se comprende muy bien por qué transformar al Capitán en “hebreo”, cuando las relaciones habían dejado claro que se trataba de un grupo de moriscos» (2015: 259). Tampoco acierta al afirmar «llama la atención que tampoco se mencione al baluarte contra las insidias del Maligno, el Santo Oficio, tanto más cuanto que no cabe duda de la voluntad de esta institución de dar al proceso la mayor magnitud posible y convertirlo en un arma contra el propio poder» (2015: 259), puesto que tal evocación se realiza a través de la referencia a Catalina de Acosta antes examinada.

solicitando que las hostias sean colocadas en un oportuno altar y se informa al gobernador de la aprobación del misterio.

4. ESCENOGRAFÍA: ESPACIOS Y SONIDOS

Para finalizar este estudio, solo resta aproximarse a los escenarios utilizados por Pérez de Montalbán para la configuración y efectismo dramático del auto, aspectos a los que llegaremos a través de las acotaciones explícitas incluidas en el texto. Es necesario recordar la importancia que la escenografía en cuanto a la ornamentación del tablado (en los carros durante la procesión del Corpus, en la mayoría de los casos) y la sonoridad tenían en estas representaciones que acontecían en plazas públicas frente a una entregada audiencia.

En la apertura, encontramos «una peña con un altar en que estará un arca de plata con dos luces, y durmiendo de lado Andrés Corvino, bandolero, y a los pies una boca de infierno, por donde sale el Demonio» (2019: acot. inicial) para enmarcar al inofensivo bandolero Corvino durmiendo plácidamente junto a la caja donde conserva las sagradas formas, mientras el maligno emerge «arrojando fuego y con ruido de cohetes» (2019: acot. inicial).

Tras su extenso parlamento de presentación, el Demonio abandona el tablado para concederle el espacio al protagonista bandolero, quien se va desperezando de su sueño turbador mientras «Tocan chirimías y en la boca del infierno cajas y trompetas roncas, y dispáranse algunos tiros, y el Ángel se vuelve a subir y el Demonio se mete por la boca del infierno con ruido de cohetes, y dice entre sueños Andrés Corvino» (2019: acot. v. 267). Los ecos bélicos de tiros, cajas, cohetes y trompetas enfatizan el ambiente sonoro en el cual se desarrolla el sueño de Corvino, quien se imagina siendo atacado por un capitán (sin concreción, pero podemos suponer con facilidad que es el Capitán que aparece más tarde, caudillo de bandoleros y abrazando la fe judía).

Este personaje aparece pocos versos después acompañado de dos secuaces, el Demonio y el Ángel, todos ellos en traje de bandolero, junto a Andrés Corvino y Morón. Ni en la acotación inicial, donde se alude a Corvino así representado, ni ahora, se especifican las prendas u objetos que portan aunque, como es posible inferir partiendo de la afirmación de Sáez Raposo a propósito de la comedia lopesca *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*: «su caracterización es inequívocamente la de un bandolero: tras crearse expectación en el público a partir de la descripción que de él hacen otros personajes, aparece por primera

vez en escena ataviado con una montera, un capote de dos haldas y portando una ballesta al hombro» (2020: s.p.)⁸.

Tras las dudas sobre la fe católica y el misterio eucarístico enunciadas por el Capitán, el dramaturgo Montalbán decide convocar toda la artillería escénica y sonora para subrayar la verdadera doctrina:

Repite todo esto la música [Aunque está Dios disfrazado, / a quien vista de fe tiene / a los ojos se le viene / por lo blanco lo encarnado] y sale de dentro del arca un niño muy hermoso, con muchas luces, y queda descubierta la peña al peso del arca y cáñense todos como aturdidos, menos el Ángel, que estará hincado de rodillas tocando una campanilla, y Morón junto a él, muy gozoso (2019: acot. v. 468).

Aturdidos, como si en una ensoñación hubieran permanecido, despiertan el Demonio, el Capitán y sus bandidos compañeros, y aunque pretenden plantar batalla a Corvino, tal es su temor ante la reciente visión que salen huyendo. Tras entradas y salidas del escenario poco detalladas de los personajes con mayor relevancia: el Demonio, Andrés Corvino, el Ángel o Morón, llegamos a la apoteosis final del auto, con un nuevo gran despliegue dramático.

Descúbrese a un tiempo en un lado el Ángel en la gloria, vestido de doctor en Teología, con sotana y manteo, capirote blanco y bonete con borla blanca y unas conclusiones en la mano; el Demonio abajo, en la boca del infierno, de la misma suerte, vestido de capirote azul y borla azul en el bonete; al otro lado en una media naranja con dosel y debajo d'él una taza de fuente y en ella una custodia con veinte y seis formas, y otras tantas lamparillas, o un candelero con muchas luces, a sus pies un Niño con su manteo y sotana, lleno de plumas y cifras de Jesuses, y su bonete con borla blanca y capirote blanco, y en cuatro sillas las cuatro Facultades, Medicina, Filosofía, Teología y Cánones, con capirotas amarillo, azul, blanco y verde, y dice el Niño, que representa la Compañía de Jesús (2019: acot. v. 942).

Así, vemos que la aparición de las cuatro facultades impregna estas escenas finales, donde todos los personajes presentes visten el atuendo de los doctores en las diversas materias, incluido el Demonio que las presencia desde la parte baja del tablado, de nuevo en su gruta (de donde había salido al comienzo del auto). Mientras, el recurso de la fuente y muchas luces enmarcando las sagradas formas, nos lleva a recordar otro motivo tan presente en los autos sacramentales: la posibilidad de redención del ser humano a través del misterio de la Eucaristía. El agua es capaz de limpiar nuestro pecado, al igual que en el sacramento del Bautismo, y la luz nos guía en nuestro camino hacia la vida eterna y la verdadera fe. A ella

⁸ Si esa era la forma de representar a los bandoleros en la época por Lope de Vega no hay razón para pensar que su ferviente admirador Montalbán se desviara de este procedimiento.

se siguen enfrentando el demonio, obstinado en su creencia, que le llevará a una nueva ocasión de plantar batalla a las fuerzas del bien para volver a fracasar, en un eterno castigo y humillación pública:

ÁNGEL Porque Dios es milagro que ha hecho
ya Dios otras muchas veces
y no sin misterio grande
porque Dios todo lo puede,
porque el maná que guardaba
antiguamente la gente
para el sustento ordinario
yendo otro día a comerle
se hallaba ya corrompido,
y el maná figura deste,
digo el que mandaba Dios
que en el arca se pusiese,
entero se conservaba,
y así hacer lo mismo quiere
hoy Dios con aquestas formas
conservando sus especies
para que el suelo las guarde
y su devoción aumente.

DEMÓNIO Sí, pero...
Pateen todos.

ÁNGEL Los estudiantes
con los demás de la plebe
patean.

ÁNGEL Esto es decir
que la Compañía vence
y que el que arguye no sale
con lo que probar pretende
(2019: 107, vv. 1121-1144).

5. CONCLUSIONES

En estas líneas hemos analizado el *Auto sacramental famoso de las santísimas formas de Alcalá* de Pérez de Montalbán, un texto que centra su origen en la recreación literaria del milagro de las incorruptibles formas, entregadas a un clérigo jesuita en la ciudad complutense en 1597 por un cristiano arrepentido de haber participado en su robo en tres iglesias distintas junto a un grupo de bandoleros moriscos.

A partir de este suceso, el dramaturgo escribe este auto que, en principio, nos recuerda en gran medida a las comedias de santos o hagiografías tan presentes y populares en el Siglo de Oro español. No obstante, existen dos características claves para catalogar a esta pieza como sacramental más allá del título y la propia voluntad del autor: la presencia de la Eucaristía (que atraviesa todo el texto) y el recurso a la personificación de entidades abstractas a través de la técnica alegórica. Si bien no presenta la solidez de las obras calderonianas en cuanto a este procedimiento, ni el uso continuado de referencias y personajes bíblicos, el auto de Montalbán no puede ser desestimado. Como afirmábamos al principio, es el fruto de un quehacer literario todavía en proceso, que hasta unas décadas más tarde no alcanzará el culmen de su desarrollo. Al igual que los autos de Lope de Vega, por poner un ejemplo, el texto que ahora nos ocupa bebe más de las comedias auriseculares que del teatro religioso en sentido estricto.

Es posible afirmar que el dramaturgo madrileño no fue un resenable escritor de autos tras el análisis de esta obra (a falta de posteriores estudios que irán viendo la luz), aunque sí hay que reconocerle cierta pericia a la hora de elegir el texto a partir del cual elaborar el argumento y el uso de la alegoría en las escenas finales, así como la integración del judaísmo como fuerza de oposición junto al Demonio. Si a estos aspectos, puramente textuales, les sumamos el potencial escénico y sonoro de las propuestas de Montalbán, podemos asegurar que estamos ante una obra meritaria de atención desde la perspectiva de la literatura del Siglo de Oro español. Este estudio pretende haber arrojado, en definitiva, algo más de luz al proceso de alegorización de uno de los autos de Pérez de Montalbán que pueda contribuir a un estudio más extenso y preciso (al tener en cuenta los estadios intermedios) del perfeccionamiento de la técnica a la que se llegará décadas más tarde.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio (2008 [1995]). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ARELLANO, Ignacio (2001). *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra/Edition Reichenberger.
- ARELLANO, Ignacio, J. Enrique DUARTE y Carlos MATA INDURÁIN (eds.) (2019) «Introducción». En Juan Pérez de Montalbán, *Auto sacramental famoso de las santísimas formas de Alcalá*. New York: IDEA, pp. 13-44.
- ARELLANO, Ignacio y J. Enrique DUARTE (2003). *El auto sacramental*. Madrid: Laberinto.
- DEMATTÉ, Claudia (2003). «Mélanges et littérature mêlée: de *La Dorotea* de Lope de Vega (1632) au *Para todos* de Juan Pérez de Montalbán (1632)». En *Ouvrages Miscellanées et Théories de la connaissance à la Renaissance*. Paris: École Nationale des Chartres, pp. 185-195.

- FERRER VALLS, Teresa (2012). «El auto sacramental y la alegorización de la historia: *El socorro de Cádiz* de Juan Pérez de Montalbán». *Studia Aurea*, 6, pp. 99-116 [Consulta: 17/03/2022].
- FERRER VALLS, Teresa (2022). «*El socorro de Cádiz* de Juan Pérez de Montalbán: la propaganda de los hechos en clave alegórica». En Teresa Ferrer Valls y Beatriz Álvarez García, *El ataque angloholandés en las noticias y el teatro*. Aranjuez: Doce Calles, pp. 242-247.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise (1977). *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*. London: Tamesis Books.
- GARROT-ZAMBRANA, Juan Carlos (2013). *Judíos y conversos en el Corpus Christi. La dramaturgia calderoniana*. Turnhout: Brepols Publishers.
- GARROT-ZAMBRANA, Juan Carlos (2015). «El *Auto de las formas de Alcalá* y el antijudaísmo de los años 1630». *eHumanista/Conversos*, 3, pp. 246-266 [Consulta: 17/03/2022].
- JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN. Cervantes Virtual <<https://www.cervantesvirtual.com/portales/montalban/>> [Consulta: 17/03/2022].
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (2019). *Auto sacramental famoso de las santísimas formas de Alcalá*. Ignacio Arellano, J. Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin (eds.). New York: IDEA.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (2022). «El socorro de Cádiz». En Teresa Ferrer Valls y Beatriz Álvarez García (eds.), *El ataque angloholandés en las noticias y el teatro*. Aranjuez: Doce Calles, pp. 269-314.
- PROFETI, Maria Grazia (1966-67). «Il manoscritto autografo del *Caballero del Febo* di Juan Pérez de Montalbán». *Miscellanea di Studi Ispanici*, 14, pp. 218-309.
- REYRE, Dominique (1998). *Lo hebreo en los autos de Calderón*. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra/Edition Reichenberger.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, Davinia (2022). «El auto de *El heredero del cielo* de Lope de Vega: entre *El heredero* de Mira de Amescua y *La viña del Señor* de Calderón de la Barca». *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 28, pp. 443-465. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.412>.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco (2020). «Por caminos de bandoleros: algunas consideraciones al respecto». *Criticón*, 139, pp. 125-139. DOI: <https://doi.org/10.4000/criticón.16616>.
- SOLER MERENCIANO, Alicia (1998). «Presencia ovidiana en el auto sacramental *El Polifemo* de Juan Pérez de Montalbán (1633)». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 15, pp. 573-583.
- WARDROPPER, Bruce W. (1967). *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*. Salamanca: Anaya.

Recibido: 01/05/2022

Aceptado: 23/05/2022



*AUTO SACRAMENTAL FAMOSO DE LAS SANTÍSIMAS FORMAS DE ALCALÁ DE
PÉREZ DE MONTALBÁN: ALEGORÍA, PERSONAJES Y ESCENOGRAFÍA*

RESUMEN: Este estudio pretende dar cuenta de la composición realizada por el dramaturgo madrileño Juan Pérez de Montalbán en el *Auto sacramental famoso de las santísimas formas de Alcalá* respecto al procedimiento clave de este género teatral esencial en el Siglo de Oro como es la alegoría en cuanto al argumento, personajes, sonidos y espacios dramáticos.

PALABRAS CLAVE: Juan Pérez de Montalbán, autos sacramentales, formas de Alcalá, alegoría.

*AUTO SACRAMENTAL FAMOSO DE LAS SANTÍSIMAS FORMAS DE ALCALÁ BY
PÉREZ DE MONTALBÁN: ALLEGORY, CHARACTERS AND DRAMATIC SCENOGRAPHY*

ABSTRACT: This study aims to account for the composition made by the Spanish playwright Juan Pérez de Montalbán in the *Auto sacramental famoso de las santísimas formas de Alcalá* with respect to the key procedure of this essential theatrical genre in the Golden Age, such as the allegory in terms of the plot, characters, sounds and dramatic spaces.

KEYWORDS: Juan Pérez de Montalbán, *autos sacramentales*, Alcalá's hosts, allegory.

POESÍA Y MEDICINA EN LA SEVILLA DEL BAJO BARROCO: POSICIONAMIENTOS Y AUTORREPRESENTACIÓN*

CIPRIANO LÓPEZ LORENZO

Université de Neuchâtel
cipriano.lopez@unine.ch

Peset (1960) y López Piñero (1969) defendieron que la introducción de la nueva ciencia en España no llegó de mano de los Borbones, según nos hizo creer Marañón (1966-1977), sino de las propuestas que algunos innovadores o *novatores*, como se les denominó despectivamente, introdujeron en la medicina, la física o las matemáticas en el último cuarto del siglo XVII. Se trata, en general, de un proceso de modernización que para muchos arranca ya en 1675 y que se tradujo en la noción historiográfica de «Tiempo de los novatores» (Maravall, 1978; Lopez, 1996; Pérez Magallón, 2002)¹. De forma habitual, la crítica coincide en que desde 1687, fecha de publicación de la *Carta filosófica, médico-química* de Juan de Cabriada², hasta 1727, año de la muerte de Newton y momento en que empiezan a calar las ideas que Feijoo había difundido con la publicación del primer tomo de su *Teatro crítico universal* (1726), la polémica entre galenistas y espagíricos, o tradicionalistas y novatores, fue particularmente intensa, dando a la imprenta española una ingente cantidad de obras científicas. Tal y como resumen Martínez Vidal y Pardo Tomás, esas obras:

se centraron, en gran medida, en cuestiones de índole terapéutica, aunque el trasfondo de dichas discusiones seguirá con el programa de derribo progresivo del

* Este artículo se encuadra dentro de los resultados científicos del proyecto I+D: «Hacia la institucionalización literaria: polémicas y debates historiográficos (1500-1844). SILEM II» (Sevilla) (RTI2018-095664-B-C22), desarrollado por el Grupo PASO (HUM-241).

¹ En general, gravita en torno a esta idea todo el volumen monográfico de Antonio Mestre (1996).

² Otra obra pionera de arranque podría ser *El hombre práctico o discursos varios sobre su conocimiento y enseñanzas* (1686) de Francisco Gutiérrez de los Ríos, tercer conde de Fernán Núñez (Sebold, 1970; Maravall, 1978; Lopez, 1996; Gutiérrez de los Ríos, 2000).

sistema médico galenista. Los temas de la purga y la sangría, la nutrición y la sanguificación, la naturaleza de las fiebres y otros similares asomarán en el debate, pero estará mucho más centrado en la pertinencia del uso de dos remedios medicinales: la quina y los preparados antimoniales (2003: 117).

Al analizar folletos, libros y tratados publicados esos años, ambos autores admiten hablar de «literatura polémica» o «de controversia», pues con estos textos se abría un auténtico campo de batalla en el que, además, los argumentos y estóques saltaban del plano científico a uno más personal. De hecho, a veces el debate constructivo se transformaba en un intercambio de vejámenes satíricos. Con ese marco contextual y genérico en mente, nos propusimos seguir la periodización que más tarde acuñaría Rodríguez Sánchez (1999), partiendo a su vez de Peset y López Piñero. Según ese análisis, en los coletazos del Seiscientos tendríamos un «periodo científico» (1687-1697) y el primer tramo de un «periodo metafísico» (1697-1701). Si en el primero se atacan los remedios terapéuticos de los médicos galenistas, con Zaragoza como foco geográfico inicial, en el segundo se debaten «cuestiones más ontológicas» (1999: 170), con Sevilla y el nacimiento de la Veneranda Tertulia Hispalense en el punto de mira:

El comienzo de dicha sociedad fue el marco propicio para el desarrollo de unas ideas modernas que pueden englobarse bajo la denominación de «periodo metafísico», ya que los temas se hacen, por decirlo de algún modo, más profundos, más de fundamentos. A su vez, subdividimos el periodo en dos «tramos». En primer lugar, el comprendido entre los años de 1697 y 1701, cuando la citada Tertulia Hispalense no había recibido ninguna aprobación oficial. El segundo «tramo» se dará por comenzado una vez que la Academia recibe sus primeros estatutos oficiales (1999: 176).

Suscribimos la advertencia de la crítica al señalar que no tiene mucho sentido, en estos ejercicios de periodización, establecer 1700 como hito fundamental en el proceso nacional de modernización, pues el cambio de siglo y dinastía en poco o nada afectaron a su desarrollo. Si nosotros lo acogemos aquí, siguiendo a Rodríguez Sánchez, es para circunscribir nuestras conclusiones a la etapa en que la Tertulia sevillana aún no gozaba de estatutos y respaldo regios, lo que —creemos— podría afectar al modo en que se comportaron los paratextos poéticos antes y después de tal fecha. Aunque el desarrollo de la polémica, el contenido de los textos y el nombre de los contendientes han sido profusamente abordados desde distintas perspectivas, la crítica siempre ha pasado por alto los poemas que se incluyeron en estas obras. La novedad de estas páginas radicará, por tanto, en aproximarse a ese fenómeno a partir de la poesía liminar que médicos de uno y otro bando compusieron *ad hoc* y publicaron dentro de ese corpus seleccionado.

Sin querer adentrarnos en el siglo XVIII y su correspondiente «segundo «tramo»», el objeto de estas páginas será el análisis del primer tramo metafísico a través de once tratados impresos en Sevilla y otras ciudades andaluzas entre 1694 y 1700, los cuales vertebran el debate según los polemistas implicados y los temas abordados. Estos son: *Apolíneo caduceo* (1694, n. 1), *Desempeño al método racional* (1698, n. 2), *Allegatio apologética médica-física* (1698, n. 3), *Galen ilustrado* (1699, n. 4), *Antorcha filosófica* (1699, n. 5), *Examen pacífico de la Alegación apologética médica-física. Primera parte* (1699, n. 6), *Escrutinio físico-médico* (1699, n. 7), *Residencia piadosa a la obra del doctor don Alonso López Cornejo* (1700, n. 8), *Vindicta de la verdad a exámenes de la razón* (1700, n. 9), *Clava de Alcides* (1700, n. 10) y *Examen pacífico de la Alegación apologética médica-física. Segunda parte* (1700, n. 11)³. En total, hemos analizado veintidós epigramas latinos, veinte sonetos, cuatro octavas reales y tres romances heroicos.

Como se verá, nuestra fecha de partida la hemos adelantado hasta 1694, con el *Apolíneo caduceo* de Cristóbal Francisco Luque, tratado que reflejaba el modo en que ambos bandos discutían sobre los criterios y privilegios que debía regir la constitución de consultas y juntas médicas, así como sus funciones. Teniendo en cuenta los parámetros de Rodríguez Sánchez, el tratado de Luque caería de lleno en el «periodo científico», pero lo hemos rescatado en este estudio a modo de antecedente y para poner en evidencia que las cuestiones terapéuticas u ontológicas no siempre se distribuyeron en el tiempo de forma tan tajante a como las plantea el investigador. De hecho, entrados ya en el «periodo metafísico», el *Desempeño al método racional en la curación de las calenturas tercianas* del médico revalidado Salvador Leonardo de Flores, es un ensayo de 1698 que propone el alivio de las calenturas tercianas (fiebres intermitentes que se dan cada tres días, síntomas de malaria o paludismo) con técnicas alternativas al sangrado. La censura a la obra redactada por fray Juan Navarro (CCMM) explica bastante bien el intento de Flores: «y es muy justo que se desengañe la credulidad común que con vulgar error achaca a la inocente sangre la culpa que no tiene, y como arrea la expelle de su propia y nativa patria...» (2: ¶¶r). Es decir, que las controversias generadas en Sevilla entre 1694 y 1700 pudieron abordar temas más o menos conceptuales, pero siempre lo hicieron con el interés de derrocar una visión física y medicinal para entonces obsoleta. Lo esencial para nosotros es que la poesía de los paratextos sintetizó la contienda en versos muy claros y certeros. La definición de los bandos, sus posturas y la animadversión que se profesaron se palpan claramente, pero, a diferencia de la prosa ensayística a la que servían de pórtico, estos poe-

³ Para una mejor comprensión de cómo se engarzan unos con otros a modo de réplicas y contrarréplicas, recomendamos el estudio de Ollero Pina (2005: 178-180). De ahora en adelante y para simplificar las citas, nos referiremos a los tratados a partir del número otorgado.

mas supieron lanzar el debate hacia el plano ficcional usando códigos y motivos de larga tradición en la lirica patria. ¿Cómo se filtraron sus posicionamientos y sus *personae* médicas en los versos? En lo que sigue trataremos de contestar a la pregunta, desentrañando qué estrategias autoriales emplearon estos poemas para traducir de un modo personal y sugerente lo que sus argumentos científicos hacían de forma expositiva.

Es innegable que hacia 1694 la disputa entre médicos tradicionalistas y novatores no podía contenerse sin dejar rastro en la escritura:

La célebre polémica saltó a la letra impresa cuando el doctor Cristóbal Francisco de Luque, quien regentara la cátedra de Prima durante el curso 1687-1688, publicó el *Apolíneo Caduceo* en 1694. La preocupación central del libro era la defensa de la posición preeminente de los doctores universitarios en el orden de prelación de las consultas de médicos. [...] De esta forma, Luque situaba la polémica en las dos dimensiones que comprendió inseparablemente, la institucional y la científica e ideológica, y por la primera le siguió su compañero el doctor Alonso López Cornejo (Ollero Pina, 2005: 178).

Aunque el subtítulo de la obra de Luque (*Hace concordia entre las dos opuestas opiniones: una que aprueba las consultas de los médicos para la curación de las graves enfermedades, otra que las reprueba*) incite a pensar en un horizonte de convergencia entre unos y otros, los versos de sus poemas preliminares no suenan igual de amistosos y diplomáticos; antes bien, subrayan la presencia de un «tú» frente a un «ellos», bandos incapaces de reconciliarse y caracterizados en términos maniqueos. Así se ve en estos versos que Cristóbal Ruiz de Pedrosa y Luque (probablemente pariente cercano del autor) consagra en su soneto: «Luzcan ellos, que tú a tus alabanzas / abres mayor camino, pues, valiente, / en hombros de gigante más alcanzas» (1: f. ¶¶¶2r, vv. 12-14). La tensión del poema entre esos dos vértices recuerda que ambos bandos ya eran por entonces grupos con cohesión interna y tupidas redes de apoyo diferenciadas. Respaldando a ese «tú» se alinean los galenistas, médicos claustrales de la Universidad de Sevilla con una visión profesional conservadora y alejada de la praxis, más todos sus aliados: Cristóbal Francisco de Luque, Cristóbal Ruiz de Pedrosa y Luque, Alonso López Cornejo, Pedro Osorio de Castro, Juan Silvestre Pérez, Luis Curiel y Tejada, Gabriel Álvarez de Toledo y Pellicer, Antonio Dongo Barnuevo, Andrés Mastrucio, Luis de Quevolcrat, etc. Desafiándolos, «ellos», los novatores, cuyos disensos empezaron a hacerse notar hacia 1693. Ese año, Juan Muñoz y Peralta había renunciado a su cátedra en la Universidad de Sevilla para fundar la Veneranda Tertulia Hispalense, agrupando y canalizando las voces disconformes con la práctica y jerarquía medicinal imperante, sostenida por los galenistas. Algunas de esas voces renovadoras fueron las de Salvador Leonardo Flores, Juan de Grieria,

Juan Ordóñez de la Barrera, Miguel Melero Jiménez, Pedro de Castro Zamorano, Francisco de Herrera Paniagua, José Izquierdo Recalde y Fernando de Andrade y Cueto, entre otros (García Romero, 1733: 25-33)⁴. No obstante, si la rivalidad que hemos apuntado fue tan contundente, ¿por qué Cristóbal Ruiz de Pedrosa y Luque parece tolerar un «luzcan ellos» en su poema?, ¿les concede alguna victoria o valía? Los novatores desafiaban la autoridad y, al igual que Faetón con el carro de Apolo, pretendían lucir («dar luz») al orbe en su soberbia fatal. A sabiendas del trágico final de la fábula, permitirles «lucir» a los adversarios era dejarles cavar su propia tumba, en definitiva.

La retórica andamiada sobre Apolo y el título del tratado (*Apolíneo caduceo*), así como la correspondencia y juego de referentes empleados por los galenistas a partir de la mitología grecolatina fueron fundamentales para crear lemas colectivos. Y si algo había que conocer bien antes de entrar en el campo de batalla eran los colores e insignias del adversario. Otros motivos revitalizaron máximas de larga tradición científica europea, como el «en hombros de gigante» que introduce Pedrosa y Luque en el último verso del soneto. Sabemos que la expresión se apropió de una imagen venerada y archiconocida en la ciencia desde la alta Edad Media, la del humilde estudiante que, apoyándose en los grandes ingenios del pasado, consigue alzar su vista para abrir «mayor camino». El origen de esta imagen se atribuye a Bernardo de Chartres (Merton, 1965; Durán, 2017), según nos relata Juan de Salisbury en su *Metalogicon* (c. 1159):

Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos gigantum humeris insidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine aut eminentia corporis, sed quia in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantea (Salisbury, 1929: 136; Jeauneau, 1967: 79).

Y fue recogida en los siglos xvi y xvii por diversos humanistas (Maravall, 1966: 588-592) hasta llegar al propio Newton, quien la hizo más célebre aún gracias a su carta a Robert Hooke: «if I have seen further it is by standing on the shoulders of Giants» (1676: f. 1r). Lo curioso de esa apropiación desplegada por el sonetista es que apenas siete años antes, en su famosa *Carta filosófica*, Juan de Cabriada (N) la había utilizado para encomiar, precisamente, a las nuevas generaciones:

Yo considero a los escritores modernos como a un muchacho puesto sobre los hombros de un gigante, que aunque de poca edad, vería todo lo que el gigante, y algo más. Pues a este modo, los escritores modernos, puestos sobre los escritos de

⁴ De aquí en adelante marcaremos (T) tras el nombre de un autor para señalar su pertenencia al bando tradicionalista, y (N) para el bando novator.

los antiguos, han visto aquello y algo más. Lo que es digno de grande reprehensión y lástima es que algunos médicos estén tan bien hallados con la esclavitud de los antiguos, que menosprecien los modernos y sus inventos, vituperándolos [...] (1687: 152).

¿El verso de Pedrosa y Luque pagaba con la misma moneda a esta visión del médico soriano, también socio de la Tertulia de Peralta? Lo que parece evidente es que reclamar para sí la imagen del enano aupado formó parte de una disputa por tomar posiciones y auto-representarse con los honores de la tradición escolástica. Novatores y tradicionalistas fueron arrebatándose sucesivamente esas señas de identidad, llegando incluso a reinterpretar la cita en sentido inverso, como si la verdadera gloria debiera recaer en los gigantes y no en unos enanos despreciables. Con esa nueva lectura llega, por ejemplo, a mediados del siglo XVIII, interpuesta en las visiones desavenidas de Feijoo y Gregorio Mayans, según resume Mata Marchena:

Para Feijoo la ciencia es un río que va creciendo cada vez más; mientras que Mayans pinta a los modernos como enanos a hombros de gigantes, ya que la aportación principal la hicieron los hombres del pasado. Los conocimientos de tiempos recientes son de escasa entidad (2001-2002: 377).

En lo que concierne a todo ese proceso de identificación grupal, posicionamiento y elección de pendones que los abanderen, los ataques galenistas del *Apollíneo caduceo* (1694) fueron un punto de arranque esencial, pues se perpetuaron en los tratados medicinales sevillanos de toda la primera etapa, de ahí que cataloguemos la obra de antecedente inmediato. Obviamente, los tratados sevillanos publicados entre 1698 y 1700 fueron añadiendo a todo ese proceso sus propios hallazgos líricos, pasando a veces por un nominar aséptico, propio de una óptica historiográfica distanciada. Por ejemplo, Antonio de Silva Carvallón (T), al resumir la esencia de todo el enfrentamiento, se expresó en los siguientes términos: «De la escuela galénica sapiente, / el nuevo gremio químico arrogante / confundir quiso la verdad patente» (9: f. §§4v, vv. 9-11). Es decir, que las etiquetas «escuela galénica» y «nuevo gremio químico», a las que recurre la historia de la medicina para tratar esta colisión de visiones, ya habían sido digeridas y asumidas por sus propios protagonistas. Etiquetas, por otra parte, nada inocentes: la escuela (el conocimiento ordenado y lo institucional) guarda sus distancias frente a un gremio (lo práctico y artesanal) para reconducirlo hacia un estatus equiparable al de los farmacéuticos. Ese era el plan, al menos, de López Cornejo (T): «No es mi ánimo el total exterminio de la espagírica o química, sí solo que esta arte se agregue a la farmacopea galénica y que no se propasen los químicos más que a la manipulación de los medicamentos, que es lo que pertenece a los nobles boticarios» (4: f. *3r). Ejemplificando igualmente esta cuestión, pero desde un punto de vista

más global, Luis de Quevolcrat (T) recuriría a la voz «Novator» para designar despectivamente al oponente de Pedrosa en su *Allegatio apologetica*: «¿Qué importa que a Pedrosa en el Liceo / intente un Novator borrar sus huellas / despidiendo calumnias por centellas, / como el otro arrogante Briaereo?» (3: f. ¶¶¶3r, vv. 5-8). La presencia del término merece cierta atención, pues los principales especialistas suelen datar el primer testimonio público del sustantivo en 1714, con el tratado de fray Francisco Palanco, *Dialogus physico-theologicus contra philosophiae novatores* (Lopez, 1976: 48; Mestre, 1998: 103; Pérez Magallón, 2002: 35). El dato hubo de ser matizado en 1998 muy acertadamente por José Luis Pinillos, quien explicaba que *novator* se rastreaba ya en textos del siglo xv, para hablar de los transgresores de la fe musulmana, y del xvi, para los transgresores de la fe católica; así pues, «el problema de los novatores era importante mucho antes del período que lleva su nombre y, como veremos, siguió siéndolo después» (1998: 346). Con todas las distancias y divergencias semánticas obligadas, probablemente el soneto de Quevolcrat, firmado en Cádiz en 1698, sea uno de los ejemplos más tempranos en que la voz *novator*, con toda su carga vejatoria y plenamente asentada, emerja en el contexto de la polémica científica que aquí abordamos⁵.

El creciente sentido corporativo de novatores y tradicionalistas, con la muestra de los marchamos colectivos vistos («escuela», «gremio», «novator», etc.), no deja entrever diferencias internas en cada bando, como propuso Sánchez-Blanco con los conceptos «escépticos» y «eclécticos» para los pre-neoclásicos de la primera mitad del siglo xviii (1999: 27); conceptos a su vez cuestionados por Pérez Magallón (2002: 110-11). Empero, la organicidad de cada movimiento dejó espacio para representar la individualidad; sobre todo, a través de los nombres y apellidos de cada uno de ellos gracias a las posibilidades que les ofrecía el género epidíctico: desde insertar el nombre del autor mediante vocativos y apóstrofes que lo elevaran a dechado, pasando por los numerosos juegos acrósticos en español y latín, hasta explotar la polisemia o la etimología de los mismos para crear un marco de imágenes propio. Esta tercera vía nos interesa especialmente por las implicaciones socio-históricas que acarrea. Así, en el poema latino que le dedica Juan de Griera (N) a Salvador Leonardo de Flores, el encomiado se transforma en un nuevo mesías merced a su nombre: «Crede mihi, ex alto Numine nomen habes. / Salvator nomen vero dictamine salvas, / Et monstras pateat qua ratione salus. / Floribus agnomen Medici documenta refertum / Dant, alii unde favos conficiant ut apes» (2: f. ¶¶¶3r, vv. 6-10)⁶. La divinización de ambas facciones

⁵ Otro testimonio temprano lo extrae López Pérez de la *Defensa y respuesta justa y verdadera de la Medicina racional y filosófica...* de Justo Delgado de Vera (1687: 11) (López Pérez, 2016: 71).

⁶ «Créeme, tienes un nombre que llega de la alta divinidad. / Tu nombre (es) Salvador (pues) verdaderamente salvas con prescripción / y nos enseñas con qué medidas se repone la salud. / Los documentos (nos) dan un apelativo de médico extraído de entre las flores, / con el que otros hacen

médicas fue una práctica recurrente, tanto en su vertiente mitológica como cristiana. Ambos bandos se atribuyeron las virtudes del Olimpo y aun del mismo Cristo para convencer a los lectores no instruidos de que la Verdad, la Fe y la Iglesia, en última instancia, estaban de su parte. Son, pues, doctores y también difusores de un nuevo Evangelio, como se insinúa en este epigrama a Juan Muñoz y Peralta, donde el nombre del autor coincide con el del evangelista: «*Hispalis in coelu[m] tollat tua scripta, Ioannes, / Miro namque modo corpora morte levas*» (7: f. ¶¶4v, vv. 1-2)⁷; de ahí que sus discursos medicinales se equiparen a los de una teología: «que eres médico, político, retórico, / metafísico, físico y astrólogo, / químico, geográfico, gran lógico, / juntando matemático y teólogo» (9: f. §§3v, vv. 9-12). No es este asunto algo baladí si se tiene en cuenta que algunos de estos novatores eran judíos conversos (cuando no cripto-judíos) y que padecerían años más tarde persecución y encarcelamiento por parte de la Inquisición; tal fue el caso de Peralta y su socio Diego Mateo López Zapata (Domínguez Ortiz, 1959 y 1962; Alegre Pérez y Rey Bueno, 1998; Pardo Tomás, 2004; Pardo Tomás y Martínez Vidal, 2005). Prueba de tal acoso se verifica en la correspondencia manuscrita de Peralta recabada durante su causa inquisitorial, en la que el inculpado se quejaba en ocasiones contra el cabecilla de los galenistas sevillanos, Cristóbal Francisco de Luque, por levantar sospechas contra él: «con poco temor de Dios ha sido intentar horrorizar al pueblo con imposturas y suposición de herejías, como lo ejecutó en las conclusiones y ejecuta privadamente en los estrados de las señoras» (Pardo Tomás y Martínez Vidal, 2002: 315). Siguiendo ese reguero de acusaciones, las propias octavas de Antonio de Silva Carvallón (T) denuncian con rotundidad una suerte de herejía por parte de la escuela espagírica al haberse excedido en sus límites: «En este estado puso a su hermosura / de la espagírica el voraz descaro, / rompiendo todo coto soberano, / o bien sea político o cristiano» (9: f. §§4v, vv. 5-8). Sobre esta cuestión, que hunde sus raíces siglos atrás, Domínguez Ortiz se pronunció sin titubeos: «no creo exagerado decir que, salvo prueba en contrario, sobre todos nuestros médicos famosos del Siglo de Oro pesa la sospecha de ser *ex genere iudeorum*» (1959: 42), situación que no varía mucho para finales del siglo XVII. Con todo, François Lopez advirtió en su momento de que ninguno de estos renovadores sufriría persecución directa por defender ideas contrarias al aristotelismo escolástico, sino en tanto judaizantes (1996: 110). No obstante, no se puede obviar que, como sostiene López Piñero, «la estrecha relación del galenismo con los esquemas del aristotelismo escolástico cristalizados en torno de los dogmas

panales como las abejas». Todas las traducciones aquí propuestas son fruto de la generosidad de Germán Jiménez, profesor y latinista, a quien estamos eternamente agradecidos.

⁷ «Que Sevilla alce tus escritos al cielo, Juan, / pues de modo asombroso arrebatas los cuerpos a la muerte».

religiosos favoreció innegablemente su defensa» (1979: 393), por lo que cuando unos y otros reclaman para sí ese halo de divinidad/santidad lo hacen pensando también en validar sus posturas y, quién sabe si, en el caso de los novatores, para alejar las sospechas sobre su condición judaizante. Valga en este punto recalcar que la tensión no se desenvolvió entre las categorías «religiosos» *versus* «laicos»; los mismos novatores son cristianos (Juan Ordóñez de la Barrera, sin ir más lejos, fue clérigo presbítero) y se afanan en que los lectores así los reconozcan.

Más allá de la divinización, los nombres se transforman mediante juegos de palabras en imágenes que articulan todo el poema: por calambur el apellido de Peralta se incluye en la pulla de los versos de Juan Silvestre Pérez (T) en alabanza de Cornejo: «*Filia Cassiopes dum tendit in astra Per-alta, / Ecce Jovis nutu libera in astra migrat*» (4: f. ****r, vv. 11-12)⁸; y por metonimia un amigo de Pedro Osorio de Castro (T) concluye su soneto del siguiente modo: «y pones silencio con tus temas / a flores altivas y erotemas» (9: f. §§3v, vv. 13-14), donde los «erotemas» y las «flores» deben de aludir al *Desempeño al método racional* de Salvador Leonardo de Flores, estructurado en seis dudas o «erotemas». En relación con esta última metonimia, en el epígrama antes visto de Juan de Grier dedicado a Salvador Leonardo de Flores (2: f. ¶¶¶3r), el apellido del dedicatario se ligaba tácitamente al de su colega Miguel Melero mediante la conexión *flores-abejas*: «alii unde favos confiant ut apes» (2: f. ¶¶¶3r, v. 10), pues venía siendo común en los paratextos poéticos (y probablemente *inter eos*) aludir a Melero por medio de la *miel* (Melero/mel-ero/hacedor de miel): «*Mella fluens dulcis mensuram nominis imples*» (6: f. §4v, v. 15)⁹, «*Quae nova Mellifluas haec est, quae congerit undas, / Quaeque et odorata et dulcia spirat Apis?*» (6: f. §5v-§6r, vv. 1-2)¹⁰, «*Dulcius ex dulci nomine nomen habes. / Est favus, ore tuo pendens dulcedine apis*» (11: f. §§2r, vv. 6-7)¹¹. En palabras de Lida de Malkiel, sabemos que: «Muchas cosas puede reflejar la obrera y la miel: en extremo la enaltecieron los poetas cuando la tomaron para imagen del propio oficio» (1963: 77), pues tras libar una y otra flor ella construye su propio material más dulce. Sin embargo, la relación de las flores con la miel y las abejas en el epígrama apela igualmente a una alianza heráldica no tan evidente, ya que, así como el escudo de armas de Flores muestra tres flores de lis sobre campo de azur, el de Melero consiste en una colmena con varias abejas de sable volando alrededor. Es decir, que cuando Grier declaraba en su epígrama que del nombre de uno se aprovechaban otros para hacer miel como las abejas,

⁸ «Mientras la niña Casiopea tiende sus brazos a las estrellas suPERALTAs, / he aquí que, liberada del nudo de Júpiter, se dirige hacia los astros».

⁹ «Llenas una “dosis” con la miel que fluye de tu dulce nombre».

¹⁰ «¿Qué cosas nuevas son estas, qué ondas melifluas recoge / la abeja y qué cosas olorosas y dulces espira?».

¹¹ «Más dulce fama tienes por tu dulce nombre. / Un panal pende de tu boca con dulzura de abejas».

hacia un guiño a la camaradería existente en el seno de la Tertulia (pacto de honor nobiliario), y al magisterio de Flores. Hay más casos similares en nuestro corpus que reflejan esa amistad profesada entre los novatores a través del juego con sus apellidos. Es el caso de estos versos que Pedro de Castro Zamorano (N) ofrece a Peralta, y a partir de los cuales inferimos que la *Residencia piadosa* (1700) del segundo se gestó en un intento por defender a Flores y su obra *Desempeño al método racional* (1698): «Protegit appositos minitanti cuspide flores / Sentis, et audaces continet inde manus» (8: f. §§§v, vv. 1-2)¹².

Recapitulando las principales ideas expuestas, observamos, en primer lugar, que los poemas liminares de estos tratados se desarrollan en un plano justificativo externo o extra-textual; es decir, ni refuerzan el contenido de la obra a la que acompañan, ni arrojan claves para su comprensión o para facilitar la lectura (Collantes Sánchez, 2015: 94-96). Son poemas dirigidos al contexto socio-literario en que nacen, compartiendo rasgos con la literatura epidictica clásica. Precisamente porque el *genus demonstrativum* podía discurrir de *laudate et vituperatione*, en palabras de Quintiliano, estos poemas aprovecharon para respaldar con entusiasmo las tesis de sus colegas y vejar, con mayor ánimo si cabe, las contrarias. Al ejercitarse en la *laudatio* tocaron todos los *topoi* del elogio (Bègue, 2013): sobrepujamiento («y a Esculapio mejor, más reverente, / para alivio del orbe te ha elevado» [7: f. ¶¶¶r, vv. 7-8]), *topos genus* de filiación mítica («¡Viva feliz tu fama en todas partes, / y suene siempre en cuanto Febo gira, / que en la médica ciencia eres tú solo / Avicena, Galeno, Hipócrates, Apolo!» [1: f. ¶¶¶3v, vv. 5-8]), e incluso *laus urbis* («¡Oh, tú, Guadalquivir, sagrado río!, / cuyas alternas márgenes previenen / argentina armonía, que consagran / a la grande Sevilla tus pimpleides» [1: f. ¶¶¶4r-¶¶¶4v, vv. 1-4]). Pero no creemos que esa fuera la función primordial de sus plumas. Salvo casos aislados, como los dos poemas que Osorio de Castro (T) injerta en la dedicatoria al señor D. Juan Tomás Enríquez de Cabrera (9: f. A4v-B3v), esta poesía preliminar subordina los asuntos medicinales a una reflexión sobre la polémica entre doctores claustrales y revalidados, delimitando los grupos y centrando su atención en el modo en que los autores se posicionan, estableciendo alianzas, construyendo máscaras, y dándose nombres y lemas que los identifiquen.

Todo ese proceso de toma de conciencia sobre el fenómeno otorga a los poemas una función «metapolémica», capaz de incluir la representación del debate dentro de las obras que suscitan tal debate. Ese es el papel que creemos merece más espacio, porque excede el horizonte de expectativas del subgénero del *enkomion* y se presta a ser analizado desde la polemología de Gaston Bouthoul (1951),

¹² «Protege en la amenazante cima a las flores vecinas / la espina, y de esa manera contiene las manos audaces».

«una sociología especial consagrada al estudio de las guerras» (Molina, 2007: 187). Nuestra poesía pone al descubierto la guerra (con sus caracteres económicos y psicológicos, lista para regular la demografía del campo médico), y se apoya en las deliberaciones de la prosa preliminar con que comparte espacio, como esta de fray Juan de Niela Verdugo sobre la utilidad de la polémica, en su censura a la *Clava de Alcides*:

Semejantes contiendas ni son de extrañar ni son sin fruto. No son de extrañar porque toda novedad milita, y, siendo nuevas las doctrinas que la Regia Sociedad promueve, es preciso que todo veterano se arme y ninguno de los nuevos agonistas se descuide [...]. No son sin fruto porque mediante las literarias batallas se han sacado en limpio verdades muchas [...]. En nada más confío los aciertos de los espagíricos modernos que en la contradicción que les hacen los galénicos antiguos, y a estos juzgo que nada más les importa que el que los ponga en cuidado la médico-química moderna. Ni los unos, así, esparcirán novedades que no las funden en principios y experimentos muy bien, ni los otros se descuidarán dando por infalibles y ciertos algunos principios que solo fueron dictámenes opinativos de los antiguos maestros. Uno y otro cede en bien común (Ordóñez de la Barrera, 1700: f. §4r-v).

La extensión de esa veta «metapolémica» se da en menoscabo de los temas terapéuticos, que quedan relegados a esporádicos versos, a veces teñidos de encino. Es el caso de estos guiños a la flebotomía («Sic qui carnifices vitam cum sanguine fundunt, / Convicti intendent limina ad ire nova» [2: f. ¶¶¶2v, vv. 13-14])¹³, a la mala administración que José Colmenero hizo de los polvos del cuarango¹⁴ («Los polvos de cuarango, Colmenero / confiesa infelizmente los ha dado / con error, desde el último al primero» [7: f. ¶¶¶v, vv. 9-11]), o a lo milagroso de dicho antídoto («Nadie ignora los únicos portentos / de la quina, que explica aquesta mano» [7: f. ¶¶¶2v, vv. 5-6]). Las calenturas tercianas, los sangrados de tobillos, el tratamiento de dolencias mediante la quina, etc. fueron asuntos importantes en el desarrollo de la medicina, pero relativamente coyunturales en el espíritu polemista de nuestros poemas.

En segundo lugar, es sorprendente cómo el discurso ensayístico de los tratados se desenvuelve en términos de concordia y de la mayor *politesse*, mientras que la poesía deja entrever un enfrentamiento mucho más agrio. El discurso del yo civil que expresa un espíritu crítico y persuasivo debe diferir y difiere de la

¹³ «De esta manera, los carníceros que abaten la vida con sangre / se animarán convencidos a dirigirse hacia nuevas fronteras».

¹⁴ En 1697 Colmenero publica su *Reprobación del pernicioso abuso de los polvos de la corteza del cuarango, o quina-quina...* (Salamanca: Eugenio Antonio García) para rebatir a los espagíricos la eficacia del cuarango. No obstante, los novatores le reprimieron la incorrecta dosificación que hizo del compuesto para tratar a sus pacientes (Rey Bueno, 2015).

tradición y los códigos de ese otro discurso de expresión del yo individual, donde una sensibilidad más íntima y propia de estos letrados y *amateurs* aflora para complementar y redondear esa imagen de la polémica. Ambas perspectivas son necesarias para poder obtener un reflejo más nítido del fenómeno; no las entendemos como versiones excluyentes, pues. Por ende, la forja de la medicina moderna pudo hacerse en reuniones y discusiones respetuosas dentro del espacio social, a la par que en imágenes más afiladas dentro del espacio privado, aunque preparadas para darse a la luz a través de la impresión y difusión editorial. Por ello es imprescindible reparar en estos textos líricos y comprender el valor de la poesía, su utilidad y urgencia, en el nacimiento del discurso científico moderno. Unido a esto sorprende que el gran espectro de posturas médicas que se dio en esta época, desde los galenistas ortodoxos hasta los pseudo-químicos, más todos aquellos que cambiaron de parecer a lo largo de estas décadas, no tenga reflejo en este juego maníaco del poema paratextual. Ni la cortesía, ni la búsqueda de consenso encuentran cabida en los versos, pero tampoco esa escala de grises que sabemos existió en estos grupos de hombres doctos. En el poema todo aparece con el máximo contraste, hasta destilar únicamente blancos y negros. El aparente reduccionismo de la poesía tiene que ver, de nuevo, con los principios de la polemología, en la que suelen ser común las palabras que Quincy Wright da para delimitar el concepto de guerra: «la condición legal que permite a dos o más grupos hostiles emprender un conflicto armado» (Serrano Villafaña, 1971: 152). Si no es a través del pacto ficcional, conjunto de reglas tácitas que posibilita la construcción del sujeto lírico y sus obsesiones, ¿cómo dar salida a tamaña tensión? La poesía es la condición legal que libera al yo civil para dar rienda suelta a sus batallas. De ahí que la retórica se comporte como un mecanismo bélico, sintetizando los bandos y simplificando el conflicto. Creando su propia realidad, en definitiva.

Por último, no olvidemos que la polémica trasciende la dimensión científica y se adentra en la ideológica por medio de alusiones que buscan el apoyo de la Iglesia y el sello de «ortodoxa» con que calmar a los sevillanos. Por encima de estas dos dimensiones advertimos una tercera: la institucional. Médicos claustrales que se aferran al prestigio social de sus cátedras frente a médicos revalidados y dedicados a la práctica en hospitales que demandan unas nuevas reglas del juego.

En suma, el análisis de estos poemas parecería ser asunto de escasa relevancia e impertinente si no fuera porque algunos de esos médicos novatores involucrados en el debate, como Juan Muñoz y Peralta, Salvador L. Flores o Juan Ordóñez de la Barrera consiguieron constituir, por la real célula de Carlos II del 25 de mayo de 1700, la primera sociedad científica española oficialmente reconocida: la actual Real Academia de Medicina de Sevilla. Felipe V, en 1701, refrendará la célula y abrirá las puertas de la corte a las nuevas teorías. La resistencia de los sectores más acomodados de la sociedad no pudo sostenerse, ni sostener durante mucho

tiempo la caracterización negativa de la curiosidad novadora y sus sorprendentes conclusiones.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRE PÉREZ, M.ª Esther y M.ª del Mar REY BUENO (1998). «La biblioteca privada de Juan Muñoz y Peralta (ca. 1655-1746)». En Juan Luis García Hourcade *et alii* (coord.), *Estudios de historia de las técnicas, la arqueología industrial y las ciencias*. Salamanca: Junta de Castilla y León, t. I, pp. 385-90.
- BÈGUE, Alain (ed.) (2013). *La poesía epidíctica del Siglo de Oro y sus antecedentes (I). Versos de elogio*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- BOUTHOU, Gaston (1951). *Les guerres. Éléments de polémologie*. Paris: Payot.
- CABRIADA, Juan de (1687). *De los tiempos y experiencias el mejor remedio al mal por la novantigua medicina. Carta philosophica-medica-chymica*. Madrid: Lucas Antonio de Bedmar y Valdivia.
- COLLANTES SÁNCHEZ, Carlos M. (2015). «Versos y tratados en la Ilustración científica». *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 25, pp. 75-96.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1959). «El doctor Juan Muñoz Peralta». *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección de Hebreo*, 8, pp. 41-53.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1962). «El proceso inquisitorial del doctor Diego Mateo Zapata». *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección de Hebreo*, 11, pp. 81-90.
- DURÁN, Antonio J. (2017). «A hombros de gigantes». *Blog del Instituto de Matemáticas de la Universidad de Sevilla* <<https://institucional.us.es/blogimus/2017/09/a-hombros-de-gigantes/>> [Consulta: 20/01/2021].
- GARCÍA ROMERO, Juan José (1733). *Triumpho de la Regia Sociedad Hispalense, y dialogo de Medicina*. Sevilla: Imprenta Real de Francisco de Leefdael.
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Francisco (2000). *El hombre práctico*. Jesús Pérez Magallón y Russell P. Sebold (eds.). Córdoba: CajaSur.
- JEAUNEAU, Édouard (1967). «“*Nani gigantum humeris insidentes*”: essai d’interprétation de Bernard de Chartres». *Vivarium*, 5, pp. 79-99.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1963). «La abeja: historia de un motivo poético». *Romance Philology*, 17: 1, pp. 75-86.
- LÓPEZ PÉREZ, Miguel (2016). «Los hijos de Paracelso». *Studia Hermetica Journal*, 6: 2, pp. 69-104.
- LÓPEZ PIÑERO, José María (1969). *La introducción de la ciencia moderna en España*. Barcelona: Editorial Ariel.
- LÓPEZ PIÑERO, José María (1979). *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Editorial Labor.
- LOPEZ, François (1976). *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIIIe siècle*. Bordeaux: École des hautes Études Hispaniques.
- LOPEZ, François (1996). «Los novatores en la Europa de los sabios». *Studia Historica. Historia Moderna*, 14, pp. 95-111.
- MARAÑÓN, Gregorio (1966-1977). *Obras completas*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 10 t.

- MARAVALL, José Antonio (1966). *Antiguos y modernos: la idea del progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- MARAVALL, José Antonio (1978). «Novatores y pre-ilustrados: la obra de Gutiérrez de los Ríos, tercer conde de Fernán Núñez (1680)». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 340, pp. 15-30.
- MARTÍNEZ VIDAL, Álvar y José PARDO TOMÁS (2003). «Un siglo de controversias: la medicina española de los novatores a la Ilustración». En Josep L. Barona *et alii* (ed.), *La Ilustración y las ciencias: para una historia de la objetividad*. València: Universitat de València, pp. 107-35.
- MATA MARCHENA, Juan Diego (2001-2002). «Una visión del siglo xviii español [estudio bibliográfico de Francisco Sánchez Blanco, *La mentalidad ilustrada*, Taurus, Madrid, 1999]». *Cuadernos sobre Vico*, 13-14, pp. 371-83.
- MERTON, Robert K. (1965). *On the Shoulders of Giants: A Shandean Postscript*. New York: The Free Press.
- MESTRE, Antonio (1998). «La aportación cultural de los novatores». *Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, 37, pp. 99-118.
- MOLINA, Jerónimo (2007). «Gaston Bouthoul y la polemología». *Anuario Filosófico*, 40: 1, pp. 187-201.
- NEWTON, Isaac (1676). *Letter to Robert Hooke, february 5 of 1675*.
- OLLERO PINA, José Antonio (2005). «La Universidad de Sevilla en los siglos xvi y xvii». En Ramón María Serrera y Rafael Sánchez Mantero (coords.), *V Centenario. La Universidad de Sevilla: 1505-2005*. Sevilla: Universidad de Sevilla/Fundación El Monte, pp. 135-203.
- PARDO TOMÁS, José (2004). *El médico en la palestra. Diego Mateo Zapata (1664-1745) y la ciencia moderna en España*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- PARDO TOMÁS, José y Álvar MARTÍNEZ VIDAL (2002). «Las consultas y juntas de médicos como escenarios de controversia científica y práctica médica en la época de los novatores (1687-1725)». *Dynamis. Acta Hispanica ad Medicinæ Scientiarumque Historiam Illustrandam*, 22, pp. 303-325.
- PARDO TOMÁS, José y Álvar MARTÍNEZ VIDAL (2005). «Presencias y silencios. Biografías de médicos en el Antiguo Régimen». *Asclepio*, 57: 1, pp. 55-66.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (2002). *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PESET, Vicente (1960). «El doctor Zapata (1664-1745) y la renovación de la medicina en España». *Asclepio*, 12, pp. 35-93.
- PINILLOS, José Luis (1998). «Los “novatores” en la historia intelectual de España». *Boletín de la Real Academia Española*, 78, 275, pp. 339-47.
- REY BUENO, Mar (2015). «Guerras panfletarias en torno a la quina. Documentación inédita (1638-1705)». *Pecia Complutense*, 12, 23, pp. 21-34.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Rafael-Ángel (1999). «El tránsito de la medicina antigua a la moderna en España (1687-1727): los principales protagonistas». *Thémata: Revista de Filosofía*, 21, pp. 167-95.

- SALISBURY, Juan de (1929). *Ioannis Saresberiensis Episcopi Carnotensis Metalogicon*. Clement C. J. Webb (ed.). Oxford: Clarendon Press.
- SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco (1999). *La mentalidad ilustrada*. Madrid: Editorial Taurus.
- SEBOLD, Russell P. (1989 [1970]). *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*. Madrid: Prensa Española.
- SERRANO VILLAFANE, Emilio (1971). «Polemología o guerra». *Revista de Estudios Políticos*, 176-177, pp. 147-162.

Recibido: 04/02/2021

Aceptado: 18/02/2021



POESÍA Y MEDICINA EN LA SEVILLA DEL BAJO BARROCO:
POSICIONAMIENTOS Y AUTORREPRESENTACIÓN

RESUMEN: En este artículo analizaremos el primer periodo de la revolución científica en España, con Sevilla como principal foco del fenómeno, examinando los poemas preliminares escritos por doctores galenistas y novatores. El corpus está formado por once tratados impresos en Sevilla y otras ciudades andaluzas entre 1694 y 1700, con un total de cuarenta y nueve poemas incluidos en ellos. Esos versos nos ayudarán a obtener una idea global de los mecanismos literarios usados para traducir los nombres y bandos protagonistas de la polémica en un plano ficcional.

PALABRAS CLAVE: medicina, *novatores*, Sevilla, polémica, poesía paratextual, Bajo Barroco.

POETRY AND MEDICINE IN LOW-BAROQUE SEVILLE:
POSITIONING AND SELF-FASHIONING

ABSTRACT: This paper analyzes the first period of the scientific revolution in Spain, with Seville as the main center of the phenomenon, examining the preliminary poems written by galenist and *novatores* doctors. The corpus is composed of eleven medical treatises printed in Seville and other Andalusian cities between 1694 and 1700, with a total of forty-nine poems included in them. Those verses will help us to obtain a global idea of the literary mechanisms used to translate the names and main sides of the controversy into the fictional world.

KEYWORDS: Medicine, *novatores*, Sevilla, controversy, paratextual poetry, Low-Baroque.

LAS FÁBULAS DE JUAN NEPOMUCENO TRONCOSO

ANTONIO LORENTE MEDINA

Universidad Nacional de Educación a Distancia – UNED
alorente@flog.uned.es

La decadencia y desaparición del *Diario de México* entre los años 1814-1817 supuso un serio quebranto en la creación de un proyecto colectivo mexicano que encauzara y fortaleciera la cultura en México y sus creaciones literarias¹. La fábula neoclásica, que se había manifestado como una de sus creaciones más representativas, sufrió también un deterioro considerable y sus numerosos cultores se dispersaron en el ambiente de guerra civil en que estaba sumido el país. En este sentido, las cifras de las fábulas publicadas en el periódico mexicano durante el periodo 1812-1816 son suficientemente elocuentes y hablan por sí mismas de la involución sufrida en su seno: 32 para el año 1812; 20 en el segundo semestre de 1813, tras su reaparición; 11 en 1814; 8 en 1815; y una (1) en 1816.

Por fortuna para la literatura mexicana estos años contemplaron el ascenso y la consagración de José Joaquín Fernández de Lizardi como el escritor más ilustre de las primeras décadas del siglo XIX y, paradójicamente, un desarrollo considerable de la fábula neoclásica; en primer lugar, con la publicación de sus *Fábulas del pensador mexicano* (Fernández de Lizardi, 1817); en segundo lugar, con la aparición de las *Fábulas* de Juan Nepomuceno Troncoso en 1819²; y, finalmente, con las *Fábulas políticas y militares* de Luis de Mendizábal, publicadas dos años después con el pseudónimo de Ludovico Latomonte (Mendizábal y Zubialdea, 2011).

De la vida y obra de Luis de Mendizábal me preocupé en un trabajo anterior (Lorente Medina, 2018). Por otra parte, sería superfluo subrayar ahora la impor-

¹ Para el conocimiento de la importancia del *Diario de México* en la historia de la cultura en México son fundamentales, además del estudio clásico de Ruth Wold (1970), los trabajos de Esther Martínez Luna (2002, 2004 y 2011).

² En lo sucesivo citaré siempre por esta edición.

tancia de Lizardi en las letras mexicanas y su valor como fundador de la novela hispanoamericana. No lo es, en cambio, pretender esclarecer aspectos de la vida y la obra del segundo fabulista, Juan Nepomuceno Troncoso, un personaje prácticamente desconocido para la crítica mundial. Lo esencial de su vida está recogido en el *Diccionario de insurgentes* (Miquel i Vergés, 1969: 576) y, recientemente, en el artículo de Tecuanhuey Sandoval (2010). Por ellos nos enteramos de que nació en Veracruz, el 12 de mayo de 1779, en el seno de una familia representante de la élite portuaria (su padre, natural de Vigo, alcanzó la regiduría perpetua del puerto de Veracruz), y que realizó estudios en el convento de San Francisco de Tehuacán por espacio de una año y medio hasta que en 1793 pasó a Puebla para cursar Filosofía en el Seminario Palafoxiano. En 1795 obtuvo el título de Bachiller por la Universidad de México y nueve años después (1804) terminó la carrera de Leyes³. Entre 1808 y 1814 su vida se nos desvanece, de modo que ignoramos cuándo se ordenó sacerdote y en qué momento regresó a Puebla, muy probablemente al amparo de su hermano, José María, que unos años después sería vicario y provisor de la diócesis. Solo sabemos que a finales de 1814 mandó una carta al cabildo catedralicio quejándose de la detención arbitraria y el atropello que había sufrido por parte del comandante de la Villa de Orizaba, Francisco Hevia, como consecuencia de la denuncia interpuesta por unos civiles, que le acusaban de ser sospechoso de considerar justa la insurrección de Morelos (Tecanhuey Sandoval, 2010: 406, n. 50)⁴. Desconocemos también si su defensa fue tramitada por el tribunal eclesiástico a que se acogió; pero su caso, por usual en la época, se erige en un ejemplo del religioso hostigado por las fuerzas realistas, con razón o sin ella. Y de eso parecía quejarse cuando pormenorizaba en su escrito sus servicios de auxilio espiritual a los soldados realistas caídos en combate, como prueba de su adhesión a la causa real mientras duró la ocupación de Morelos. Sea como fuere este agrio episodio, su vida volvió a quedar en penumbra hasta 1819, en que aparecieron publicadas sus *Fábulas* en México, y un año después reaparecía en la vida pública «como un firme partidario de la revolución desencadenada por la Constitución de la Monarquía Española» en 1820, para destacarse como un importante publicista y ferviente liberal. En su imprenta («La Liberal») publicó un folleto inmediatamente después del 20 de junio en el que exponía las profundas consecuencias que se derivaban de la Carta Magna, a la vez que denunciaba la injusticia que suponía para los americanos la privación de los derechos constitucionales en términos muy similares al panfleto titulado *El liberal a los bajos*

³ Según Miquel, dominaba varios idiomas: francés, inglés, italiano, latín y tenía bastantes conocimientos del griego.

⁴ Carta del 12 de noviembre de 1814.

escritores⁵. Desde *La Abeja Poblana*, periódico que fundó el 30 de noviembre de 1820, divulgó sus ideas liberales bajo el pseudónimo de El Gallego JT. Basado en la doctrina de Locke, justificó la mudanza política ocurrida en España, realzó la autoridad del poder legislativo, defendió —frente a todas las trabas oficiales— la recién decretada libertad de imprenta, con la que se educaba a los ciudadanos para que desterraran definitivamente la tiranía, y recordó a los gobernantes mexicanos «los límites constitucionales de su acción». En diversos escritos rechazó el uso de la diatriba o de la adulación en la prensa, porque, según su criterio, «obnubilaban las conciencias del público» y «enajenaban las funciones» de esta; mostró el agravio comparativo entre las libertades en la península y en América; defendió el principio de igualdad de derechos consagrado por la Constitución y reivindicó los derechos de los españoles americanos a influir en las deliberaciones del Congreso; y señaló las contradicciones legales que permanecían en México, hasta concluir afirmando que los americanos estaban regidos «por una monstruosa mezcla de nuevo y antiguo gobierno». A finales de febrero de 1821 publicó el Plan de Iguala, firmado el veinticuatro de ese mes entre Iturbide y Vicente Guerrero.

No es de extrañar por eso que el gobernador de Puebla, Ciriaco de Llano, sugiriera al virrey el encierro de Troncoso en el penal de San Juan de Ulúa⁶, aunque al final las autoridades optaran por enviarlo al curato de Molcajac, desde donde siguió escribiendo impenitentemente. El paso final hacia la Independencia lo dio unos meses después con su escrito «Derechos y deberes del ciudadano», en el que, siguiendo las tesis de Mably (1789)⁷, cominaba al pueblo mexicano a eliminar sus cadenas y a abandonar sus posiciones pusilánimes, recordándole que él era el verdadero legislador de su nación. Todas estas ideas se concretaron en la «Carta al general en jefe del ejército imperial el señor D. Agustín de Iturbide»⁸. En ella

⁵ He manejado el ejemplar existente en el Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, sección Impresos, legajo 1820, Ago[sto]-Dic., publicado en Puebla, el 28 de septiembre de 1820. Tanto este folleto como el de Troncoso forman parte de los numerosos folletos publicados desde la restauración de la libertad de imprenta en México (junio de 1820) dedicados a elogiar la Constitución de 1820 y a denunciar su incumplimiento por parte de las autoridades —incluido el propio virrey— o a combatirla por diversas razones, estudiadas por Jaime del Arenal Fenochio (2002). En concreto, el panfleto *El liberal a los bajos escritores* originó una larga polémica entre partidarios del virrey Ruiz de Apodaca (entre los que se encontraba Fernández de Lizardi con su *Justa defensa del Excmo. Sr. Virrey de N. E. por El Pensador Mexicano*. México: Oficina Juan Bautista de Arizpe, 1820) y detractores, recogida por Manuel Ferrer Muñoz (1993).

⁶ El gobernador de Puebla abrió un proceso contra él, a nombre del Regimiento de Infantería de Extremadura, con motivo de la publicación de un folleto, titulado «Pascuas de un Militar», aunque —por lo que sabemos— sin mayores consecuencias.

⁷ No por casualidad Troncoso había traducido *Des droits et des devoirs du citoyen* del abad Gabriel Bonnot de Mably (1789), en el que se atacaba el Despotismo Ilustrado existente en Francia y el gobierno inglés, porque primaba el poder ejecutivo sobre el legislativo.

⁸ Fechada en Puebla, el 31 de agosto de 1821.

hablaba ya de manera explícita del «momento legislativo de los mexicanos» y de romper «con la herencia legislativa de los españoles», porque estaba plagada «de providencias bárbaras de los conquistadores con unas modificaciones y restricciones más bárbaras todavía» (Tecuanhuey Sandoval, 2010: 414)⁹.

Como conclusión de tan exigua biografía, quizá convenga señalar que Juan Nepomuceno Troncoso, pese a las frecuentes lagunas de su vida entre 1808 y 1820, se inserta en el sector del clero poblano que llegó a las convicciones independentistas una vez agotadas las expectativas autonomistas que la Constitución de Cádiz (1812) y su renovación en 1820 despertaron en México. Su camino, como el de tantos otros, parece forjarse entre las contradicciones que vivió el poder civil en México durante estos años, sacudido por el movimiento insurgente y por las reacciones que este movimiento generó (favorables unas, desfavorables otras y tibias y dubitativas las más), por la frustración de las esperanzas criollas de participación y representación política y, en el caso de Puebla, además, por las numerosas tensiones que surgieron en el seno de su diócesis en el intento, por parte del obispado, de controlar a los sacerdotes insurgentes, o simpatizantes, y por la denominación de ciertos cargos de importancia dentro de la administración eclesial. Y todo ello sin olvidar las difíciles relaciones que los obispos poblanos tuvieron en estos años con el virrey y demás autoridades realistas. Es en este contexto enrarecido, en el que muchos sacerdotes sintieron la necesidad de manifestar en público sus opiniones sobre los problemas políticos que estaban viviendo, en el que aparece la figura de Juan Nepomuceno Troncoso con un corpus doctrinal que muestra la coherencia de sus ideas liberales y la evolución de su pensamiento hacia la Independencia. Sus escritos, plasmados en eruditos opúsculos fuertemente influidos por Locke (*Ensayo sobre el gobierno civil*) y Mably (*Des droits et de devoirs du citoyen*), avivaron una opinión pública poblana que se encauzó mayoritariamente a favor de la fundación de un nuevo Estado.

No parece, sin embargo, que en sus *Fábulas* Troncoso incluyera el tema político, posiblemente porque cuando las compuso aún no había tomado claramente partido, o bien porque, imbuido de la estética neoclásica, consideraba las fábulas un género didáctico, cuya finalidad educativa debía primar sobre cualquier otra intención (sin desestimar otras, como la destinataria a quien iban dirigidas, su sobrina María Ignacia del Paso Troncoso, o el tono agradecido con que las confeccionó el autor). Quizá por eso el libro se abre con el aserto horaciano que sirve de pórtico a todo el fabulario, en el que se destacan su finalidad pedagógica y el cauce literario por el que ha de discurrir:

⁹ En su afán por emanciparse de España, Troncoso llegó a acogerse a la «gloriosa herencia prehispánica» para elaborar las nuevas leyes mexicanas.

El que enseñar quisiere
verdades a los hombres
no las diga desnudas,
disfrácelas en cuentos y canciones.

En la ambientación de sus *Fábulas*, Troncoso desarrolla una espacialidad por lo general cargada de un fuerte proceso humanizador, de inspiración clásica, con predominio de personajes humanos sobre el mundo animal. En consecuencia, la mayor parte de los lugares en que se desarrollan son ambientes urbanos o inconcretos, con algún emplazamiento en la Roma o en la Grecia clásicas¹⁰, que se intensifica en el caso de la fábula XXXVII («La batalla de los gigantes») en que se hace una narración paródica de la *Gigantomaquia* y se nos ofrece un espacio mítico cosmológico. De ahí que abunden las farmacias, los mesones o los restaurantes, los talleres de pintura, las cocinas o las casas de enfermos y los hospitales; lugares todos relacionados con profesiones que implican unas dotes naturales, cierto grado de especialización en los conocimientos y constancia en su dedicación: médicos, pintores, boticarios, jueces y cocineros.

Hay en ellas ecos de las *Fábulas literarias* de Iriarte, algo razonable si pensamos en la considerable resonancia que la obra del fabulista canario tuvo en México¹¹. Desde luego advertimos coincidencias temáticas entre uno y otro en aspectos como los requisitos que ha de reunir todo buen poeta (Iriarte, 1963: LIV, «El pedernal y el eslabón»; y Troncoso, 1819: XVII-XVIII, «El cocinero y el galopín» y «El médico desterrado»); la crítica a los que solo saben hacer una cosa (Iriarte, 1963: XLV, «El manguito, el abanico y el quitasol»; y Troncoso, 1819: XL, «El pintor de cipreses»); sobre el uso de galicismos en la lengua (Iriarte, 1963: V, «Los dos loros y la cotorra»; y Troncoso, 1819: XI, «El perico francés»), o de arcaísmos (Iriarte, 1963: XXXIX, «El retrato del golilla»; y Troncoso, 1819: XXXVIII, «El pavo y el halcón»); sobre los recolectores de libros que no leen o se sienten sabios solo porque conocen el título de sus libros (Iriarte, 1963: LXII, «El burro del aceitero»; y Troncoso, 1819: XXVIII, «El rico y los eruditos»; Iriarte, 1963: LXVI, «El ricote erudito»; y Troncoso, 1819: VIII, «Del boticario»); contra quienes comienzan elevando su estilo para verse precisados a humillarlo después (Iriarte, 1963: XVIII, «El caminante y la mula de alquiler»; y Troncoso,

¹⁰ Otro tanto ocurre con muchos de sus personajes —Serapio, Bibio Rufo, Tulio, Cupido, Homero, Enoe, Mops, Hera, Plinio, Aristóteles, Ovidio, Horacio, Papiniano o Plauto— que remiten también al mundo grecorromano.

¹¹ Un buen ejemplo indirecto de ello nos lo ofrece la cantidad de textos del *Diario de México* (entre 1805 y 1812) en que se cita a Iriarte (65) frente al resto de los fabulistas europeos, clásicos o modernos: Esopo (13), Samaniego (7), Fedro (5), La Fontaine (3), Florián (2), Lessing (2) y Gay (0). El curioso, o interesado, puede comprobarlo fácilmente en Martínez Luna (2002).

1819: XLVI, «Los caballos de alquiler»); o sobre la confusión entre los defectos de una obra y los de su autor (Iriarte, 1963: XXXIV, «El cuervo y el pavo»; y Troncoso, 1819: XXII, «El censor de Plauto»). En el último caso, «El censor de Plauto», Troncoso llega en su emulación a contrahacer algunos versos de la fábula de Iriarte en que se basa:

Iriarte:

Todo *eso no viene al caso*
(le responde el Cuervo),
porque *aquí sólo tratamos*
de ver qué tal vuelo.

Troncoso:

Más querría decir éste; pero al paso
le sale un viejo de la concurrencia
diciendo: nada de *eso viene al caso*,
*aquí sólo se trata de su ciencia*¹².

Con todo, no conviene exagerar la influencia de Iriarte en Troncoso, porque hemos de tener siempre presente, cuando se trata de fábulas, que su originalidad no depende del tema desarrollado, normalmente un tópico utilizado por otros desde la Antigüedad, sino del tratamiento que se hace de él; y en este sentido hay que subrayar las múltiples variaciones métricas y anecdóticas que Troncoso nos propone en las suyas. Con toda seguridad es esta una lección que Troncoso aprendió de otros fabulistas —como el mismo Iriarte—: el que la originalidad se mantiene siempre que se cambien las historias narradas y (o) los moldes poéticos en que se escriben.

La disposición de sus fábulas en el libro no parece obedecer a ningún plan preconcebido; antes bien, la variedad de los temas tratados y de los metros utilizados muestra que Troncoso ha incorporado en su acervo la idea que la preceptiva clásica establecía sobre las características que toda colección de fábulas había de poseer. En cualquier caso, dos grupos temáticos se imponen sobre los demás: el dedicado a los malos escritores y el dirigido contra los necios engréidos; con la salvedad, lógica por otra parte, de que la contaminación entre uno y otro grupo dificulta la adscripción de una fábula a uno u otro en concreto. Diversos asuntos de gran tradición popular completan los temas satirizados en sus fábulas, como los cobardes que alardean estando a buen recaudo (fábula XIV, «El cordero y el lobo», recreación del *miles gloriosus*), la venalidad de los jueces menores (fábula IX, «La fiesta que hacían los animales al gorgojo»), los que se pierden en lo accesorio olvidando lo fundamental (fábula XLI, «Defensa del burro»), o actualizan consejas populares o refranes, como «El perro y la oveja» (fábula II, basada en el refrán de «Piensa el ladrón que todos son de su condición») y «Un padre y un hijo» (fábula III), que reproduce una fábula medieval casi homónima: «El padre anciano y su hijo» (Rodríguez Adrados, 1987: 517). Incluso recoge de forma ex-

¹² Las cursivas son mías.

cepcional una fábula (la sexta) dedicada a la educación de las jóvenes mujeres casaderas para que no se deslumbren con los alardes aparentes de sus posibles pretendientes y sepan distinguir entre la virtud y el fingimiento («El mono dispara do en Cupido»).

El tópico sobre los poetas aparece por vez primera en la fábula XVII, «El cocinero y el galopín», donde el autor aprovecha la reprimenda que el primero le propina a su ayudante por haber mezclado este de forma indebida las diversas especies en el guiso y haber echado a perder el plato. La homologación entre cocinero y poeta se percibe en la equivalencia de procedimientos que usan uno y otro, en la equiparación entre «especies» y «adverbios», «reglas» y «paladar», y en la destreza innata como atributo consustancial a ambos. En opinión de Troncoso, sin la atinada conciliación de todos estos elementos —cualidades innatas y conocimientos de las reglas— ni el potaje ni el poema tendrán «buen sabor». Como vemos, una crítica en toda regla a los poetas que escriben sin condimentar su trabajo porque les falta «paladar y juicio» y solo se atienen a las normas establecidas:

¡Oh!, qué bien les habla el razonamiento
a los que a tolondro y sin ningún tiento
llenan sus escritos de tropos y flores,
que bien distribuidos formarían primores,
y si esto es por falta de buen paladar
busquen otras artes en que se ocupar

(Troncoso, 1819: 47).

Una variante del asunto se halla en la fábula XXXI, «Los dos pintores», personajes que conocen las reglas de pintar (léase escribir), pero son incapaces de hacerlo, porque sin una buena mano para nada sirve «saber las reglas», aunque su moraleja tenga más que ver con «hombres muy instruidos» en las leyes, pero incapaces de saberlas aplicar, que con escritores. La fábula XVIII, «El médico desterrado», recalca la necesidad de perfeccionar el ingenio propio con estudios permanentes, con el fin de evitar caer en la presunción de los ignorantes, como el médico de la historia que le sirve de soporte a la fábula, expulsado de Roma por ignorar su profesión y curar de oficio «a son de trompeta» y «en mula retinta». Y la fábula XXXIV, «El pintor y el escultor», satiriza a los escritores que cuentan historias antiguas ignorando el tiempo en que ocurrieron los hechos y desvariando por no centrarse en «lo que sea fácil y nuevo». Si en la anterior la ambientación urbana se situaba en un pasado remoto, con fórmulas del cuento popular como «Érase una vez...», en esta la moraleja final presenta un vago recuerdo del «sabio perro del Nilo» de la fábula «El perro y el cocodrilo», de Samaniego, cuando aconseja «tomar del escultor el consejo».

La fábula XXXVI, «El galopín y el cocinero» constituye la antítesis de la fábula XVII —y el propio título lo explicita con la inversión de sus términos respecto de esta—. Narra la actuación fraudulenta del galopín, que se aprovecha de la ausencia temporal del cocinero y de que el potaje ya está hecho y solo hay que calentarlo, para alzarse con el mérito robándose al verdadero autor. Como vemos aquí, el criticado es el plagiario. Esta figura, junto con la del imitador servil, aparece con cierta frecuencia en sus fábulas, como la fábula XXX, «El mastuerzo y la rosa», donde Troncoso centra la oposición entre uno y otra para aplicarla a algunos personajes próximos a él, que se apoderan de trabajos ajenos y los dan como propios¹³.

Relacionadas con estos —y concomitantes— están sus críticas a los poetas pretenciosos, que prometen grandes obras, pero terminan dando a la prensa escasamente «un verso de pie quebrado». En ellas subyace el tópico horaciano «Parturient montes, nascitur ridiculus mus», que les sirve de base, como se encarga de recordar irónicamente en la moraleja de la fábula XXXIII («Poeta»):

Cuidado con las promesas
los exordios y aparatos,
no sea que nos apliquen
los versos de Horacio Flaco¹⁴
(Troncoso, 1819: 82).

La misma crítica, más desarrollada porque la une a su ataque a los poetas tardobarrocos —y con idéntico título, «El poeta»—, reaparece en la fábula XLII. La historia, al parecer, se la inspiró un amigo suyo que había encargado a un poeta local que cantara en verso las alabanzas de una dama y que, cuando fue a recoger el poema, vio horrorizado que el poeta se había extralimitado en el exordio con la invocación a las musas y en la confección de una larga relación de dioses de la antigüedad, en detrimento del motivo real del encargo. El astuto proceder del

¹³ Lo curioso es que él también cayó en este defecto cuando imprimió como suya la fábula de Mendizábal «Los animales en cortes», si bien la adornó con paratextos justificatorios y la transformó ligeramente en alguno de sus versos. Con todo, aquí lindó con el plagio, como avisara Mendizábal en la «Advertencia» y en su fábula I, «El mochuelo», inspirada en la fábula LXI de Iriarte, «El sapo y el mochuelo». Véase Antonio Lorente Medina (2018: 356-359).

¹⁴ Exactamente Troncoso se refiere al fragmento de la *Epistola ad Pisones* en que Horacio relata un naufragio triste y nos presenta a un artista que representa todo el asunto con un ciprés. Sin poner en duda la lectura directa de Horacio en el veracruzano, hemos de recordar que José Agustín de Castro había hecho unos años antes una traducción parafrásica en verso de este fragmento, titulada «Anacreónica» (1797: 28-31), que publicó en su *Miscelánea de poesías humanas*. Observemos la proximidad entre el texto antecitado y el comienzo de «Anacreónica»: «Con razón Horacio / critica a los poetas / que con ostentosos / exordios comienzan». No está de más recordar que este tema aparece desarrollado en la fábula XL de Troncoso, «El pintor de cipreses».

amigo en el momento en que el poeta le pidió el cobro de su trabajo, haciéndole trotar todo el día por calles, edificios y paseos de la ciudad para, al final, sacar de su bolsillo el dinero y pagarle, motivó la queja extrañada del poeta por su insólita actuación cuando al final «dio de contado el precio». En su respuesta al vate su amigo señaló que no había hecho sino corresponder a lo que este había realizado con su poema de encargo: llenarlo de invocaciones, exordios y dioses, relegando a un mísero final lo que constituía el motivo de su petición (el elogio de una dama)¹⁵.

Ecos de la crítica al barroquismo se encuentran también en la fábula XXXVII, «La batalla de los gigantes», y en la fábula XXI, «El payo instruido a la violeta», si bien en ambas los destinatarios no son los escritores, sino los embusteros revestidos de ciencia, o los inadvertidos e ilusos lectores, que creen a pies juntillas lo que leen escrito en letras de molde. En ambas Troncoso presenta un escenario colosal con un ambiente cósmico, como corresponde a los personajes que las pueblan y al tema criticado y desarrollado a un mismo tiempo. En el primer caso, a la lucha entre los dioses del Olimpo y los Gigantes, hijos de Gea, que pretendía con ellos vengar a los Titanes y derrocar a los dioses. El argumento resume en esencia la *Gigantomaquia*, como anticipamos unas páginas antes; un tema profusamente tratado y conocido en la poesía y en el arte. El metro utilizado, en consonancia con el tema, el romance heroico en endecasílabos se prestaba al desarrollo amplio y sostenido; de ahí la considerable extensión de la fábula. Pero desde el *promitio* el autor se encarga de romper el tono grandilocuente del relato presentando dos interlocutores internos, réplicas del yo del emisor y del yo del lector, al que el fabulista considera ya cansado de la lectura farragosa de mitos y cuentos, para ofrecerle «un asunto verdadero», aunque alejado de la preceptiva tradicional:

Ya sé que no me es lícito mezclarle
en estas hojas los constantes hechos,
pero por escribirte unas verdades
quiere mi gusto cometer tal yerro
(Troncoso, 1819: 88).

Pese a su advertencia, el emisor comienza su narración con la presentación de los diversos gigantes que intervienen en la *Gigantomaquia* y de sus preparativos para atacar a los dioses, amontonando los montes de Tesalia, Orse, Flegra, Olimpo y Pelión, como si de piedras se tratara. La violencia repentina con que inician la guerra coge desprevenidos a los dioses, que huyen precipitadamente transfigura-

¹⁵ Una variante del mismo tema se encuentra en la fábula LXIII, «La hormiga y la abeja», en que la segunda recrimina a la primera por usar curvas y rodeos en vez de seguir el camino recto y sencillo.

dos en animales: Juno en vaca, Júpiter en carnero, Venus en pez, Diana en gato y Apolo en cuervo. En esta pendiente hiperbólica continúa su historia con la terrible batalla que empeñan unos y otros y con la incertidumbre sobre la victoria, que al final se decanta en favor de los dioses y de los héroes (Hércules):

Júpiter disparó su artillería,
y valido de rayos y de truenos
derribaba los montes, las escalas,
y cantó la victoria por los cielos
(Troncoso, 1819: 91).

En medio de tan grandiosa narración, en la que no falta ni la pormenorización de los combates, ni el castigo final de los soberbios, el paciente interlocutor pregunta al hablante-autor por qué ha insertado el tema mitológico en la fábula si al comienzo de ella dijo que solo iba a referir verdades. El fabulista entonces nos vuelve a sorprender de nuevo aclarando que todo lo narrado lo había hecho como ejemplo *a contrario*, para prevenirlo y prevenirnos de quienes afirman que van a hablar de cosas ciertas y bien estudiadas y, a la hora de la verdad, son meros embaucadores.

En la segunda fábula, «El payo a la violeta», cuyo título constituye un homenaje explícito a José Cadalso¹⁶, Troncoso señala la nula utilidad de muchos impresos que circulan por el mundo, a veces incluso nocivos, que confunden y provocan el desvarío de lectores inadvertidos, como le espeta el amigo «indigesto» al payo narrador. Es verdad que la figura elegida por el autor para contar nada menos que la legendaria enemistad entre grullas y pigmeos, con el añadido de la leyenda de los gigantes Tityo, Giges, Palante, Gerión y Ferragús, las referencias a los esciápodas (hombres de un solo pie de desmedido tamaño), y la alusión a las mujeres sin cabeza y con ojos en el pecho, es especialmente asombrosa: un payo; es decir, un campesino, ignorante y rudo. La ironía que subyace en toda la fábula surge precisamente de la figura elegida como narrador y del contraste entre las expectativas que podía esperar un lector novohispano del personaje y la mezcla

¹⁶ No será la única ocasión en que la figura de Cadalso y de sus obras, *Los eruditos a la violeta, o curso completo de todas las ciencias: dividido en siete lecciones para los siete días de la semana* (1772a) y *Suplemento al papel intitulado Los eruditos a la violeta. Compuesto por Don Joseph Vázquez* [pseudónimo de Cadalso] (1772b) subyazcan en los temas elegidos por Troncoso para desarrollar algunas de sus fábulas, como veremos después. Por otra parte, este asunto no deja de ser un eco de la oposición entre hombres de letras y eruditos violetos, suscitada hacia tiempo en España, y, junto con el ataque a los falsos eruditos, un lugar común en las letras hispanas a un lado y otro del Atlántico. Véase al respecto, Mariela Insúa (2011).

abigarrada y caótica de historias que contempla en la fábula que cuenta el payo y acepta como verídicas¹⁷.

Tampoco olvida Troncoso a los censores maledicentes, que, incapaces de juzgar atinadamente las virtudes o defectos de las obras ajenas, critican al autor por circunstancias irrelevantes para su ingenio, como su lugar de nacimiento, su aspecto físico o su lugar en la sociedad. El tema aparece en la fábula XXII, «El censor de Plauto», que, lógicamente el autor sitúa en la Roma republicana de Plauto: «aquel famoso / poeta enérgico, puro, sentencioso, / festivo y sazonado», y en una «conurrencia de hombres sabios». La gradación de motivos expuestos por el censor culmina con el recordatorio del estado social del célebre dramaturgo: un esclavo; y, por ende, incapaz de producir algo grande. La intervención de un anciano sabio, que le interrumpe en medio de su panfletaria exposición, cierra la historia señalando la irrelevancia de sus razones, subrayada con un cambio en la métrica, que, de ovillojos heptasílabos y endecasílabos, pasa a un serventesio en endecasílabos: «Más quería decir éste; pero al paso / le sale un viejo de la conurrencia / diciendo: nada de eso viene al caso, / aquí sólo se trata de su ciencia». Una variante matizada de esta se encuentra en la fábula XXXIX, «El caballo, la tortuga y el buey», en cuyo final el buey recrimina irónicamente a la tortuga por murmurar contra el caballo sólo porque, en el fondo, envidia sus prodigiosas facultades.

Muy original resulta la fábula XX, «El torreador disfrazado», en que Troncoso aconseja a un amigo que encubra sus obras con un pseudónimo con el fin de que la aplaudan como erudito los mismos que lo critican ahora, gracias al prestigio que tenía en su época publicar las obras con pseudónimos. Aprovecha para ello la anécdota del torero que, harto de que le critiquen sus paisanos, oculta su cara a la plebe y esta lo aplaude a rabiar pensando que es un torero extranjero. Como vemos, Troncoso se vale de un recurso literario tradicional en la literatura y frecuente en su fabulística, el disfraz, que generalmente lo usa para atacar a necios engreídos y a fatuos parlantes, que ocultan bajo el velo de su apariencia —o de su verborrea— la realidad de su persona, como podemos ver en las fábulas I, «Del lobo»; V, «El burro disfrazado y la zorra»; VI, «El mono disfrazado en Cupido»;

¹⁷ La actitud de Troncoso constituye un lugar común de la crítica ilustrada y racionalista contra lo pernicioso que suponía al vulgo el empleo indiscriminado de ficciones mitológicas, de consejas populares, o de lecturas incontroladas de las autoridades clásicas, sin tamizar por algún maestro, por el sentido común o por el buen gusto. A eso responde también el hecho de que el narrador incorpore en este galimatías mítico al gigante Ferragús («Diez franceses») que fue finalmente vencido por Roldán, en una tradición mítica que no le corresponde. Tampoco debemos olvidar que estas historias legendarias e insólitas formaban parte del imaginario cultural hispano y que el lector de entonces las podía encontrar en diccionarios como el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1609). El lector actual puede hallar una rápida localización de los gigantes de esta fábula en Antonino Liberal (2003).

XIII, «La mona pintora» y varias más que consideramos innecesario señalar. Lo excepcional aquí es que confiere a su uso, bajo la forma de pseudónimo, una finalidad positiva, carente en sus restantes fábulas: conseguir para los escritos del amigo el aplauso de sus conciudadanos (a la par que critica las veleidades de estos) gracias al prestigio que esta licencia poética había adquirido en su época.

Cierra este apartado la fábula XXXV, «El burro y la prisa», en la que se critica a los escritores que por huir de unos vicios literarios caen en los contrarios, como el burro de la historia relatada, que, escarmientado de los castigos que su dueño le había infligido el día anterior por «andar despacio», intenta «lucir su garbo» y servir de guía a los demás brutos en un lugar de especial dificultad y pierde «la carga de jarros» que lleva. La ira con que el indio arriero lo golpea le lleva a quejarse de no saber cómo hacer para cumplir su trabajo sin sufrir las represalias de sus dueños, sin comprender —como los escritores criticados— la inoportunidad del momento elegido para ponerse a competir con las restantes bestias de carga, ni las consecuencias que esa inconsciencia iba a acarrear, como le recrimina el encolerizado arriero:

¿Quién te ha metido en carreras,
ni en ir a los otros guiando,
si habías de parar
en hacer una burrada?

(Troncoso, 1819: 86).

El segundo grupo censura a los necios engreídos, personajes caracterizados por su petulancia y por la inutilidad de sus actos. Guardan cierta filiación de parentesco con «los eruditos a la violeta» descritos por Cadalso, que ya vimos en la fábula «El payo a la violeta», y, como sus personajes, aparentan también mucha ciencia, pero saben poco (Cadalso, 1772a: 82). Aparecen en las fábulas V, «El burro disfrazado y la zorra», y XIX, «El rebuzno del burro», y constituyen un ataque directo a los ignorantes y vanidosos, que se revisten de una personalidad que no les corresponde hasta que sus palabras los delatan y pierden la ascendencia que gozaban sobre los demás. Es este un tema antiquísimo, que se encuentra ya en el *Panchatantra* con el título de «El asno con piel de pantera», que vuelve a aparecer como apólogo en la literatura medieval europea bajo la forma de «El asno con piel de león» (Rodríguez Adrados, 1987: III, 125), y siempre la zorra es el animal encargado de desenmascararlo. Incorporado como cuentecillo popular en la literatura aurisecular española¹⁸ y reutilizado por La Fontaine («L'Âne vêtu de la peau du Lion»), Samaniego lo restituye a la fábula hispana, alterando un tanto su significado, en «El asno vestido

¹⁸ Ver también en Mateo Alemán (1615) y Vicente Espinel (1618).

de león» (Samaniego, 1997: 329-330). Las fábulas de Troncoso recogen nuevamente su significado prístino (aparentar lo que no se es) y al personaje que descubre el engaño, la zorra. Escritas en distintas formas poéticas, tercetos encadenados la primera y ovillojos de endecasílabos y heptasílabos la segunda (con dos cuartetos), divergen también en su moraleja, que en «El burro disfrazado y la zorra» subraya el rebuzno como causa del desenmascaramiento («A mí también me hubieras asustado / [...] / si no hubieras infame rebuznado» [Troncoso, 1819: 9]) y en «El rebuzno del burro» se aplica al mundo de las letras con una finalidad ya existente en la tradición grecolatina, como mostrara Rodríguez Adrados en su *Historia de la fábula clásica* (1979: I, 371; 1987: III, 202 y 436):

Juzga el idiota, se amedrenta el sabio,
y no se atreve a desplegar su labio,
hasta tanto que ve su truhanería,
su patarata y charlatanería

(Troncoso, 1819: 50).

Podemos hallar una variante del tema en la fábula XLVI, «Los caballos de alquiler». Compuesta en romance, desarrolla una historia inspirada posiblemente en la fábula XVIII de Iriarte, «El caminante y la mula de alquiler», donde el fabulista canario recela de los que empiezan elevando su estilo para verse precisados después a humillarlo demasiado. Presentada con la fórmula de un cuento popular o conseja —«Un conductor de caballos / dicen, y pase por cuento»— se concluye la historia con una moraleja, puesta en boca del payo arriero para resguardarse Troncoso de las críticas, en que se reprende a quienes ocultan sus carencias y su falta de fundamentos intelectuales hasta que la incontinencia de sus discursos deja al descubierto que son tan impostores como los caballos de alquiler, que a primera vista engañan al más diestro, pero que a la media hora de marcha vuelven al trote que les era usual, y «que si se extienden descubren / la rudeza de su ingenio... / El payo es el que lo dice; / al payo con este pleito» (Troncoso, 1819: 118).

Algo diferente, la historia de la fábula VIII, «Del boticario», moteja a quienes se saben de memoria citas, títulos y fichas, pero son incapaces de tener ideas propias, porque ignoran el contenido de los estudios citados. Troncoso relata la figura de un boticario que ofrecía en su botica letreros muy bien puestos en sus redomas, pero a estas vacías de contenido, por lo que quienes lo visitaban «salían defraudados» de la visita. Como vemos, su contenido recuerda vagamente —además de a Iriarte— a los puntos primero y sexto de las «Reglas de crítica a la violeta» de Cadalso (1772a: 67)¹⁹. En cualquier caso, la crítica, jocosa aquí,

¹⁹ Aquí, como en Cadalso (1772a: 67), punto primero, las «vozess antiguas» no tienen en sus «labios sentido determinado» (léase letreros por labios en el caso de Troncoso); y (1772a: 68) punto

está realizada por la métrica usada —ovillejos de heptasílabos y endecasílabos— que propicia la aparición del ripio y por el uso de cultismos y esdrújulos propios del argot farmacológico, en enumeración con evidente finalidad burlesca, como «drogas farmacéuticas», «alkalinas diaforéticas», «remedios cefálicos y opiados» o «bálsamos anodinos».

Similar a la anterior en el uso jocoso de pretendidos tecnicismos clínicos, que encubren la ignorancia del médico, es la fábula XV, «El médico confuso». En el exiguo espacio de un soneto se ofrece el diagnóstico del galeno, expresado en una cascada de esdrújulos y neologismos *ad hoc*, que encierran una jerigonza incomprendible, y la enojada respuesta del enfermo, harto de tanta verborrea inútil, junto con la moraleja, que la hace extensible a procuradores y letrados:

Está el pulso intermiso, langue, tárdido,
de este egrotante (dijo un buen Galénico)
el abdomen expingüe muy esférico,
y ese semblante soporoso y lánguido.

El [h]álito no está vidente y cálido,
lo cutáneo en enigmas anda eléctrico,
y usando de un dialecto más patético
el compaje es de un accidente pávido.

El enfermo que oyó este son grecánico
dijo: vaya el tal Médico a lo físico
y tome el pulso de su mulo orgánico;
y si acá por ventura algún causídico
postula en sus escritos tan urbánico
di que es un ignorante en lo jurídico

(Troncoso, 1819: 42).

En la fábula X, «El armero de Don Fulano», encontramos de nuevo la utilización de un léxico especializado y de argot en forma burlesca. El uso combinado del vocabulario científico («máquina neumática», «eléctrica», «pulida esfera», «aerostática», barómetros y otros instrumentos) y de un vocabulario armamentístico y bélico («famosa espada labrada por Vulcano», ‘lanza’, ‘escudo’, ‘ballestas’, ‘cotas’, ‘mallas’, ‘hachas’, «dioses mitológicos», ‘trabucos’, ‘escopetas’, ‘clarines’, ‘bocinas’, ‘trompetas’, «retratos de guerreros», «y otra multitud de armas muy pulidas») sirve aquí para desenmascarar a un personaje que se finge gran estudioso del tema a la par que valeroso soldado, aunque nunca había intervenido en ninguna batalla, como irónicamente subraya el narrador: «pues Don Fulano está executoriado / que jamás fue valiente ni soldado» (Troncoso, 1819: 23). Tie-

sexto, «sólo necesitáis saber más que los nombres, y cuando no, Diccionarios, Compendios, y ensayos hay en el mundo». Las cursivas son mías.

nen cabida aquí también, por la proximidad de su contenido con las anteriores, los majaderos de la fábula XXVIII («El rico y los eruditos») que compran una buena librería de autores clásicos y modernos (franceses, italianos, ingleses) solo por alardear de su posesión, pero que son incapaces de sacarles ninguna utilidad ni provecho, o el rico ignorante de esta misma fábula, que reúne en su casa a numerosos eruditos sabios, a los que ni escucha, ni entiende, ni atiende a sus consejos.

Junto a personajes que repiten los mismos defectos, encontramos otros que, en su afán de engañar a sus semejantes para sacarles el dinero desaprensivamente, no dudan en ofrecer gato por liebre, como vemos en la «La mona pintora» (fábula XIII, «*¿un eco de “aunque la mona se vista de seda...”?*»). Compuesta bajo el recurso de constituir un cuento popular asincopado en su forma («Va de cuento: había una mona») narra la historia de una mona sierva de un diestro pintor, al que le roba varios lienzos, que huye con ellos y abre una tienda. Durante algún tiempo su negocio marcha muy bien (mientras le quedan modelos que ofrecer a sus clientes de lo hurtado), con lo que crece su fama de gran pintora. Todos quieren ser retratados por ella, hasta que le llega un cuervo antiquísimo y le encarga un retrato. Como no tiene ese modelo, le da el de un pato pintado de negro y, ante las más que razonables quejas de su cliente, responde airada con sus años de magisterio y le arrebata su dinero sin darle tiempo a replicar. Desenlace que Troncoso aprovecha para avisar a sus paisanos del considerable número de monas pintoras (es decir, de «pedantes y maestros») que hay entre ellos, «cuyas lecciones y escritos / son el retrato del cuervo» (Troncoso, 1819: 37).

Pero no concluyen con estos la variada fauna de necios que Troncoso nos presenta en sus fábulas. Los hay que se apoyan en copleros y letristas para que estos difundan su fama inmerecidamente, como hace el cisne con los pericos de la fábula XXVII, «El cisne y los pericos», pues consigue que estos repitan, sin pensar lo que han oído, lo bien que canta. Los hay engolados, como los de «La estatua de Serapio» (fábula XXIX) o la pandilla de ampulosos que censura el gallo en la figura del águila (de la fábula XXXII, «El águila y el gallo») que impostan su discurso, olvidando que la llaneza en el hablar y la claridad son virtudes esenciales del mismo. Los hay que no paran de acusarse recíprocamente de los vicios que los adornan, como ocurre con la rana y el grillo de la fábula XXIV («La rana, el grillo y el sapo»), que hacen bueno el refrán de que «siempre habla un cojo», como les recrimina con cordura el sapo. Incluso encontramos serviles seguidores de la moda de lo francés, que en cuanto que abren su boca muestran su ignorancia, salpicada, eso sí, con términos franceses, para confundir a los ignorantes, como el perico de la fábula XI («El perico francés»). La gradación de procedimientos utilizados por Troncoso en esta fábula —uso jocoso de las admiraciones, manejo burlesco de los tratamientos, incorporación deliberada de vocablos franceses (o que suenan como franceses), juego ingenioso entre los significados de calesa, bir-

loche (en realidad, birlocho) y coche, y estúpida respuesta del perico— provoca la reacción terminante de los huaxtecos y la moraleja final del autor, aplicada a su entorno.

Tampoco se salvan de la crítica los estudiantes que opinan arrogantes, pero sin saber de lo que hablan, de la fábula XLIV, «Los lisiados y el amo», o el pintor de «El pintor de cipreses» (fábula XL) con la salvedad de que aquí Troncoso se acoge a la autoridad de Horacio para atribuirle la fábula (como en verdad ocurre) y conseguir que su amigo, amoscado, deje de estar desabrido con él. La anécdota extraída de un fragmento de la *Epístola ad Pisones*, en que Horacio muestra a Pisón y a sus hijos las reglas de la poesía con «juiciosas sentencias / que observar les manda / al pie de la letra» (Castro, 1797: 31), descansa en el fondo en el tópico igualador entre la poesía, la pintura y la historia, y se concreta en un pintor que solo sabía pintar cipreses, al que un día el superviviente de un naufragio le pide que le pinte su desgracia para que el resto de los humanos, viendo el cuadro, se compadezca de su infortunio. Pero cuando vuelve a recoger su tabla, solo ve cipreses en ella. Extrañado por ello, le pregunta al pintor las razones por las que solo ve cipreses en su cuadro. A lo que el pintor le responde: «pues señor yo sólo eso pintar sé / [...]; pero mi altivez / la fundo en que pinto muy bien un ciprés» (Troncoso, 1819: 100)²⁰.

Troncoso aplica su crítica a numerosos oficios que gozaban de gran tradición literaria: abogados, médicos, boticarios, estudiantes o pintores. Pero los incrementa con personajes de diversa extracción social, como el armero de la fábula X, logreros que se aprovechan de los estrados para conseguir que «copleros y letristas» propalen su fama, jueces que adoptan poses de hombres sabios y graves, aunque carecen de los conocimientos precisos (fábula VII, «la hormiga y el burro»), o hidalgos henchidos de ejecutorias, pero a la postre incapaces de levantar «de la tierra media vara», como se lee en la fábula XXXVIII, «El pavo y el halcón», en la que creemos encontrar un eco de la fábula «El neblí y el guajolote» de Mariano Barazábal (1807: 57-58). En ambas se censura la vanidad del pavo, aunque la moraleja de la última se dirige «al versista que se juzga poeta» con el fin de subrayar la torpeza de las alas del guajolote y la fealdad y estridencia de su canto, mientras que en «El pavo y el halcón» Troncoso despoja su fábula de la información esópica de que el neblí es mensajero de Júpiter para destacar, sobre todo, la fatuidad y presunción del pavo a través de la descripción de las diversas partes de su cuerpo, con fórmulas arcaicas que remiten indirectamente a la hidalgüía de su origen y

²⁰ Observemos de nuevo el paralelismo evidente entre la anécdota narrada por Troncoso y la traducción parafrástica que José Agustín de Castro ofrece en su «Anacreóntica»: «Como cierto Artista / de pintura necia, / que el ciprés frondoso / sólo representa, / y en todas las obras / que se le encomiandan / los cipreses pinta / quieran o no quieran; / al modo que lo hace / en la gran tormenta / del naufragio triste / que describe el poeta» (Castro, 1797: 29-30).

que le llevan a concluir envanecido: «soy hermosísimo, / soy pomposísimo [...] / Para mí contemplo / el mundo muy corto; / pero no me extiendo / pues lo estimo en poco» (Troncoso, 1819: 94). El halcón, que lo ha escuchado con atención, se encarga de humillar al pavo, parodiando sus fórmulas arcaizantes del pavo —«seor de moco», «vizconde de coral»— y haciéndole ver la nula utilidad de toda su ornamentación para el resto de los seres vivientes: ni sus alas sirven para volar, ni su moco de coral, ni su pico, ni su cola sirven para nada en especial. De modo que, como le señala el halcón,

Que tú seas
seor de moco
y vizconde de coral,
¿qué nos trae?
¿qué nos da?

(Troncoso, 1819: 96).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN DE CASTRO, José (1797). «Anacreóntica». En *Miscelánea de poesías humanas*. Puebla: Oficina de D. Pedro de la Rosa, pp. 28-31.
- ALEMÁN, Mateo (1615). *De la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*. Milán: Iuan Baptista Bidelo.
- Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí (1820). Sección Impresos, leg. 1820. Puebla.
- ARENAL FENOCHE, Jaime del (2002), «Iturbide, Apodaca y la Constitución de Cádiz: la crítica al constitucionalismo gaditano». En Marta Terán y José Antonio Serrano Ortega (eds.), *Las guerras de independencia en la América Española*. Zamora-Michoacán: El Colegio de Michoacán/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/CONACULTA-INAH, pp. 535-546.
- BARAZÁBAL, Mariano (1807). «El neblí y el guajolote». *Diario de México*, 716, pp. 57-58.
- BONNOT DE MABLY, Gabriel (1789). *Des droits et des devoirs du citoyen*. Toulouse: A. Kell.
- CADALSO, José (1772a). *Los eruditos a la violeta, o curso completo de todas las ciencias: dividido en siete lecciones para los siete días de la semana*. Madrid: Imprenta de D. Antonio Sancha.
- CADALSO, José (1772b). *Suplemento al papel intitulado Los eruditos a la violeta. Compuesto por Don Joseph Vázquez*. Madrid: Imprenta de D. Antonio Sancha.
- COVARRUBIAS HOROZO, Sebastián de (2006 [1609]). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ignacio Arellano y Rafael Zafra (eds.). Madrid/Frankfurt am Main: Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert/Real Academia Española/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- ESPINEL, Vicente (1618). *Vida del escudero Marcos de Obregón*. Madrid: Iuan de la Cuesta, I, 5.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín (1817). *Fábulas del Pensador Mexicano*. México: Oficina de Don Mariano Ontiveros.

- FERRER MUÑOZ, Manuel (1993). *La Constitución de Cádiz y su aplicación en la Nueva España (Pugna entre antiguo y nuevo régimen en el virreinato, 1810-1821)*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Jurídicas, pp. 280-285.
- INSÚA, Mariela (2011). «La falsa erudición en la Ilustración española y novohispana: Lizardi». *Estudios Filológicos*, 48, pp. 61-79.
- IRIARTE, Tomás de (1963). *Poesías*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.
- LIBERAL, Antonino (2003). *Metamorfosis*. José Ramón del Canto Nieto (ed.). Madrid: Ediciones Akal.
- LORENTE MEDINA, Antonio (2018). *Letras hispanoamericanas coloniales*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- MARTÍNEZ LUNA, Esther (2002). *Estudio e índice onomástico del Diario de México. Primera época (1805-1812)*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Filológicas.
- MARTÍNEZ LUNA, Esther (2004). *Fray Manuel Martínez de Navarrete. Ediciones, lecturas, lectores*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas.
- MARTÍNEZ LUNA, Esther (2009). *A, B, C, Diario de México (1805-1812). Un acercamiento*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas.
- MARTÍNEZ LUNA, Esther (2011). *El debate literario en el Diario de México (1805-1812)*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas.
- MENDIZÁBAL Y ZUBIALDEA, Luis de (2011). *Fábulas Políticas y Militares de Ludovico-Latomonte*. Whitefish-Montana: Kessinger Publishing.
- MIQUEL I VERGÉS, José María (1969). *Diccionario de insurgentes*. México: Editorial Porrúa.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1979). *Historia de la fábula grecolatina*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, t. I.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1987). *Historia de la fábula greco-latina. inventario y documentación de la fábula greco-latina*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, t. III.
- SAMANIEGO, Félix María de (1997 [1784]). *Fábulas*. Alfonso I. Sotelo (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- TECUANHUEY SANDOVAL, Alicia (2010). «Juan Nepomuceno Troncoso. Un clérigo en los varios caminos hacia la Independencia. Puebla, 1808-1821». En Brian Connaughton (coord.), *1750-1850: La independencia de México a la luz de cien años: problemáticas y desenlaces de una larga transición*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana/Ediciones del Lirio, pp. 383-416.
- TRONCOSO, Juan Nepomuceno (1819). *Fábulas*. México: Oficina de Don Mariano de Zúñiga y Ontiveros.
- WOLD, Ruth (1970). *El Diario de México, primer cotidiano de Nueva España*. Madrid: Editorial Gredos.

Recibido: 26/02/2022

Aceptado: 01/06/2022



LAS FÁBULAS DE JUAN NEPOMUCENO TRONCOSO

RESUMEN: El artículo consta de dos partes. La primera parte ofrece una semblanza biográfica de Troncoso, relacionada con el paso del México virreinal al México independiente. La segunda es un análisis de sus fábulas literarias, con su gran variedad temática y métrica. Troncoso critica a los malos poetas, a los embaucadores y plagiarios, a los pedantes, vanidosos e impostores, representados en diversos oficios que gozaban de gran tradición satírico-literaria.

PALABRAS CLAVE: insurgencia, liberalismo, ciudadanía, servidumbre, variedad, claridad, utilidad, educación, sátira social.

JUAN NEPOMUCENO TRONCOSO'S FABLES

ABSTRACT: The article consists of two parts. The first part offers a biographical sketch of Troncoso, related to the transition from viceregal Mexico to the independent nation of Mexico. The second is an analysis of his literary fables, with their great thematic and metrical variety. Troncoso criticises in them the bad poets, the tricksters and plagiarists, the pedantic, vain and impostors, represented in different trades with a great satirical-literary tradition.

KEYWORDS: Insurgency, liberalism, citizenship, servitude, clarity, variety, utility, education, social satire.

LA HETEROGENEIDAD DE FORMATOS Y NARRACIONES DE *DON QUIJOTE* EN EL CINE Y LOS CÓMICS. INTERTEXTULIADAD Y POSIBILIDADES DIDÁCTICAS

JOSÉ ANTONIO MÉRIDA

Universidad de Zaragoza

jamerida@unizar.es

1. INTRODUCCIÓN

Adía de hoy a nadie se le escapa que, desde su nacimiento, el cine ha mantenido un estrecho vínculo con la literatura, tal y como atestiguan los estudios sobre su relación y sus recíprocas influencias desde distintos campos como la semiótica y la semiología, la teoría literaria y los estudios visuales y culturales. En este contexto, las obras fundamentales del canon cultural han supuesto una fuente inagotable de transposiciones. A su vez, *Don Quijote de la Mancha* ha inspirado múltiples y diversas versiones cinematográficas y televisivas, así como cómics, libros ilustrados y juegos interactivos dentro y fuera de España. Una amplia bibliografía ha estudiado la permanencia, omisión o transformación de sus distintos aspectos, desde la historia hasta la metaficción, los juegos de miradas, su alegoría simbólica e idealista o la relación entre la locura y la cordura en una sociedad alienada en perpetua crisis de valores. Sin embargo, las transposiciones vinculadas al mundo infantil y juvenil suelen pasar más desapercibidas por los especialistas. Bajo esta realidad, el artículo ofrece una perspectiva de las transposiciones existentes al respecto, extrapolando el concepto de taxonomía de la reescritura aplicada a los trasvases entre distintos formatos, incluyendo el cómic, con el propósito de abordar las diferencias y permanencias de la historia, su narrativa, su concepción estética y sus posibilidades didácticas desde una interpretación crítica¹.

¹ Por cuestiones de espacio, en este artículo no se incluyen los libros adaptados, si bien, esperamos poder tratarlos en futuras ocasiones.

Conscientes del creciente auge de la intertextualidad en los estudios literarios y la lingüística textual, ofrecemos pues una sucinta panorámica de *Don Quijote* en el mundo infantil y juvenil para, mediante un modelo más descriptivo que restrictivo, atender al diálogo textual y pedagógico del hipertexto en relación con su hipotexto, para atender al diálogo textual y pedagógico del hipertexto, en relación con su hipotexto². Una propuesta que, en suma, permite acercarse al qué, esto es, a las transposiciones más susceptibles de llevarse al aula, más que al cómo hacerlo, cuestión que esperamos abordar en futuras publicaciones.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Según apunta Serafini, todo texto que requiere la interacción de al menos dos códigos diferentes, como suponen las imágenes y la palabra escrita, configura un texto multimodal (2011: 342). Este marco teórico incluiría los filmes en sus posibles formatos, pero también los videojuegos, los libros ilustrados y los cómics. Todos ellos, ya sean interactivos o no, mantienen una convivencia de palabra e imagen que necesita de un lector/espectador que vivifique las nuevas formas de expresión. Más allá de la perspectiva sociocultural en la que se sitúan estos textos y su capacidad interpretativa conforme a la creación de sentido, los aspectos perceptivos y estructurales de estos textos implican desafíos extraordinarios a los modelos de transposición o traducción. En este panorama, la intersubjetividad se mueve en el campo de la transtextualidad, conforme a la propuesta de Gerard Genette, a modo de «noción general de texto en segundo grado derivado de otro texto preexistente [...] del orden descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la *Poética* de Aristóteles) “habla” de un texto (*Edipo Rey*)» (1989: 14). De esta forma, abarcaría todos los modos con que un texto incluye, remite o refiere, a otro u otros textos de manera total o parcial. Apreciaremos juegos no restrictivos de intertextualidad, según se establezca una relación o mera evocación contextual de referencias al hipotexto.

Convendría empezar por una diferenciación entre las obras en las que se espera que «el lector modelo» esté familiarizado o consustanciado con los fenómenos culturales de don Quijote y, en especial, con la obra originaria y las que se presentan como propuesta didáctica al vincularse a lectores poco versados en el fenómeno cervantino. Al contrario que en el primer modelo, en este último, la complicidad del lector con el hipotexto desaparecería en parte y, por lo ge-

² Los primeros atisbos del concepto de intertextualidad responden a Bajtín, aunque sería la búlgara Kristeva la que pondría en circulación por primera vez el término, tras reinterpretar los escritos del primero y concluir que «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto» (2001: 190).

neral, implicaría una transformación del lenguaje para hacerlo más accesible a las edades del posible público-lector infantil. Esto no quita que, según su edad e idiosincrasia cultural, no solamente pudiera compartir un mismo código, sino, tal y como señala Lotman (2000), un acercamiento, en mayor o menor medida, a un tipo especial de «memoria común» con referencia al Quijote. Dicho de otra forma, en la actualidad, la percepción de *Don Quijote de la Mancha* y de su personaje principal, como mito universal que es, se vincularía a un sistema semiótico complejo y dinámico que depende de los conocimientos que el lector tenga sobre el hipotexto, pero también de su bagaje cultural o sinergias con otros textos. En consecuencia, el lector, condensará y generará información desde el conjunto de memorias heterogéneas que perduran en torno al texto cervantino, como elemento sustantivo de la cultura en su capacidad de reelaboración y recreación. Esta facultad responde a la capacidad de la cultura por transformar la entropía que la circunda en información y, por tanto, en crear dentro de sí misma textos radicalmente nuevos (Lotman, 2000). En consecuencia, en numerosas ocasiones *Don Quijote* pasaría a ser reelaborado a partir de un imaginario colectivo más que desde la lectura del hipotexto.

Por su parte, la diversidad de modelos y formatos no solo se relaciona con la impronta cultural de *Don Quijote*, sino que responde a los distintos juegos de intencionalidad de los autores de los nuevos hipertextos. Este hecho nos obliga a barajar una bibliografía amplia en cada una de las áreas trabajadas para precisar una perspectiva taxonómica y metodológica. En este sentido, los estudios centrados en el cine y la literatura han optado por el término de adaptación como modelo en el que el formato de origen —literatura— «quepa» en el otro formato —cine— o «que uno se ablande para “poder entrar” en el otro, que adopte la forma del otro» (Wolf, 2001: 15). Al ser llevada al cine, la obra literaria se «adapta» a un nuevo formato, por lo que pierde sus rasgos característicos, su especificidad y «deviene» un nuevo texto. Por su parte, Sánchez Noriega (2000) usa la noción de «transposición» en vez de adaptación, diferenciada de la «ilustración» o la «interpretación», en referencia a la idea de «traslado» a otro registro o sistema. Así, aunque el concepto de transposición suele hacer referencia al traspaso del contenido literario al cine, como la operación por la que una obra o un género cambia de soporte o de sistema de signos, abarcaría toda transformación de un texto en otro por cambio de dispositivo. Al margen de ser una definición demasiado sencilla en relación a la complejidad del fenómeno al que alude, extrapolar el concepto nos permitirá usarlo como fenómeno de intertextualidad y reformulación, conforme a los cambios de sentido de la materia semántica, ya sea por las nuevas organizaciones semióticas y las producciones de sentido, los géneros, el estilo y las circunstancias interpretativas o narrativas establecidas, como por el cambio de significante en el texto, en su dimensión material y semiótica.

Esta misma apreciación valdría para los libros ilustrados en los que las imágenes tan solo ilustran momentos puntuales de dicha historia. Así, a pesar de que en este artículo no se aborde por cuestión de espacio, se percibe la posibilidad de una taxonomía globalizadora que también atienda a las transformaciones que no impliquen un cambio de soporte y/o de sistema de signos del hipotexto. Por consiguiente, los libros vinculados a un lector infantil o juvenil responderían al concepto de adaptación, en el caso de ser concebidos con un propósito de fidelidad, como ocurre en la edición de la RAE de *Don Quijote de la Mancha* (adaptada por Arturo Pérez-Reverte [2014]) o de versión, si la intención es generar numerosos cambios o incluso usar a don Quijote como pretexto, como en *Kika Superbruja y [Don] don Quijote de la Mancha* (Knister, 2004). Vinculado a este último caso, en el artículo se contemplará la architextualidad para referirnos a toda inclusión de un fragmento de un texto en otro por cita o alusión, con el fin de poder obtener una mayor perspectiva intertextual y perceptiva de la obra cervantina.

3. TRANSPOSICIONES AL CINE Y A LA TELEVISIÓN DESDE LA ANIMACIÓN

Son numerosos los especialistas que, como Gubern (2005), Heredero (2005), Hertranz (2005), Payán (2005), Paz Gago (2006) o Wolf (2001), por citar solo unos pocos, han estudiado las múltiples y variadas transposiciones filmicas que, desde la aparición del cine, *Don Quijote de la Mancha* ha inspirado dentro y fuera de España. Menos estudiado ha sido el mundo de los dibujos animados y la animación, con la salvedad de Bonilla Cerezo (2015) y Malpartida Tirado (2018). Un tipo de filmes que, por sus características, se suele vincular al universo infantil y juvenil, si bien, se suele obviar con excesiva facilidad la gran cantidad de filmes de animación realizados para ser consumidos también por un público adulto, por no mencionar el hecho de que algunos sean explícitamente dirigidos a ellos. Así ocurre, por ejemplo, con el cortometraje alemán *El Pichote de la Mancha* («El fornecedor», 1971), una burda caricatura de los personajes en una ambientación y unas situaciones grotescas. En oposición a esta zafia propuesta se situaría *Osvobozhdenny Don Kikhot* de Kurchevskiy («Don Quijote liberado», 1987), un cortometraje (19') basado en la obra de teatro homónima del dramaturgo Lunacharski (1922). De evidentes tintes ideológicos, la propuesta se basa en la liberación de los galeotes por don Quijote (I, 22). Como en la obra de teatro, unos soldados del duque llevan a tres presos, trasuntos de Ginés de Pasamonte, que son liberados por don Quijote, por lo que este es apresado y, junto a Sancho, llevado al palacio del duque. Allí serán encerrados en las mazmorras del castillo para, más tarde, acabar siendo rescatados por los antiguos presos liberados, transformados ahora en los revolucionarios que toman el castillo. Tanto el filme como la obra

de teatro mantienen la idea de comprender la violencia revolucionaria, esto es, si el fin justifica los medios, configuran una interpretación libre por extensión. Por su parte, la coherencia estilística se logra mediante un estilo visual genuino que, sin abandonar la estética y el espíritu creativo de la animación soviética, conserva ecos de El Greco, Goya o Velázquez (Martínez Illán, 2010: 7). Asimismo, el uso de la voz en *off* permite que el espectador se recree más en las imágenes mostradas bajo la técnica de la *stop-motion*, lo que incrementa sus posibles usos didácticos en secundaria.

Al margen de estos filmes destinados a un público adulto, cabría esperar que las transposiciones animadas mantuvieran un alto contenido educativo tanto por su temática como por el modelo animado. Sin embargo, *Donkey Xote* (Bonilla Cerezo, 2015), más que acercarse al original, lo desmantela, generando un nuevo texto pobre, escudado en el nombre más que en el trasunto de los protagonistas. La película de animación 3D supone una muy libre adaptación de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*, con un guion de Ángel E. Pariente, que intenta parodiar la obra otorgando protagonismo al burro de Sancho, Rucio, lo que ya evidencia hasta qué punto se trastoca la historia del hipotexto³. De esta forma, mantiene un final opuesto a la obra, con un don Quijote que termina junto a un trasunto antagónico de Dulcinea, bajo modelos arquetípicos de héroe y su villano —aquí como Siniestro— y otros personajes que poco o nada tienen que ver con el original. Se trata, en suma, de una narración infantilizada que, al igual que su videojuego homónimo, ofrece escaso aporte al diálogo entre lo didáctico y lo textual.

Una perspectiva paralela supone *Las aventuras de don Quijote* (Antonio Zúrrera, 2010), esta vez protagonizada por un pequeño ratón que vive con su familia en la casa de Cervantes mientras escribe *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Por la noche, Papá ratón lee a sus hijos los capítulos que escribe, transformando la historia cervantina en una fábula de un gato y un ratón, que dista mucho de la caracterización original y ocasiona inclusiones de pretensiones metaliterarias sorprendentes, como supone la aparición de Pinocho, probablemente con el fin de promover la animación lectora del público infantil.

Ambas películas generan una suerte de interpretación libre en la que la obra cervantina subyace como mero motivo, con evidentes divergencias estilísticas por

³ Como se sabe, rucio es el color del asno de Sancho Panza, en la obra de Miguel de Cervantes, si bien este nunca lo nombría y solamente hace referencia a su burro, por el color de su pelo, como «el rucio». Existe, además, una vinculación que genera con el burro de *Shrek* (Andrew Adamson y Vicky Jenson, 2001), en cierta forma es un Sancho reducido a una faceta humorística, cuando, en un momento dado, Rucio comenta: «El único burro que yo conozco trabaja en una película con un ogro verde».

reducción y un guion que, en su incorporación de personajes y motivos acaba por provocar una historia plana repleta de arquetipos⁴.

Caso bien distinto sería la serie *Don Quijote de la Mancha*, emitida por primera vez en TVE, en 1979, y que, en su primera emisión y en sus reposiciones, obtuvo gran éxito por parte del público y de la crítica, llegando a transmitirse en distintos países de América, Asia y Europa. En sus 39 capítulos (30' aproximadamente), los realizadores, Cruz Delgado y José Romagosa generan una adaptación por ilustración que resume los hechos claves del libro con gran coherencia estilística apreciable en su narrativa (discurso e historia), diseño, doblaje y una lengua reactualizada, fácil de entender por el público infantil, pero fiel al texto cervantino⁵.

Por último, *Zukkoke Knight* («Don de La Mancha» o «Don Quijote y los cuentos de La Mancha en Latinoamérica», 1980) es una serie de animación japonesa de Ashi Productions, de 23 episodios (30'), dirigidos por Kunihiko Yuyama, que en su momento gozó de buena acogida en Latinoamérica. En origen, la historia se acerca a su hipertexto, con un hidalgo que, medio enloquecido por la lectura de libros de caballería, decide lanzarse por los caminos del mundo para deshacer entuertos. El cambio fundamental se produce con Dulcinea, a quien el protagonista ve como una princesa a la que rescatar, pero que en realidad es la hija de un ladrón que le manda mensajes en video solicitándole ayuda económica. Para conseguir el dinero, Notre-Dame, el sirviente de Dulcinea, crea planes de robo o estafa que involucran a Don Quijote y que siempre acaban por fallar.

Al margen de cuestiones narrativas que parecen responder tanto a la arbitrariedad de los guionistas como a la construcción de un hipertexto trufado de estereotipos y lugares comunes, como por ejemplo el uso del citado nombre de Notre-Dame (Gordillo en la versión doblada) en posible referencia al castillo donde vive Dulcinea, supone una interpretación o relectura plana muy libre del hipertexto. Así, al igual que en *Las aventuras de don Quijote*, la historia se presenta a modo de fábula, con unos protagonistas zoomorficos bípedos, en este caso perros, sin alterar por ello sus monturas, en contraste con una Dulcinea humana idealizada. Además, *Zukkoke Knight* añade libremente fragmentos dispares de la cultura e

⁴ Atendiendo a la tipología de Sánchez Noriega (2000) para fijar un corpus comparativo, se aprecia una dialéctica fidelidad/creatividad («adaptación como ilustración», «transposición» o «interpretación libre»), al tipo de relato («coherencia estilística» o «divergencia estilística»), la extensión («por reducción», equivalencia o ampliación) y la propuesta estético-cultural («infidelidad o saqueo», «modernización» o «actualización creativa»).

⁵ No en balde, el guion de Gustavo Alcalde sería supervisado por el cervantista y miembro del Instituto Cervantes, Manuel Criado de Val y el crítico y miembro de la RAE, Guillermo Díaz Plaja (Solís, 2021) al igual que ocurriría con los 52 cómics homónimos basados en la serie (1979), que recogían una completa selección de fotogramas.

historia occidental, capaz de provocar que don Quijote se enfrente a Napoleón o a Drácula, probablemente por sus influencias de manga, como género que se presta al «pastiche posmoderno» (Chan, 2017: 219). A pesar de ello, quizá el primer episodio mantiene alguna posibilidad didáctica, en los últimos años de primaria, por mantener mayor coherencia narrativa y vincularse un poco más a la historia del hipotexto original.

4. TRANSPOSICIONES AL CÓMIC

En las últimas décadas, los cómics considerados novelas gráficas han adquirido mayor prestigio ante su relevancia cultural. Este creciente reconocimiento se vincula, en parte, a las elecciones temáticas y narrativas, y a la coherencia entre imagen y texto escrito. Como se advierte de la definición del cómic ofrecida por McCloud como «ilustraciones y otro tipo de imágenes yuxtapuestas en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y obtener una respuesta estética del lector» (2007: 9), se puede decir que la citada conexión entre texto e imagen, así como entre las imágenes en sí, han ido complejizándose en los últimos años, como muestran *Maus* (Spiegelman, 1980-1991), *Penauts* (Schulz, 1950-2000) o *V for Vendetta* (Moore y Lloyd, 1982 y 1988-1989) por mencionar solo unas pocas de las novelas ilustradas clásicas. Sin ánimo de extendernos en matizaciones de nomenclaturas y utilizando los trabajos de Gasca y Rubern (1994) para valorar este tipo de transposiciones, el docente debería atender a las tres convenciones semióticas del cómic:

1. El lenguaje iconográfico, que engloba encuadres, gestos y símbolos cínicos, así como el movimiento, la rotulación, el diseño y el trazado y la configuración de los personajes.
2. La expresión lingüística o textual.
3. Las técnicas narrativas utilizadas, desde el montaje de viñetas y las acciones paralelas hasta los posibles zoom o planos.

«El catálogo de Don Quijote en los tebeos» nos permite acercarnos a las primeras transposiciones, con *Historia del nuevo D. Quijote* de Antonio Bosch (Barcelona: c. 1870) como sátira política ramificada de la aleluya característica del tiempo que recorrió el siglo desde Isabel II hasta la Restauración y *Don Quichotte* de Pellerin (Kansas City: Humoristic Publishing, 1888). Dos modelos bien diferenciados, uno de transposición y otro de interpretación que, de alguna manera, advierten de la heterogeneidad existente en los cómics por el tratamiento otorgado desde la forma y el tema. Así lo evidenciarían propuestas tan dispares como

La nouvelle aventure de Don Quichotte (Assin, 1950-1960) a modo de folleto que usa el cómic para ilustrar las características de la aspirina Bayer o las de la factoría Disney, entre las que destaca la protagonizada por Donald junto a Goofy como Sancho Panza en *Paperino Don Chisciotte* (Topollino, 1956: n.º 137-139) con dibujos de Lorenzo De Vita y un texto y trama de Guido Martina que impone trasformaciones narrativas de tono muy edulcorado en clara vinculación a un lector infantil⁶.

Por su parte, Antonio Martín traza un recorrido crítico de las transposiciones españolas llevadas a cabo hasta el 2004, y acusa de la «trivialización» de los personajes y de la obra, muchas veces por no responder a proyectos personales, sino a encargos de editoriales «con la pretensión de lograr respetabilidad ante los educadores y los padres de familia» (2004: 49).

Para Martín, esto implica que la narración se amolda a la técnica personal y no al servicio de la obra, algo que, sin dejar de ser cierto, también se podría entrever en la propuesta de uno de los padres del cómic moderno. Nos referimos a la de Will Eisner *The Last Knight: In introduction to Don Quixote* (2000), una libre adaptación condensada en 32 páginas ya que, como indica su título, pretende ser una introducción a la historia atemporal de Cervantes. A pesar de su éxito y de haber sido editado y traducido a distintos países, su tono edulcorado y sus importantes variaciones respecto a la historia y el discurso original pueden alejar a lectores más contumaces del hipotexto, como se entrevé de las primeras líneas del cómic: «Siempre estás soñando, Sancho. Sueño en una época en la que yo era joven... ¡¡Hace muchos años!! Una época en la que tuve el honor de conocer a un caballero. En mi pueblo de la Mancha vivía Alonso Quijano que se pasaba el día entero leyendo libros de caballerías». Más allá de las posibles contradicciones o las inconveniencias de adecuación en la traducción, los cambios metaliterarios producen un nuevo narrador ficticio, Sancho, y un nuevo narratario, su compañero de vino. Esta sencillez narrativa de *El Quijote* de Eisner se vincularía a un intento

⁶ La historia sería reeditada como *Paperino Don Chisciotte de Mondadori* (1971) portada y contraportada de Giovan Battista Carpi y contó con diversas traducciones —alemana (1979), finlandesa (1973), francesas (1973, 1977, 1979 y 2001) y holandesa (1988)— si bien, destaca el hecho de que, como ocurre con otras versiones de Disney, hasta el momento no haya ninguna en español. Por último, aunque por motivos de espacio no podemos adentrarnos en los usos y transposiciones de Disney, cabe mencionar la propuesta alemana *Goofy als Don Quichotte* (Fallberg, diseño e historia; Adolfo de Urtiága, dibujos; Torreiro, color; Jippes, portada, 1987), que en sus traducciones incluye transformaciones importantes en los nombres tanto en su versión francesa (*L'Histoire selon Dingo Aujourd'hui: Dingo Quichotte*, 1991) como italiana (*Don Pippo Chisciotte*, 2000). La intertextualidad propuesta transforma a Don Quijote en Goofy y a Sancho Panza en Mickey Mouse, con una relación análoga a *Don Quixote* (Vitaliano, texto; Sciarrone, dibujos, 2019) la transposición más reciente y, probablemente, la más acertada de Disney, que esperamos poder abordar en un futuro artículo.

por llegar a un lector joven que no tendría por qué estar versado en la cultura cervantina. Así, la evocación de Sancho promueve una reducción y transformación de miradas capaz de llevar a Cervantes al dormitorio del caballero ya moribundo o hacer de «Dulcinea de Tabasco» una corpulenta bruja que trata de vender un poco de cerdo «al Don». El resultado es una propuesta original teñida por un colorido humorístico acorde a la tradición de los libros infantiles y juveniles. Quizá por ello, más allá de la visión personal que siempre transfiere a sus obras, Eisner acentúa la figura romantizada y soñadora del Quijote, lo que no imposibilita que también pueda ser leída por un público más adulto.

En cualquier caso, su versión en español (2005) no fue casual, ya que coincidía con el cuarto centenario de *El Quijote*, año en el que proliferaron diversas transposiciones de considerable éxito por parte del público en general y de la crítica en particular. Un ejemplo lo constituye el trasunto muy vago que realizaba Ibáñez con su genuino *Mortadelo de la Mancha* (2005) o el que dirige Cuadrado, *Lanza en astillero*, subtitulado *El caballero Don Quijote y otras sus tristes figuras* (2005). Este último, tal y como anuncia la incongruencia gramatical del subtítulo, es un álbum antológico de cómic de autor y vanguardia. El libro presenta adaptaciones de diferentes pasajes de la obra cervantina por veinticuatro historietistas, cuyos originales fueron objeto posteriormente de diversas exposiciones en el territorio español y latinoamericano.

Digna de atención especial es *Don Quijote* (publicada inicialmente desde octubre del 2011 hasta mayo de 2012 en el periódico alemán *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* y, posteriormente, en formato de novela gráfica en 2012 por la editorial Carlsen) de Flix (Felix Görmann) y su versión actualizada y ampliada en español (*Don Quijote: las memorables aventuras del intrépido caballero de la triste figura*, 2014), una genuina transposición a una Alemania o España del siglo XXI y, por tanto, una interpretación libre de la obra cervantina. Más allá de que pueda parecer exagerado calificarla de «manifiesto por el “noveno arte”» (Krezo y Kusche, 2021: 43), la transferencia narrativa es protagonizada por Alonso Quijano, un anciano demente que lucha contra la construcción de un parque eólico en el pueblo ficticio de Tobosow, pronunciado Toboso. Acompañado por su nieto Robin, un furibundo seguidor de Batman que hace las veces de un Sancho infantil, emprende un viaje en su bicicleta Rocinante para luchar contra los molinos eólicos. Así, el discurso ideológico se alza entre la comedia y el drama, con unos dibujos en blanco y negro, de estilo suelto y personal, que recuerdan al trazado de Emmanuel Larcenet en *Los combates cotidianos* (2003) y permiten armonizar el equilibrio entre lo clásico y moderno, mediante un cuidado por las texturas, contornos y efectos de difuminado. La versión española lo inscribe en su contexto y legado cultural a través de los cambios al paisaje peninsular. Además, la traducción de Pérez Pablos en su función de «mediadora cultural» (Witte, 1992), aporta

una transferencia lingüística y contextual certera. El resultado final es el de un hipertexto de gran coherencia, fiel a las estrategias literarias y al carácter lúdico del original, con una reactualización de la mirada crítica del éxodo rural o el trato que se da a la demencia, dos problemas contemporáneos que tienden a obviarse con excesiva facilidad.

De igual modo, destaca *La sombra de don Quijote* de Fuentes y Clarey (2014), con un prólogo de Robirosa que hace las funciones de paratexto. La novela ilustrada narra el viaje onírico de un trasunto de don Quijote a nuestros tiempos, para plasmar una crítica sobre las contradicciones de la sociedad actual. Mediante una estética gótica, más propia del género fantástico, y un estilo que podríamos definir de tecnológico o autómata, con tintes oscuros y apagados, se refuerza la idea de un don Quijote frente a un mundo oprimido y opresor. Enfrentado a unos gigantes reales más que imaginarios, disipados por el paisaje y el paisanaje, la propuesta de este Quijote se configura como una oda a la lucha por los ideales, aunque el fracaso se divise en el horizonte. Una interpretación libre que ofrece un viaje iniciático con gran coherencia estilística en su actualización y que invita a una lectura intimista, propicia para jóvenes (secundaria) y adultos.

Se deja para el final la transposición que creemos más completa, tal y como advierte su título *The complete Don Quixote* (2017) y se percibe en su número de páginas. Entre sus posibilidades pedagógicas y literarias destacan los añadidos o explicaciones paratextuales incluidas por su autor, Davis, al inicio y al final de la obra, los cuales permiten un juego de rescritura autoconsciente en relación a su hipertexto. De igual manera, se aprecia un cuidado a la metaficción y, en especial, en el análisis de los relatos que se generan en torno a la historia de don Quijote y Sancho. En consecuencia, se incluyen las historias inseridas en el hipertexto, desde la narración oral —la historia de Grisóstomo y Marcela (*Quijote*, I: 12-13)— hasta la novela —«El curioso impertinente» (*Quijote*, I: 33)—, con el fin de reflejar la perspectiva totalizadora del original. Estos fragmentos mantienen un grafismo diferenciador del usado en el relato principal y suelen aparecer antepuestos a interludios cómicos. Su heterogeneidad en la forma puede subrayar la subjetividad del narrador ficticio, como ocurre en el episodio acaecido en la cueva de Montesinos, con trazados que tienden a la abstracción, permite subrayar la subjetividad de don Quijote, a la par que acentúa el tono cómico o dramático buscado y confiere un mayor dinamismo a la obra. Su diseño posibilita por igual la caricatura de las novelas de caballería y la crítica de la sociedad, sin dejar de atender a la evolución psicológica y física de los personajes. Por último, cabe destacar la labor del traductor, José C. Vales a la hora de armonizar la lengua de tono arcaizante que contrasta, sin chocar, con la modernidad de las imágenes. En conclusión, es una propuesta que refleja la crudeza, la ironía y la comicidad del relato original, embellecida por la mezcolanza de seriedad y caricatura de los dibujos,

que puede resultar adecuada y recomendable para los primeros acercamientos a la obra de Cervantes.

Cabría, por último, hablar de los cómics publicados en otros idiomas que no han sido traducidos al español, no tratados aquí ante la limitación de espacio, como *Don Quijote* (2007, Bank Street graphic novels, originalmente publicado en *Boy's life magazine*, 1990-1993), una propuesta de Seymour Reit, con ilustraciones por Ernie Colón, de gran capacidad de condensación, que recoge en 17 páginas las principales peripecias, con una textura cromática intensa y que, al margen de los posibles lectores, pueden despertar también cierto interés en clases de idiomas. También debería mencionarse el manga *El Caballero de la Cara Triste y el Amor* (2015), con unos dibujos de Yukito y guion de Yushi Kawata, una representación heterodoxa que más que evocar, genera un sinsentido contrapuesto al original, bajo la estela de las narrativas más planas de superhéroes con un Quijote joven y atractivo, transformado en un gran espadachín. El que sí tiene su versión española es *Miguel de Cervantes. Don Quijote de la Mancha, el manga* (2009, 2016 en España), posiblemente responde a intereses de la editorial, como evidencia el hecho de no tener un autor. El hipertexto, a pesar de sus 219 páginas, adapta muy pocas escenas, limitándose al planteamiento, el capítulo de los molinos y el desenlace del primer libro, con una narrativa estéril que, además, adolece del habitual ritmo de los mangas.

5. ARCHITEXTOS O PATRONES TEXTUALES

Finalmente, cabe hacer mención de la cantidad de obras cuyo referente no es la obra de Cervantes en sí, sino más bien el mito reconstruido bajo un modelo rígido y estereotipado que más que responder al original lo hace en torno a su paradigma narrativo recreado e incorporado en el imaginario colectivo. Ya hemos señalado la exitosa *Mortadelo de la Mancha*, probablemente la representación más conocida de Don Quijote en series y ámbitos alejados de la novela original y que, en cierta forma, seguía la estela humorística de Cubero (*Don Quijote de la Mancha*, 1979, y *Don Quijote de La Mancha en noche de fantasmas*, 1981), pero con un tono mucho más independiente⁷. Otras aparecen recogidas por el Catálogo del Centro de Estudios de Castilla y La Mancha en géneros y temas tan variados como el bélico⁸ (*Hazañas bélicas «Don Quijote en Corea»*, 1958), el oeste (*Don Quichotte*

⁷ Mención aparte supondría *Don Gilote* (1992), un *rara avis* en su mezcolanza de Jesús Gil y el personaje cervantino.

⁸ *Don Quijote en Corea* está protagonizada por Johnny Comando, un hijo de inmigrantes españoles y lector apasionado por el Quijote, que vencerá a los norcoreanos inspirándose en «La aventura de Clavileño» (II, 40 y 41).

du far-west de Frank Donatelli, 1979). Otras apariciones se darían en los cómics de *Star Wars* (1978)⁹ o en *Asterix y Obelix en Hispania* (1969, 1977 en España, de Goscinny y Albert Uderzo) y en cómics no mencionados en el catálogo como *La Liga de los Hombres Extraordinarios*, la serie ideada por Alan Moore y Kevin O'Neill, que en su *Dossier Negro* (2007), incluye a don Quijote en la cueva de Montesinos en La Mancha y se hace mención a la «ínsula» de Barataria o en *Deadpool (Killustrated I-4, 2013)* en el que el protagonista mata a don Quixote.

Por su parte, en la televisión, Cervantes y su obra son mencionados en *Los Simpson* (1992, temporada IV, episodio 8), en coherencia con sus guiones, muy dados a remitir a otros textos cinematográficos, pictóricos o literarios.

Así, si las narraciones combinan, se apropián y reinterpretan personajes, motivos, tropos y referencias narrativas pretéritas, en el caso de *Don Quijote*, como elemento simbólico y mito universal, su evocación se amplía a través de distintos formatos, motivos y temas, desde diferentes nacionalidades y culturas, en ese flujo narrativo circular en constante movimiento que es la literatura.

6. CONCLUSIONES

Conforme hemos visto, *Don Quijote de la Mancha* y sus protagonistas son fuente constante de inspiración. Mediante un proceso de reducción y condensación, las transposiciones propuestas del Quijote suelen determinar una transformación cuantitativa del texto de partida, pero también cualitativa, con la finalidad de facilitar su lectura. En el caso de que el lector/espectador potencial sea infantil o juvenil, se establecerá una dialéctica textual-pedagógica que intentará adecuar la lengua y el lenguaje de Cervantes, con mayor o menor acierto, para actualizarlo y dotarlo de mayor accesibilidad. En este marco, a pesar de las coincidencias iniciales, cada hipertexto actúa de manera independiente, en función de su forma, lenguaje, género, estética y finalidad, según se pretenda generar una transformación por reducción o por libre adaptación. A nivel didáctico, la selección de la obra no responderá tanto a la analogía o relectura con la original, sino al resultado final del hipertexto. Por ello, el mediador o docente debería usar un modelo descriptivo, más que restrictivo, que atienda al difícil equilibrio entre lo pedagógico y lo textual, con el fin de atender al sistema ficcional referente y el representado en sí, esto es, a la narración, narradores y narratarios, la dialogía (pluralidad de voces y de discursos), el mecanismo referencial, la estructuración o configuración de la intriga y la cronotopía, según el tiempo y espacio ficcional. Una aproximación

⁹ Korrin, un bibliotecario sensible a la fuerza que pasaría mucho tiempo leyendo historias de los Jedi y cuando el alzamiento del Nuevo Orden provocaría que su departamento se cerrara, adoptaría la identidad de Don-Wan Kihotay (en español Kihote), el último de los Caballeros Jedi.

que debería incluir lo paratextual (títulos, epígrafes internos, editoriales y posibles prólogos) ya que, desde un primer momento, puede acercarnos a la intencionalidad del hipertexto y mostrar las obras que utilizan una idea vaga del original mediante el título o el nombre de los protagonistas, para obtener una mayor repercusión en el mercado editorial.

Asimismo, esta realidad no deja de exemplificar la concepción de la intertextualidad como característica inherente de la literatura en su condición universal y globalizadora. La intertextualidad de *Don Quijote* actúa como movimiento circular constante y, al igual que hicieran Orson Welles y Terry Gilliam, se tiende a intentar reinventar al Ingenioso Hidalgo desde la modernidad. Esta perspectiva puede tener mayor o menor coherencia con el hipertexto conforme se advierta el anacronismo quijotesco, al llevar a don Quijote a la actualidad no solo mediante la referida adecuación del lenguaje y la lengua, sino en la narración, al poner en convivencia trasuntos quijotescos en el mundo contemporáneo. Un contraste de tiempos que enfatiza el modelo crítico de la sociedad planteado en el hipertexto y que en sí supone «toda una transposición intersemiótica».

El estudio de las relaciones entre la obra del Quijote y sus transposiciones requiere de un análisis que nos compele a una lectura del Quijote, no ya desde un ejercicio hermenéutico del hipertexto, sino también desde las recodificaciones producidas con sus distintas narraciones y expresiones estéticas. En este sentido, la architextualidad cervantina permite al estudiante y al docente apreciar hasta qué punto el alumnado y posible lector del Quijote compartirá, en ciertas coyunturas culturales, un determinado arquetipo con el fin de analizar las posibilidades para desmontarlo o (re)construir a través de él.

En cualquier caso, *Don Quijote de la Mancha* no solo es un depósito de historias y motivos a disposición de los autores que pretendan generar una transposición libre, sino también un patrimonio literario y cultural de sus lectores/espectadores. Al fin y al cabo, serán ellos quienes, en última instancia, valorarán el resultado del hipertexto y su correcta adecuación «quijotesca» al reavivar y concluir el diálogo textual y discursivo que, con su lectura, dotará de un nuevo significado a la obra.

BIBLIOGRAFÍA

- BONILLA CEREZO, Rafael (2015). «Un Quijote de cine para niños grandes: *Donkey Xote* (José Pozo, 2007)». *Anales Cervantinos*, XLVII, pp. 47-132.
- CHAN, Leo Tak-hung (2017). «Imitation as Translation: From Western Theories of Parody to Japanese Postmodern Pastiches». *Perspectives*, 25: 2, pp. 214-226.
- «Don Quijote en los tebeos. Catálogo cronológico». *Catálogo general del Centro de Estudios de CLM*. Universidad de Castilla-La Mancha <<https://www.uclm.es/>

- centros-investigacion/ceclm/recursosinvestigacion/paginastematicas/tebeos/dqtb_catalogo> [Consulta: 03/06/2022].
- GENETTE, Gerard (1989 [1982]). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Celia Fernández Prieto (trad.). Madrid: Editorial Taurus.
- GASCA, Luis y Román GUBERN (1994). *El discurso del cómic*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- GUBERN, Román (2005). «Los rostros de don Quijote en la pantalla». *Turia*, 73-74, pp. 219-227.
- HERRANZ, Ferran (2005). *El «Quijote» y el cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- KRISTEVA, Julia (2001 [1978]). *Semiótica*. José Martín Arancibia (trad.). Madrid: Espiral Ediciones.
- KREZO, Laura y Daniela KUSCHEL (2021). «Transferencias culturales en el Don Quijote de Flix. La transposición de un clásico literario al cómic, o de cómo Don Quijote se mudó a Tobosow». *Estudios de Traducción*, 11, pp. 43-54.
- LOTMAN, Iuri (2000 [1998]). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Desiderio Navarro (trad.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- MALPARTIDA, Rafael (2018). «El componente verbal en las adaptaciones de la literatura áurea española al cine y la televisión: una propuesta de estudio». *Edad de Oro*, 37, pp. 189-232.
- MARTÍN, Antonio (2004). «Los cómics de El Quijote en España, en el cuarto centenario». *CLIJ. Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 177, pp. 45-55.
- MCLOUD, Scott (2005 [1993]). *Entender el cómic: El arte invisible*. Enrique Abulí (trad.). Bilbao: Astiberri Ediciones.
- PAYÁN, Miguel Juan (ed.) (2005). *El Quijote en el cine*. Madrid: Ediciones Jaguar.
- PAZ GAGO, José María (2006). «Visión realista y visión imaginaria en las transposiciones filmicas del Quijote». En María Isabel López Martínez y Rosa Eugenia Montes Doncel (coords.), *El Quijote y América*. Sevilla: Editorial Renacimiento, pp. 80-98.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- SERAFINI, Frank (2011). «Expanding perspectives for comprehending visual images in multimodal texts». *Journal of Adolescent and Adult Literacy*, 54, pp. 342-350.
- SOLÍS, Fran (2021). «José Romagosa: “Con la serie ‘Don Quijote de La Mancha’ creo que conseguimos llegar a los niños y prepararlos para su futura lectura de esta obra literaria”». *Lanza. Diario de La Mancha* (5 de junio).
- WITTE, Heidrun (1992). «El traductor como mediador cultural, Fundamentos teóricos para la enseñanza de la Lengua y Cultura en los estudios de Traducción». *El Guiniguada*, 3: 1, pp. 407-414.
- WOLF, Sergio (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.

Recibido: 27/06/2022

Aceptado: 16/07/2022



LA HETEROGENEIDAD DE FORMATOS Y NARRACIONES DE
DON QUIJOTE EN EL CINE Y LOS CÓMICS. INTERTEXTUALIDAD Y POSIBILIDADES
DIDÁCTICAS DESDE LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

RESUMEN: El siguiente trabajo pretende abordar las transposiciones de *Don Quijote de la Mancha* llevadas a cabo en el cine, la televisión o los cómics, como medios que pueden introducir al espectador/lector más joven al mundo del Quijote. Conscientes de la ausencia de estudios transversales que aúne ambos medios, se analiza las recodificaciones efectuadas por los hipertextos del cómic y la animación en relación al diálogo establecido con su hipotexto, atendiendo a sus posibilidades didácticas.

PALABRAS CLAVE: literatura infantil y juvenil, *Don Quijote*, intertextualidad, transposición, cómic, cine.

THE HETEROGENEITY OF FORMATS AND NARRATIVES OF
DON QUIXOTE IN ANIMATED FILMS AND COMICS. INTERTEXTUALITY AND DIDACTIC
POSSIBILITIES FOR CHILDREN'S AND YOUNG ADULTS LITERATURE

ABSTRACT: The following work approaches the transpositions of *Don Quixote de la Mancha* made in cinema, television or comics, as means to introduce the younger viewer/reader to Don Quixote. Given the lack of cross-sectional studies that include cinema and comics as literary transpositions, the purpose of this article to address the recordings carried out by hypertexts that seek to adapt the work of Cervantes, as well as its didactic possibilities in relation to the dialogue established with its hypotext.

KEYWORDS: Children's and young adults literature, *Don Quixote*, intertextuality, transposition, comic, cinema.

LA LOZANA ANDALUZA DE CHUMY CHÚMEZ (1983): DEL «RETRATO» A LA COMEDIA ERÓTICA*

MANUEL ESPAÑA ARJONA

Universidad de Málaga
manuelesp@uma.es

1. INTRODUCCIÓN

De acuerdo con la reciente línea de estudios sobre adaptaciones —tanto al cine como a la televisión— de nuestra literatura del Siglo de Oro, encuadrados por Victoria Aranda Arribas (2019, 2020a, 2020b y 2020c) con el ejemplo de la novela corta, por Alba Carmona Lázaro (2017 y 2018) con trabajos dedicados a Lope de Vega, y por Rafael Malpartida Tirado (2018b, 2018c y 2021) con nuevas propuestas metodológicas, conviene atender a un capítulo olvidado de la historia de nuestras adaptaciones: el de la picaresca femenina llevada a la televisión. Bajo este marco, la serie *Las pícaras* (1983) ha sido objeto de estudios parciales (Pavón, 2010; España, 2015, 2017 y 2018; Arribas, 2019 y 2020b), beneficiados sobre todo por el carácter autoconclusivo de sus episodios. El telefilme que nos atañe, *La Lozana andaluza* de Chumy Chúmez (en adelante, *La Lozana/TV*), adapta además un texto que ya contaba con un acercamiento anterior por parte del cine, la película homónima de Vicente Escrivá (1976), con una fructífera atención crítica (Castells, 2010; Pavón, 2010; Malpartida Tirado, 2021).

Habida cuenta de que el peso de la denominación áurea¹ ha supuesto un habitual decantamiento por los textos literarios en detrimento de los audiovisuales (Malpartida Tirado, 2018: 184), hay que tener en cuenta las indicaciones de Ser-

* Este trabajo ha sido posible gracias al contrato postdoctoral del I Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga. Asimismo, se inscribe en el proyecto de investigación «Reescrituras de la novela en el cine y la ficción televisiva» (I Plan Propio de la Universidad de Málaga).

¹ Peso que el camino de la mitocrítica (véase, por ejemplo, Pardo García [2008 y 2020]) puede atenuar, dado que no apunta hacia mecánicas traslaciones desde un texto concreto, como ha demostrado Rafael Bonilla Cerezo (2015) en el caso del *Quijote*. Términos como el de «mapa

gio Wolf (2001), Robert Stam (2005), Barbara Zecchi (2012) y Rafael Malpartida Tirado (2018a) sobre los peligros de la *fidelity criticism* para no perpetuar anquilosados errores de enfoque, sobre todo en lo que atañe a la necesaria consideración del contexto de producción; en nuestro caso, además, se trata de valorar los mecanismos de adaptación, para los que empleamos la terminología de Sánchez Noriega (2000), con el objetivo de señalar las intenciones subyacentes de dos textos (el literario y el fílmico), que si bien comparten personajes y tramas, son fruto de estrategias y estéticas diferentes.

2. NOTAS AL CONTEXTO DE PRODUCCIÓN

El proyecto de *Las pícaras* se benefició de las iniciativas impulsadas desde el gobierno de la UCD en 1979. Con la intención de atenuar la crisis de la industria cinematográfica se promovieron políticas de subvención para audiovisuales destinados a la parrilla de TVE. Por un lado, se buscó vincular a los profesionales del oficio con la pequeña pantalla, ofreciéndoles proyectos en los que poder seguir trabajando. Y, por otro, se entendió que era necesario elevar la calidad de las ficciones audiovisuales y el nivel cultural de los telespectadores. De ahí que, como condición *sine qua non*, se estableciera para estos nuevos proyectos la exigencia de que se basaran en textos de la literatura española. José Frade valoró positivamente esta iniciativa:

La colaboración entre el cine y la televisión está subiendo de nivel gracias a la positiva intervención de la directora general de Cinematografía, Pilar Miró [...]. El listón de la colaboración está más alto porque estas relaciones son importantes y necesarias para ambos medios. Es, pues, deseo de todos que estas relaciones se intensifiquen (Galindo, 1983: 65).

José Frade fue el encargado de *Las pícaras*, emitida en horario de noche los viernes de abril y mayo de 1983 (*La Lozana/TV* se emitió concretamente el 6 de mayo de 1983)². Con un presupuesto de 152 millones de pesetas, el empresario madrileño produjo seis episodios de historias autoconclusivas basados en textos áureos poco conocidos de Cervantes, Castillo Solórzano, Lope de Vega, López de Úbeda, Francisco Delicado y Salas Barbadillo, y vertebrados temáticamente por personajes femeninos de la literatura áurea. Estos fueron dirigidos por Antonio del Real (*La tía fingida*), Francisco Lara Polop (*La garduña de Sevilla*), Fran-

¹ *transtextual»* (Peña Ardid, 2020: 98) también contribuyen a relajar el peso (enorme cuando se trata de obras áureas) del hipotexto a la hora de establecer la comparación entre literatura y cine.

² En el año de su emisión las críticas fueron bastante negativas (España, 2015).

cisco Regueiro (*La viuda valenciana*), José María Gutiérrez (*La pícara Justina*), Chumy Chúmez (*La Lozana andaluza*) y Angelino Fons (*La hija de Celestina*).

Todos los episodios manifiestan afinidades estilísticas con el género del destape. En el periodo de la Transición española, el productor madrileño fue clave para el desarrollo de este cine erótico *made in Spain*, con filmes señosos como *No desearás al vecino del quinto* (1970) o *La trastienda* (1975), así como algunas parodias históricas, *Cristóbal Colón, de oficio... descubridor* (1982) y *Juana la loca... de vez en cuando* (1983), que contaminaron estilísticamente algunos episodios de *Las pícaras* (España, 2018: 676).

La elección de Chumy Chúmez, a quien se encargó adaptar el guion y dirigir el episodio de *La Lozana/TV*, estuvo también motivada por su experiencia en el género erótico. Sin embargo, su amplia experiencia como dibujante y su papel de *avant-garde* en señeras revistas como *La Codorniz* o *Hermano Lobo*, no habían sido sinónimos de destreza y calidad tras las cámaras. Oveja negra de gremio mercantil, profesión que abandonaría por suerte para la historia del humor español, el donostiarra fue un genio en su oficio de viñetista, a la altura de otros grandes como Mingote, Máximo, Perich, El Roto, Forges o Peridis. Antes de adoptar su apodo definitivo —don Claudio, Equisyzeta, Genovevo de la O, José María Castudo, Chumy Chujov, etc.— con el que firma el serial, incursionó en la comedia erótica con resultados poco satisfactorios. Como guionista, colaboró con Fernando Fernán-Gómez en *Yo la vi primero* (1974) y con Manuel Summers en *Ángeles gordos* (1980); y, como director, rodó «dos fallidas comedias eróticas», *Dios bendiga cada rincón de esta casa* (1977) y *Pero ¿no vas a cambiar nunca, Margarita?* (1978), las cuales no acabaron de funcionar en taquilla, condenándolo a la desaparición «del espectro cinematográfico, para volver a dedicarse a su más conocida actividad humorística. [...] Fue un director maldito» (Torres, 2004: 94-95).

3. DEL «RETRATO» AL *PUDORIS CAUSA*

En 2007, el nostálgico programa de TVE *La tele de tu vida* presentaba *Las pícaras* como «historias de género pícaro protagonizadas por mujeres a partir de obras literarias del siglo XVI y XVII». Resulta obvio que no todas las adaptaciones que conforman el serial pertenecen al acervo de la pícaro-femenina. Con ciertos matices, solo podemos afiliar al género *La pícara Justina* de Francisco López de Úbeda, *La hija de Celestina* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y *La garduña de Sevilla* de Alonso de Castillo Solórzano³. Al margen quedan *La viuda valenciana* de Lope de Vega y *La tía fingida* atribuida a Cervantes.

³ La novela de López de Úbeda mantiene una manifiesta filiación pícaro-femenina ya desde su título y desde su portada: el famoso grabado del frontispicio de la *princeps*, que ha venido titulándose

La clasificación de *La Lozana andaluza* es más peliaguda. Como señala Florencio Sevilla, «pese a los avances críticos [...], si tuviésemos que adscribir el *Retrato de la Lozana andaluza* a un género literario específico, tendríamos, todavía hoy, muy serias dificultades» (2014: 293). Esta *rara avis*⁴ ha sido estudiada desde enfoques muy diversos: sátira menipea⁵, novela de caballerías⁶, comedia celestinesca o novela picaresca. La filiación que nos concierne, la de la picaresca, es poco sostenible. *La Lozana andaluza* carece de muchos de sus elementos: diseño autobiográfico, linealidad en la trama o caso desde el que la protagonista se anun-

«La nave de la vida picaresca», muestra a Justina acompañada por la madre Celestina, el pícaro Alfarache o el Lazarillo, además de una serie de tópicos e instrumentos ligados a los pícaros. La relación con el Guzmán, por ejemplo, tanto compositiva como argumental, es clarísima y articula toda la novela. Para conocer en profundidad esta compleja relación metaliteraria, véase Torres (2005). El caso de *La hija de Celestina*, como señala García Santo-Tomás, puede ser estudiado desde dos perspectivas diferentes: «por una parte, se trata de una pieza única en la producción de Salas, en cuanto incluye elementos picarescos matizados por la inclusión de otros ingredientes no específicos de este subgénero; por otro, sin embargo, es una más de las exploraciones formales de un legado que [...] se articula [...] a partir de lo heterogéneo y lo no repetible. Incluida en diversas antologías de literatura picaresca, *La hija de Celestina* ha sido considerada como parte integrante del género gracias a la creación de uno de los personajes femeninos más memorables de la novela del siglo XVII, dando lugar a una obra que atestigua no tanto la fidelidad al original, sino más bien lo que sería la evolución natural de un género que se va complicando, haciendo más variado e incluyendo nuevos tipos de vidas y casos. [...] Se podría afirmar que el personaje de Elena se encuadra en una tradición de pícaras o delincuentes que arranca a principios de siglo con la Justina de *La picara Justina* y que culmina en los personajes de Teresa o Rufina, protagonistas de las novelas de Alonso de Castillo Solórzano» (2008: 44). Y, por último, y pese a las notables diferencias formales con los grandes textos picarescos —narración en tercera persona, ambiente acortesanado, protagonismo femenino, final feliz, etc.—, no cabe duda de que en *La garduña de Sevilla* se conjugan, además de las características de la novela corta que tan bien conocía Castillo Solórzano, «los esquemas compositivos y [de] contenido de la novela picaresca canónica» (Rodríguez Mansilla, 2012: 28).

⁴ Sierra Matute apunta que se trata de una obra híbrida, que, «a pesar de su originalidad, no ha ejercido influencia ninguna sobre la literatura posterior, puesto que el único ejemplar del Retrato no fue descubierto —en la Biblioteca Imperial de Viena— hasta los años cuarenta del siglo XIX, ni tampoco hay citas directas o indirectas que apunten a su difusión, por mínima que fuese» (2011: s.p.).

⁵ A este respecto, Tatiana Bubnova señala que «la propuesta menípica por lo pronto se sostiene sólo parcialmente, como inserción de episodios intercalados, porque la presencia de una concepción general de la obra sigue justificándose sobre todo por el modelo del retrato. Sólo la confirmación y el reforzamiento de varias hipótesis de Navarro Durán y Perugini acerca del entorno político, y/o posibles trabajos futuros del mismo tenor, darían a la hipótesis un sustento más sólido» (2012: 23).

⁶ Resulta interesante el aporte de Jesús Fernando Cásega Teresa, que matiza el enfoque crítico de esta relación con el género caballeresco: «*La Lozana andaluza*, tan alejada de las novelas de caballerías, al menos en apariencia, sigue sin embargo algunas de las formas y estructuras de este tipo de composiciones [...], aunque en forma de *contrafactum*, como hará el *Lazarillo* años después» (2019: 37).

cie o remembre su vida, amos a los que servir, etc. (Sierra, 2011). Por más que los estudiosos la ubiquen entre los hitos literarios de *La Celestina* y del *Lazarillo de Tormes*, *La Lozana andaluza* no es ni comedia celestinesca ni novela picaresca, sino un «retrato»⁷:

No de otra manera, sean cuales fueren los lazos que se establezcan entre nuestro título y el *Lazarillo de Tormes*, salta a la vista que se trata tan sólo de motivos sueltos (marginación social, Rampín, sátira de costumbres, renovación narrativa o novelesca, etc.), pertenecientes si acaso a la misma corriente de orientación «realista», pero en ningún caso al mismo género (Sevilla, 2014: 294-295).

¿Por qué, entonces, titular la serie *Las pícaras* como tal y presentarla como trasvases del eximio género de nuestro Siglo de Oro? Hay que tener en cuenta que la serie gozó del beneplácito de la coartada cultural; sin ella, José Frade no hubiese podido contar con las subvenciones de la época. La picaresca, por lo tanto, no era la razón principal, sino la picardía erótica, ya que estas adaptaciones, por lo general, se centraron en esa tercera acepción que de «pícaro» recoge la RAE: ‘Que implica cierta intención impudica’. Esta fue la tónica de otras adaptaciones previas con una orientación psicalíptica similar: *La Lozana andaluza* (1975) de Vicente Escrivá, *La viuda andaluza* (1975) de Francesc Betriu, *El libro de buen amor* (1975) de Tomás Aznar, *El libro de buen amor II* (1976) de Jaime Bayarri, *El Buscón* (1979) de Luciano Berriatúa, etc.

Bajo esta premisa, y más que cualquier otro texto literario, *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado resultaba idóneo. Y las razones, muy a su pesar, las ofrece Marcelino Menéndez Pelayo:

La *Lozana*, en la mayor parte de sus capítulos, es un libro inmundo y feo, aunque menos peligroso que otros, por lo mismo que el vicio se presenta allí sin disfraz que le haga parecer amable. Es un caso fulminante de naturalismo fotográfico, con todas las consecuencias inherentes a este modo de representación elemental y grosero, en que la realidad se exhibe sin ningún género de selección artística y hasta sin plan de composición ni enlace orgánico. [...] Una sola seducción y tercería de [Celestina] significa más que todas las acciones indignas y vituperables que cometa la Lozana y todos los disparates que pronuncia su cínica lengua. [...] Su conciencia

⁷ Bubnova indica que «el género se declara desde el título: es un “retrato” cuyo modelo es *La Celestina*. Se trata de dos referencias distintas que casi se contradicen: *La Celestina* no se declara a sí misma un retrato, sino una comedia y tragicomedia. Ahora bien, el “retrato” no es un género canónico, como tampoco lo es la celestinesca, en cuya tradición pretende ser inscrito aquel desde la portada. Hay que tener presente el hecho de que en la definición del género nos movemos necesariamente entre la perspectiva sincrónica y la diacrónica, entre lo que pensaba supuestamente el autor, y nuestra perspectiva actual, y de este modo anticipamos una probable celestinesca, inexistente todavía para Delicado» (2012: 13).

moral está atrofiada por la vileza de su oficio, pero su índole nativa no parece tan abominable como sus costumbres. [...] Francisco Delicado, lo mismo que Pedro Aretino, con quien algunos le han comparado, pertenece al Renacimiento, no por su cultura, sino por sus vicios. [...] La lengua de la *Lozana* es tan singular como su argumento y estilo. Aunque ridículamente haya sido calificada en nuestros días de «joya de la literatura española» y su autor del «mejor hablista de su tiempo», no hay libro del siglo XVI cuya prosa sea más impura ni más llena de solecismos y barbarismos. [...] Quizá nos hemos detenido más de lo justo en dar razón de este libro, por lo mismo que su lectura no puede recomendarse a nadie (1946: 54-65).

Hay que tener en cuenta su descaro prostibulario o el detalle *cuasi* pornográfico con que se describen las relaciones sexuales (si es que tal es posible cuando comparamos lo verbal y lo audiovisual)⁸, así como por su sistema lingüístico y semántico perfectamente construido

en la coherencia de un sentido erótico que es la cifra de la entera obra, ahora de forma manifiesta, ahora oculta o disimulada, y en todo caso caracterizador de un léxico sexual capaz de fagocitar todos los otros, de extender su dominio a cualquier ámbito semántico, material o intelectual, doméstico o exótico, de cultura alta o baja, sin que a ningún concepto o elemento le sea concedido refugiarse en el espacio de la interdicción o del tabú (Perugini, 2004: LVII).

Así, el texto de Delicado ofrecía el material más adecuado, o al menos el que más podría afiliarse a las pretensiones destapistas de *Las pícaras*, para edificar un telefilme que, sin temor a sonrojarse, llevase al paroxismo su lúbrica picardía.

Sin embargo, en *La Lozana/TV* este universo semántico queda bastante diluido. Tampoco aparecen, y esto llama bastante la atención, los usuales desnudos femeninos de *Las pícaras* (a excepción de *La garduña de Sevilla*). Basta una búsqueda superficial para toparse casi sin esfuerzo con más de quince posados en

⁸ Rafael Malpartida ha explicado esta fina línea que separa lo erótico y lo pornográfico: «Seguramente la razón primordial reside en que el modo de determinar la frontera entre lo erótico y lo pornográfico es muy diferente en literatura y cine. Esta novela erótica, de mostrarse explícitamente su contenido en una película, debería devenir en cine porno casi siempre, de modo que u operan autocensuras continuas, o al filme no se le permitiría el ingreso en el circuito de exhibición estándar. [...] En el cine, sometido a una mayor complejidad industrial que la literatura, no solo en su vertiente de distribución y exhibición, sino en la propia génesis compositiva (simple página en blanco y labor eminentemente solitaria en literatura; mecanismos tecnológicos y tarea de equipo en cine), el ejercicio de contención es necesario para que pueda ser mostrado a otros. [...] En consecuencia, las diferencias entre este cine erótico, frente al pornográfico, en su doble nivel de *softcore* y de *hardcore*, serían solo de grado en la mostración y realización de la sexualidad, de manera que se trataría, en última instancia, de una distinción cuantitativa (número de desnudos, partes del cuerpo que se muestran y explicitud de actos sexuales) y no cualitativa» (2012: 176 y 179).

los que Norma Duval, la actriz que interpreta a la Lozana, lucía candorosamente sus desnudos integrales, protagonizando por aquella época portadas, especiales o pósteres en *Lib*, *Papillón*, *Party*, *Interviú*, *Puritán*, *Les*, etc. Por lo tanto, esto pudo deberse a un problema de caché inasumible por José Frade. En el *ABC*, se escribió lo siguiente:

No tenemos otro remedio que subrayar algunas cosas que se vieron —o, mejor dicho, que no se vieron— en el programa de *Las pícaras*, lo que tanto decepcionó a los aficionados a esta serie. Porque *La Lozana Andaluza* montó muy bien un antíquísimo negocio, el de las mancebías, pero luego no trabajó con el clásico uniforme de las empleadas de esos albergues, que suele caber en la funda de unas gafas, y se presentó como una recatada profesional que sólo mostraba, y a medias, algo que, sin que nadie se alarme, enseñaban, a principios de siglo, las «añas» frescas si el guión lo exigía. A lo mejor todas esas decepciones se deben a Norma Duval, que protagonizó a *La Lozana Andaluza*, una «vedette» española que ha triunfado en París y que quizás cree que en el marco de su rango europeo todavía hay clases cuando se pasa del escenario de las frivolidades parisienses a una comedia televisiva (Anónimo, 1983: 101).

Chúmez se aleja de la adaptación cinematográfica de Vicente Escrivá (1976), en la que María Rosaria Omaggio se enjabonaba como una modelo de *Playboy* en el patio de una lavandería, escena que ha pasado a formar parte de la memoria de los cinéfilos y de los orígenes del destape, junto al primer desnudo integral de María José Cantudo en *La trastienda* (1975). Ahora bien, ni el director donostiarra, ni el valenciano, superan en contenido erótico a la novela de Delicado; ninguno se atrevió (tal atrevimiento hubiese sido censurado sin duda) a trasvasar sustancialmente la riqueza psicolíptica del texto áureo, porque, paradójicamente, la sociedad española no estaba «aún preparada para el descarnado realismo de una novela que, aún hoy, sorprende por su espontaneidad y frescura» (Castell, 2011: 104). Por lo tanto, Francisco Delicado «retrata lo que ve», Vicente Escrivá «maquilla lo que lee» (2011: 94) y Chumy Chúmez adapta comedidamente lo que revisiona de ambos textos.

4. DE MAMOTRETO A MAMOTRETO

Además de la pregnancia erótica del *Retrato*, la crítica ha señalado una serie de proezas narrativas que hubieran sido difícilmente asumibles por la versión televisiva de Chúmez: entresijos ficcionales, piruetas autoriales múltiples, recursos «fotográficos o cinematográficos»⁹, multiplicación de personajes, saltos tempora-

⁹ Esta perspectiva fotográfica o filmica defendida por muchos críticos (Marcelino Menéndez Pelayo, Joaquín del Val, Angus MacKay, Bruno Damiani, Jesús Sepúlveda, entre otros) es

les analépticos y prolépticos, etc. La novela de Delicado goza de una originalidad deslumbrante que se manifiesta

de manera irrefutable en sus procedimientos narrativos, anticipadores de técnicas que serán propias del siglo XX, y que por lo que se refiere a España son atribuidas unánimemente al *Quijote* de Cervantes. Hay que reconocer, en cambio, a distancia de tantos siglos, que el verdadero padre de la metaficcionalidad fue Francisco Delicado. En un vértigo de invenciones temporales y accionales, la obra, lejos de ser meramente naturalista o realista, se espeja en sí misma, al tenerse como objeto autorreferencial (Perugini, 2004: LXI).

Estas vindicaciones sobre la factura literaria del *Retrato* han sido matizadas por Florencio Sevilla, quien evita fundamentar en los ringorrangeos autoriales de Delicado «la formación de ciertas teorías literarias actuales» y, menos aún, «según hemos visto que viene sucediendo últimamente», que sus páginas dependan del «nacimiento y la evolución de la novela moderna» (2014: 293-294). Por sí misma, *La Lozana andaluza* basta para

dar cumplida cuenta de su particularísima textura literaria, mesurando con toda cautela los juicios de valor, pues las fronteras entre la genialidad artística y la cazurraza zafia están un tanto desdibujadas en sus páginas a todos los niveles, por mucha ductilidad que le reconozcamos para amoldarse a los métodos hermenéuticos más modernos (2014: 294).

Francisco Delicado concibe un texto *ex novo*, un «retrato», cuyo entramado compositivo oscila entre la narración y el diálogo. Primordialmente, *La Lozana andaluza* persigue

el objetivo de acotar, representar y aun desmenuzar descriptivamente a la retratada desde el mayor número posible de puntos de vista, de enfoques, de perspectivas..., siempre encaminadas a mostrárnosla, hasta la disección, en todo tipo de actos, de actitudes, de intenciones..., a fin de lograr —en suma— una reproducción lo más veraz, fidedigna y meticulosa posible (2014: 296).

Como apunta Pavón, no existe en *La Lozana/TV* «voluntad alguna de representar la estructura e historia presentada en la obra de Delicado» (2010: s.p.). Tal pretensión hubiese embrollado en exceso el relato televisivo y, aun así, este no hubiese captado más que una tibia muestra de la complejidad compositiva de la

puesta en entredicho por Carla Perugini, quien considera que la corriente de lectura abierta por Claude Allaire es más rica y acertada, ya que esta permitió por fin emancipar a «*La Lozana* de su reductiva lectura naturalística o fotográfica, restituyéndola a la gran corriente de las obras burlescas, cazurras y eróticas a la que de derecho pertenece» (2004: XXXIX).

novela. Por lo tanto, son pocos los elementos presentes de esa originalidad deslumbrante del escritor cordobés.

Curiosamente, en otro episodio de *Las pícaras*, *La tía fingida*, cuyo texto no ofrecía en principio ninguna de las pericias narrativas de *La Lozana andaluza*, Antonio del Real y Alonso Millán articulan con ingenio un juego metaficcional bastante interesante. En una secuencia, una de sus protagonistas se recrea con un libro que resulta ser el segundo tomo de *Las pícaras*, en el que figura el director del episodio como autor y «abogado de esta corte e instructivo de la Real Sociedad Económica y de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla» (Aranda, 2020b: 460-461).

Chúmez, no obstante, reconfigura con inteligencia los «sesenta e seis» mamotretos de *La Lozana andaluza*, así como sus «ciento y veinte e cinco» (Delicado, 2011: 314)¹⁰. De la división tripartita de la trama (Sevilla, 2014: 299; Sepúlveda, 2011: 37), diseñada a partir de las edades y actividades prostibularias de Lozana: juventud, orígenes y amoríos libertinos con Diomedes por el Levante (I-V); madurez, prostituta en Roma (VI-XL); y vejez, celestina en Roma y retiro a Lípari (XLI-LXVI); el director donostiarra opta principalmente por la madurez de la cordobesa.

La Lozana/TV comienza con una voz en *off* a modo de prólogo:

Comienza la Historia o Retrato de la señora Lozana, compuesto el año de mil y quinientos y veinte y cuatro, a treinta días del mes de junio, en Roma alma ciudad, que como había de ser partido en capítulos, va por mamotretos, porque en semejante obra mejor conviene (2:00-2:20)¹¹.

A esta se le superponen una sucesión de imágenes de Roma (el Coliseo, el templo de Vesta, el Foro Romano, el templo de Portuno, la Vía Sacra, entre otras), que se corresponden con una focalización interna de la mirada de Lozana dirigiénd-

¹⁰ La maraña de personajes converge en solo unos pocos (los principales son Lozana, Rampín y Clarina), creando así secundarios de más peso y más definidos allí donde el texto ofrecía superficies planas que intervenían como contrapunto a la protagonista en solo un mamotretos —raramente dos— e incluso en brevísimos fragmentos. Dosificando con inteligencia la intensa vida social de la cordobesa, Chúmez emplea la traslación de personajes y de acción como estrategia configurativa de su *dramatis personae*. Sirva como ejemplo el personaje católico de Clarina, archienemiga de Lozana, en la que recaen al menos la Garza Montesina, Angélica, Jerezana, Celidonia, la cortesana innombrada del Mamotretos MXXIII y otras tantas que pugnan por el señorío de Roma.

¹¹ Disponible en <<https://www.rtve.es/alacarta/videos/las-picaras/picaras-lozana-andaluza/4355040/>>. En ocasiones, y como aquí sucede, en las adaptaciones de obras literarias, la voz en *off* ha tenido una función prologal y de homenaje a la obra de partida. Un ejemplo claro de esta función es la película *Rebecca* (1940) de Alfred Hitchcock, basada en la novela homónima de Daphne du Maurier.

dose a Pozo Blanco¹². Los espacios son oscuros e inquietantes, y muestran una Roma en ruinas que culminará hacia el final del episodio con la peste que provocará la huida de Lozana y Rampín (Pavón, 2010: 6). Seguidamente, se produce un inserto de una lámina de la edición veneciana de 1530, sobre la que la misma voz en *off* lee el título del mamotretro: «Cómo en Pozo Blanco, en Roma, en casa de una camisera, llamaron a la Lozana, y cómo les habló y mintió a todas ellas» (2:35). Chúmez emplea esta misma fórmula para dividir *La Lozana/TV* en ocho mamotretos¹³, cuyos títulos leídos en *off* son acompañados de una serie de láminas que funcionan como síntesis anticipatoria de lo que sucederá en los mismos. Las láminas insertadas de la *editio princeps* son¹⁴: [mamotretro I] f. 3r o f. 37r (2:35), [mamotretro II] f. 1v o f. 32v (8:15), [mamotretro III] f. 45r (14:40), [mamotretro IV] f. 44r (21:05), [mamotretro V] f. 8v (28:15), [mamotretro VI] f. 19v (36:10), [mamotretro VII] f. 51r (43:05), y [mamotretro VIII] f. 39v (48:05).

5. DEL «RETRATO» A LA COMEDIA ERÓTICA

De entre todos los cambios acontecidos en el traspase, el más interesante a nuestro juicio es aquel que invierte el sentido de *La Lozana andaluza*, transformando su amarga realidad en una comedia erótica edulcorada. Jesús Sepúlveda resalta una inherente paradoja deliciana, aquella existente entre esa festividad hedonista que atraviesa el artificio literario y ese sabor a hiel de autenticidad descarnada, de vida en toda su mortal crudeza:

No deja de ser llamativo, por otro lado, que en una obra tachada de sensualista, reine, junto a numerosos momentos de goce carnal, una visión desencantada de la vida, en la que la desesperanza y el sufrimiento aparecen a menudo con su rostro auténtico, sin mediaciones ni endulzamientos. La vida en *La Lozana* queda concebida, al igual que en *La Celestina*, como una contienda, pero con la diferencia de que en ella no tienen cabida el amor arrebatador y desinteresado, la lealtad o el cariño familiar. Los personajes afrontan su propia existencia sin más objetivos que la satisfacción inmediata o la seguridad económica a corto plazo. El mundo no da para más y quien quiera manejarse en él deberá andar por caminos repletos de asechanzas y tener los ojos y los oídos bien abiertos, para aprender y, en última instancia, para entender (2011: 17-18).

¹² El rodaje se llevó a cabo en Madrid, Cáceres, Garrovillas y Zafra.

¹³ Los mamotretos suprimidos son II-IV, VII, IX, X, XIII, XVII, XXIII, XXV, XXVI, XXVIII-XXX, XXXIII, XXXIV, XXXVI, XXXVIII-XL, XLII-XLVII, XLIX, L, LIII, LV, LVI, LX-LXV.

¹⁴ Véase la edición facsímil (Valencia: Talleres de Tipografía Moderna, 1950), que reproduce la de Venecia de 1530 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/retrato-de-la-lozana-andaluza-0/>>.

Chúmez emplea soluciones argumentales «a medio camino entre la implacable moralización de la *novella* de Salas Barbadillo y la ausencia total de sentimentalismo en el retrato de Delicado» (Castells, 2010: 94). Para ello, se inmuniza a la Lozana católica, evitando así que la sífilis y sus estragos estropeen la limpida imagen de Norma Duval. Asimismo, al personaje de la Lozana se le añaden elementos de carácter que divergen bastante de la novela: una tierna bondad, un instinto maternal y una relación amorosa con Rampín.

Esto se observa en la rivalidad que mantiene Lozana con la cortesana Clarina y en la solución final del episodio. Protegida por un noble, servida de esclavas como una reina, Clarina es la primera cortesana que conoce la cordobesa. Su fama recorre toda Roma (su belleza, su riqueza y su facilidad para engatusar al género masculino y codearse con la *crème de la crème*) y Lozana es una recién llegada al negocio prostibulario. Tras una primera visita de reconocimiento, la observadora Lozana, cuyo objetivo es desbancar a Clarina en fama, importancia y riquezas, comienza su andadura por lo más bajo del escalafón, rentando su cuerpo a un avejentado judío que se encarga de alquilar una casa para que en ella ejerza el meretricio. Hay que tener en cuenta que, aun siendo uno de los intermediarios en el negocio de sus carnes, Rampín es un cuasi rufián, un bobalicón, más marioneta de Lozana que dueño de ella. Poco a poco, y gracias a su labia, gracejo, memoria, ingenio y diligencia, la Lozana irá haciéndose un hueco en Roma, convirtiendo su espacio en un enjambre de mujeres que la reclaman, como a otra Celestina, para consejos, curas, embrujos y afeites. Su ascenso es fulgurante: a la mitad del episodio el éxito de Lozana no tiene parangón en la ciudad, llegando incluso a humillar a Clarina, cuyos criados terminan pregonando: «Si tú me preguntas ¿quién es mejor que Clarina? Yo te respondo: ¡La Lozana, que es divina!». Una escena después, la solución visual al éxito de la Lozana es bastante ingeniosa. Esta obliga a Rampín a vestirse con el camisón que antes le había timado a Clarina a cambio de un falso rejuvenecedor, rematando como mejor sabe (sexualmente) una serie de denuestos que ha terminado en el paroxismo de su empoderamiento.

Pero como la fortuna es mudable, también Clarina se las ingenia para burlar a su ya declarada enemiga, que tienta a Rampín, invitándolo a que pruebe quién es en realidad más apetecible, más cortesana, más desenfrenada, si Lozana, que tanto postín se arroga, o ella. Ni que decir tiene que el pícaro acepta, derivando todo en una escena típica del cine destapista, con marido cornudo apareciendo espada en mano para descerrajár a un Rampín semidesnudo, y cómicos correteos alrededor de la cama.

Tras el rifirrafe entre Clarina y la Lozana, Chúmez propone un desenlace que aleja sustancialmente este episodio de *Las pícaras* del texto de partida. Debido a una epidemia de peste, Lozana (vestida lujosamente) y Rampín abandonan Roma, llevándose sus pertenencias en una cama móvil. Este añadido de Chúmez es su-

mamente inteligente. En él se asocia el sexo y la muerte, un símbolo con el que parece acariciarse «ese mundo ajeno a cualquier visión idealizada» que vertebría la novela (Sepúlveda, 2011: 83). En el camino, Lozana se topa con unos camilleiros que trasladan el cuerpo ya inerte de Clarina. La imagen es terrible, porque la misma cortesana que lo tuvo todo (poder, belleza y dinero), es encaminada hacia una fosa común, sin nadie que llore su desgracia. Ante la estampa, Lozana se compadece de la situación de la que en vida había sido su archienemiga, entregándole al camillero cincuenta ducados (los mismos que había pagado el caballero interpretado por Miguel Rellán) para que la entierren dignamente. Ya fuera de la ciudad, Lozana y Rampín se encuentran con una niña que parece haberse quedado huérfana y que, casualmente, se llama también Clarina. Lozana le confiesa a Rampín su voluntad de adoptar a la chiquilla y de formar los tres una familia. El plan fracasa al instante, porque de repente aparecen los padres y se llevan a Clarinita, no así la ilusión de Lozana, que, bajo la lumbre de una hoguera, se revuelca con Rampín, prometiéndose mutuamente la felicidad de una familia. Evidentemente, este romántico final no se corresponde con el de la novela, donde Lozana decide «retirarse» por su propia voluntad, ya que le pesa el cansancio y comienza a notar los primeros síntomas de la vejez:

Vamos [...] que no podemos errar, al ínsula de Lípari, con nuestros pares, y mudaréme yo el nombre, y direme la Vellida, y así más de cuatro me echarán menos [...] y yo seré salida de tanta fortuna pretérita, continua y futura y de oír palabras de necios [...]. Ya estoy harta de meter barboquejos a putas y poner jáquimas de mi casa. Y pues he visto mi ventura y desgracia, y he tenido modo y manera y conversación para saber vivir, y veo que mi trato y plática ya me dejan, que no corren como solían, haré como hace la Paz, que huye a las islas [...]. Estarme he reposada y veré mundo nuevo, y no esperar que él me deje a mí, sino yo a él. Así se acabará lo pasado y estaremos a ver lo presente, como fin de Rampín y de la Lozana (Delicado, 2011: 310).

Sobre este final, Castells Molina explica:

la sombra del franquismo sigue siendo alargada y si una prostituta y su chulo tienen la suerte de haber salvado su vida de la peste, deben también salvar su alma incorporándose a la sagrada institución de la familia con la forzada caridad como salvoconducto (2010: 95).

No creemos que sea tanto la sombra del franquismo, como el peso estético de *Las pícaras*. Es cierto que, como señala Castells Molina, en la Lozana literaria «no hay redención ni arrepentimiento», ni compromiso matrimonial ni deseo de

formar una familia, sino únicamente la voluntad establecerse en un enclave mítico (la isla de Lípari) en el que habita la Paz¹⁵. Y, por lo tanto, es el lector quien

debe deducir la evolución y decisión de la protagonista a través de las vivencias acumuladas en los distintos mamotretos, pero no de un progresivo desarrollo argumental con un inequívoco desenlace como nos muestra [...] el capítulo de la serie televisiva (2010: 96).

Sin embargo, lo que determina la transformación es el manual de estilo de *Las pícaras* (guía de todos los episodios), en el que prima lo cortesano o la novela rosa sobre lo pícaresco, los desenlaces argumentales positivos, las imágenes de revista y el cine del destape sobre la áspera realidad de los marginados en aquella época. La empatía, la compasión, la tranquilidad familiar, el matrimonio, el triunfo del amor o la prostituta redimida eran los elementos indispensables para agradar a un público que, paradójicamente, en determinados aspectos seguía siendo muy reaccionario (y no poco machista); de ahí que el *Retrato de Delicado*, «tan natural que no hay persona que haya conocido la señora Lozana en Roma o fuera de Roma que no vea claro ser sacado de sus actos y meneos y palabras» (2011: 92), sea trocado tanto en una historia de amor que se nos antoja henchida, como en una comedia erótica cuya *vedette* luce atemperada.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (1983). «La gran decepción». *ABC* (09/05), p. 101 <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19830509-101.html>> [Consulta: 10/02/2021].
- ARANDA ARIBAS, Victoria (2019). «La *Garduña* al desnudo: Castillo Solórzano en la adaptación televisiva de Lara Polop». *Criticón*, 136, pp. 175-209.
- ARANDA ARIBAS, Victoria (2020a). «“Mi ingenio las engendró y van creciendo en los brazos de la cámara”: la novela corta del Barroco en el cine y la televisión». *Janus*, 9, pp. 596-642 <<https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=150>> [Consulta: 21/02/2021].
- ARANDA ARIBAS, Victoria (2020b). «*La tía fingida* (“y la dueña más fingida todavía”) de Antonio del Real (1983)». *Hipogrifo*, 8: 2, pp. 433-472 <<https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/764>> [Consulta: 18/02/2021].
- ARANDA ARIBAS, Victoria (2020c). «*La ilustre fregona* de Sánchez Enciso y Lion-Depetre». *Edad de Oro*, XXXIX, pp. 333-361 <https://revistas.uam.es/edadoro/article/view/edadoro2020_39_018> [Consulta: 18/02/2021].

¹⁵ Carla Perugini apunta que no existe tal viaje a Lípari: «El presunto fin de la Lozana y Rampín en Lípari (en italiano *Lipari*) es otro juego de palabras sobre la dialéctica de *pares*, que hay que entender como ‘placenta’. De esta manera todo el episodio se lee como un aborto más de la prostituta, quien nunca lleva a término un embarazo» (2004: LIV).

- BONILLA CEREZO, Rafael (2015). «Un *Quijote* de cine para niños grandes: *Donkey Xote* (José Pozo, 2007)». *Anales Cervantinos*, XLVII, pp. 47-132.
- BUBNOVA, Tatiana (2012). «El *Retrato de la Lozana andaluza*: en torno a la cuestión del género». En Patrizia Botta *et alii* (coords.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Roma: Bagatto Libri, t. III, pp. 13-23.
- CARMONA LÁZARO, Alba (2017). «Ausencias y presencias: la recepción de Lope y Shakespeare a través del cine». *Anuario Lope de Vega*, 23, pp. 286-317 <<https://ddd.uab.cat/record/169858>> [Consulta: 21/02/2021].
- CARMONA LÁZARO, Alba, Purificación MASCARELL y Gastón GILABERT VICIANA (2018). «La escena y la pantalla. Lope hoy». *Anuario Lope de Vega*, 24, pp. 1-9 <<https://ddd.uab.cat/record/185606>> [Consulta: 21/02/2021].
- CÁSEDA TERESA, Jesús Fernando (2019). «Retrato y relato en *La Lozana andaluza*: realidad y ficción en la obra de Francisco Delicado». *Etiópicas*, 15, pp. 25-50 <<http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/17745/Retrato.pdf?sequence=2>> [Consulta: 15/02/2021].
- CASTELLS MOLINA, Isabel (2010). «La versión cinematográfica de *La Lozana andaluza* de Vicente Escrivá: ¿“traición” o “transición”?». *eHumanista*, 15, pp. 85-106 <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_15/2%20Articles/6%20ehumanista15.erotica.Castells.pdf> [Consulta: 12/05/2016].
- DELICADO, Francisco (2011 [1530]). *La Lozana andaluza*. Jesús Sepúlveda (ed.). Málaga: Anejos de *Analecta Malacitana*.
- ESPAÑA ARJONA, Manuel (2015). «La picaresca femenina en la TV: producción y recepción de la serie *Las pícaras de José Frade*». En Francisco José Salvador Ventura (coord.), *Cine e historia(s): maneras de relatar el pasado con imágenes*. París: Université Paris-Sud, pp. 351-362.
- ESPAÑA ARJONA, Manuel (2017). «La adaptación de la novela corta *La tía fingida* en la serie televisiva *Las pícaras* (1983)». *Creneida*, 5, pp. 372-399 <<https://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/creneida/article/view/10378>> [Consulta: 21/02/2021].
- ESPAÑA ARJONA, Manuel (2018). «¿Una transposición encubierta o la funcionalidad urgente de un texto cervantino?». *eHumanista*, 38, pp. 673-688 <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume38/20%20ehum38.no20.Espa%C3%B1a%20Arjona.pdf> [Consulta: 21/02/2021].
- GALINDO, Carlos (1983). «José Frade: “La colaboración con TVE es necesaria”», *ABC* (08/04) p. 65 <<https://www.abc.es/archivo/buscador/?tipo=todos&fecha=1983-4-8>> [Consulta: 15/02/2021].
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (2008). «Introducción». En Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *La hija de Celestina*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2012). «El erotismo, de la novela al cine: el caso de Bigas Luna». *Analecta Malacitana*, 32, pp. 175-196 <http://www.animal.uma.es/numero32/Bigas_Luna.pdf> [Consulta: 15/07/2016].
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2018a). «La recepción y el canon de la literatura y el cine: sugerencias y replanteamientos». En Rafael Malpartida Tirado (coord.), *Recepción y canon de la literatura española en el cine*. Madrid: Editorial Síntesis, 7-53.

- MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2018b). «Novela corta y cine: el caso de “El curioso impertinente”». *eHumanista*, 38, pp. 657-672 <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume38/19%20ehum38.no19.Malpartida%20Tirado.pdf> [Consulta: 21/01/2021].
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2018c). «El componente verbal en las adaptaciones de la literatura áurea española al cine y la televisión: una propuesta de estudio». *Edad de Oro*, XXXVII, pp. 189-232 <<https://revistas.uam.es/edadoro/article/view/10288>> [Consulta: 15/01/2021].
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2021). «Reajustes y funciones de los espacios en las adaptaciones filmicas de la literatura áurea española: entre España, Italia y Portugal». En Soledad Pérez-Abadín Barro, Rita Marnoto y David González Ramírez (coords.), *Entre Italia, Portugal y España: Ensayos de recepción literaria*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1946). *Orígenes de la novela*. Buenos Aires: Editorial Espasa-Calpe, t. III, pp. 54-65.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier (2008). «El mito de Don Quijote en la novela victoriana: “The Newcomes”, de William Thackeray, y “The Ordeal of Richard Feverel”, de George Meredith». En Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Peco (coords.), *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 361-374.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier (2020). «El mito de Frankenstein en el cine: transmediación y ciencia ficción (*Blade Runner* y *2049*)». *Trasvases entre la Literatura y el Cine*, 2, pp. 9-42 <<https://revistas.uma.es/index.php/trasvases/article/view/9547/10509>> [Consulta: 19/11/2020].
- PAVÓN, M.ª Cecilia (2010). «Retrato de la Lozana andaluza en cine y televisión: las versiones de Vicente Escrivá y Chumy Chúmez». *IX Congreso Argentino de Hispanistas*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp. 1-8 <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1141/ev.1141.pdf> [Consulta: 12/01/2021].
- PEÑA ARDID, Carmen (2020). «Rehacer cuerpos, construir identidades. *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011) y *Tarántula* (Thierry Jonquet, 1984)». *Trasvases entre la Literatura y el Cine*, 2, pp. 95-117 <<https://revistas.uma.es/index.php/trasvases/article/view/10031>> [Consulta: 19/11/2020].
- PERUGINI, Carla (2004). «Introducción». En Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, pp. XI-LXXXV.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando (2012). *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano: «Teresa de Manzanares» y «La garduña de Sevilla»*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- SEPÚLVEDA, Jesús (2011) «Introducción». En Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*. Málaga: Anejos de *Analecta Malacitana*, pp. 15-84.
- SEVILLA ARROYO, Florencio (2014). «El “autorretrato” de Lozana en *La Lozana andaluza*». *EPOS*, XXX, pp. 289-310 <<http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/16100>> [Consulta: 15/02/2021].

- SIERRA MATUTE, Víctor (2011). «*La Lozana andaluza* y el género picaresco: panorama crítico y algunos matices». *Tonos*, 21 <<https://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/estudios-28-andaluza.htm>> [Consulta: 15/02/2021].
- STAM, Robert (2005). «Introduction: The Theory and Practice of Adaptation». En Robert Stam & Alessandra Raengo (eds.), *Literature and Film. A Guide to Theory and Practice of Film Adaptation*. London: Blackwell, pp. 3-21.
- TORRES, Augusto M. (2004). *Directores españoles malditos*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.
- TORRES, Luc (2005). «La Guzmana de Alfarache: huellas del *Libro del pícaro* en *La pícara Justina*: estado de la cuestión». En Carlos Mata Induráin y Miguel Zugasti (coords.), *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio. II*, Pamplona: EUNSA, pp. 1645-1654.
- WOLF, Sergio (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- ZECCHI, Barbara (2012). «Introducción. La adaptación multiplicada». En Barbara Zecchi (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación filmica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 19-64.

Recibido: 23/02/2021

Aceptado: 12/04/2021



*LA LOZANA ANDALUZA DE CHUMY CHÚMEZ (1983):
DEL «RETRATO» A LA COMEDIA ERÓTICA*

RESUMEN: Este artículo analiza el episodio televisivo *La Lozana andaluza*, incluido en la serie *Las pícaras* (1983). En él se compara la novela de Francisco Delicado (1530) con el telefilme de Chumy Chúmez (guionista y director del mismo), explicando los resultados estéticos del trasvase en relación con el contexto cinematográfico del destape y con las principales soluciones narrativas. Asimismo, se pone de manifiesto que, pese a la carga erótica de la adaptación de Chumy Chúmez, se evita el realismo del «retrato», acomodando su sentido al *happy end* de la comedia erótica.

PALABRAS CLAVE: *La Lozana andaluza*, Francisco Delicado, *Las pícaras*, Chumy Chúmez, TVE, adaptación televisiva.

*LA LOZANA ANDALUZA BY CHUMY CHÚMEZ (1983):
FROM «RETRATO» TO EROTIC COMEDY*

ABSTRACT: This article analyzes the television episode *La Lozana andaluza*, it is included in the series *Las pícaras* (1983). It compares the novel by Francisco Delicado (1530) with the telefilm by Chumy Chúmez (scriptwriter and director), explaining the aesthetic results of the transfer in relation to the cinematographic context of the *destape* and the main narrative solutions. Likewise, it is shown that, despite the erotic charge of the adaptation by Chumy Chúmez, the realism of the «retrato» is avoided and its meaning is accommodated to the happy end of erotic comedy.

KEYWORDS: *La Lozana andaluza*, Francisco Delicado, *Las pícaras*, Chumy Chúmez, TVE, TV adaptation.

INFLUENCIA DE LA ESTÉTICA DEL CÓMIC EN *LA CELESTINA* DE ROBERT LEPAGE: NARRATIVA INTERTRANSMEDIAL EN LA PLÁSTICA ESCÉNICA

JOSÉ MANUEL TEIRA ALCARAZ

Universidad Complutense de Madrid / Universidad Internacional de La Rioja
jteira@ucm.es

1. INTRODUCCIÓN

1.1. ANTECEDENTES Y JUSTIFICACIÓN

Si un texto puede rivalizar con el *Quijote* como enseña de la literatura española del Siglo de Oro es *La Celestina*, apodado así por su protagonista, como la obra de Cervantes. Ambos títulos son emblemáticos hasta el punto de haberse incorporado al diccionario de la Real Academia Española. En la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1502), Fernando de Rojas reelaboró la *Comedia de Calisto y Melibea* escrita a su vez a partir de un primer texto previo de 1499 (Rodríguez, 1996: 5). Sus ediciones se multiplicaron pronto dentro y fuera de España, traduciéndose primero al italiano (1506) y después al alemán (1520), al francés (1527), al holandés (1550) y al inglés (1631) (Rodríguez, 1996: 91; Fernández: 2005: 36; Ardila, 1998: 36). Por esto fue el texto literario más extendido en Europa a lo largo del siglo xvi (Küpper, 2018: 94), convertido en *best-seller* antes que el mencionado *Quijote*.

Todo ello aun no siendo considerado un texto teatral, en el sentido pleno del término, por autores que, a causa de su inusual estructura, proponen su catalogación *sui generis* como «poema dramático» (Menéndez Pelayo, 2014: 490) o «novela dialógica» (Šabec, 2008: 205). María Rosa Lida de Malkiel, por su parte, la caracteriza como «comedia humanística»:

Y, en efecto, *La Celestina* comparte con la mayoría de las comedias humanísticas la forma en prosa, la división clásica superpuesta a un concepto de secuencia dramática no clásico sino medieval, los recursos técnicos de la comedia romana a la

vez que los agregados a esta: acotación implícita, monólogo en boca de personajes bajos, uso verosímil del aparte y, muy señaladamente, concepción fluida e impresionista de lugar y tiempo, que con razón ha desconcertado a cuantos abordaron *La Celestina* partiendo del teatro de la Antigüedad o de la Edad Moderna, y no del medieval (2001: 162).

Estas características reflejan los mecanismos dramáticos presentes en la obra, cuya teatralidad¹ se ha puesto de manifiesto a lo largo de la historia, como defienden De Miguel (1996) y Bastianes (2016), por ser uno de los clásicos áureos más representados y con mayor éxito. Reafirmar esto desde la contemporaneidad es el primer objetivo del análisis de una de sus puestas en escena: la estrenada por el director canadiense Robert Lepage en Barcelona en 2004 bajo el título *La Celestina, más allá de las tenerías, a la orilla del río*. En particular, se busca evidenciar los puentes tendidos a un texto con más de quinientos años desde la dramaturgia de influencia posdramática y sustentada en la tecnología escénica, características de la obra de Lepage.

1.2. METODOLOGÍA

Este análisis estudia la dramaturgia de los grupos sígnicos visuales de la escenificación. Siguiendo a Ubersfeld (2002: 41-42), con dramaturgia me refiero a los procesos de significación de los elementos escénicos que entablan comunicación con el espectador. Al fin y al cabo, el público percibe el texto espectacular imbriado en el conjunto de la puesta en escena, por más que este se cimente sobre el texto fuente.

Todo aspecto estético se asume sostenido en un planteamiento dramatúrgico que deriva de la propuesta de sentido para la escenificación. A partir de este presupuesto diseñó Martínez Valderas (2017: 112-113) su sistema de análisis de espacio escénico, que amplió siguiendo un esquema similar al planteado por Palacio (2017: 33-77) aunque centrado en los elementos de la «plástica escénica», es decir, todos los aspectos de la dramaturgia visual del espectáculo: escenografía y composición, iluminación, vestuario y caracterización e incluso diseño gráfico (Teira, 2020). Estos sistemas se basan en el concepto de estrategia estético-estilística como formalización escénica de la dramaturgia espectacular a partir de los siguientes presupuestos. El «núcleo de convicción dramática» vertebría el sentido de la escenificación (Hormigón, 2002: 156-158) al sintetizar la idea fun-

¹ Entendiendo por tal, en los términos que expone Patrice Pavis, no solo «que se presta bien a la trasposición escénica» sino su facultad de «utilizar al máximo las técnicas escénicas que sustituyen al discurso de los personajes y tienden a bastarse a sí mismas» (1998: 435).

damental que se quiere transmitir con ella y materializa su objetivo. El «objetivo de la escenificación» o «estética» es la pulsión fundamental que quiere transmitir el creador al espectador (Martínez Valderas, 2017: 58) y que formula las leyes de composición y de funcionamiento del texto y del escenario (Pavis, 1998: 184). Así, «el director de escena traza las líneas maestras de su planteamiento escénico en cuanto a la estética escogida y la estilística más adecuada para construir la trama escénica significante que materializará en el espectáculo» (Hormigón, 2002: 166). De ahí la «estrategia estético-estilística» como «intenciones comunicativas de los artistas [...] con respecto al público potencial que genera la forma escénica» (Martínez Valderas, 2017: 59).

	SIMPLIFICADA	POÉTICA	ESTETICISTA	SIMBÓLICA	EXPRESIONISTA	
REALISTA	Realista-Simplificada	Realista-Poética	Realista-Esteticista	Realista-Simbólica	Realista-Simbólica	Hiperrealista
NARRATIVA	Narrativa-Simplificada	Narrativa-Poética	Narrativa-Esteticista	Narrativa-Simbólica	Narrativa-Expresionista	
TEATRAL	Teatral-Simplificada	Teatral-Poética	Teatral-Esteticista	Teatral-Simbólica	Teatral-Expresionista	Fantástica
ABSTRACTA	Abstracta-Simplificada	Abstracta-Poética	Abstracta-Esteticista	Abstracta-Simbólica	Abstracta-Expresionista	
REALIZACIÓN ESCÉNICA	Realización Escénica-Simplificada	Realización Escénica-Poética	Realización Escénica-Esteticista	Realización Escénica-Simbólica	Realización Escénica-Expresiva	

[IMAGEN 1]. Categorías de las estrategias estético-estilísticas. Fuente: Martínez Valderas (2017: 70).

Si en el proceso creativo de la puesta en escena se decidirían el núcleo de convicción dramática, el objetivo de la escenificación y la estrategia estético-estilística, en su análisis dramatúrgico se propone el proceso inverso. Para ello se parte de la descripción de la estético-estilística empleada en cada elemento, y para el espectáculo en su conjunto. Esto permitirá deducir el posible núcleo de convicción dramática y el objetivo de la escenificación a través del estudio de la plástica escénica. Como personaje protagonista se pone especial atención en *Celestina*.

2. ANÁLISIS DE *LA CELESTINA, ALLÁ CERCA DE LAS TENERÍAS, A LA ORILLA DEL RÍO*

2.1. DOCUMENTACIÓN

2.1.1. Robert Lepage

Robert Lepage (Québec, Canadá, 1957) considera su familia una metáfora de la multiculturalidad canadiense, pues fue el tercero de cuatro hermanos de los cuales los dos primeros, adoptados, crecieron en inglés y los dos biológicos en francés (Dundjerović, 2007: 5). Este hecho ha influenciado su interés en cuestiones cul-

turales, étnicas y sociales en espectáculos como *Trilogie des Dragons* (1985), *Les Plaques tectoniques* (1988), *Les Aiguilles et l'opium* (1991), *Les Sept Branches de la rivière Ota* (1994), *Zulu Time* (1999) o *Le Dragon bleu* (2008). Su concepción ritual del teatro favorece a estos temas, lo que también sucede en su *Celestina*.

Atraído inicialmente por la geografía (Ex Machina, 2015), las creaciones de Lepage parten de un mapa dibujado por toda la compañía, ya que para él «dibujar y usar imágenes es una buena forma de conocer las visiones interiores que tiene la gente» y «al final los dibujos revelan algo sobre el espectáculo» (Irvin, 2003: 62). Esta participación colectiva redunda en un gran sentido del juego escénico que inspira su estilo de dirección de actores, influido por Lecoq a través de sus profesores en el Conservatorio de Arte Dramático de Québec (Iglesias, 2014: 214).

Es característica de los espectáculos de Lepage la integración de tecnologías, sobre todo el vídeo, presente en casi todos ellos y siempre con un sentido dramático; pero también enormes escenografías móviles, con las que construye universos que causen un gran impacto al espectador, algo evidente en *La Celestina*. La experiencia estética es generada desde el juego actoral en consistencia con la imponente plástica. Para lograrla, Lepage concibe talleres colaborativos en los que explorar: «Tienes que situarte en un entorno donde puedas tirar cosas, crear caos si quieras que acabe saliendo algún tipo de orden» (Irvin, 2003: 62-63). Esta afirmación anticipa el carácter habitualmente experimental de sus propuestas, las cuales suelen distribuir el tiempo de ensayos en cuatro períodos separados durante meses, en lugar de un periodo continuo (Banff, 2015). Es más, nunca da sus espectáculos por cerrados, sino que se encuentran en permanente evolución mientras se están representando, con lo que el texto solo queda escrito en la última representación (López Antuñano, 2016: 292-293).



[IMAGEN 2]. Escenografía móvil y proyección videoescénica en *El oro del río* dirigida en 2010 por Lepage en la Metropolitan Opera. La maquinaria escenográfica tiene un claro antecedente en su *Celestina* española. Fuente: Ken Howard/Metropolitan Opera.

Lepage no concibe la tecnología escenotécnica como una mera herramienta o un añadido, al contrario; para él es innata al teatro, cuya supervivencia depende de «reinventarse, integrando nuevas herramientas y lenguas», para que «sea testigo de lo que sucede en su tiempo» (Lepage, 2008). Su empleo de la tecnología está, pues, ligado a la dramaturgia. Afirma que «todas las soluciones dramatúrgicas están siempre íntimamente conectadas a las soluciones técnicas», considerando que «todo buen teatro tiene su contenido y su forma funcionando juntos» (Banff, 2015). Para Lepage, como para otros creadores de su generación, la forma es indisoluble del contenido.

2.1.2. La versión

Lepage había escenificado *La Celestina* en 1998 en el Dramaten sueco, sin quedar satisfecho (Bastianes, 2017: 171). El interés de la actriz Núria Espert motivó su reunión en Canarias con el director, donde convinieron una *Celestina* con su protagonismo. Coproducida entre Ex Machina y la española Ysarca, se estrenó en el Teatre Lliure de Barcelona, tras lo que siguió una gira nacional.

Desconocedor del castellano, Lepage encargó una versión en francés a Michel Garneau, retraducida después por Álvaro García Meseguer. Su lenguaje es más directo y contemporáneo que el original, suponiendo una «buena versión dramática» para algunos (Gil, 2005) y la «peor de las soluciones» para otros (De Miguel, 2004: 145). De esta doble traducción se infiere que el foco de Lepage fue la potencialidad escénica de la obra más que sus palabras. Además, el buen conocimiento de García Meseguer del idioma y del original completa un viaje de ida y vuelta en el que la dramaturgia se empapa de frescura y visión externa de un norteamericano, sin intervenir en profundidad la trama original.

Espert y Lepage querían mostrar el bagaje emocional de *Celestina* (Antón, 2004), lo que encuentra su cumbre cuando la alcahueta algo bebida rememora historias en un emotivo monólogo tras el que se deshace en sollozos. El monólogo de Calisto a caballo ejemplifica una transformación de escenas dirigida a exaltar lo pasional y lo sensual. También se acentúa el carácter trágico al convertir el final del texto, el funeral de Melibea, en el inicio de su espectáculo a modo de prolepsis (o, a la inversa, toda la obra desde entonces en una gran analepsis), recurso popularizado en el cine por clásicos como *Citizen Kane* (Orson Wells, 1941) o *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950).

Bajo el título *La Celestina, allá cerca de las tenerías, a la orilla del río*, frase que se dice en el texto, Lepage buscaba distanciarse del texto fuente para dotarlo de vitalidad (Tosat, 2004: 6; Bastianes, 2017: 170). Parece con esta descripción aludirse al origen humilde y a la marginación del personaje, cuestiones que se entrelazan con la fragilidad encubierta de *Celestina*.

2.2. ANÁLISIS DE LA PLÁSTICA ESCÉNICA

En la composición escénica de *La Celestina* de Lepage impera la bidimensionalidad, lo que afecta a la narrativa y, por extensión, a su recepción. Es causada en gran medida por una escenografía que limita, por un lado, los desplazamientos del elenco al dejarles escaso espacio de juego y, por otro, el tempo de la obra, al requerir de largas transiciones de cambio. Encuentro en ello la influencia de una estética concreta trasladada a la dramaturgia de los elementos significantes del espectáculo: la estética del cómic. Su característica esencial es la narración por medio de sucesivas viñetas que encuadran la acción, cuyos antecedentes, según Maza (2014: 12), pasan del arte rupestre a través de Egipto y Roma a la iconografía medieval europea, como los sucesos bíblicos en los vitrales de las iglesias. Esta composición da lugar a un relato secuenciado en el cual el tipo de plano es sustancial en la narración (Ortega, 2010: 4) —como sucede en el cine—, así como su iluminación. Ambos aspectos dotan de dramatismo a la acción y proponen una ilusión de dinamismo que es completada por el lector (Cantero, 2001: 170).

A partir de Cantero (2001) y Ortega (2014), se pueden listar varias características del cómic, las cuales se descubrirán en los distintos elementos plásticos de la escenificación de *La Celestina* de Robert Lepage:

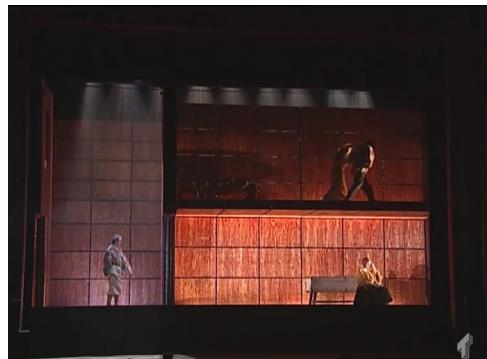
- Encuadre en viñetas que delimitan la acción al plano deseado por el creador.
- Avance de la narrativa a través de las sucesivas viñetas, cuyo mensaje visual se desprende de su interdependencia.
- Como en la pintura, composición contrapesada de «masas» y espacios libres.
- Bidimensionalidad sorteada mediante la perspectiva y la altura.
- Influencia de planos cinematográficos en la composición de ángulo y encuadre.
- Posibilidad de componer una página completa donde todas las viñetas se apoyan entre sí.
- Contemporaneidad, expresividad y accesibilidad.
- Uso del claroscuro, sobre todo en los elaborados con tinta (la mayoría) y especialmente en aquellos sin colorear.
- Búsqueda del dramatismo en la composición de imágenes.

2.2.1. Escenografía

En este espectáculo, al igual que en otros posteriores del director como *El anillo del nibelungo* (2010), la escenografía es un único volumen complejo y variable que evoluciona como un personaje más, que podríamos llamar «maquinaria escenográfica». Se convierte, por tanto, en el elemento más impactante de la plástica escénica, buscando la espectacularidad propia de Lepage: una enorme pared con

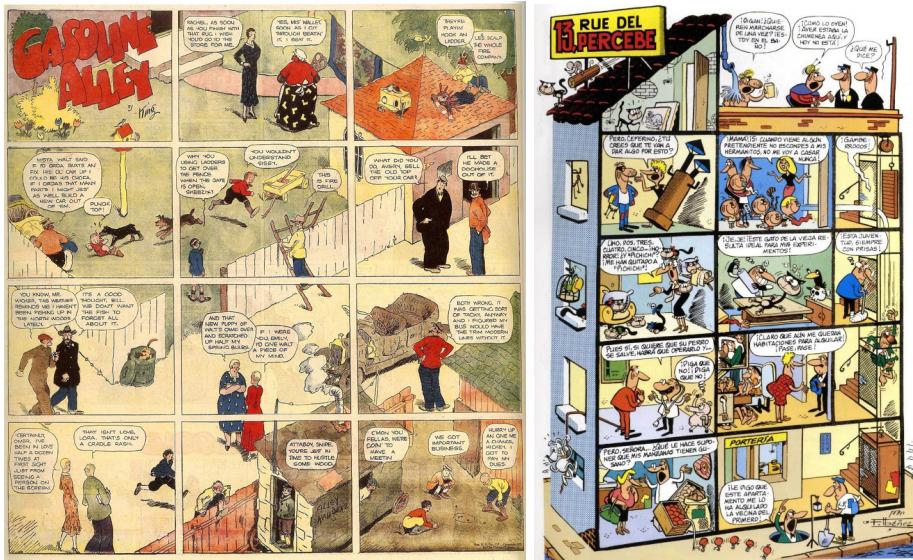
72 paneles de madera móviles que se superponen y despliegan para configurar los diferentes espacios de acción. Estos son los del texto, en su mayoría de índole doméstico, con un permanente encuadre de imágenes en «habitaciones-viñeta» que produce el progreso de la trama con la transición a la siguiente habitación. Su diseño le da a la escenografía un carácter de «semifija» según la clasificación de Martínez Valderas (2017: 51), es decir, cuenta con elementos que permanecen y otros que entran y salen de escena.

En cuanto al lugar de la acción, según el esquema de la misma autora, incluye espacios tanto «consecutivos» en el tiempo como «simultáneos», esto es, unos donde la acción sucede a continuación de la acción sucedida en otro lugar, y otros diferentes que acogen acciones a la vez. Ambas temporalidades son propias del cómic, donde la ilusión de consecutividad se obtiene al pasar de una viñeta a otra, igual que el cambio de espacio en esta *Celestina* sucede cuando los personajes acceden físicamente a otro diferente —que en ocasiones es formado incluso al mismo tiempo—. En el cómic también se puede presentar simultaneidad de escenas por medio de las composiciones de «página completa» (Peñalba, 2014: 706), algo que la escenografía favorece cuando encontramos personajes accionando a la vez en diferentes «habitaciones-viñeta». Este planteamiento de múltiples espacios parece haber sido pensado por el primer autor en base a las «mansiones» medievales (Bernaldo de Quirós, 2009: 99), como se denominaba a los tablados que convivían en un mismo espacio escénico mostrando lugares distintos simultáneamente (Oliva y Torres, 1990: 92). Más allá de que esto favorezca la adopción de una pauta compositiva, puede observarse cómo el simbolismo medieval de las mansiones, cuyo espacio quedaba definido por aquello que lo ocupaba, encuentra un paralelismo en la dramaturgia posmoderna de Lepage, que evita la caracterización del espacio mediante elementos escenográficos excesivos para hacerla recaer en la acción escénica de quienes lo habitan.



[IMAGEN 3]. Habitaciones-viñeta funcionando como espacios simultáneos.

Fuente: teatroteca.teatro.es.



[IMAGEN 4]. Composiciones de cómic en página completa con acción simultánea: a la izquierda *Gasoline Alley* de Frank King (24 de mayo de 1931); y, a la derecha, *13 Rue del Percebe* de Francisco Ibáñez (6 de marzo de 1961).

Por otro lado, el enorme fondo escenográfico tiene como contrapartida la limitación radical de profundidad de la escena, relegando la actuación de los actores a la cuasi bidimensionalidad, elemento también, por necesidad, característico del cómic. Esto busca ser compensado de dos maneras: dotando de altura a la escena con escaleras, elementos colgados y primeros pisos, y planteando imágenes de gran plasticidad como el funeral de Melibea, la iglesia con el gran Cristo presidiéndola o el sueño de Calisto. Al estilo de Robert Wilson —influencia reconocida por Lepage en lo visual (Iglesias Simón, 2005: 74)—, el director «pinta» masas en la escena para componer imágenes que, de congelarse en el tiempo, gozan del equilibrio, la belleza y la significación propias de las artes plásticas. Estos espacios, además, potencian el juego escénico entre los personajes: cuando interactúan a distintas alturas, trabajan en escenas separadas espacialmente o se desplazan al tiempo que la escenografía cambia.



[IMAGEN 5]. Sueño de Calisto con Melibea planteado en un plano contrapicado.
Fuente: teatroteca.teatro.es.

La textura visual natural de la madera de los paneles tiene un llamativo color rojizo que tiñe toda la escena. Podría ser o imitar la jatoba o la caoba, esta segunda mencionada en el texto refiriéndose al color del pelo de Melibea como símbolo de la pasión por ella despertada en Calisto. Por tanto, la escenografía transmite a la vez dureza y calidez, características que podrían asociarse a la propia Celestina: dureza por su experiencia y calidez en sus momentos de reflexión. El omnipresente color rojizo parece relacionado con el carácter de sensualidad que Lepage busca darle a su puesta en escena.

Varias son, pues, las características del cómic presentes en la escenografía: la bidimensionalidad alternada con imágenes de gran perspectiva, la coexistencia temporal de espacios, el avance de la narrativa con el paso a otra viñeta, las composiciones de «página completa» y el continuo guiado del itinerario de atención por los personajes en un espacio mayoritariamente vacío.

La estético-estilística que sigue la escenografía no es única. Tiene carácter «narrativo» en su simplificación de la realidad dejando algunos elementos locativos sin buscar la mimesis de un lugar reconocible. En los cambios de escena que muestran los engranajes de la escenotecnia en movimiento se distancia hacia lo «teatral», puesto que «se busca evidenciar la ficcionalidad, [...], despertar la conciencia de estar asistiendo a una representación de teatro» (Martínez Valderrás, 2017: 79). El carácter que sí manifiesta a lo largo del espectáculo es el de esteticista, pues «intensifica colores, modifica texturas, reestructura proporciones

y elimina lo cotidiano para hacer grandioso el modelo» (Martínez Valderas, 2017: 73). Así, la escenografía tiene una estético-estilística «narrativa esteticista» combinada con «teatral esteticista».

2.2.1. Iluminación

Para potenciar o aliviar el impacto causado por una escenografía tan vasta, la iluminación busca dar vida a la escena. Combina algunos momentos expresivos con otros de gran cotidianeidad tendentes a lo realista, al disponer luces cuya fuente no es visible y emulando en posición, dirección e intensidad a fuentes de luz de la realidad aludida, como la ventana abierta en el cuarto de Calisto.



[IMAGEN 6]. Iluminación dibujando un haz de luz solar en el exterior entrando por la ventana.
Fuente: teatroteca.teatro.es.

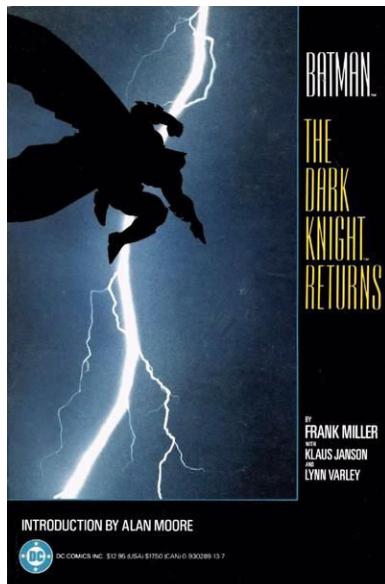
Las propiedades de la luz más alteradas son su intensidad, color y distribución. La intensidad depende del momento del día evocado; mientras que el color en general tiende a un blanco anaranjado natural y, en determinados casos, colores más expresivos como naranjas o rojos. La distribución de la luz en las «habitaciones-viñeta» subraya su delimitación, lo que acentúa el efecto de marco a la vez que potencia el color madera rojizo de la escenografía. Del mismo modo, también resalta el vestuario, con tonos cálidos cercanos a los de la madera.

Un recurso lumínico recurrente es dejar los espacios a oscuras o alguno de los personajes levemente iluminado, resaltando las siluetas de los personajes en ne-

gro sobre el fondo escenográfico mediante la luz de contra. Esta es una estrategia habitual en el cómic para evocar lo misterioso, lo siniestro o lo peligroso.



[IMAGEN 7]. Funeral de Melibea, donde solo vemos con claridad su cadáver y a su padre, quedando las siluetas de las plañideras (arriba) y Sempronio y Elicia teniendo sexo mientras en la habitación inferior conjura Celestina (abajo). Fuente: teatroteca.teatro.es.



[IMAGEN 8]. Portada de *Batman: The Dark Knight Returns* de Alan Moore.
Fuente: luckytargetcomics.com.

La generación de atmósferas, a lo cual la iluminación es el elemento plástico que más contribuye (Mier, 2013: 18), es una función dramatúrgica presente a través de los momentos en que busca generar efusividad, onirismo, intimidad, solemnidad e inquietud, en línea con la acción dramática.

En conclusión, tendríamos iluminación «narrativa» cuando se evidencian referentes locativos, o «abstracta», cuando se pierde cualquier mimesis realista en favor de la expresividad. También existe, como en la escenografía, una clara voluntad «esteticista» en potenciar la belleza de las imágenes. Por tanto, la iluminación sigue una estético-estilística «narrativa esteticista» que transita a otra «abstracta esteticista» en los cambios de escenografía y momentos más dramáticos.

2.2.2. Vestuario

El vestuario es el elemento que más contribuye a situar la época, cercano a los referentes culturales del Renacimiento, pero no buscando su reproducción. Los tonos más presentes son cálidos, junto con detalles en verde o ámbar, excepción hecha de las calzas azules de Calisto y el vestido blanco de Melibea. El vestuario asocia personajes entre criados, por un lado, y prostitutas, por otro, a su vez vinculadas a Celestina. Ella es quien cuenta con la indumentaria más elaborada, con una camisa ocre raída, una falda oscura, una larga capa gris y un zurrón para sus pócimas y remedios. La capa le otorga estatus, mientras que el zurrón refleja su condición de conjuradora. Otro accesorio distintivo es el gorro de color rojo. Puede aludir al impulso a la pasión de los protagonistas y, con ella, la trama de la obra, pero también a quien oculta algo o se protege de algo. Como el protagonista de los cómics o novelas gráficas, el vestuario de Celestina está más desarrollado que los del resto de personajes, destacándola entre ellos.



[IMAGEN 9]. Celestina hablando con Sempronio donde se observa el vestuario de ambos.
Fuente: teatroteca.teatro.es.

En suma, los detalles y, sobre todo, los toques de color embellecen un vestuario sencillo que evoca una época histórica. Por esto, la estético-estilística para el vestuario es la «narrativa esteticista».

2.2.3. Caracterización

El maquillaje de los personajes estiliza las características de cada grupo: da más claridad a los enamorados, ensucia a los criados y maquilla excesivamente a las prostitutas. De nuevo, y esta vez de forma destacable, la excepción es la propia Celestina, quien lleva un maquillaje grotesco. Con una base blanca, sus ojos se oscurecen, tiene las mejillas encarnadas y los labios quedan alargados hacia abajo hasta el cuello. Esto puede recordar a referentes como el bufón y el muñeco.



[IMAGEN 10]. Fotografía de Celestina, donde se puede observar su caracterización y vestuario.
Fuente: Eva Ripoll.

La conexión con el bufón es consistente con Celestina: la alcahueta critica la sociedad con grosería y sarcasmo. En cuanto al muñeco, bien podría tratarse de quien actúa llevado por la inevitable fuerza del destino. La combinación da una Celestina con varias capas de significación en su caracterización, como en su vestuario.



[IMAGEN 11]. Celestina (arriba izquierda) junto con algunos de los referentes visuales a los que parece evocar: el traje de muñeco Jigsaw de Saw (arriba a la derecha), el Cuervo del cómic de mismo título (abajo a la izquierda) y un bufón (abajo a la derecha). Fuente: *El País*, película *SAW* (2004) con dirección de James Wan, cómic *El Cuervo* de James O' Barr (1989) y redbastard.com.

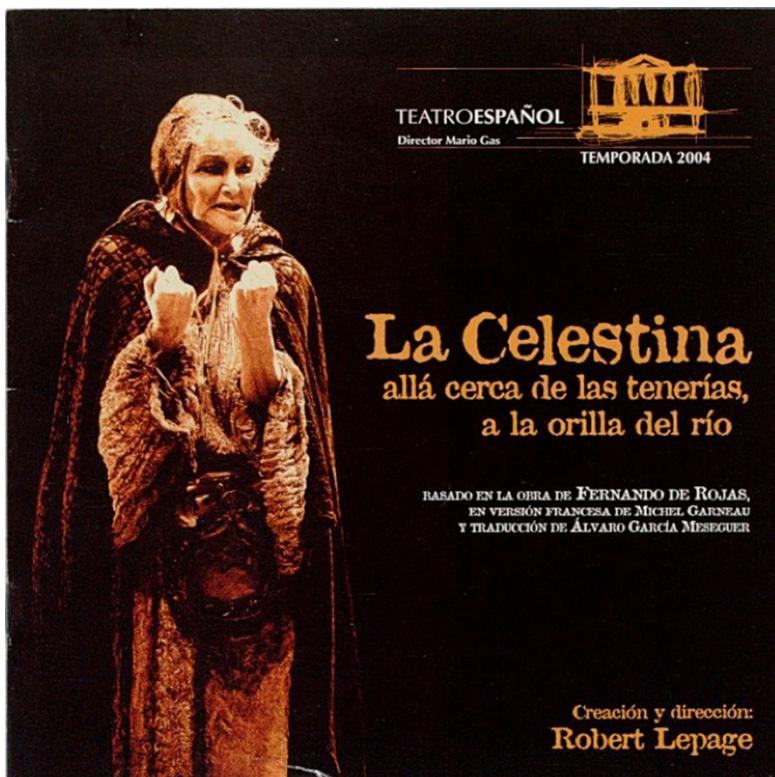
Por lo tanto, se tiene una caracterización estético-estilística «narrativa esteticista» para el cuadro de personajes, y es llamativa la estético-estilística «teatral expresionista» para Celestina, puesto que, por un lado, se evidencia lo ficcional y, por otro, se busca la máxima expresión de su resultante sentimental o sensorial.

2.2.4. Diseño gráfico

Como escribe Ruesga (2011: 88), el diseño gráfico merece ser considerado parte de la plástica, por ser el primer elemento que de ella percibe el espectador —y,

añado, el potencial espectador e incluso el programador—, por tanto, requiere de un sentido dramatúrgico consistente con el resto del espectáculo. Hasta hace no mucho, el cine e incluso la música han ido por delante del teatro a este respecto, aunque en la actualidad es raro ver un espectáculo que no tenga asociada una gran cantidad de elementos gráficos que le preceden y le perviven: el cartel, el programa de mano, el dossier, la página web y las páginas en redes sociales.

Resulta llamativo el encargo del cartel y el programa de mano por el Teatro Español al estudio Tosat, no por el lugar de estreno o su productora, lo que puede estar motivado porque a comienzos de este siglo no se le diera un especial peso a un diseño gráfico consistente con el resto de la plástica teatral tanto como hoy. Por tanto, si bien analizaré el trabajo de Tosat para esta puesta en escena, no ha de perderse de vista que no se trata de un encargo imbricado con la producción original y su creador, sino con un cariz promocional para un espacio concreto.



[IMAGEN 12]. Portada del programa diseñado para la representación en el Teatro Español.
Fuente: www.estudiograficotosat.es.

El cartel adelanta la estética del espectáculo al mostrar sola a Celestina con los puños alzados frente a sí. Su expresión facial es de rabia, con sus comisuras arqueadas y sus dientes apretados; y su actitud corporal, defensiva, porque sus puños están apretados en vertical frente a su torso. Está maquillada y vestida tal cual la veremos, por lo que probablemente sea una fotografía del espectáculo. En contraste, la iluminación con predominancia cenital da un aura de superioridad y fuerza al personaje. En los colores, priman los tonos de naranja y marrones. Ambos son colores secundarios, lo que denota una cierta complejidad. De acuerdo con Heller (2004: 181-187), el naranja refleja el peligro, que se adecúa a la actitud del personaje amenazado. Es también intermedio entre el amarillo y el rojo, por lo que evoca una transición desde la agitación a la pasión, proceso que Celestina intenta inocular en Melibea. Además, el naranja tiene que ver con lo exótico y también con lo sociable, características propias de la alcahueta.

El fondo es negro neutro, lo que es sinónimo habitual de oscuridad, violencia y muerte (Heller, 2004: 128), tres aspectos presentes en la obra. Visualmente, resalta la imagen de Celestina, a la que deja en absoluta soledad, cuarta asociación típica del negro.

En cuanto al texto, presenta el título del espectáculo más su subtítulo «allá cerca de las tenerías, a la orilla del río», incluyendo debajo «basado en la obra de Fernando de Rojas, en versión francesa de Michel Garneau y traducción de Álvaro García Meseguer». Las fuentes tipográficas escogidas tienen la típica estética antigua con cierta agitación y leve fracción, pudiendo aludir tanto a la ruptura con el original como a lo roto que se encuentra el propio personaje.

La imagen es sencilla y cruda, si bien la monotonía tonal juega en contra de su atractivo. Presenta a la protagonista como reclamo —tanto por el personaje como por la actriz que lo interpreta— y la hace foco principal de la narrativa visual del diseño. El texto disuade acertadamente al espectador de que vaya a presenciar una escenificación de *La Celestina* conforme al texto de Rojas al señalar la obra claramente como «versión».

De la composición y el color emana una manifestación de *La Celestina* vulnerable por medio de recursos propios del cómic como el claroscuro, la monocromía y el dramatismo de la composición.

2.3. ESTRATEGIA ESTÉTICO-ESTILÍSTICA Y NÚCLEO DE CONVICCIÓN DRAMÁTICA

A través de la estética y estilística discernida para cada elemento analizado se puede concluir la estética y estilística mayoritaria de la plástica del espectáculo. Por su función, predomina la estrategia estético-estilística esteticista: se estilizan formas, colores y texturas, llevándolas a la espectacularidad en una búsqueda de la

belleza de las imágenes generadora de placer visual. En cuanto a su relación con la realidad, la estrategia estético-estilística es, en general, narrativa, por presentar elementos reconocibles que ubican de manera sucinta la acción. Sin embargo, no podemos olvidar la teatralidad de los cambios a la vista y lo abstracto de algunos momentos de la iluminación, además de lo expresionista de la caracterización de Celestina. Por esto, podríamos hablar de una interacción de las estético-estilísticas mayoritariamente en armonía, con ciertas disonancias que resultan coherentes con el conjunto. La mayor ruptura se produce con la caracterización de Celestina, que la aleja del resto y remite a sus componentes grotesco, marginal y emocional. Esta estrategia es consistente con las características del cómic descubiertas en cada elemento plástico.

El objetivo de la escenificación desde el que se pueden alinear estas estrategias es evocar los deseos y pasiones intrínsecas del ser humano. Se lleva a cabo por medio de una sensorialidad fundamentada en lo visual: se exalta lo grandioso y lo bello, potenciando los momentos de vulnerabilidad, deseo y rabia, es decir, se emplea la búsqueda de placer e impacto visual para llevar al espectador a un lugar desde donde emocionarle por lo intenso del amor y lo frágil de la humanidad.

El núcleo de convicción dramática que se desprende del análisis es mostrar cierta fragilidad en Celestina, centro de la acción y a la vez condenada al fatal desenlace, que a pesar de estar acostumbrada a manipular y aprovecharse de la situación, tiene una sensibilidad encubierta que podría motivar su labor de alcahueta.

3. CONCLUSIONES: ESTÉTICA CÓMIC E INTERTRANSMEDIALIDAD

Este análisis pone de manifiesto una dramaturgia contemporánea en la plástica escénica que, como es habitual en Lepage, se dirige a impactar visualmente al espectador, empleando para ello una enorme y compleja maquinaria escenográfica que determina la forma de narrar a lo largo de todo el espectáculo. Es propio del canadiense emplear recursos procedentes de otras artes, sobre todo del cine, para articular un lenguaje actual que al espectador le resulte familiar, algo que en este caso queda patente en las características del cómic que se trasladan al espectáculo. La sucesión de cuadros evidencia la influencia en la plástica escénica de la estética del cómic: las «habitaciones-viñeta» móviles fomentan el juego de los personajes en su paso de una a otra; la composición de planos en perspectiva alivia la bidimensionalidad general, al igual que la existencia de varias alturas; los colores saturados y los claroscuros intensifican la expresividad; y la composición quasi pictórica de las escenas contribuye al placer visual. En suma, la tragicomedia se ve favorecida por el cómic en sus dos vertientes: el componente emotivo es impulsado por la creación de imágenes expresivas; y lo divertido es favorecido por

el juego escénico. La visión de Lepage se construye sobre estos dos pilares, que en definitiva son los propios del clásico, y aborda una lectura contemporánea que enfatiza la humanización de los personajes, sobre todo a su protagonista.

En línea con su poética, el director cuenta la historia desde un esteticismo visual donde genera espacios para emocionar. La estrategia estético-estilística con la que se articula la plástica evidencia este objetivo de la escenificación, derivado de un núcleo de convicción dramática en torno a la humanidad de *Celestina*. Los medios de significación visuales funcionan armónicamente en la escenificación para comunicar su propuesta de sentido al espectador: la pasión de la que es capaz el ser humano, a la vez que resulta tan sumamente frágil. Para ello, la composición plástica de la protagonista se dirige a distinguirla del resto de personajes como «esa, la de más allá de las tenerías, a la orilla del río»: la rara, la diferente, la que ha sufrido, pero que al mismo tiempo es a la que recurren los otros; la sabia, la ingeniosa, la resolutiva. Una visualidad centrada en *Celestina* la exalta como impulsora de la acción, incluso después de su desaparición, donde se sigue tejiendo la red de consecuencias de sus actos. Sus cicatrices emocionales y entresijos personajes son dibujados y conectados con los del resto de personajes. A esto contribuye una plástica expresiva, alejada del realismo sin llegar a la abstracción completa e imprimida de la espectacularidad característica en las puestas en escena de Lepage.

Igual que elementos del cómic están directamente influenciados por el cine, también este bebe de las herramientas narrativas del cómic, siendo el ejemplo más claro el de los *storyboards* que sirven de guía de los planos de una película. Creadores donde la visualidad es parte central en su poética han trasladado el uso del *Storyboard* al teatro, como Robert Wilson (2013) y el propio Robert Lepage (Dundjerović, 2007: 145). Los lenguajes que utilizan las artes no son cerrados y, por ello, la contaminación del teatro al cine y viceversa es una constante, como lo es de la pintura al teatro y también al cómic, del cómic al cine y al teatro, y así sucesivamente. La inserción explícita de otros medios dentro del principal es conocida como «intermedialidad», que Abuín (2008: 34) divide en «sintética», «transmedial» y «transformacional». La segunda forma es interesante por su participación de códigos presentes en diferentes medios. Lo «transmedial» emplea varios medios en la comunicación artística (Guarinos, 2007: 17), pero de manera separada: serie de televisión, novela, obra de teatro. A partir de ambos conceptos, considero «intertransmedialidad» a la narración en un medio insertando códigos propios de otro, pero sin hacer explícito el medio incorporado, como sucedería en la intermedialidad cuando se incorpora el audiovisual a la dramaturgia del espectáculo. Así, en *La Celestina* de Lepage se hibrida el lenguaje del cómic en la escenificación suponiendo un caso de «intertransmedialidad» del cómic en el teatro.

La influencia en su *Celestina* del imaginario de comienzos del siglo XXI y, en particular, del cómic y también del cine, es fruto de la contemporaneidad de los referentes de Lepage. Del análisis dramatúrgico de la plástica de esta puesta en escena se concluye la búsqueda de la espectacularidad, el juego escénico y la mencionada trasposición de códigos propios de otros medios.

BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN, Anxo (2008). «Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos». *Signa*, 17, pp. 29-56. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol17.2008.6172>.
- ANTÓN, Jacinto (2014). «Núria Espert y Lepage ofrecen una *Celestina* actual y “muy sensual”». *El País* (07/09) <https://elpais.com/diario/2004/09/07/espctaculos/1094508002_850215.html> [Consulta: 20/10/2019].
- ARDILA, John G. (1998). «Una traducción “políticamente correcta”: *Celestina* en la Inglaterra puritana». *Celestinesca*, 22, pp. 33-48 <<https://ojs.uv.es/index.php/celestinesca/article/view/19916>> [Consulta: 19/10/2019].
- CANTERO PASTOR, José Luis (2001). *El cómic: plástica y estética de un arte figurativo y cotidiano*. Simón Marchán Fiz (dir.) [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Banff Centre for Arts and Creativity (2019). *Playwright and Director Robert Lepage's Unique Creative Style* [video] <https://www.youtube.com/watch?v=pMGPzuF7B_Q> [Consulta: 19/10/2019].
- BASTIANES, María (2017). «Entrevistas con Núria Espert y Pilar de Yzaguirre». *Celestinesca*, 41, pp. 169-178 <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca41/09_Entrevista_Bastianes_Maria.pdf> [Consulta: 08/10/2019].
- BASTIANES, María (2016). *«La Celestina» en escena (1909-2012)*. Francisco Javier Huerta Calvo (dir.) [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio (2009). «*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría». *Lemir*, 13, pp. 97-108.
- DUNDJEROVIĆ, Aleksandar Saša (2007). *The theatricality of Robert Lepage*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- EX MACHINA (2019). «Robert Lepage». *Ex Machina* <<http://lacaserne.net/index2.php/robertlepage/>> [Consulta: 19/10/2019].
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Emilio (2005). «*La Celestina* en alemán: Un ejemplar único en España de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense». *Pecia Complutense*, 2, pp. 1-8.
- GIL, Carlos (2005). «*La Celestina*/Robert Lepage». *Artezblai*, 15 de marzo <<http://www.artezblai.com/artezblai/la-celestina-robert-lepage.html>> [Consulta: 20/10/2019].
- GUARINOS, Virginia (2007). «Transmedialidades: el signo de nuestro tiempo». *Comunicación*, 5, pp. 17-22 <<http://hdl.handle.net/11441/11753>> [Consulta: 20/06/2020].
- HELLER, Eva (2004). *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

- HORMIGÓN, Juan Antonio (2002). *Trabajo dramatúrgico y puesta en escena*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, t. I.
- IGLESIAS SIMÓN, Pablo (2005). «Una conversación con Robert Lepage a la hora del té». *ADE-Teatro*, 106, pp. 74-82.
- IGLESIAS SIMÓN, Pablo (2012). «Un escenógrafo. Robert Lepage en el espacio». *Acotaciones*, 28, pp. 214-218.
- IRVIN, Polly (2003). *Directores*. Barcelona: Grupo Océano.
- KÜPPER, Joachim (2018). *The Cultural Net: Early Modern Drama as a Paradigm*. Berlin: Walter de Gruyter.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (2001). «El género literario de *La Celestina*». En Santiago López-Ríos Moreno (coord.), *Estudios sobre La Celestina*. Madrid: Ediciones Istmo, pp. 137-168.
- LEPAGE, Robert (2008). *Manifiesto del Día Mundial del Teatro*. Québec <https://www.redescena.net/publico/noticias/docs/lepage_3205.pdf> [Consulta: 12/10/2019].
- LÓPEZ ANTÚÑANO, José Gabriel (2016). *La escena del siglo xxi*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- MARTÍNEZ VALDERAS, Jara (2017). *Manual de espacio escénico. Terminología, fundamentos y proceso creativo*. Granada: Ediciones Tragacanto.
- MAZA PÉREZ, Alejandro Enoc (2014). «Un acercamiento al cómic: origen, desarrollo y potencialidades». *Perspectivas Docentes*, 50, pp. 12-16. DOI: <https://doi.org/10.19136/pd.a0n50.586>.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (2014). «*La Celestina*: razones para tratar de esta obra dramática en la historia de la novela española». En María José Rodríguez Sánchez de León (ed.), *Menéndez Pelayo y la literatura: estudios y antología*. Madrid: Editorial Verbum, pp. 490-498.
- MIER HUGHES, Eduardo Ernesto (2013). *Iluminación escénica: del Barroco a MCCandless*. Giles Hogyá (dir.) [tesis de máster]. Veracruz: Universidad Veracruzana/Xalapa-Enríquez <<https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/42599>> [Consulta: 20/10/2019].
- MIGUEL HERNÁNDEZ, Emilio de (1996). *«La Celestina» de Rojas*. Madrid: Editorial Gredos.
- MIGUEL HERNÁNDEZ, Emilio de (2004). «*La Celestina* de Lepage: vista vs oído». *Celestinesca*, 28, pp. 145-149 <<https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2004/DeMiguel-Lepage.pdf>> [Consulta: 20/10/2019].
- OLIVA BERNAL, César y Francisco TORRES MONREAL (1990). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ORTEGA GONZÁLEZ, Silvia (2010). *Cómic y filosofía* <https://www.guao.org/biblioteca/comic_y_filosofia> [Consulta: 20/10/2019].
- ORTEGA GONZÁLEZ, Silvia (2014). «Estética del cómic». *Fáctotum*, 11, pp. 1-30 <http://www.revistafactotum.com/revista/f_11/articulos/Factotum_11_1_Silvia_Ortega.pdf> [Consulta: 16/10/2019].
- PALACIO ENRÍQUEZ, Diego (2017). *La influencia de la estética del videoclip en las artes escénicas*. Eduardo Blázquez Mateos (dir.) [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós.

- PEÑALVA GARCÍA, Mercedes (2014). «La temporalidad en el cómic». *Signa*, 23, pp. 687-713. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol23.2014.11753>.
- Programa de «*La Celestina, más allá de las tenerías, a la orilla del río*» (2004). Madrid: Tosar Estudio Gráfico.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1996). «Introducción». En Fernando de Rojas, *La Celestina*. Madrid: Ediciones Akal, pp. 5-96.
- RUESGA, Juan (2011). «Metodología de la plástica escénica. La producción artística». *Anagnórisis*, 4, pp. 88-109.
- ŠABEC, Maja (2008). «*La Celestina*: “novela dialogada” y “novela dialógica”». *Lingüística*, 48: 1, pp. 205-214. DOI: <https://doi.org/10.4312/linguistica.48.1.205-214>.
- TEIRA, José Manuel (2020). «Plástica escénica». *ARESTHEA* <<https://aresthea.es/termino/plastica-escenica>> [Consulta: 10/06/2020].
- UBERSFELD, Anne (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- WAY, Diane Lois (2019). «Robert Lepage». *Encyclopaedia Britannica* <<https://www.britannica.com/biography/Robert-Lepage>> [Consulta: 19/10/2019].
- WILSON, Robert (2020). «Works on Paper». *Robert Wilson* <<http://www.robertwilson.com/works-on-paper>> [Consulta: 20/10/2019].

Recibido: 04/02/2020

Aceptado: 16/03/2021



INFLUENCIA DE LA ESTÉTICA DEL CÓMIC EN *LA CELESTINA* DE
ROBERT LEPAGE: NARRATIVA INTERTRANSMEDIAL EN LA PLÁSTICA ESCÉNICA

RESUMEN: Se propone un análisis de la escenificación en España del director canadiense Robert Lepage de *La Celestina*, a partir de la perspectiva dramatúrgica de la plástica escénica. El estudio de los signos visuales de la puesta en escena enlaza con los elementos de representatividad del texto que son potenciados en diferente medida en la versión. El objetivo es poner de manifiesto la fidelidad al texto dramático áureo en su plasmación a través de recursos estéticos y escenotécnicos propios de la escena contemporánea que hibridan en el teatro lenguajes narrativos procedentes de otras artes.

PALABRAS CLAVE: análisis dramatúrgico, transmedialidad, Robert Lepage, *La Celestina*, plástica escénica, dramaturgia visual, cómic.

INFLUENCE OF THE AESTHETICS OF COMICS IN ROBERT LEPAGE'S
LA CELESTINA. INTERTRANSMEDIAL NARRATIVE IN THE STAGE PLASTIC

ABSTRACT: This paper presents an analysis of the Spanish production of *La Celestina* by the Canadian director Robert Lepage, taking as a starting point the dramaturgical perspective of the stage plastic. The study of visual signs in the staging is linked to the representativeness elements of the text, which are enhanced in different measure in this version. The goal is to highlight the fidelity to this Golden Age dramatic text in its materialisation by means of aesthetic and stagecraft resources, which are characteristic of the contemporary staging and hybridise in the theatre narrative languages coming from other arts.

KEYWORDS: Dramaturgical analysis, transmediality, Robert Lepage, *La Celestina*, stage plastic, visual dramaturgy, comic.

RESEÑAS



María del Rosario AGUILAR PERDOMO (2022).

*Los jardines en tiempos de los Austrias. De la ficción caballeresca
a la realidad nobiliaria.*

Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 477 pp.

[ISBN: 978-84-18760-06-8].

Con un enfoque transversal, un arco cronológico amplio, fuentes de muy diversa índole y numerosas ilustraciones, María del Rosario Aguilar Perdomo reconstruye en este libro los jardines históricos de la temprana Modernidad española y los relaciona con los huertos, vergeles y jardines de libros de caballerías. Parte de una hipótesis inicial: el desarrollo del jardín renacentista en las cortes y residencias nobiliarias de la Europa de los Austrias y en este género literario experimentaron un recorrido de ida y vuelta en una retroalimentación continua. En las conclusiones del libro esta tesis se confirma solo parcialmente, pues se matiza que en el jardín de la ficción caballeresca existe una tensión entre la tradición retórica de descripción del paisaje natural manipulado por el hombre —específicamente limitada al tópico del *locus amoenus*— y la innovación jardinística que estaba teniendo lugar en la época. Así pues, la autora afirma que, frente a los cambios experimentados en los jardines históricos del siglo XVI —por ejemplo, en sus elementos constitutivos (artilugios mecánicos e hidráulicos, etc.) y funcionales (espiritual, museístico, intelectual, etc.)—, los libros de caballerías por lo general presentan descripciones más convencionales, arraigadas en el huerto medieval y en la tópica literaria clásica. La ficción caballeresca aporta al desarrollo del jardín, sin embargo, todo un andamiaje maravilloso y mágico que en ocasiones aparece como paradigma a imitar por los jardines históricos.

El tema del libro es sumamente original. La autora inaugura un campo de investigación y análisis prácticamente inexplorado en gran parte de la literatura y la cultura hispánicas del XVI y sugiere diferentes enfoques para abordar la manifestación cultural del jardín en toda su extensión: desde un punto de vista teórico, pasando por una descripción de sus partes o elementos constitutivos, hasta una perspectiva funcional. Para llevar a cabo su estudio se remite a fuentes de muy diversa índole, entre otras cosas porque la mayoría de los jardines de aquella época son un territorio efímero que debe ser imaginado o reconstruido por el investigador a partir de huellas documentales. En la investigación se utilizan, pues, tratados

de agricultura, de perspectiva, de arte —también, por supuesto, de jardínística—, relaciones de sucesos, noticias de embajadores, coreografías, iconografía y todo tipo de textos documentales que suministren pistas para la reconstrucción de un jardín antiguo. En el libro se delimita también una red de encuentros y conexiones aristocráticas en la que villas, palacios y jardines de distintas cortes y casas nobiliarias europeas se influencian unos a otros, en un signo de identidad de grupo. En este orden de ideas, los jardines italianos constituyen una fuente de inspiración para los hispánicos, aunque también resulta esencial la influencia de los jardines andalusíes, con su sugestivo uso del agua. Así, aunque el objetivo del libro se enfoca en los jardines de la época y la geografía de los Austrias mayores, el libro goza de una perspectiva paneuropea, no solamente porque examina los jardines importantes de las distintas geografías hispánicas en el continente europeo (Flandes y Nápoles, por ejemplo), sino también al tener en cuenta las influencias provenientes de otras cortes europeas.

El volumen se compone de una extensa introducción, tres capítulos y tres apéndices. En la introducción se sintetiza un marco histórico y teórico esencial para abordar el estudio de los jardines en la temprana Modernidad. Por un lado, se revisan los usos y características del jardín en la Edad Media y su transformación en el Renacimiento: el *hortus conclusus* medieval, asociado al jardín monástico, y que cumple funciones tanto agrícolas como espirituales, se enriquece en el Renacimiento con una concepción humanística del jardín —asociada al concepto de *villeggiatura*— que sitúa este espacio como lugar de exploración del ocio y del intelecto, donde el colecciónismo natural y artístico se desarrollan; así mismo, el jardín renacentista en sus usos cortesanos de orden lúdico se puebla de intervenciones mecánicas, hidráulicas y de escenográficas innovadoras. Por otro lado, también se explora en la introducción el carácter ambivalente del jardín, a caballo entre lo natural y lo artificial, entre la función agrícola y la función lúdica, así como los diversos usos de estas arquitecturas naturales, como espacios de meditación, reflexión, terapia o placer.

En el primer capítulo se parte de la hipótesis de que algunos autores de libros de caballerías pudieron haberse inspirado en los jardines históricos de los dedicatarios de sus obras; es decir, que habrían podido imitar en sus libros de ficción los jardines reales. El análisis de las descripciones de jardines y huertos en libros como el *Florisando*, el *Cirongilio de Tracia*, la tercera y cuarta parte del *Florisel de Niquea* o el *Mexicano de la Esperanza*, entre otros, evidencia que, en algunos casos (no en todos) los autores fueron sensibles a las innovaciones jardinísticas de la época e, incluso, llegaron a imitar elementos de los jardines de los dedicatarios de sus obras. En particular, se rescata aquí el jardín de estilo manierista de la maga Celacunda, en los dos libros del *Clarián de Landanís*, que podría haberse inspirado en jardines históricos de Guadalajara y Toledo respectivamente.

El segundo capítulo se estructura a partir de los elementos constitutivos de los jardines de la época: el agua, las fuentes, el estanque, las flores, los árboles y hierbas, las aves, los laberintos y, finalmente, las pérgolas y los cenadores. De cada uno de estos componentes la autora ofrece numerosos ejemplos históricos, hispánicos y europeos, y se remite, así mismo, a la presencia de estos en libros de caballerías. En ocasiones se remonta a referencias más antiguas, como los jardines bíblicos o clásicos. Se abordan también aquí numerosos aspectos de cada uno de estos elementos: el agua no solo cumple una función vital para las plantas del jardín, sino que también es «decoración, juego, sonido [y] arquitectura efímera» (p. 192); las fuentes constituyen una fusión entre la naturaleza salvaje —con sus montes y rocas— y el artificio humano —con sus caños, estatuas y mecanismos hidráulicos—; el estanque es lugar idóneo para el baño, las naumaquias, la pesca y el mantenimiento de peces o cisnes; las flores constituyen una experiencia sensorial aromática y visual, los árboles y hierbas pueden servir para la alimentación o para usos medicinales; las aves silvestres —y los aviarios— aportan música, color y formas; los laberintos pueden representar la dificultad del camino sentimental; las pérgolas y cenadores otorgan un espacio fresco donde se come, se lee o se filosofa. En suma, el lector descubre todas las gamas, matices y especies de estos elementos de los jardines, tanto a nivel histórico como ficcional.

En el tercer capítulo, posiblemente el más estimulante de todos, se refieren algunas de las funciones que los jardines adquirieron en la época: recinto idóneo para el amor; escenario de celebraciones y festejos cortesanos; espacio terapéutico para el descanso y el retiro y, finalmente, lugar ideal para el colecciónismo de especies vivas —flores, plantas, aves o animales—, inscripciones, estatuas y antigüedades. Cada una de estas funciones cobra profundidad al vincularse a modelos culturales o estructuras de poder específicos, como el humanismo —en el caso del cultivo terapéutico— o la inclinación de la nobleza a promover sus jardines como signo de pertenencia e identidad de clase.

El libro finaliza con tres apéndices: un cuadro de veintitrés libros de caballerías con sus dedicatarios correspondientes, así como de las villas, palacios o jardines de estos nobles que pudieron haber inspirado las descripciones ficticias; un registro del número de veces que aparecen las voces *huerto / huerta, vergel* y *jardín* en prácticamente el corpus completo de libros de caballerías; y un gráfico donde se sintetiza la frecuencia de estas voces. Sobre estos dos últimos apéndices, es de reseñar que la palabra más utilizada en este género literario para hablar de un escenario de naturaleza agradable y mediatizado por la mano del hombre es *huerto* o *huerta*, con diferencia considerable frente a *vergel* y *jardín*.

Los apartados de cada capítulo vienen precedidos de una cita bastante sugestiva —y no de un subtítulo como tal—, algo que, si bien resulta muy elegante, quizás puede generar confusión en el lector no conocedor del tema, pues en oca-

siones no se puede deducir fácilmente el contenido del apartado a partir de la cita. También, para este tipo de lector, podrían resultar en ocasiones un poco abrumadoras las copiosas referencias a jardines, villas, cortes y nobles, especialmente cuando no se especifica el lugar exacto en el que existió un jardín, posiblemente porque muchos de estos jardines se ubicaron en castillos, palacios o villas situadas en medio del campo.

En suma, nos encontramos, pues, frente a un volumen de gran originalidad, de sólidos cimientos y de incuestionable interés, repleto de referencias jardinísticas paneuropeas de la temprana Modernidad y que especialmente invita a un tipo de investigación transversal y amplia en donde los jardines, huertos o vergeles literarios cobren profundidad histórica.

JIMENA GAMBA CORRADINE

Universidad de Salamanca

jimenagamba@usal.es



Pedro CALDERÓN DE LA BARCA (2021 [1636]).
Casa con dos puertas, mala es de guardar. Juan Manuel Escudero Baztán (ed.).
Madrid: Ediciones Cátedra, 232 pp.
[ISBN 978-84-376-4221-5].

El volumen que reseñamos recoge la edición crítica de la comedia de enredo calderoniana *Casa con dos puertas, mala es de guardar* (1636), al cuidado de Juan Manuel Escudero Baztán. El prólogo comienza con el polémico debate sobre la datación de la redacción de la comedia, que Hartzenbusch había situado durante el embarazo de la reina Isabel de Borbón con motivo de los siguientes versos: «la Reina / —que infinitos siglos viva, / para que flores de Francia / nos den el fruto de Castilla—» (vv. 2279-2282). Según el bibliógrafo, necesariamente la mención tuvo que haberse producido bajo el periodo de gestación, pues de lo contrario las palabras no hubieran sido del todo pertinentes. Cotarelo se sumó a esta conjetura, que entra en conflicto directo con la referencia explícita del verso 182 a *La dama duende*, escrita —sin duda alguna— después del bautizo del príncipe Baltasar Carlos (4 de noviembre de 1629): «Por una hora no llegamos / a tiempo de ver las fiestas / con que Madrid generosa / hoy el bautismo celebra / del primero Baltasar» (vv. 1-4). Iglesias Feijoo (2006) ofrece —a juicio del editor y nuestro— la hipótesis más plausible de todas, en tanto que apunta al deseo por tener más hijos, con la que coincide Cruickshank (2009: 107). Por otra parte, Escudero Baztán repara en unos enigmáticos versos desatendidos por el resto de estudiosos, relativos a una actriz contemporánea: «Si es Catalina de Acosta / que anda buscando su estatua?». Como aclaró Varey, quizá se estuviera haciendo referencia a la intérprete que cambió su nombre artístico para evitar confusiones con una mujer portuguesa de idéntico *nomen* condenada en efigie en un auto de fe el 4 de julio de 1632. Entonces, la comedia habría sido escrita en ese mismo año o en algún momento posterior (no muy alejado), aunque también se contempla la posibilidad de un añadido de mano ajena al autor. Iglesias Feijoo refuta esta hipótesis atendiendo a cuestiones de amortización escénica, pero asume la dificultad de saber «por qué el dramaturgo quiso imprimir la comedia solo tres años después de estrenada». Asimismo, Escudero Baztán alude al final de la versión variante aparecida en la *Parte veinte y nueve*, que impulsaría a Calderón a incluir *Casa con dos puertas* junto a *La dama duende* en *La primera parte* con el propósito de vindicar la autoría. Estos

avatares escénico-textuales impiden saber las fechas exactas de composición de la obra, pero el editor aduce que muy probablemente fuera escrita entre 1629 y 1632.

Después de una necesaria sinopsis argumental, Escudero Baután penetra en las profundidades de la teoría dramática de las comedias de capa y espada, dando cuenta de las menciones contemporáneas de mayor interés, como la de la loa aparecida en la *Tercera parte* (1612) de las comedias de Lope, o bien, las de Bances Candamo en su *Teatro de los teatros*. Estas observaciones primitivas se limitaban a reseñar la agudeza del escritor en la *dispositio* de los lances, y no será hasta el siglo XIX cuando aparezcan los primeros análisis en profundidad del subgénero. Es entonces cuando la crítica anglosajona —abanderada por la *History of Spanish Literature* (1849) de Ticknor— configura una lectura trágica de las comedias de capa y espada, que hereda, incluso, el prólogo de la edición de *Casa con dos puertas* elaborada por Rey Hazas y Sevilla Arroyo. Frente a esta visión «pesimista» se erige un sector de eruditos que, desde Hesse (1967), apuntan al aparato lúdico como eje vertebrador de las comedias de capa y espada. El máximo referente de esta facción es Ignacio Arellano, quien publica en 1988 un trabajo indispensable que sigue Escudero Baután de cerca a la hora de analizar —con acierto y rigor— los componentes genéricos de la «mecánica precisa», escindidos en seis puntos relativos a la ruptura de las unidades (con una magistral lectura atenta de los elementos del cronotopo del relato), la inverosimilitud (densificación económica del enredo con un elenco limitado), la ruptura del decoro, la onomástica coetánea, la autoparodia referencial y la intertextualidad. Después se abordan los elementos de la «mecánica imprecisa», es decir, aquellos rasgos que se alejan de las convenciones del género en la comedia, como son la subversión de los roles de género (duplicidad de las relaciones amorosas de los personajes femeninos) o el genuino diseño del espacio escénico, que se presta a multitud de posibilidades. En este punto, debemos destacar la honestidad académica de Escudero Baután, que remite a Sepúlveda (2003), responsable de un primer análisis de los elementos privativos de *Casa con dos puertas*.

El prólogo de la edición finaliza con la sinopsis métrica de la comedia y el estudio textual. En este último se traza el complejo panorama de la transmisión, de la que forman parte una veintena de impresos y dos manuscritos. Una vez estudiadas las variantes de tan dilatada historia textual, el crítico concluye que hubo dos períodos en la redacción de la obra, que plasma con nitidez en el *stemma*. Por un lado, tenemos la *Primera parte* de Calderón, de la que descienden en línea la segunda edición, la edición pirata, la de Vera Tassis y el resto de sueltas dieciochescas, así como el códice de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. A una familia diferente pertenecerían *La parte veinte y nueve* valenciana y el MSS/16553 de la Biblioteca Nacional de España, que añaden —en un pasaje de silvas— una sesión de caza del Rey en Antígola, y mutilan la evocación de la Rei-

na en ese mismo lugar. Habida cuenta de esta situación, Escudero Baztán ofrece una edición que reproduce el texto de la príncipe, enmendado —puntualmente— con lecciones de la segunda edición, de la *Primera parte* de Vera Tassis y de los testimonios de la otra rama. También admite lecturas de la edición moderna de Iglesias Feijoo, además de la ya citada de Rey Hazas y Sevilla Arroyo.

En lo que respecta al cuerpo del texto, quiero señalar algunos *loci* que podrían verse enriquecidos en el aparato de notas. En los vv. 313 y 325 los términos *murta* y *muerta* mantienen una clara relación de paronimia que estriba en el mito de Narciso, dado el reflejo del rostro del personaje en el arrayán. En el v. 433, donde se explica el influjo de las estrellas en la conducta humana, también se debería aludir a la *Summa contra gentiles* de Tomás de Aquino, concretamente al capítulo LXXXII del libro III («Dios, fin último y gobernador supremo»), en el que se habla del gobierno de los cuerpos humanos, dependientes de los cuerpos celestes, comandados, a su vez, por Dios. Asimismo, la expresión «mar de amores» (v. 1144) requiere de una nota que aclare que no se trata de una vacilación gráfica, pues es un juego de palabras radicado en el imaginario marítimo del pasaje. También sería necesario recordar al lector en la nota del v. 2566 que Calderón escribió un auto titulado *El veneno y la triaca*, pues se cita literalmente el antídoto en el texto.

De todas formas, estas últimas sugerencias no pueden desvirtuar de modo alguno la maravillosa edición crítica de Escudero Baztán, en la que sobresale, entre todas las bondades reseñables, el rigor. En este sentido, los lectores de la poesía dramática calderoniana le agradecemos al estudioso haber sacado a la luz esta última edición de *Casa con dos puertas*, en la que la pulcritud del texto fijado y la erudición de las notas permiten afirmar que la edición crítica cumple con suficiencia el precepto esgrimido en el v. 343 del *Ars poetica* horaciano: *Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci.*

JORGE FERREIRA BARROCAL

Universidad de Valladolid

jorge.ferreira@uva.es



Alba CARMONA (2020).

Las reescrituras filmicas de la comedia nueva. Un siglo en la gran pantalla.

Oxford/Bern/Berlin/Bruxelles/New York/Wien: Peter Lang Publishing, 242 pp.
[ISBN: 978-1-78874-692-2].

Los estudios sobre la literatura áurea española y sus adaptaciones al cine atravesaron una larga etapa de cierto anquilosamiento. Los dos principales problemas a los que se enfrentaron (sobre todo antes de la era digital) fueron la inaccesibilidad de buena parte del objeto de estudio, de forma que siempre desfilaban los mismos autores y obras (Cervantes, Lope, el *Lazarillo* y poco más), y una acusada tendencia a la abstracción, cuya principal consecuencia fue la inscripción en una corriente crítica que muy poco ha aportado a este ámbito: el *fidelity criticism*.

Lejos ya de esos planteamientos errados, según los cuales la obra audiovisual debe pleitesía a la literaria (máxime cuando se trata de textos tan canónicos), han comenzado a publicar en los últimos años tres jóvenes investigadores: Manuel España Arjona, Alba Carmona y Victoria Aranda Arribas, cuyas brillantes tesis doctorales sobre la literatura áurea española en sus trasvases al cine y a la televisión distan solo cuatro años entre sí (las han defendido en 2017, 2018 y 2021, respectivamente). A ellos les debemos algunos de los mejores trabajos sobre versiones al audiovisual de la picaresca (España Arjona nos brindó, por ejemplo, su espléndido libro *La recepción de la narrativa picaresca en la serie televisiva «El picaro»*, en la editorial Andavira en 2017), la comedia nueva (Carmona coordinó un excelente número monográfico en 2018 del *Anuario Lope de Vega* sobre «La escena y la pantalla. Lope hoy», entre otras sugestivas aportaciones) y la novela corta (Aranda Arribas es autora de una intensa producción en forma de capítulos de libros y artículos en revistas sobre adaptaciones poco conocidas de textos de Cervantes, Castillo Solórzano o María de Zayas).

Tenemos ahora la oportunidad, merced a la colección «Spanish Golden Age Studies» de la editorial Peter Lang (dirigida por el profesor Duncan Wheeler, uno de los más sobresalientes investigadores sobre teatro áureo español y cine), de leer una monografía de Alba Carmona, *Las reescrituras filmicas de la comedia nueva. Un siglo en la gran pantalla*, que sorteó admirablemente los dos escollos que mencionaba más arriba: su exhaustiva labor de documentación rescata para la exégesis algunas adaptaciones recónditas, y en su fino análisis elude el difuso

y equívoco concepto de «fidelidad» a la hora de abordar todo un siglo de reescrituras. La elección de este término matriz, que nos sitúa en la órbita de los conceptos de «hipertexto» e «hipertexto», ya delata el cambio de paradigma, y como bien apunta el profesor Gonzalo Pontón en su breve pero espléndida presentación, «Alba Carmona demuestra, además, un conocimiento en profundidad de cada una de las obras teatrales adaptadas, así como del discurso crítico que se ha ido configurando en su entorno, contra el que también se proyecta, a menudo en interesante dialéctica, la reescritura audiovisual» (p. XV). Esto implica que el contexto de producción entra en juego, de manera que la autora practica un análisis en el que elementos intrínsecos se conjugan equilibradamente con los extrínsecos. Tener en consideración esos cambiantes factores industriales significa, como matiza de nuevo con buen tino Gonzalo Pontón, que «no existe un solo vector ideológico en los criterios de adaptación, y que este no viene necesariamente determinado por la obra de partida» (p. XV).

Con esta contundente premisa metodológica, clave para entender su propuesta, Alba Carmona estudia las versiones filmicas y televisivas de las obras de Lope, Calderón, Tirso, Moreto, Guillén de Castro y Ruiz de Alarcón (con lo que se aprecia que el corpus de estudio ya no es el limitado sobre el que se ha vuelto una y otra vez) desde la etapa silente hasta las más recientes recreaciones, incluida la presencia de Lope en la serie *El ministerio del tiempo*. Entre las calas que realiza, destacan, por ejemplo, sus reflexiones sobre «La comedia nueva en la pantalla germana», título del segundo capítulo, donde da noticia de versiones ignotas realizadas en los años veinte, dado que «los clásicos españoles han disfrutado de una gran fortuna en los países de lengua alemana desde el mismo siglo XVII y hasta bien entrado el XX» (p. 31); sus pesquisas sobre «La disputa por un patrimonio: el Siglo de Oro entre la dictadura y el exilio» (capítulo 4), panorámica de la década de los cuarenta en la que concluye, en la línea de la tesis de Duncan Wheeler, que «la comedia barroca pervive asociada a las producciones franquistas y a los valores trasnochados que se les atribuyeron» (p. 86), lo cual sigue contribuyendo a su oscurecimiento; y, por citar otro hito de diferente signo, en el capítulo 8, bajo el título de «La revitalización de la comedia», incluye un hábil cotejo entre *El perro del hortelano* de Pilar Miró y una versión para la televisión soviética de 1978 a cargo de Yan Frid, *Sobaka na sene*, de la que es deudora la película española, lo que no empañía su indudable mérito de que «fraguó un modelo de adaptación que ha guiado, aunque haya sido en pocas ocasiones, la selección de las piezas y el planteamiento de las transposiciones posteriores, enfocadas al disfrute del público y no al adoctrinamiento» (p. 174).

Nos encontramos, en definitiva, ante un libro que traza un completo arco cronológico por las adaptaciones al cine y la ficción televisiva de nuestro patrimonio teatral áureo, a la vez que ofrece minuciosos análisis comparativos que resultan

modélicos desde un punto de vista metodológico, como apunté al principio. Los estudios sobre literatura áurea española y audiovisual están en muy buenas manos: la necesaria renovación crítica se ha producido ya gracias a monografías tan logradas como esta de Alba Carmona.

RAFAEL MALPARTIDA TIRADO

Universidad de Málaga
rmal@uma.es



Dominique DE COURCELLES (2020).

Habitar maravillosamente el mundo. Jardines, palacios y moradas en la España de los siglos xv al xviii. Tom Conley (prefacio). Susana Prieto Mori (trad.).

Madrid: Ediciones Siruela, 390 pp.

[ISBN 978-84-18245-64-0].

La obra presenta una panoplia de estudios, algunos de ellos publicados en parte con anterioridad, que tienen como nexo de unión la época más brillante de la cultura española, el Siglo de Oro, y una temática, la naturaleza, ya sea en su vertiente construida o en su versión literaria y mística. El único texto, que parece no estar incluido en estas características, aunque forme parte de la cronología del título, es el estudio sobre las pinturas medievales de Cataluña. Son en total siete apartados, conformado cada uno de ellos, como dice la propia autora, por un capítulo, que se completa con un epílogo o conclusión.

El primer apartado, denominado «Palacios y jardines de España», está dedicado al análisis del que se encontraba en la Casa de Campo de Madrid, uno de los muchos vergeles renacentistas españoles desaparecido debido al abandono, al devenir histórico y al escaso valor que la posterior sociedad española les ha conferido. Partiendo de varios precedentes hispanomusulmanes, franceses e italianos, se analiza el jardín más importante creado por Felipe II en Madrid, la Casa de Campo, donde estuvo trabajando como capellán Gregorio de los Ríos, que escribió el primer tratado español sobre el jardín ornamental, dedicado a caballeros, príncipes, reyes y emperadores, el cual fue publicado en 1592 dentro de un texto más extenso de Alonso de Herrera, que tiene una finalidad más práctica y agrícola. De Courcelles aprovecha este estudio para referirse a otros jardines españoles e hispanoamericanos, aunque incluye la Alameda de México, que fue una creación del siglo XVIII, y señala a Sevilla como «capital intelectual y espiritual de Andalucía», entidad política que no existía en aquella época, ya que el actual territorio andaluz estaba entonces dividido en dos reinos diferentes: el de Sevilla y el de Granada, cuyo símbolo, la granada, aparecía en el escudo de España. Así, junto a diversos jardines madrileños, se dedica una especial atención a otros reales, los de El Escorial y de Aranjuez, que pertenecen a la tipología del jardín llano, así como a diversos de Sevilla, una ciudad que contaba en aquella época con cientos de huertos y de jardines. El capítulo se completa de manera comparativa con los

jardines franceses de Enrique IV y de la obra de Claude Mollet, que también escribió un tratado sobre este tema, aunque el texto se acompaña con planos. En el epílogo encontramos un análisis de la obra del canónigo y humanista Pedro Soto de Rojas, autor del poema *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, publicado en Granada en 1652, y quien también poseía una casa con jardín en el Albaicín, que correspondía al modelo de círculo, una tipología granadina con precedentes en la época musulmana, donde recibía a sus amistades.

El segundo apartado estudia la obra de santa Teresa de Jesús, *Las moradas*, definida como una «fábula mística», cuya interpretación de los cuatro elementos se relaciona con el libro *Philosophia secreta* de Juan Pérez de Moya, editada en 1585, que interpreta la mitología pagana en clave cristiana en consonancia con el neoplatonismo, y que tuvo una gran influencia en la cultura española de los siglos XVI y XVII. Es un tratado de mitología, que busca analizar su sabiduría encubierta, conformada por mitos considerados como falsos o fabulosos. De este modo Juno se identifica con la tierra y Júpiter con el fuego. Igualmente señala los aspectos místicos de la alquimia, disciplina filosófica, que tiene su origen en Hermes Trismegisto, legendario alquimista egipcio que también tuvo una gran influencia en la cultura renacentista. La forma en que los alquimistas accedían a la fortaleza se pone en relación con el castillo del alma humana y las siete moradas, que se han de recorrer para llegar a ese estado sublime de la mística, que la pone en contacto con la morada de Dios. Para santa Teresa el libro de *Las moradas* sería como un viaje alquímico realizado a través de un laberinto.

El tercer capítulo está dedicado a la Sevilla convertida, como puerto de América, en la ciudad española más importante y centro de una cultura humanista muy pujante, que la convirtieron, como dice Luis de Peraza en su *Historia de Sevilla en una ciudad imperial y cesárea*, una *Nueva Roma*, que fue visitada por Carlos V con motivo de su boda con Isabel de Portugal y por Felipe II, que ordenó que se construyera en sus astilleros la popa de la Galera Real, con la que su hermanastro don Juan de Austria derrotó al imperio turco en Lepanto. Es en Sevilla donde Juan de Mal Lara y otros humanistas diseñaron el programa humanístico, con que fue decorada la embarcación. Allí junto a Hércules, mítico fundador de Sevilla, aparece el viaje de los Argonautas en busca del vellocino de oro, la piel de cordero convertida en la imagen de la orden del Toisón de Oro, la orden caballeresca de la monarquía española. Como gran ejemplo del humanismo sevillano se analiza el palacio de los Enríquez de Ribera, más conocido con el sobrenombre de Casa de Pilatos por la representación frente a su fachada de la primera estación del vía crucis, cuya primera cruz aparece junto a una portada en forma de arco de triunfo a la romana, realizada con mármol de Carrara por el arquitecto genovés Antonio de Aprile. En el interior del palacio todavía se pueden contemplar, a pesar de su desmantelamiento casi total, esculturas clásicas, patios y jardines, en los que se

mezcla la tradición musulmana del jardín musulmán con el jardín renacentista, que importó de Italia el duque de Alcalá, virrey de Nápoles entre 1559 y 1571.

Este apartado presta una especial atención a dos obras del palacio. La primera corresponde a las pinturas al temple del techo del denominado «camarín grande» con dos representaciones de la *Apoteosis de Hércules* y el *Banquete de los dioses y de Prometeo*, realizadas por el pintor Francisco de Pacheco. El protagonismo de Hércules está justificado por representar al héroe virtuoso, que alcanzó el Olimpo a pesar de no ser una divinidad. En relación con la cultura humanista de Sevilla y de los duques de Alcalá, se estudia también una obra encargada por fray Payo Enríquez de Ribera, arzobispo de México y virrey de la Nueva España, al pintor mexicano Juan Correa, para su hermanastro el duque de Alcalá. Se trata de un biombo, el mueble doméstico más importante de las oligarquías novohispanas, con el tema de los cuatro elementos en la cara principal, y las siete artes liberales en la cara trasera. La lectura iconográfica de algunas de las figuras de la cara principal, derivada de las fuentes bibliográficas utilizadas, puede admitir otra interpretación. También se afirma que este objeto es el único «que se ha encontrado con temas humanísticos», sin embargo se pueden citar varios ejemplos, en los que se representan escenas de carácter humanista: los cuatro continentes en carros triunfales del Museo de Navarra, los biombos de Apolo y Dafne y de Meleagro y Atalanta atribuidos a Miguel Cabrera, el biombo de las Naciones, el biombo del palacio de Viana en Córdoba, los biombos de los proverbios con emblemas de Vaenius, el biombo del Gran Tour, el biombo de los cuatro continentes de Juan Correa, y la alegoría de las musas de José Joaquín Magón y los emperadores de Roma, estos dos últimos ya del siglo XVIII. Posiblemente este error se deba a la fuente utilizada, una obra de Elisa Vargas, editada en 1985, ya que algunos de los biombos citados fueron publicados con posterioridad.

En el cuarto capítulo encontramos el estudio de una obra realizada con una técnica heredada de la época precortesiana: un cuadro con plumas de aves tropicales, realizado en 1539 por fray Pedro de Gante y Diego de Alvarado Huanitzin, yerno de Moctezuma II, como regalo para el papa Paulo III. Los emperadores mexica eran grandes aficionados al uso de plumas de aves en la decoración personal y de diversos objetos, y para ello criaban estas aves en estanques ubicados en sus jardines. Algunos virreyes españoles y otros personajes importantes del Virreinato de la Nueva España solían enviar a Europa obras realizadas por artistas indígenas con técnicas tradicionales, como los objetos emplumados y los códices, que hoy se conservan en diversos museos y bibliotecas europeas.

El quinto capítulo analiza la obra de algunos místicos españoles como fray Luis de León y san Juan de la Cruz, en los que se pone de manifiesto nuevamente la concordancia entre los «misterios paganos y los misterios cristianos» de acuerdo con la filosofía neoplatónica de Pico de la Mirandola y Marsilio Ficino, y en el

que el *Cántico espiritual* es interpretado como el «diálogo en el recorrido del alma por los diferentes elementos del universo, que se puede leer como un itinerario alquímico».

En el capítulo VII hay un análisis del monasterio de El Escorial, la obra cumbre de Felipe II, el rey católico por excelencia, pero que también encargaba desnudos mitológicos para su disfrute personal, posiblemente por su comunión con el humanismo y con el neoplatonismo, al igual que hacían la mayoría de los nobles españoles. De Courcelles afirma que los jardines de El Escorial evocan a los colgantes de Babilonia, aunque se trata mas bien de uno llano. Solo los huertos se hallan a un nivel inferior. También aquí encontramos la presencia de un alquimista: Giovanni Vincenzo Forte, quien desde 1585 organizó la construcción de la botica y la destilería, donde se elaboraban, como en la Edad Media, los productos medicinales para la cura de enfermedades. El Escorial es definido como la síntesis del platonismo y del cristianismo, que incluye la Antigüedad pagana, el hermetismo, los orígenes hebraicos y las aportaciones musulmanas. Se trataría, por lo tanto, de un macrocosmos imperial y político, divino y cosmológico.

El último capítulo presenta el análisis de un cuadro con casi cinco metros de alto, que representa una escena a mitad de camino entre la realidad y el milagro, *El entierro del conde de Orgaz*, realizado por El Greco en el año 1586, y que supone el céntit de su carrera artística. La encargó el párroco de la iglesia toledana de Santo Tomé para conmemorar un acontecimiento milagroso y en agradecimiento por la donación hecha por el señor de Orgaz en 1300, que acababa de ser cobrada por la parroquia. La composición sigue la descripción aparecida en el testamento del conde. El lienzo está dividido en dos partes mediante un rompimiento de gloria, una zona terrenal y otra celestial, pero mezclando en ambas figuras reales con celestiales. Así en la parte inferior al lado de personajes del momento aparecen san Agustín y san Esteban, que vienen a enterrar al señor de Orgaz, y en la parte superior junto a una Deesis de origen medieval, se hallan Felipe II, que aún no había fallecido, el papa Sixto V y hasta el propio arzobispo de Toledo, Gaspar de Quiroga. La obra es definida por la autora del libro como un nuevo sentimiento del espacio y una nueva manera de habitar el mundo.

En definitiva, se trata de una obra interesante, de fácil y amena lectura, que aporta novedosas interpretaciones sobre temas muy conocidos y básicos de la cultura española del Siglo de Oro.

JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA

Universidad de Málaga
jimmorales@uma.es



Jesús GÓMEZ (2021).
La literatura y el ocio en la sociedad cortesana del Siglo de Oro.

Salamanca: Universidad de Salamanca, 204 pp.
[ISBN: 978-84-1311-570-2].

La crítica literaria en las últimas décadas ofrece una presencia cada vez menor de los acercamientos inmanentistas al texto literario y opta por la puesta en primer plano de lo que podríamos llamar los marcos y dinámicas de producción de las obras. Si, en un principio, estas posiciones se centraron preferentemente en la literatura moderna y contemporánea, desde hace un tiempo, han venido mostrando también su efectividad y operatividad a la hora de acercarse a la escritura de los períodos «clásicos». Jesús Gómez, en *La literatura y el ocio en la sociedad cortesana del Siglo de Oro*, nos trae una muestra incontestable de esta evidencia. Especialista en el género de los diálogos literarios y en la obra dramática de Lope de Vega, con este volumen su autor demuestra que su conocimiento riguroso y enciclopédico de las letras áureas se extiende mucho más allá de estos dos campos concretos.

La literatura y el ocio en la sociedad cortesana del Siglo de Oro es el resultado más ambicioso hasta la fecha de la participación de Jesús Gómez en las actividades y proyectos del Instituto Universitario de la Corte en Europa (IULCE), ubicado en la Universidad Autónoma de Madrid y en el que ejerce actualmente como subdirector y director de la revista ligada a él: *Libros de la Corte.es*. El punto de partida y la razón de ser de esta monografía se apoyan en algunas de las afirmaciones que se deslizan en la introducción y el primer capítulo: «Estudios sobre el ocio», donde encontramos un minucioso estado de la cuestión sobre el tema. Los estudios sobre el ocio y, en concreto, sobre el ocio literario, han estado, según Gómez, muy centrados en el periodo contemporáneo; lo que explicaría, por un lado, cierta desatención por parte de la crítica frente al tema de la profesionalización de la escritura que trae la consolidación de la nueva sociedad burguesa y, por otro, una visión, desde esa óptica moderna predominante, muy simplista del ocio aristocrático durante los períodos clásicos y de su influencia en la producción literaria en las sociedades del Antiguo Régimen. Desde tal perspectiva, ha sido valorado casi siempre como una mera actividad parasitaria en el marco del clientelismo y el mecenazgo que definen en esas épocas la relación del escritor con el poder

y, con ello, se habría obviado, con pocas excepciones, el valor formativo de los entretenimientos aristocráticos en la sociedad cortesana.

Para responder a estas carencias, Jesús Gómez emprende un recorrido extenso y riguroso para detectar y destacar el papel del ocio en la cultura de Occidente, un itinerario que se remonta a la antigüedad grecolatina —y en concreto al pensamiento de Aristóteles, Cicerón y Séneca, como figuras estelares—, que recorre minuciosamente los Siglos de Oro hispánicos y que finalmente —como otra de las aportaciones más relevantes del libro— nos habla también de las transformaciones y nuevos valores, y también de las continuidades, que el concepto de ocio ha sufrido en el marco de las sociedades contemporáneas. En esta revisión, Gómez echa mano de un arsenal bibliográfico abrumador que recurre a campos como la sociología de la cultura, la historia, la filosofía, la teoría y la historia literarias o la antropología cultural, entre otros saberes, y que aplica con gran lucidez analítica a un extenso repertorio de obras áureas. Resulta difícil resumir, con un mínimo de precisión y al tiempo en un espacio tan reducido, las numerosas aportaciones y aciertos del libro, destacaré los que me parecen especialmente relevantes.

Si la ciudad modeló dinámicas, procedimientos y estrategias fundamentales de la literatura de la modernidad, el estudio de Jesús Gómez demuestra que la corte juega un papel similar respecto a las expresiones literarias del Siglo de Oro. Y, en este marco, las reflexiones sobre el ocio cobran una importancia central. Frente a la oposición moderna ocio/trabajo, en la sociedad cortesana el ocio literario es ocio laborioso, opuesto a la pereza o inútil ociosidad: es refugio de la creatividad y rasgo de distinción social, así como marco para el propio desarrollo personal. El ocio literario, por ejemplo, se encuentra detrás del ideal armónico de las armas y las letras que define la formación de la nobleza cortesana y también, como subraya Gómez, «durante el amplio periodo del clasicismo, el ocio literario sirvió para justificar la creación artística en términos fundamentalmente morales subordinados a la dualidad horaciana *prodesse et delectare*» (p. 44); es decir, el ocio se ubica en el centro de la mentalidad cortesana áurea y define claves esenciales de su producción literaria —lo que hace aún más llamativa la escasez de estudios sobre el tema que se señala al comienzo del volumen y al tiempo se evidencia el carácter fundacional que, en muchos aspectos, atesora esta monografía—.

Tras el capítulo inicial, en el que despliega un completo estado de la cuestión, y el segundo centrado en «El ocio laborioso», donde analiza y describe las tipologías del ocio, su papel en el humanismo y el impacto de la imprenta y la extensión de la lectura en las reflexiones sobre la función social de la «ociosidad activa», los capítulos 3, 4 y 5 —«El remedio literario de la ociosidad», «El ocio poético» y «El ocio en la controversia teatral»— se centran en obras y géneros literarios y demuestran hasta qué punto la noción del ocio impregna la literatura de los siglos XVI y XVII, perceptible en ciertas temáticas, en elementos formales y asimismo

en su circulación y valoración social. Jesús Gómez recuerda que el ocio como motor creativo se menciona ya en *La Celestina* y posteriormente en el *Guzmán de Alfarache*, *La pícara Justina* y el *Quijote*; que géneros como los diálogos y las epístolas se despliegan como efecto de un ocio compartido entre interlocutores y se desarrollan fuera de sus obligaciones cotidianas; que muchas colecciones narrativas (herederas del marco decameroniano) parten de momentos de descanso que los personajes aprovechan para entretenerte unos a otros con la narración de cuentos; o que la ficción y la égloga pastoril se enmarcan también en ambientes ociosos que dan lugar al relato de las historias. Por su parte, la poesía —como apunta Gómez— atesora en ese periodo el mayor prestigio entre los géneros, el de mayor «dignidad aristocrática» al estar asociado al patrocinio de la nobleza y fuera de toda rentabilidad (pp. 108-109); en esta línea, el tópico del *beatus ille* es emblema central de un ocio literario que consagra la imagen solitaria del poeta alejado de los asuntos vulgares. Por último, el capítulo 5 se centra en el modo en que el ocio se encuentra en el trasfondo de las polémicas sobre los espectáculos teatrales, polémicas que van creciendo hasta llegar a su punto más alto con la irrupción y el éxito de la comedia nueva lopesca. Su condición de entretenimiento vulgar, la licitud moral de sus contenidos y los componentes comerciales que lo condicionan parten en buena medida de los debates sobre la utilidad del ocio en el marco de la sociedad cortesana.

En este punto del libro, Jesús Gómez emprende un giro de gran significación para encauzar el estudio hacia su conclusión final, cierre perfecto a un volumen que ya había dado sobradas muestras de una gran densidad conceptual y una extraordinaria capacidad analítica. Las polémicas teatrales revelan la aparición de nuevos factores en la circulación literaria hasta entonces fuera de las reflexiones sobre el ocio literario: el mercado y el dinero irrumpen en este debate y, entonces, comienza a asomarse la economía como elemento condicionante de la creación literaria, germen del nuevo marco que posteriormente impondrá la sociedad burguesa por venir. Jesús Gómez, con indudable acierto, recurre a la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*, redactada por Gaspar Melchor de Jovellanos en 1790, como una especie de texto bisagra que testimonia las nuevas reglas de juego que poco a poco van imponiéndose en la producción cultural. En este informe se imponen «los términos económicos» y «se legitima el tiempo dedicado a la diversión y a los espectáculos siempre que sean rentables para la sociedad» (p. 145).

El análisis del texto de Jovellanos abre las puertas al excelente capítulo final: «El fin del ocio literario». La profesionalización del escritor y por tanto la concepción de su labor creadora ya no como ocio productivo sino como trabajo remunerable —dentro de las nuevas coordenadas de la sociedad burguesa y del sistema de producción capitalista— rompen con la vinculación previa entre ocio

cortesano y mecenazgo y centran ahora el debate en las tensiones entre la autonomía del arte y la amenaza constante de su mercantilización. Al mismo tiempo, el ocio literario de la sociedad cortesana, vehículo de dignificación y enriquecimiento espiritual —con un potente sesgo elitista y clasista—, mantiene una cierta vigencia en las frecuentes «poses» aristocráticas del nuevo artista defensor del arte por el arte; en paralelo, poco a poco va diluyéndose en medio de los procesos de democratización en el acceso a la cultura que, si bien deseables, facilitan las imposiciones mercantiles sobre las dinámicas de circulación de las obras artísticas. La cultura convertida en industria cultural, productora de mercancías cada vez más banales con el fin de lograr su consumo masivo, constituye uno de los efectos más evidentes del nuevo campo de juego. La tensión entre cultura de masas y la alta cultura atraviesa el mapa cultural de la actualidad; detrás de este debate, las reflexiones sobre el ocio y el tiempo libre adquieren una importancia indiscutible.

Con el último capítulo comprobamos que el tema del ocio y su influencia en la cultura sigue vigente. Algo caducas quedan ya las llamadas a la inspiración o a las musas, para explicar la creación artística. Como señala Jesús Gómez en al menos dos ocasiones, a partir de una afortunada fórmula de Guy Debord, poder escribir ha dependido casi siempre de disponer de «plusvalía temporal». *La literatura y el ocio en la sociedad cortesana del Siglo de Oro* así lo demuestra en cada una de sus páginas: en el Antiguo Régimen esa plusvalía que permitía disfrutar del tiempo del ocio venía de nacimiento; en la modernidad, el tiempo de la creación pasa a ser tiempo de trabajo, lo que trae al campo literario determinaciones económicas e implicaciones políticas que siempre conviene tener en cuenta.

EDUARDO BECERRA

Universidad Autónoma de Madrid
eduardo.becerra@uam.es



Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Almudena GARCÍA GONZÁLEZ (eds.) (2022).

El Siglo de Oro ibérico: Portugal y el teatro clásico español.

Actas de las XLIV Jornadas de teatro clásico de Almagro.

Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 246 pp.

[ISBN: 978-84-9044-529-7].

El presente volumen recoge los estudios presentados durante las XLIV Jornadas de teatro clásico en Almagro, bajo la edición de Rafael González Cañal y Almudena García González, profesores de la Universidad de Castilla-La Mancha. Las jornadas versaron sobre la influencia de Portugal en el teatro barroco español, contando con la participación de numerosos especialistas de distintos lugares, los días 13, 14 y 15 de julio de 2021. En concreto, las actas se dividen en cuatro bloques: el primero se dedica a la presencia de la materia portuguesa en importantes dramaturgos áureos; el segundo presenta a los principales dramaturgos del país vecino; el tercero recoge las crónicas sobre las representaciones a las que se asistieron durante las jornadas; y, el último, realiza una presentación de algunos libros publicados recientemente sobre el teatro del Siglo de Oro.

El primer bloque comienza con el trabajo de Ignacio Arellano sobre *El príncipe constante* de Calderón de la Barca, una comedia inspirada en un hecho histórico del siglo xv: el encarcelamiento del infante portugués don Fernando que se niega a entregar Ceuta a los musulmanes a cambio de su libertad, por lo que soporta tales miserias que acaba muriendo, erigiéndose como símbolo de la defensa de la fe católica. A continuación, el investigador analiza algunas reflexiones en torno a la puesta en escena de la obra a cargo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico el año pasado, las cuales observan mensajes sobre la ideología y el poder o la situación de la España de la época. Arellano cree que estas opiniones, poco o mal fundamentadas en su mayoría, desvirtúan la obra calderoniana al comparar la mentalidad actual con la del siglo xvii. Después, el especialista aborda exhaustivamente diversas cuestiones sobre *El príncipe constante*, como las fuentes, el género, el personaje protagonista, la organización de la trama y el sentido de la obra.

En el siguiente capítulo, María Rosa Álvarez Sellers comienza repasando los convulsos avatares históricos entre España y Portugal entre finales del xvi y la primera mitad del xvii, cuando ambas pertenecían a la misma monarquía. En este contexto, aparecen una serie de obras teatrales que se nutren de esta materia por-

tuguesa, como *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara o *La tragedia del duque de Berganza* de Álvaro Cubillo de Aragón, pieza en la que profundiza la investigadora. Esta se inspira en la conspiración de la nobleza contra João II, situando como protagonista de la misma al duque de Berganza. Así pues, Álvarez Sellers va desgranando e interpretando el desarrollo de la trama que desemboca en la decapitación del duque, acusado de traición. Por último, se aborda la comedia *Obrar bien en la privanza y el privado para todos* de Manuel Coelho de Carvalho, donde este dramaturgo portugués también mostró su preocupación por el devenir de su reino, ensombrecido por el acecho de la tiranía monárquica.

En el siguiente trabajo, Francisco Florit Durán estudia el empleo de Portugal como espacio escénico en el teatro de Tirso de Molina. Para ello, parte de la creencia generalizada de que no se percibe una imagen negativa de Portugal en sus comedias, a diferencia de otros lugares foráneos, como Italia, Francia, Flandes, etc. Florit Durán hace una revisión crítica y documental de esta afirmación y otras similares, además, estudia la materia portuguesa en sus piezas teatrales, de las cuales, tres se desarrollan en Portugal íntegramente, además de algunos pasajes de otras, así como la presencia o alusión a personajes portugueses.

El cuarto trabajo, a cargo de Francisco Domínguez Matito, observa que, en general, nuestros dramaturgos áureos tienden a seleccionar determinados episodios y/o personajes históricos para sus comedias, como es la fatídica historia de amor entre don Pedro I de Portugal y doña Inés de Castro, recogida en *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara, un siglo y medio después. Esta posee una serie de ingredientes muy atractivos para llevar a las tablas: personajes nobles, un amor prohibido, una conspiración real, asesinato, venganza, etc., hasta tal punto que llegó casi a convertirse en un mito. De manera que el especialista ahonda en el tratamiento que da el dramaturgo a dicha historia y qué recursos emplea para trasladarla a su comedia.

A continuación, Juan Matas Caballero estudia la materia portuguesa en *También la afrenta es veneno*, una comedia colaborada de Vélez de Guevara, Antonio Coello Ochoa y Francisco de Rojas Zorrilla, que dramatiza también un suceso histórico: el matrimonio de Fernando I de Portugal con Leonor Telles de Meneses, ya casada con su vasallo Juan Lorenzo de Acuña. En primer lugar, esboza un panorama general de las colaboraciones entre estos tres autores y también de forma individual, para luego abordar esta comedia concreta, como las cuestiones textuales, fuentes, su fortuna escénica, género, personajes, etc.

El segundo bloque de las actas, dedicado a los dramaturgos portugueses, lo inaugura David Felipe Arranz, quien aborda la producción de Gil Vicente, dramaturgo portugués bilingüe de castellano del siglo xvi. En concreto, se han encontrado hasta la fecha diecinueve autos suyos, que orbitan entre la devoción y los elementos fantásticos-populares. También compuso obras de temática caba-

llerescas influídas por el español Garcí Ordoñez de Montalvo, así como farsas de costumbres. Tras hacer un recorrido por la trayectoria textual de sus principales piezas, presenta a sus principales seguidores, como António Prestes, António Ribeiro Chiado, Baltasar Días y Alfonso Álvares, entre otros.

Después, como estudia Katerina Vaiopoulos, la historia de Pedro I de Portugal y doña Inés de Castro también fue dramatizada por Juan de Matos Fragoso, de origen luso, quien compuso *Ver y creer, el Rey don Pedro de Portugal y doña Inés de Castro*, publicada como *Segunda parte de Reinar después de morir de Luis Vélez de Guevara* y otros títulos secundarios. La investigadora primero trata de desentrañar la filiación entre esta comedia, la de Vélez de Guevara y otra titulada *Siempre ayuda la verdad* de Lope de Vega, a la que parece reescribir el luso. A continuación, Vaiopoulos estudia el desarrollo argumental de la pieza de Matos Fragoso, que exalta los excesos pasionales y el valor bélico de los portugueses.

Por su parte, Elena Muñoz Rodríguez aborda un estudio de los monarcas en el teatro del dramaturgo y militar portugués Jacinto Cordeiro, cuyo corpus consta de diecisiete comedias, tratando la mayoría asuntos graves, como conflictos de honor y políticos, siendo la figura del rey habitual en ellas. Así, la especialista profundiza en *El mal inclinado* y *Viva quien vence*, las dos comedias donde más se reflexiona sobre la función regia, pues ambas presentan a un monarca cruel y tirano que es despuesto por su hermano, bueno y prudente.

En el siguiente estudio, Antía Tacón García hace una panorámica de las principales dramaturgas portuguesas: Ángela de Acevedo y Joana Teodora de Sousa. De la primera se conservan tres comedias fieles a los patrones de la comedia nueva y escritas en castellano, pero con algunos rasgos propios del portugués, como el seseo, además de algunos términos y expresiones lusas. De la segunda dramaturga solo se conserva una comedia, *El gran prodigo de España, y lealtad de un amigo*, probablemente del siglo XVIII.

Ya en el tercer bloque del volumen se recogen varias crónicas de los coloquios de las dos obras que se representaron durante las jornadas almagreñas. El primero, reseñado por Óscar García Fernández y moderado por Rafael González Cañal, versa sobre el montaje de *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara, dirigido por Ignacio García, director del Festival de Almagro, que contó con la participación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico española y la portuguesa Companhia de Teatro de Almada. Lo más interesante es que la obra se representó en España y Portugal, permitiendo observar diferencias entre ambos públicos, como por ejemplo la mayor sensibilidad de los portugueses.

El otro coloquio, recogido por Alberto Gutiérrez Gil y moderado por Felipe Pedraza Jiménez, giró en torno a la escenificación de *El príncipe constante* de Calderón de la Barca por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Durante el encuentro, el actor Lluís Homar explica que intentaron crear un espacio para la

reflexión con su montaje, pues el texto calderoniano es tan potente que no requiere apenas de nada más.

Cierra el volumen la presentación de tres libros publicados recientemente sobre distintos aspectos del teatro aurisecular: el primero es *La mujer, protagonista del teatro español del Siglo de Oro. XLIII Jornadas de teatro clásico, Almagro*, reseñado por Almudena García González; el segundo es el *Catálogo razonado de las obras de Juan de Matos Fragoso* de Katerina Vaiopoulos, que recoge su obra y, por último, Ignacio Amestoy presenta su libro *Lope y sus Doroteas o Cuando Lope quiere, quiere*.

Como se puede observar, nos encontramos ante un variado y cuidado ejemplar dedicado a las importantes y heterogéneas relaciones entre Portugal y España en nuestro teatro barroco, especialmente entre 1580 y 1640, periodo en el que ambas estaban unidas. Por ello, este volumen, es fruto del intento de clarificar y ahondar en qué circunstancias y de qué manera tuvo cabida la materia portuguesa en la dramaturgia aurisecular, tanto bajo la pluma de autores castellanos como portugueses.

CARMEN SANTANA BUSTAMANTE

Universidad de Castilla-La Mancha

carmen.santana@alu.uclm.es



David MARTÍN LÓPEZ (coord.) (2022).
500 años de Educación Superior en Toledo. Historia y patrimonio.

Toledo: Antonio Pareja Estudio, S.L., 169 pp.
[ISBN 978-84-95453-79-7].

El año 2020 se presentaba en Toledo como el eje central de la celebración de diferentes efemérides educativas. En el mismo año confluían el recuerdo de tres instituciones que desde finales del siglo xv se ocuparon de la formación de los toledanos y toledanas hasta la actualidad: la Universidad de Toledo, fundada hace 500 años (535 si tenemos en cuenta sus primeros pasos en el Colegio de Santa Catalina), de la que hoy en día es heredera la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM); el Instituto Provincial de Enseñanza Secundaria, actual IES «El Greco», fundado en 1845; y la Escuela Normal de Magisterio, fundada también en 1845 e integrada hoy en día en la UCLM como Facultad de Educación. Sin embargo, la pandemia por la COVID-19 paralizó toda actuación y retrasó los actos hasta finales del año 2021, cuando la situación sanitaria había mejorado y la muestra podía visitarse en mejores condiciones.

De esta manera, entre diciembre de 2021 y febrero-mayo de 2022 se pudo ver una amplia muestra patrimonial relativa a las instituciones presentadas, que procedían de las sedes que albergaron la exposición: Biblioteca de Castilla-La Mancha, Archivo Histórico Provincial de Toledo y las bibliotecas universitarias de la ciudad (General y Fábrica de Armas). A la cabeza de todo ello estuvo como comisario David Martín López, miembro del grupo de investigación «DeReHis (De Re Hispanica)» de la UCLM, junto a la colaboración del personal técnico de las instituciones que proporcionaron los fondos.

Tal y como se puede ver en la obra que presentamos en estas páginas, la historia de esas tres instituciones está ligada por diversas cuestiones. El instituto fue el sucesor directo de la universidad cuando esta desapareció en 1845, no solo porque ocupara su lugar físico y metafórico en el ambiente educativo y cultural toledanos, sino porque heredó todos sus bienes. Por su parte, la Escuela de Magisterio surgió también a mediados del siglo xix a causa de las mismas reformas educativas que provocaron la supresión de la universidad toledana y su conversión en instituto provincial. Además, en un principio compartió con este la antigua sede, que hoy en día es uno de los edificios de la UCLM en el campus de Toledo. Con

este detalle podemos observar la conexión que trató de plasmarse en la exposición mencionada, cuyo catálogo es el que presentamos en estas líneas.

El catálogo consta de dos partes bien diferenciadas: primero, una serie de artículos relativos a la historia y patrimonio de las tres instituciones recordadas; a continuación, se pueden ver las casi 200 piezas que fueron expuestas en las cuatro sedes. Los artículos relativos a la Universidad de Toledo y la Escuela Normal de Magisterio están firmados por el mencionado comisario de la exposición, mientras que el dedicado al Instituto Provincial, actual IES «El Greco», fue realizado por María Luisa de la Cruz Mera, encargada de patrimonio del instituto, y José Cuadrado Antolín. Estos textos nos permiten conocer cuál fue el valor de esas tres instituciones, cuándo surgieron y cuál ha sido su evolución hasta la actualidad.

A continuación, podemos observar las 187 piezas que fueron expuestas. Aparte de la amplia variedad tipológica que hay (documentación de archivo de los siglos XVI al XX, libros impresos, pinturas, patrimonio mobiliario de los siglos XVI-XVIII y materiales didácticos de finales del XIX y principios del XX), es muy interesante que cada una de las piezas esté acompañada por unas breves explicaciones sobre ella: contenido, autor, uso... porque nos ayudan a comprender el porqué de su elección y nos trasladan a la vida cotidiana y académica de la universidad, el instituto y las escuelas de maestros y maestras. Esos textos han sido escritos por un amplio número de autores. Junto a los ya mencionados Martín López y de la Cruz Mera se encuentran Antonio Casado, Carmen Toribio, Jorge Iñiguez, Sandra Rodríguez y Carmen Morales.

Al margen de esas dos partes, el catálogo se cierra con una completa bibliografía sobre los diferentes temas tratados en la exposición, desde las instituciones hasta las diferentes piezas seleccionadas, su uso y contexto en que aparecieron.

Para finalizar, el volumen está profusamente ilustrado más allá de las imágenes pertenecientes a las piezas expuestas. Los artículos previos y las entradillas de las diferentes sedes y materias están ilustradas con pinturas, grabados y fotografías relacionadas con los fondos y la historia de las tres instituciones recordadas (y celebradas) en la exposición. Ello hace que el resultado sea un libro muy visual y atractivo para el lector que quiera acercarse a la historia de la educación, al patrimonio educativo y al pasado de la ciudad de Toledo.

SARA MARÍA ARIAS GÓMEZ

Universidad de Castilla – La Mancha
SaraMaria.Arias@alu.uclm.es



José MARTÍNEZ MILLÁN y Manuel RIVERO RODRÍGUEZ (2021).

Historia Moderna. Siglos xv al xix.

Madrid: Alianza Editorial, 852 pp.

[ISBN: 978-84-1362-526-3].

La proliferación de manuales sobre historia moderna surgidos en las últimas décadas se debe, en gran medida, a la incorporación de las nuevas tendencias que la historiografía modernista ha desarrollado a través de congresos y reuniones científicas. Ello ha renovado la historia de una disciplina que sufría una carencia relevante al respecto. No obstante, estos monográficos presentan más que una historia consolidada y fehaciente derivada de una hipótesis y metodología que permiten desentrañar el curso de la historia, una amalgama de teorías y aproximaciones inéditas, novedosas e inconcluyentes, lo que le alejan de los propósitos que como «manual» debían de abarcar, esto es, la historia sustancial de una materia¹. La crítica posmoderna reciente encasilló la historia bajo el paraguas de las humanidades, eliminando el paradigma científico de la historia como disciplina profesional, dando lugar a una multitud de relatos como la microhistoria, la historia cultural, la global o la analogía entre historia y memoria (pp. 20-22). Esta deriva ha terminado por erradicar a la historia como ciencia, para convertirla en una rama de las humanidades o artes, tal y como ocurre en los principales departamentos de las universidades europeas (*faculty of arts*), de clara influencia anglosajona.

A pesar de que en los últimos diez años se han publicado diversos manuales en lengua castellana que han descrito los principales hitos históricos de esta época, sus estudios no abarcan el paradigma que encierra la historia moderna en sí misma, ni estiman qué es la historia como verdad científica, esto es, como un proceso formal de construcción conceptual y enunciativa (p. 28). En este sentido, la obra que se le presenta al lector, estudiante o profesor de secundaria/universitario, viene a completar un vacío interpretativo e historiográfico, ofreciéndonos los autores —José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez— una nueva metodología para comprender y hacer la historia de los siglos modernos. Este ensayo se aleja de lo que bien pudiera parecer un manual al estilo clásico, dado que su contenido y distribución es el fruto de la reflexión de toda una vida dedicada a hacer historia,

¹ *Diccionario de la Lengua Española*, acepción 9 «manual» <<https://dle.rae.es/manual>> [Consultado: 24/06/2022].

que abre una nueva vía de investigación. Por ello, la lectura y el estudio que hagan futuros historiadores y alumnos sobre este trabajo se atiene más a la comprensión que a la memorización, siendo necesario dilucidar el trasfondo histórico que encierra este ensayo.

Este se observa tanto en la distribución de la obra como en el título, el cual destierra un problema no solo cronológico, sino interpretativo. A mi entender, que el título se haya enunciado en dos partes *Historia Moderna. Siglos xv al xix*, tiene su propia razón de ser, estableciendo un marco conceptual y temporal que se define propiamente. El primero de ellos se ajusta a denominarlo *Historia Moderna*, sin más. Acostumbrados a obras con títulos como *La Edad Moderna (siglos XVI-XVIII)* o *Historia Moderna Universal*, esta monografía evita cualquier tipo de artículo determinado, concentrando la fuerza de su mensaje en el concepto. Ello induce a pensar que no es necesario asociar un contenido semántico a un referente concreto (sustantivo), dado que este se sustancia por sí mismo como categoría y término independiente². Igualmente, elimina cualquier tipo de adjetivo como «universal», sorteando una demarcación ideológica sobre los hechos históricos, al contrario de lo que se ha hecho con la historia global, cultural, etc. Los autores entienden la historia por sí misma, esto es, sin necesidad de apelativos u atributos que la dobleguen a pretensiones particulares.

Por otro lado, resalta el segundo aspecto del título *Siglos xv al xix*. Es muy relevante destacar que este volumen se demarca de cualquier determinación espacio-temporal habitual, ampliando por dos siglos el marco cronológico tradicionalmente elegido para estos estudios. La mayoría de los manuales y ensayos han justificado el inicio de la modernidad seleccionando un acontecimiento histórico relevante como la caída de Constantinopla (1453), el descubrimiento de América (1492), un hecho político-geográfico como la llegada de la nueva dinastía de los Habsburgo con Carlos I a Castilla, movimientos artísticos culturales como el Renacimiento, etc. Igualmente, para su fin eligieron los grandes eventos políticos y sociales como la Independencia de los Estados Unidos de América (1776) o la Revolución francesa (1789), que dieron fin y encasillaron a este periodo de Antiguo Régimen. Tales obra que se presenta no demarca ninguno de estos preceptos, porque la ordenación temporal y fundamentos de la historia moderna no se ciñen a un gran acontecimiento o *longue durée* de los procesos históricos, evitando con ello una descripción empírica de los hechos.

Para los autores, la forma y fundamento de conocer la historia de este periodo no se circunscribe por medio «de» los hechos, dado que de esta manera podríamos acudir a cualquier acontecimiento para justificar nuestra visión de la historia, sino que

² Aristóteles (1982). *Tratados de lógica (Órganon)*. Madrid: Editorial Gredos, t. I [1a-20], p. 31.

se sustancia «en» los hechos³, es decir, en «el estudio de los elementos que fueron cruciales en la articulación de la Edad Moderna» (p. 32), para desde ahí hacer una historia moderna sin mediaciones. La historiografía clásica se ha guiado por el contenido (los hechos empíricos) como forma de hacer historia sin tener en cuenta «el movimiento interno de la cosa», y como tal, tergiversando la realidad. Los hechos al no ser más que un elemento del conocimiento (la realidad) termina superponiéndose a esta última (realidad) y, como tal, el argumento histórico queda sometido a la parcialidad e interpretación derivada de nuestra elección (historia global, género, etc.)⁴. Al contrario, este libro propone que la realidad histórica entendida como paradigma es la que envuelve al contenido —los hechos— para, de una manera precisa, trascenderlo y evitar determinismos. De esta forma se adquiere el rigor y la imparcialidad necesaria para hacer historia, dejando que los hechos hablen por sí mismo. Es así como se justifica el marco cronológico, comenzando en el siglo xv y terminando en el xix, ya que se atiene al estudio de un paradigma que abarcó a todas las sociedades políticas de la época, esto es, el sistema de corte como organización política no-institucional, con el fin de analizar, explicar y comprender los hechos históricos, demarcando con criterio a esta disciplina.

Por todo ello, la historia moderna lejos de ser un periodo histórico, hay que entenderla como un paradigma que abarcó y articuló todos los aspectos de la vida política, social, cultural, artística, que modeló las conciencias desde la cultura cortesana. Es desde esta perspectiva —la corte como sustancia de este momento histórico— que arraiga en los valores y fundamentos de la sociedad moderna, por la cual se rigen los autores para analizar y reconstruir los acontecimientos de la época moderna. Dado que la división nunca tiene lugar en la sustancia —la corte—, sino en los modos de la sustancia —los hechos desde la corte—, la división de esta obra adquiere coherencia y profundo sentido, con el fin de establecer una conexión clara y concisa de la modernidad. Así pues, la distribución de la obra aparece como una relectura cronológica y temática dividida en cuatro bloques.

El libro comienza con un capítulo breve que sirve de introducción titulado «Qué es la Edad Moderna». Esta contiene toda una declaración de intenciones donde no solo se establece un estado de la cuestión, sino que critica la degradación a la que ha llegado la historia como ciencia, rechazando la periodización

³ Xavier Zubiri (2011). *Inteligencia sentiente. Inteligencia y Realidad*. Madrid: Alianza, t. I, pp. 21-22.

⁴ Hegel indicaba que la ciencia era «el desarrollo interno de la Idea en su totalidad». En tanto que el relato histórico se fija desde y por determinaciones o «puntos extremos», excluimos al paradigma y lo subordinamos al conocimiento particular de los hechos. Estos dada su contingencia para subsistir por sí mismo, acaban por germinar en historias locales, exóticas y superficiales, pero ninguna historia que se sustente como totalidad. Hegel (1970). *Lecciones sobre las pruebas de la existencia de Dios*. Madrid: Editorial Aguilar, pp. 63 y 129.

temporal, la cual tiene como objetivo la idea de progreso hacia un «porvenir transcendental» (p. 14) o «modernización del mundo» (p. 17) motivada por las revoluciones, o, al contrario, el regreso a una «edad de oro». A pesar de la carencia científica que muestran estas perspectivas históricas, han triunfado al buscar la aprobación y satisfacción pública, solventando su vacío metodológico en agrupar amplios equipos interdisciplinares e internacionales, lo que ha llevado a rebajar la historia al ámbito sociológico, en gran medida, por la profesionalización e hiperespecialización que ha adquirido la historia moderna como disciplina.

Frente a esta perspectiva, este libro propone fundamentar su estudio desde la corte y el lugar que esta ocupó en el orden político, cultural, religioso, artístico y científico. Esta historia nace cuando «la Corte de los soberanos desplazó a la Iglesia del protagonismo en la cultura, la ciencia y la educación» (p. 32), al tiempo que esta organización mística asumió los valores y organización cortesana, vertebrando el mundo moderno a su semejanza. De esta manera, es como surge la primera parte del libro titulada «La crisis de la estructura de la Cristiandad: Iglesia e Imperio». Este bloque resulta fundamental para comprender la transición a la modernidad, fundamentado en el modelo aristotélico como justificación filosófica, política y jurídica de gobierno hasta el siglo XVIII. Para ello, los autores aplican la metodología de la corte, sincretizado en las relaciones de dependencia, fidelidad, clientelismo y reconocimiento (obediencia) personal que utilizaron los monarcas para perpetuarse en el poder (p. 38). Este sistema se conformó desde el modelo de la «casa» como organización política y estilo de servicio que instauró cada príncipe desde la baja Edad Media, en la que la lógica, ética y moral doméstica dominó sobre los principios dinásticos, subordinando los intereses personales del monarca a la consagración de su linaje. De esta manera, los principios políticos se concretaron bajo estrategias que en modo alguno tenían que ver con la «razón de Estado», incidiendo en que no existía una separación definida entre la familia real y el organismo estatal, entre lo público y lo privado, lo ético y moral. Con la corte y la casa real como núcleos de organización política y el modelo doméstico como trasfondo de las relaciones humanas que moldeó el sistema cortesano, se explica el nacimiento y evolución de los acontecimientos políticos durante esta época, entendiendo «las estrategias dinásticas como fenómenos políticos» (p. 40). En este sentido, el monarca gobernaba su reino como un padre de familia, estableciendo lazos personales de fidelidad (no económicas) con sus gobernados y adhiriendo territorios (reinos) a su patrimonio regio.

Desde esta perspectiva se analizan los seis primeros capítulos, rompiendo con ciertos mitos y prejuicios. Así da paso al Renacimiento y el papel que las grandes familias protagonizaron en el desarrollo de este fenómeno artístico y cultural, al igual que en el Humanismo (corriente cultural), en el que el mecenazgo y la virtud del príncipe italiano moldeó y vertebró el pensamiento político y social de

los siglos xv y xvi. La familia ejerció como núcleo y vínculo de lealtad y legitimidad de los príncipes «gracias a su papel arbitral» (p. 67), extendiéndose a los principados, lo que permitió convertir a los consejos administrativos civiles en organismos al servicio de su señor. Fue desde la corte del príncipe desde donde se concentraron los diversos clanes familiares, se modeló la conducta y se transformaron las ciudades, espacio simbólico cortesano y de trasmisión de soberanía y cultura. Así lo revela la transformación de la Ciudad del Vaticano durante el papado de Nicolás V (1447-1455), erigiéndose como otro príncipe en el contexto de las monarquías dinásticas europeas.

Durante el siglo xv el papel de protector de las comunidades por los señores italianos basculó en favor de la legitimidad dinástica, fundamentado en la sangre, la herencia o la concesión de títulos nobiliarios, en la que el carisma y el prestigio se convirtieron en instrumentos de legitimación y cohesión política. Por lo tanto, es desde la corte como se comprende los nuevos cambios que se estaban llevando a cabo en el seno de Europa, como la «apertura del mundo» con los nuevos descubrimientos geográficos y el incipiente capitalismo temprano. Estos acontecimientos no tuvieron como *leitmotiv* la acumulación de riquezas sino la preponderancia del lujo como motor económico que hacían de ellas las cortes europeas y afro-asiáticas, donde la jerarquía como medio de distinción y dignidad acompañó a la sociedad cortesana desde su nacimiento, mejorando las condiciones y expectativas de los individuos (p. 91). Igualmente, el descubrimiento de América no se entiende sin el impulso de conquista de los santos lugares (Jerusalén) a los que estaba destinada mesiánicamente la monarquía española.

En este contexto nacen las pretensiones universales de la monarquía hispana, donde a la vez, surgieron y triunfaron las diferentes derivaciones de la Reforma y el protestantismo como el luteranismo, ante la incapacidad del emperador Carlos V de hacerle frente dada la complejidad política de su imperio (p. 142). La monarquía universal de Carlos V se diferenciaba de las anteriores que se habían intitulado universales en que esta se organizó desde una legitimación histórica propiamente hispana, fundamentada en la Reconquista medieval y en los privilegios concedidos por los pontífices, lo cual le permitió presentarse como un reino universal, que no como imperio (p. 147), siendo la autoridad papal subsidiaria de la del emperador. A su vez, Carlos I convirtió la casa de Borgoña en el fundamento de la dinastía. Desde este punto de vista se explica la revuelta de las comunidades, dada la des-castellanización de la casa real; el establecimiento del sistema virreinal; el control de los reinos italianos como eje de la política universal; la defensa de la fe y la intitulación como príncipe de la cristiandad. Fue a finales del siglo xv y comienzos del xvi cuando Europa sufrió una rearticulación religiosa y política, incorporando las diferentes monarquías el sistema cortesano como elemento de organización política y congregación de facciones entorno a la corte.

Así se observa en Portugal con Manuel I (1469-1521); en Francia bajo Francisco I (1515-1547); o en Inglaterra a la cabeza de Enrique VII (1485-1509), quien pasó del feudalismo al sistema cortesano desarrollado por su hijo Enrique VIII (1509-1547), apoyados en su doctrina religiosa, como la Compañía de Jesús en Portugal, la teoría del galicismo en Francia y el cisma de Inglaterra contra Roma.

La segunda parte se titula «La lucha por la *Monarchia Universalis*», que tiene como epicentro e hilo conductor el desarrollo este concepto. La cohesión Iglesia e imperio en la que se había sustentado la cristiandad se fracturó, debido a que cada monarquía mantenía su propia confesión (p. 235). Este proceso provocó la denominada «confesionalización», del que derivaron las ideologías religiosas en el catolicismo, luteranismo y calvinismo. Del mismo modo, surgieron las estructuras y configuración de las monarquías a través de una disciplina social cortesana, permitiendo integrar y unir ideologías y conductas, que derivó en la formación del «absolutismo político» (p. 236). Esta realidad provocó un aumento de la administración (en España el sistema polisidonio), una mayor influencia de la monarquía en la sociedad, así como la identificación de la dinastía con la confesión practicada.

Bajo este contexto se plantea el nacimiento y desarrollo del Concilio de Trento para poner fin al cisma religioso y al problema político del poder en Europa e Italia; la «confesionalización» católica de Felipe II y la reestructuración política y administrativa de su casa real (casa de Austria) y los consejos territoriales por el cual giró la historia de Europa y del mundo a lo largo de los siglos XVI y XVII; las revueltas de los Países Bajos y su repercusión en el seno de la monarquía hispana; el contexto de las monarquías europeas ante la supremacía española; el impacto de la revolución de los precios tras el descubrimiento de América, donde los mercados locales tuvieron más relevancia que la expansión del tráfico comercial internacional; así como los dos últimos capítulos que ejercen de transición a la tercera parte en la que se analiza la quiebra de la *monarchia universalis* a la «monarquía católica». El control ideológico y formalista de la doctrina católica que caracterizó al gobierno de Felipe II, procedió en la sumisión a Roma ejecutada por su hijo, identificando la política con los valores y normas de conducta bajo la práctica de una religión radical. El fin era santificar a la casa de Austria (p. 352), explicitado desde el contexto de la paz armada y perdida del *statu quo* europeo y mundial durante el reinado de Felipe III (1598-1621).

De esta manera, se introduce el tercer bloque titulado «La ruptura del concepto *Monarchia Universalis* y la búsqueda de un equilibrio político separado de la religión». En ella se plantea la evolución y caída de una configuración política católica (*monarchia universalis*) que dio lugar a la eclosión de la crisis de la conciencia europea y la nueva política fundada en la razón. La situación vivida en Europa entre 1621-1648, fue la lucha por evitar la aparición de una monarquía con pretensiones universales y que dividiera a la cristiandad, política que desarrolló Francia

contra la casa de Habsburgo, dando como resultado la Guerra de los Treinta Años. Asimismo, el sistema político europeo surgido tras la paz de Westfalia (1648) consumó que en el futuro no habría más guerras de religión, al carecer de sentido la idea de una sola cristiandad. Por primera vez el papa no intermedió en la firma de la paz, siendo un asunto de príncipes seculares, lo que dio lugar a un nuevo orden y práctica diplomática basada en el «interés de Estado» y la búsqueda de un equilibrio europeo como medio para regular las tensiones (p. 423). A partir de entonces, la razón remplazó a la fe como orden político, desmantelando el orden jerárquico medieval y la despersonalización del servicio a la monarquía (p. 425).

En este contexto se expone el desarrollo de los ocho capítulos de este bloque, donde se examina la crisis y revueltas durante el reinado de Felipe IV (1640), en la que la monarquía hispana buscaba reconfigurarse políticamente. De igual forma, se indaga en el impacto del desarrollo económico y expansión comercial marítimo europeo; la aparición de la monarquía de Luis XIV bajo un modelo más centralista, unitario y expansionista; la reordenación política y administrativa durante el reinado de Carlos II (1665-1700), que dio lugar a la transición de la casa de Habsburgo a la de Borbón, determinando el contexto europeo con la Guerra de Sucesión Española y la llegada de Felipe V; así como el efecto de la Revolución Gloriosa (1688) en Inglaterra y el establecimiento de la dinastía hanoveriana. Estas transformaciones derivaron en «la crisis de la conciencia europea» que, principalmente, fue de las élites cortesanas, apoyado en la génesis de la revolución cultural y filosófica (pp. 570-71). Este punto de inflexión fue motivado por la crítica a la filosofía del sistema cortesano, apartando la ley natural y a la familia como el principio por el que se articulaba la sociedad, fundamentado a partir de entonces en la razón, fruto de la «Ilustración radical», la República de las letras y la visión mecanicista del mundo, que tuvo su máxima expresión en la política del equilibrio y la razón de Estado.

El cuarto y último bloque «La política basada en la razón», analiza el nacimiento del «absolutismo ilustrado». En este sistema hay que discernir entre la utilidad política que ejercieron los soberanos y el saber (filosofía-conocimiento) como motivación cultural que labraron. Esta práctica gubernativa entró en contradicción al intentar ajustar la política a las realidades humanas, donde los monarcas sancionaron «la benevolencia y los derechos individuales», convirtiéndolos en «dеспotias ilustrados». Ello ha permitido percibir a este periodo como un momento de «despotismo benévol o liberal», dada la cultura general y las intenciones de los monarcas, quedando marcada esta época por la Ilustración como «una manera de adueñarse de la realidad» (p. 615), donde apenas se discernía entre la utilidad política y los valores humanos. En las relaciones internacionales no primaron los principios pacíficos y humanitarios sino el interés del Estado. De ahí que el «sistema de equilibrio» no fuera una garantía de paz sino de conflicto permanente,

motivada por la oportunidad y la fuerza como incitadores al conflicto. Tales fueron los principios que vertebraron la Prusia de Federico II (1740-1786), en Austria con María Teresa (1740-1780) y en Rusia con Catalina la Grande (1762-1796), produciéndose una militarización y aumento de la burocracia, una centralización estatal en el que «se podía pensar solamente como Estado de un príncipe, con independencia de los intereses de las élites de los reinos» (p. 639). Las contradicciones de esta época contrastan claramente en la independencia de las Trece Colonias (1776), el reformismo ilustrado de Fernando VI y Carlos III en España, la Independencia de Hispanoamérica como repúblicas independientes (1812-1830), y la Revolución Francesa (1789), donde los ideales de libertad se expresaron con mayor ímpetu, apoyados en ocasiones por las monarquías e ideales absolutistas.

Finalmente, con la Ilustración como el momento en el que la humanidad alcanzó «la mayoría de edad» (Kant), se desmoronó el sistema cortesano fundado en las raíces del pensamiento aristotélico. El nuevo ideal recogido en la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alambert, puso las bases de un nuevo sistema sostenido por un *esprit systematique* que rompía con el *esprit de système* apoyado por el edificio escolástico (p. 728). El estudio de la naturaleza, el nuevo método científico, los límites a la esfera pública y la separación entre la moral y la política que, traducido al sistema cortesano dio lugar a la separación entre el servicio a la casa real como elemento de la monarquía y al Estado (bienes públicos), terminó por tumbar el sistema de corte como forma de gobierno. El principio de la separación de poderes, el surgimiento de la soberanía popular, la libertad de comercio y conciencia, así como la defensa de la propiedad privada, desbancó al sistema cortesano por el nacimiento del espíritu del pueblo y el paradigma del estado-nacional.

Por lo tanto, este libro no solo es una consulta obligada para todo modernista que precise comprender la historia de la Edad Moderna, sino también para aquellos que estudien épocas contemporáneas. El modelo cortesano como paradigma dejó una huella intrínseca en las sociedades que la sucedieron, heredando patrones de conducta que mantenemos en la actualidad. Por ello, esta obra (manual) no es otra más de las que se han sucedido en los últimos años, sino que marca y abre una nueva interpretación sobre la historia moderna, sustentado en el sistema de corte como paradigma. Solo las buenas causas justifican la ruptura del silencio y esta es una de ellas.

JUAN JIMÉNEZ CASTILLO⁵

KU Leuven/FWO/IULCE
juan.jimenezcastillo@kuleuven.be

⁵ Este trabajo ha sido posible gracias a *Research Foundation –Flanders– Junior Postdoctoral fellowship* (FWO), 'Opening new horizons' (2021), con el proyecto KU Leuven, 12ZV522N: *Vice-regalistische Huishoudens, Macht, Articulatie. De oorsprong van politiek-economisch bestuur in het Koninkrijk Peru in een tijd van onzekerheid (1675-1725)*.



José MONTERO REGUERA (2021).
Miguel de Cervantes. El poeta que fue novelista.
Vigo: Editorial Pigmalión - Colección Cervantes, 282 pp.
[ISBN 978-84-18333-96-5].

«¿Tan malo es ser poeta? —replicó Preciosa», a lo que Lope de Vega hubiera respondido: «Lo malo no es ser poeta, sino ser un poeta como Cervantes». Y esas palabras resonarían durante siglos, como puñales a los versos de Cervantes que sangraron y las cicatrices han quedado.

Lo cierto es que Cervantes no es mal poeta, es un notable escritor revolucionario, cuya poesía es olvidada, a la sombra de sus grandes obras en prosa o incluso introducidas en ellas. José Montero Reguera reflexiona con gran agudeza y precisión sobre Cervantes y el legado casi olvidado que son sus poesías intercaladas en textos líricos. Un pequeño tesoro que, dentro de un gran cofre cuyo contenido es el *Quijote*, las *Novelas ejemplares* y *La Galatea*, entre muchos otros, pasa desapercibido.

Cervantes, antes de escribir el *Quijote* por el que sería conocido mundialmente y que desarrolla con gran astucia, escribe muchos otros textos, entre los que se encuentran poemas. En su tiempo fueron duramente criticados por todo gran escritor y poeta, pero, pasado los años, un grupo reducido de personas —que ahora está en aumento— ha sabido comprender la importancia y la calidad de estos versos. Entre ellos se encuentra el catedrático de literatura española en la Universidad de Vigo, José Montero Reguera, el autor de la investigación de poética cervantina.

Así como se expone en el libro, estos versos fueron escritos y defendidos por Cervantes, mostrando una erudición incomprendida por el resto de élite literaria de su época. No ofrece en vano grandes composiciones inscritas en grandes obras suyas, como puede ser *La gitanilla*, formando parte del plan de reivindicación de su calidad poética. Introducidas en el *Quijote* o en otros relatos, Cervantes expone sus versos con el fin de adscribir su poesía a un engranaje mucho más complejo como es la novela, que esta abarca todo tipo de textos en su narración.

Montero Reguera estructura su libro en seis partes principales, una bibliografía extensa, una nota preliminar y un prólogo de Fernando Romo Feito. La primera parte, «Miguel de Cervantes: un poeta en el final de sus días», es una adecuada introducción al mundo cervantino, en la que se habla de las influencias literarias

del *Quijote*, la dura crítica que recibieron los versos de Cervantes, reflexiones sobre *La gitanilla*, poemas inscritos en esta, y poemas de *Viaje del Parnaso* y muchas otras cosas de suma importancia para adentrarse en el libro. La segunda, «Poesías para un poeta», hace una breve síntesis de la poesía cervantina, mostrando que Cervantes es un poeta infravalorado en su tiempo, al que alabarían muchos grandes poetas posteriores; aunque esto fuese en vano y Cervantes se frustrase, cargando ferozmente contra los que consideraba malos poetas, que eran los que triunfan.

En «Un poeta en su tiempo: en el taller de la creación», que es la tercera parte, se precisa que la poesía es solo un instrumento para Cervantes para expresar conceptos y, sin embargo, usa habilidosamente multitud de figuras retóricas. Además, se muestra las claras influencias de Garcilaso de la Vega y fray Luis de León, autores de poemas y textos de gran relevancia en las composiciones cervantinas y en multitud de autores posteriores. También se puede leer la pulla que devuelve Cervantes a Lope de Vega, con un gran ingenio. Se hace un gran inciso en los epitafios y, mediante muchos poemas, se ve la influencia del mar en las obras de Cervantes.

La cuarta trata sobre los tres *Quijotes* —tanto la primera y segunda parte, de Cervantes, como el de Avellaneda—, comparándolos, viendo semejanzas y diferencias, y, sobre todo, la influencia de la poesía, que está presente en ellos. La quinta es el culmen de este libro, pues muestra la importancia de la obra de Cervantes en la actualidad, no solo literariamente, sino con refranes cotidianos o una frase que han usado multitud de políticos para, como los poetas de su época a Cervantes, insultarse y tratar de desprestigiar al prójimo. La sexta y última es un anexo de índice cronológico de todas las poesías de Cervantes.

El libro es una investigación cuidada, revisada y muy notable sobre la poesía de Cervantes, pero en algunos momentos se hace demasiado densa, personalmente considero que en la tercera parte. No obstante, cabe decir que no puedo sacar más cosas negativas: es un libro sustancial y muy práctico que me ha hecho comprender mejor los escritos de Cervantes.

Se me ha pedido una crítica muy personal al libro: desde pequeños somos obligados a leer las grandes figuras de la literatura española; nos dejan sueltos en un campo sin advertencias previas y nos paramos a contemplar el césped y las piedras, pero no nos dicen que, levantando la cabeza, la verdadera maravilla de la naturaleza —montañas, árboles y ríos— se encuentra delante de nosotros; no nos enseñan a fijarnos en lo que dicen las letras, solo pasamos páginas. Recuerdo que teníamos que leer el *Quijote* en el instituto, yo tenía una edición de la Real Academia Española del cuarto centenario y, al poco de empezarlo, tan denso se me hizo, que lo dejé a un lado y busqué resúmenes en internet, como cualquier otro compañero. Ahora me arrepiento de no haber leído antes el libro de José Montero

Reguera *Miguel de Cervantes. El poeta que fue novelista*, de no haber investigado un poco antes de leer el *Quijote*, tras comprender todo lo que este libro contiene, sé que me fijaría en las montañas y ríos, y no en las pequeñas piedras. Estoy muy seguro de que me gustarán ahora mucho más los escritos de Cervantes, desde las obras narrativas, las teatrales, a las líricas. No solo no he sido incapaz de leer el *Quijote*, sino que numerosas han sido las veces que he tratado de leer las *Novelas ejemplares* y los *Entremeses*, pero nunca podía seguir. Ahora, le doy personalmente las gracias a José Montero Reguera por su dedicación y por haber escrito este gran libro, que, seguro que no solo para mí, es el impulso que necesitaba para comprender a Cervantes y leer todas sus obras.

No es malo —dijo el paje a Preciosa—, pero el ser poeta a solas no lo tengo por muy bueno. Hase de usar de la poesía como de una joya preciosísima, cuyo dueño no la trae cada día, ni la muestra a todas las gentes, ni a cada paso, sino cuando convenga y sea razón que la muestre. [...] Es amiga de la soledad, las fuentes la entretienen, los prados la consuelan, los árboles la desenojan, las flores la alegran, y, finalmente, deleita y enseña a cuantos con ella comunica. [...] Porque no hay poeta que no sea rico, pues todos viven contentos con su estado: filosofía que la alcanzan pocos.

IVÁN SÁNCHEZ GARCÍA-MORA

Universidad Autónoma de Madrid
ivan.sanchez01@estudiante.uam.es



Jesús María NIETO IBÁÑEZ y Raúl LÓPEZ LÓPEZ (eds.) (2022).

Lorenzo de Zamora, *Monarquía mística I.*

Berlín: Peter Lang Publishing, 895 pp.

[ISBN: 978-3-671-84438-0].

El Instituto de Humanismo y Tradición Clásica de la Universidad de León ha publicado un nuevo volumen, esta vez en las prensas foráneas de Peter Lang, sobre un humanista español, Lorenzo de Zamora, aún poco conocido. También lo fueron otros, como Cipriano de la Huerga y Pedro de Valencia, hasta que los miembros del antiguo proyecto «Humanistas españoles» se afanaron en darles el lugar que ahora ostentan merecidamente en las letras áureas. En esta ocasión, la obra está coordinada por el propio director del Instituto de Humanismo, Jesús Nieto, y un colaborador, desde ya muchos años, de los proyectos humanísticos del centro leonés, Raúl López.

No sería exagerado afirmar que la coordinación no podría estar en mejores manos, pues si bien en el caso del primero lo avala su amplísima trayectoria investigadora sobre humanistas españoles e incluso sobre el propio protagonista de la obra, en el caso del segundo, se trata posiblemente de la persona que más esfuerzos ha dedicado en los últimos tiempos a rescatar del olvido la figura y obras del mismo Lorenzo de Zamora. No en vano, Raúl López le dedicó tanto su memoria de licenciatura, en el año 2007, como su tesis doctoral, leída en 2016, donde incluyó la edición del *Libro de la huida a Egipto de la Virgen, nuestra Señora*, que Zamora había mandado imprimir en 1609. El intervalo temporal entre una y otra fecha se ha visto jalónado además por otros tantos estudios del autor, que ha ido publicando aquí y allí datos biográficos del humanista cisterciense hasta entonces desconocidos, junto a otros tributos más relacionados con sus obras: aportaciones, en fin, de las que la *Monarquía mística* que ahora se da a luz es sin duda deudora.

A la edición de la obra la precede, al margen de la habitual presentación de los profesores Nieto Ibáñez y Paniagua Pérez, y de un breve prólogo del P. Francisco Rafael de Pascual, miembro de la orden del Císter de la Estricta Observancia y director durante años de la revista *Cistercium*, una amplia introducción dividida en cinco apartados, tres de ellos firmados por el propio Raúl López López. El primero se centra en la vida de Lorenzo de Zamora y en él se recogen tanto datos biográficos ya conocidos, como otros inéditos y descubiertos en recientes indaga-

ciones (pp. 23-37). El segundo, el más amplio, se dedica a la descripción de las obras del humanista cisterciense y ofrece noticias no solo de las obras impresas y conservadas, sino también de aquellas, hoy perdidas, de las que se tiene constancia. Por momentos, el apartado se convierte en un catálogo bibliográfico, donde el autor describe el contenido de las obras, pero también sus ediciones y, en su caso, reediciones e incluso su localización actual en archivos y bibliotecas, así como las partes que las componen a modo de ficha catalográfica (pp. 39-64).

Se trata, pues, de un apartado que puede resultar de interés y utilidad para el estudiioso de los tratados del cisterciense, ya que se ofrecen datos que pueden ayudarle a valorar el éxito, la difusión y la recepción de sus obras, y que le facilita su labor de indagación y búsqueda de los ejemplares conservados en la actualidad. Claro que el autor no se queda solo aquí. También es el apartado donde el lector podrá encontrar el análisis de las tres partes de la *Monarquía mística*, obra que acapara lógicamente la mayor atención de todas las que compuso el humanista toledano. Así, se estudian las ideas de Zamora sobre la unicidad de Dios y su dimensión trinitaria, la perfección de la esencia divina o las virtudes con las que Dios dotó a la naturaleza humana.

El tercer apartado, por último, insiste en la difusión nacional e internacional de las obras de Lorenzo de Zamora, aunque centrado ahora de manera particular en los impresores e imprentas que estamparon sus obras, tanto españolas, como las de Madrid, Zaragoza, Alcalá o Valladolid, como ultrapirenaicas, que no se quedaron tampoco atrás en la impresión de sus tratados y en las traducciones o adaptaciones de sus obras, tales como las de Lisboa, París o Múnich (pp. 65-72).

El cuarto apartado de la introducción pertenece a Manuel A. Seoane Rodríguez, quien dedica sus esfuerzos al estudio de las citas y, en general, fuentes utilizadas por Lorenzo de Zamora en su *Monarquía mística*, desde las grecolatinas hasta las bíblicas y patrísticas (pp. 73-95). El quinto y último apartado está firmado por Marta Torres Martínez y se centra en las características lingüísticas de la obra editada. De este modo, se da cuenta del uso de las grafías y fonética del texto, así como de la morfosintaxis y del léxico más significativo, cuya renovación llegaría en esas fechas, sobre todo, gracias a la adopción de préstamos de otras lenguas y a la creación de nuevas unidades léxicas mediante la composición o la derivación, entre otros procedimientos (pp. 97-109).

A estos estudios siguen los criterios de edición (pp. 111-113), siglas y abreviaturas (115-118) e ilustraciones (119-121) y, por último, las más de setecientas páginas que contienen la edición y anotación de la *Monarquía mística*. El carácter interdisciplinar e interuniversitario que ha distinguido siempre a los proyectos de investigación sobre humanismo español de la Universidad de León garantizan, por lo demás, la calidad del proyecto editorial. De hecho, han intervenido en él desde helenistas hasta hispanistas, a los que se han unido, entre otros, historia-

dores, latinistas y expertos en teología o biblia, como Avelina Carrera de la Red, Inmaculada Delgado Jara, María Concepción Ferragut Domínguez, Ferrán Grau Codina, Raúl Manchón Gómez, Jesús María Nieto Ibáñez, Pilar Pena Búa, Luis Pomer Ponferrer, Ángel Ruiz Pérez, Manuel Seoane Rodríguez y José Luis Teodoro Peris.

Pero es que, además, a ellos se han sumado en la revisión, anotación y edición de la obra otros investigadores procedentes de diferentes disciplinas, como Antonio Reguera Feo, Eduardo Álvarez del Palacio, Víctor Pastor Julián, Sergio Fernández Martínez, Ángel Varela Fernández, Alicia García Rodríguez y Sandra Almarza Morales, conformando, en definitiva, un vasto equipo de colaboradores que certifica, sin lugar a dudas, el rigor y mimo en la edición de un volumen tan amplio como el que ahora se presenta.

Como se decía al inicio, el estudio y edición de la *Monarquía mística*, obra que no solo fue, posiblemente, la más relevante del autor cisterciense, sino también la que mejor muestra el método exegético de Lorenzo de Zamora y sus conocimientos teológicos y filosóficos, no podía estar en mejores manos. Enhorabuena, en fin, al Instituto de Humanismo y Tradición Clásica de la Universidad de León y a los componentes del proyecto «Humanistas españoles» por este nuevo volumen. Y ya van cuarenta.

SERGIO FERNÁNDEZ LÓPEZ

Universidad de Huelva
sergio.fernandez@dfesp.uhu.es



Fernando J. PANCORBO, Gaston GILABERT y Victoria ARANDA (eds.) (2021).
«*Entre nalgas protegido*». *Escatología y contracultura
del Humanismo al Barroco*.

Kassel: Edition Reichenberger, 257 pp.
[ISBN: 9783967280265].

La editorial Reichenberger publicó este 2021 el volumen *«Entre nalgas protegido»*. *Escatología y contracultura del Humanismo al Barroco* en su colección Problemata Literaria dirigida por Eva Reichenberger y Rosa Ribas. El objeto de esta reseña es dicha publicación, editada por Fernando J. Pancorbo, Gaston Gilabert y Victoria Aranda, y conformada por un grupo de diez contribuciones con las que se ha querido abordar lo escatológico como elemento semiótico primordial de la cultura de la modernidad. Tarea audaz y, en cierto modo, original, que demuestra la determinación, por parte de los autores, de ir desactivando prejuicios, tópicos y tabús herederos, en gran medida, del código del «buen gusto» de raíz neoclásica y que podría afirmarse sin tapujos que siguen vigentes en la actualidad.

Así lo señalan tanto Victoria Aranda Ribas (Universidad de Córdoba) como Rafael Bonilla Cerezo (Università di Ferrara) en el texto preliminar que precede a las nueve intervenciones que recoge el libro: «*Originales del Parnaso. Claves sobre la escatología en la Edad de Oro*». En este escrito, dispuesto a modo de introito, ambos autores, respaldados por un nutrido grupo de lecturas que van desde Vespasiano hasta Barthes, apuntan que lo escatológico, aun en la actualidad, suele vincularse con lo escandaloso, lo provocador e incluso lo sospechoso, y que la escatología, más allá de entenderse como un medio de comunicación más, suele vivirse a modo de elemento residual que acaba topándose, las más de las veces, con reticencias tanto por parte de la crítica como del público. Especialmente interesantes resultan sus reflexiones, apoyadas en la obra de Oliver de Serres, a propósito de la dicotomía que anida en lo escatológico —ese movimiento pendular entre aquello que repugna, pero de lo que al mismo tiempo se destaca su indiscutible utilidad— y lo apuntado en relación con la falta de perceptivas, y por tanto de ejemplos y estrategias, a la hora de enunciar lo considerado soez (el *genus turpe*). Sugestivas, a la par, las consideraciones que ambos especialistas dedican a la Italia del Quinientos como epicentro escatológico y de subversión del discurso petrarquista y, sobre todo, y entrando ya en terreno hispánico —feudo de

Góngora y Quevedo—, sus juicios en torno a la manifiesta proximidad de lo escatológico con lo sexual y con la enfermedad y, en consecuencia, con la medicina y la hechicería. Dicha introducción, junto con la completa y actualizada bibliografía que la consuma, dibuja un marco referencial del todo necesario que acoge los subsiguientes trabajos y lanza, a modo de cierre, un grupo de cuestiones seminales con relación a la realidad escatológica, tales como si verdaderamente esta puede desligarse del discurso burlesco.

A continuación, Israel Muñoz Gallarte, partiendo de la expresión griega «Apelthe eis tous kórakas tachéos», plantea los conflictos inherentes a la actividad traductora, prestando especial atención a cómo los reparos del buen gusto coartaron, a través del ejercicio de la traducción, el carácter de la cultura helena, amoldándolo, en cierto modo, a la moral imperante. Para ello, Muñoz Gallarte centra su trabajo en el caso de Aristófanes y, tras considerar los fundamentos de su comicidad, analiza la primera traducción a lengua castellana del prólogo de *Las Ranas*, la que realizó Federico Baráibar y Zumárraga en 1883. Tal fecha, en efecto tardía, parece responder a la incomodidad que tanto lo sexual como lo escatológico despertaban entre el público y su preferencia por las obras más amables del autor ateniense. Así lo constata el análisis del prólogo llevado a cabo en este trabajo, pues el investigador de la Universidad de Córdoba detecta distintos casos en los que la carga escatológica se suaviza o directamente se censura perdiéndose, en consecuencia, altas dosis de comicidad e ironía.

A colación, Fernando J. Pancorbo dirige su atención a la escatología como elemento retórico-discursivo presente en el conjunto de la obra de Lutero, desligando dicha realidad de cualquier clasificación cronológica y negando que esta fuera una materia abordada por el teólogo alemán únicamente en sus años de vejez. Para ello, el investigador de la Universität Basel acopia diferentes ejemplos tempranos en los que el agustino vincula ya lo escatológico, por ejemplo, con el demonio, al margen de una publicación como *Abbildung des Papsttums* (1545). La escatología cumplió un papel fundamental en toda su predica propagandista antipapal, aunque en dichas hojas volantes Lutero y Lucas Cranach, el viejo, recogen, entre otras, la imagen difamatoria «Ortus et origo Papae», demostrando la predisposición de la retórica luterana a la escatología. Así, Fernando J. Pancorbo concluye, no sin razón, que difícilmente puede entenderse una realidad como la Reforma y las aportaciones de Lutero sin tener presente la dialéctica escatológica que, lejos de responder a los desvaríos de un anciano senil, nace del intento de extrapolar el mensaje antipapal a toda la sociedad, más allá de los claustros y las aulas universitarias.

En coordenadas similares puede situarse el completo trabajo de Pedro Conde Parrado (Universidad de Valladolid), quien reproduce la disputa que mantuvieron católicos (jesuitas) y protestantes a finales del siglo xvi sobre la identidad de los

«(H)asedios» basada en el enfrentamiento entre Drusius y Serarius en relación a algunos pasajes de los libros primero y segundo de los *Macabeos*. Dicha controversia ganó relevancia cuando esta fue aprovechada por José Justo Escalígero para responder a opositores a su posición como Martín Antonio del Río. En su obra, *Elenchus*, el despliegue del léxico escatológico contra los jesuitas es constante y Conde Parrado analiza con sumo detalle tanto los términos como las agudezas y juegos de palabras empleados por Escalígero para atacar a Río y confirma que fue este quien dio comienzo a la «escalada escatológica» desplegada en el cauce de dicha controversia.

No se abandona el terreno de la disputa en el trabajo que se presenta a continuación. En él, Jean-François Lattarico (Université Lyon 2) expone las razones de la escritura de un poema escatológico como *La Merdeide* de Tommaso Stigliani y, a continuación, desgrana los pormenores y las estrategias compositivas en las que se basa su escritura. Dicha sátira, que abunda en la cuestión de la pestilencia de la villa de Madrid, supone un contrapunto, de gran exactitud, respecto a los poemas laudatorios dedicados tradicionalmente a detallar las bondades de las grandes urbes y, asimismo, marca una oposición entre los italianos y los «stronzi di Spagna». En sus versos, la carga escatológica es evidente y se emplea con el principal fin de humillar a los madrileños, en especial a los cortesanos, pero, aun así, en dicha muestra poética, lo escatológico abarca el registro culto y se inscribe en una tradición literaria de prestigio, al margen de, por ejemplo, el discurso panfletario.

El siguiente trabajo que aparece recogido en la publicación es el que Matteo Mancinelli (Università degli Studi di Ferrara) dedica a escrutar el conjunto de elementos escatológicos que trufan la producción satírico-burlesca del escritor Alonso de Castillo Solórzano, así como sus fuentes e intertextualidades. En especial revelador resulta su análisis de dos de los motivos vinculados a lo escatológico y que aparecen en el corpus solorzaniano con asiduidad como son la escasez del cauce del río Manzanares y el médico ignorante. Con todo, el apéndice que cierra el estudio, compuesto por una cabal relación de alusiones y elementos escatológicos comentados, resulta de gran utilidad para quien quiera ahondar en la relación de la escatología con los géneros satíricos y burlescos.

Al estudio de Mancinelli le sigue el trabajo que Séverine Delahaye-Grélois (Université Paris-Est Créteil) consagra a los mecanismos desplegados tanto por Góngora como por Quevedo a la hora de expresar lo escatológico en sus composiciones. Desde aquellos más sutiles en los que las alusiones a la «caca» quedan más o menos encubiertas a las referencias más explícitas practicadas, sobre todo, por el poeta madrileño. De especial valor son sus aportaciones sobre los usos de la disonancia métrica por parte de los dos maestros de la pulla y la dimensión política de la producción literaria de ambos.

A continuación, Gaston Gilabert, tras revisar las razones en las que vendría fundamentándose el «puritanismo filológico» a través de un grupo de pertinaces referencias, nos transporta al teatro áureo e incide en el hecho de que en él el discurso escatológico suele aparecer vinculado a la figura del gracioso en tanto que este representa una suerte de antíparo moral más próximo a lo animal y corporal. Igualmente, en el subapartado «Cagarse en la autoridad», Gilabert precisa los límites entre el humor oficial y aquel que transgrede el orden cultural establecido. Este último encontró en los corrales de comedias un espacio propicio a la hora de desplegar su naturaleza subversiva a través de la materia escatológica. Harto elocuentes resultan asimismo los ejemplos que el investigador de la Universitat de Barcelona trae a colación en los que el discurso fecal se acomoda a personajes elevados y sus observaciones en relación a las reticencias de los dramaturgos del Siglo de Oro a la hora de desplegar dicho discurso en las obras que versaran sobre los dogmas católicos.

Seguidamente, Sara Toro Ballesteros (Universidad Eötvös Loránd) orienta sus reflexiones hacia los mecanismos esgrimidos tanto por Francisco de Quevedo como por Pierre-Thomas-Nicolas Hurtaut al desplegar el eufemismo de cariz escatológico y muestra los puntos de conexión entre ambos creadores. En este sentido, resulta especialmente fructífero el trabajo dedicado al rastreo de fuentes latinas compartidas.

Por último, cierra el monográfico la investigación que Javier Blasco (Universidad de Valladolid) destina a la presentación de <<https://www.erosylogos.com>>, plataforma digital en la que se recogen infinidad de textos poético en los que el discurso escatológico y el erótico aparecen entrelazados. Algunas de dichas muestras literarias se van analizando detalladamente en la publicación enmarcadas en las coordenadas culturales que las que se gestaron.

Así, «*Entre nalgas protegido. Escatología y contracultura del Humanismo al Barroco*» se erige como una publicación conveniente y del todo provechosa que viene a reivindicar la escatología como fenómeno cultural que debe ser tenido en cuenta si se quiere huir de posicionamientos tendenciosos basados en la ilusión de pureza y limpieza. Asimismo, cada uno de los trabajos que lo conforman contribuye a un debate libre de complejos que, hoy en día, siguen reivindicando los estudios literarios.

BLANCA BALLESTER MORELL

Universitat de les Illes Balears
Blanca.ballester@uib.es



María Jesús ZAMORA CALVO (ed.) (2021).
Women, Witchcraft, and the Inquisition in Spain and the New World.
Baton Rouge: Louisiana State University Press, 215 pp.
[ISBN 978-0-8071-7561-3].

Bajo las tres coordenadas propuestas —«mujer», «brujería» e «Inquisición»— del título que tengo entre mis manos, encontramos una colección de trabajos que, sin embargo, sobrepasan las mismas. Al contrario de lo que podría hacer pensar la primera de sus premisas, el volumen se trata de mucho más que un puñado de estudios de género bien ensamblados, lo que no sería poco. Sus autoras y autores, liderados por María Jesús Zamora Calvo, son especialistas en disciplinas diversas como la historia, la antropología, la historia del arte, la filología o la literatura; y operan desde tendencias historiográficas que, además de incluir la historia de género, abarcan otras como la historia social, la historia cultural o, incluso, la historia urbana. De la misma forma, hay que destacar la amplitud geográfica y cronológica de esta obra colectiva. A la novedad que supone realizar un estudio a partir del trinomio propuesto, que comprenda los territorios de la monarquía a ambos lados del Atlántico; también debemos destacar su dimensión cronológica. En este sentido, su amplitud escapa a la mera etiqueta implícita en su título de «historia moderna», puesto que algunos de sus trabajos estudian fenómenos que se remontan más atrás del periodo medieval; al tiempo que algunas de sus reflexiones alcanzan nuestro presente. Es decir, este es un libro donde aprender cosas sobre el pasado, pero también para aprender del pasado. De la misma manera, a partir de las tres premisas propuestas, el volumen cubre una amplísima temática. A este respecto, es indiscutible que la Inquisición, aunque nacida como herramienta al servicio de los intereses de la Monarquía Hispánica, también fue el reflejo de la sociedad en la que germinó. De forma que la institución, a través de su documentación de archivo, se erige en la atalaya perfecta desde la que otear aquella sociedad. Así, la obra comprende un rango temático que va de la sexualidad, al pensamiento mágico, pasando por el discurso y las prácticas médicas, la propaganda a través del arte o las relaciones sociales.

El volumen no podía comenzar mejor que con el trabajo de Beatriz Moncó, cuyo magisterio hace que las páginas vuelen en nuestras manos. La antropóloga nos habla de uno de los temas que más sabe: la relación entre el demonio y la mu-

jer en el Barroco. En esta ocasión, se centra en cómo se manifestaban físicamente las posesiones demoniacas en el cuerpo femenino. Si este, en el Barroco, estaba considerado como una vasija; también era el que sufría los efectos de la posesión, tanto las señales como el posterior castigo. Igualmente, tanto en los tratados, en los procesos de fe, en las posesiones y en los exorcismos mismos se daban una serie de elementos comunes que se retroalimentaban; aunque también se observan diferencias regionales en función de los intereses locales. Todo ello hace del análisis del fenómeno un trabajo muy sugestivo. En segundo lugar, Sonia Pérez-Villanueva nos habla de un episodio muy conocido: el famoso sacrilegio ocurrido en Madrid al llamado Crucifijo de la Paciencia. De igual manera, es sabida la comisión del cuadro conmemorativo que, a modo de propaganda inquisitorial, adornó el convento erigido en lugar de la presunta profanación. Lo que no es tan conocido —al menos, para mí— es que el mensaje lanzado por la Inquisición con su versión de los hechos, aún hoy, es el que consta en el repositorio digital de la página web del Museo del Prado que custodia la obra. Precisamente, el caso tenía más que ver con política que con religión, si es que acaso existía una distinción entre ambas esferas. Lo que demuestra Pérez-Villanueva, con su trabajo, es que la obra de Rizi añadía un novedoso matiz misógino de la mujer como profanadora de Cristo. A continuación, María Jesús Zamora nos ilustra, a través del caso de Catalina Mateo, sobre la marginalización que sufrieron en Castilla algunas mujeres durante el siglo XVI por razón de su edad. Su protagonista había sido acusada —junto con otras dos mujeres— del asesinato de cinco niños: un crimen típicamente asociado a brujas y que encubría una realidad social terrible. El perfil de estas mujeres era el de viudas, solas y vulnerables —entre otros motivos— por haber perdido la mera función reproductora que la sociedad del XVI les había adjudicado; mujeres acusadas de brujería a las que no les había quedado más remedio que, como Victoria Santa Cruz, gritar «¡Bruja soy!». Aunque aquello también conllevara un alto precio.

Con el trabajo de Alberto Ortiz damos un salto al Nuevo Mundo, a través del análisis de uno de los encantamientos más utilizados desde la Antigüedad para tratar de atraer el favor sexual del amado —o, todo lo contrario—, privándole, en todo caso, de su «voluntad sexual»: la ligadura; un encantamiento que tradicionalmente no tenía ninguna connotación particular de género, pero que con el tiempo se fue asociando, por la tratadística y la praxis inquisitorial, a la mujer bruja. Un fenómeno —el de la brujería— que, en Nueva España, se acercaba a la sensibilidad indígena americana y africana, y que es reflejo de las «preocupaciones sexuales de la sociedad occidental gobernada por una doctrina religiosa». El segundo estudio encuadrado en tierras americanas, a cargo de Cecilia López-Ridaura, también tiene que ver con el encantamiento de la ligadura. Aunque su autora se centra en analizar cómo las características de este hechizo, descritas en las

historias que ilustraban el *Malleus maleficarum* de finales del siglo xv, se pueden encontrar en los testimonios contenidos en procesos inquisitoriales del siglo xviii novohispanos. Su análisis demuestra cómo lo que se puede denominar «impotencia mágica», introducida junto con otras creencias populares por los misioneros españoles y sincretizada con las creencias locales, se había convertido en parte de la herencia cultural americana.

A continuación, Robin Ann Rice nos adentra en el universo de las parteras o comadronas, encargadas de proveer algún tipo de cuidado a las parturientas novohispanas que no se podían permitir pagar un doctor —es decir, la mayoría de ellas— hasta bien entrado el siglo xix. Estas mujeres, con un perfil muy concreto —mulatas o afro-mexicanas, de mediana edad en adelante, y casi todas viudas—, proveían a sus clientas con todo tipo de remedios, mezcla de supersticiones cristianas de origen medieval con medicina popular precolombina y africana; unos remedios que iban más allá de la mera asistencia en el parto, llegando a cubrir todo tipo de «problemas existenciales». No obstante, como demuestran los casos expuestos en el estudio, cuando se producía algún tipo de malentendido o alguno de estos remedios no funcionaba como se esperaba, estas mujeres terminaban acusadas de hechiceras en un tribunal de fe. El siguiente trabajo de la colección, escrito por Yadira Munguía, cambia de dirección para contribuir a otro tema clásico entre los estudios inquisitoriales: el fenómeno de la auto-delación, a través de un estudio de caso. Felipa Olaeta se presentó de manera voluntaria ante el inquisidor de turno confesándose hereje, simplemente, por cantar algunos versos satíricos en reuniones sociales. El estudio ilustra la cultura religiosa —o más bien la falta de ella— y el pensamiento moderno que caracterizaron la sociedad novohispana a finales del xviii; así como la maquinaria inquisitorial, con su cadena de presiones y amenazas, que había detrás de todas estas auto-delaciones.

Por su parte, Claudia Carranza Vera y Jair Antonio Acevedo López aportan al volumen un estudio muy original de historia cultural sobre la personificación de la erisipela —una enfermedad cutánea infecciosa— en los encantamientos destinados a curar dicha dolencia. La humanización, basada en el principio de la magia simpática, de plantas con propiedades alucinógenas o afrodisíacas no es un fenómeno desconocido. Lo que es más novedoso es un estudio sobre la personificación de una enfermedad como la erisipela que se equiparaba a una planta —la rosa venenosa o rosa del diablo— por las similitudes de sus síntomas con la misma. El trabajo se basa en una serie de historias encontradas en los archivos inquisitoriales de la Nueva España del setecientos, donde aparecen referencias a la planta, a la enfermedad y a la relación entre ambas. Curiosamente, tanto una como otra tienen fuertes connotaciones negativas asociadas a lo femenino; de forma que su estudio contribuye a «enriquecer nuestro conocimiento sobre cómo las mujeres eran percibidas» en las sociedades hispanas del Nuevo y el Viejo Mundo. El siguiente tra-

bajo, a cargo de Graciela Rodríguez Castañón, analiza la construcción cultural de la bruja, a través de la tratadística demonológica, que terminó influyendo —como no podía ser de otra manera— en la propia práctica inquisitorial; un mito que, retroalimentado a su vez por las creencias populares, se fue reformulando una y otra vez «según las preocupaciones de cada momento y lugar», casi siempre asociado a la imagen negativa de la mujer; un mito que llega hasta nuestros días, espoleado hoy por los medios electrónicos, e impregnado de nuestros propios miedos. Para finalizar, Ana María Díaz Burgos nos lleva hasta la Cartagena de Indias del siglo xvii para mostrarnos cómo eran los discursos y las prácticas mágicas característicos de la región, centrándose en su materialidad. Es decir, en la «vida material de los objetos usados en esas prácticas», consideradas «manifestaciones materiales de las creencias de sus practicantes». Esto también supone una novedad y Díaz Burgos lo hace a través de las descripciones de estos objetos, de sus usos y sus propiedades, que ha encontrado en las fuentes inquisitoriales.

A través de todos estos estudios se percibe la existencia de un pensamiento y una cultura mágica de *longue durée* que hunde sus raíces —al menos— en el periodo medieval, destinada a aliviar los miedos e incertidumbres de un mundo tan difícil como fue el periodo histórico propuesto. Una cultura mágica que las autoridades religiosas postridentinas —sobre todo, a través de la institución inquisitorial— trataron de cancelar en los territorios de la monarquía, peninsulares y americanos. Precisamente, cuando este pensamiento mágico salta al Nuevo Mundo se encuentra con otras formas de religiosidad —tanto locales como traídas de África a través de la esclavitud—, produciéndose un interesante fenómeno de sinccretismo. Finalmente, un pensamiento mágico y una cultura asociados —en ambos lados del Atlántico— a la figura de la mujer, encargada tradicionalmente en aquellas sociedades de proveer bienestar físico y que, al ser condenado por ese pensamiento por las autoridades religiosas, castigaba inevitablemente también a sus agentes, convirtiéndolas en brujas; sobre todo, cuando alguno de sus remedios fallaba y no se encontraba ni explicación ni consuelo. Por desgracia, sobre esto, hemos cambiado poco.

JOSÉ LUIS LORIENTE TORRES

Universidad Autónoma de Madrid
joseluis.loriente@uam.es



María Jesús ZAMORA CALVO (ed.) (2022).

El diablo en sus infiernos.

Madrid: Abada Editores, 299 pp.

[ISBN 978-84-19008-30-5]

La figura del diablo fue utilizada como herramienta para controlar el comportamiento de la sociedad a través del miedo. Su figura fue evolucionando a lo largo del tiempo, adquiriendo más poder e importancia a partir de la Baja Edad Media. Acabada la «caza de brujas» de la Edad Moderna, el diablo se introdujo en la senda de las creaciones artísticas bajo cualquiera de sus formas. Atender y entender la evolución del «príncipe de las tinieblas» es acercarse a un tema capital como la concepción del mal que a lo largo de la historia ha tenido el ser humano. Desgraciadamente, esta tarea no siempre se ha acometido de manera profesional y académica, por lo que el volumen que presentamos servirá para, de manera transversal e interdisciplinar, reenfocar la figura de Lucifer y el problema del mal al que el hombre siempre se ve enfrentado.

El libro que nos ocupa, *El diablo en sus infiernos*, reúne catorce excelentes ensayos realizados por especialistas en la historia de las mentalidades, en un volumen que muestra las diferentes fisionomías del diablo: teológico, antropológico, jurídico, literario, histórico, artístico, iconográfico y filmico. De esta forma se observa en sus líneas las múltiples caras que fue adquiriendo el mal desde el siglo XIV hasta la actualidad. Su objetivo, armonizado a través del trabajo de edición por parte de María Jesús Zamora Calvo, es demostrar que en la Edad Moderna se instrumentalizó el miedo a través de las diferentes representaciones del maligno, al mismo tiempo que hubo una especial vinculación entre las mujeres y los demonios. Con ello se pretendía instaurar una sumisión a las principales instituciones de la modernidad: el Estado y la Iglesia.

El volumen se inicia con el diablo teológico a través de la revisión sobre la veracidad de la bula *Super illius specula* atribuida al papa Juan XXII que realiza el profesor Antonio Doñas. El autor nos explica que la autenticidad sobre esta bula ha sido criticada recientemente, pues solo aparece en el *Directorium inquisitorum* de Eimeric (1376). Aunque el debate sigue abierto, Doñas defiende que la bula papal supuso un cambio de otra doctrina obtenida de la bula de Alejandro IV, estableciendo que las prácticas mágicas más vinculadas con la herejía se quedaran

dentro de la competencia de los inquisidores. Doñas nos otorga una fuente primaria de primera calidad sobre *Super illius specula* realizada a partir del manuscrito y corregida por el propio Eimeric, con el objetivo de conocer todas las prácticas mágicas que implicaban la invocación demoniaca y la forma que la Iglesia lo debía perseguir y condenar.

El segundo ensayo corre a cargo de María Jesús Torquemada, que desde el punto de vista jurídico afronta el estudio del pacto diabólico a través de tratados y manuales demonológicos y su difícil encaje en la jurisprudencia de la Baja Edad Media. El propio Santo Oficio tuvo muchas dificultades para dar una definición concreta, contentándose con una simple diferenciación entre el pacto implícito y el explícito. La profesora Torquemada argumenta que para que fuera punible debía presentarse cuatro elementos esenciales: consentimiento, objeto, causa y forma. Dichos tratados eran observados, de manera escasa, por la legislación inquisitorial, que solía tratar las pautas que estaban sujetas a los principios generales de la construcción jurídica ordinaria que prevalecía por Europa durante la Edad Media y Moderna.

El profesor Alberto Ortiz se ocupa del fenómeno de los súcubos, que se transformó en tópico erótico y literario, desde los manuales de demonólogos, realizados en el Renacimiento, hasta las novelas de finales del siglo XVIII, como se muestra en *El diablo enamorado* de Jacques Cazotte (1772). El investigador marca tres momentos y escenarios de la actividad del súcubo según los relatos estudiados: el sabbat, la tentación de los santos y, el más común, la transformación del cuerpo femenino para engañar a los hombres y perderlos a través del pecado de la lujuria. De esta forma, los deslices sexuales o actos carnales se justificaban como un engaño diabólico, de ahí, según el autor, que la mayor parte de los procesos inquisitoriales en torno a la brujería tanto en España como en Nueva España durante el siglo XVII estaban relacionados con la magia amorosa.

Por su parte, Araceli Toledo examina la relación entre Satanás y la hechicería a través de la obra de Pedro Ciruelo: *Tratado en el qual se repreban todas las sversticiones y hechizerías* (1530), donde la bruja aparece como servidora y amante incondicional del demonio en la tierra, opuesta al lugar de la mujer santa. Ciruelo defiende en su escrito que el diablo utilizaba diferentes disfraces para presentarse a hombres y mujeres, de forma tangible o a través de los sueños. Sin embargo, añade que su existencia, a pesar de que causa el mal, sirve al propósito y la bondad de Dios ya que los hombres buscaban la ayuda y el consuelo divino. Aun así, el castigo para aquellos que practicaban la brujería, ya fuese hombre o mujer, era sencillo: la muerte. Y para aquellos hombres que estuvieran bajo la voluntad del demonio son considerados herejes, con lo que ello implica.

El quinto trabajo, refrendado por Irene Coloma López, sigue la línea del diablo literario a través de la figura del jesuita Juan Eusebio Nieremberg y su obra *Cvriosa y oculta filosofía* (1649), donde se prevenía a la población de la existencia

del demonio y las medidas para combatirlo, al tiempo que usa su figura como elemento de control ideológico. Su autora divide la obra de Nieremberg en dos bloques: por un lado, el análisis sobre actitudes humanas u objetos que pueden atraer o repeler a los demonios y, por otro, las capacidades y limitaciones de los demonios. Además, observa que dentro de la obra del jesuita se pueden ver diferentes tipos de actitudes que quería inculcar a los fieles, siendo los más abundantes aquellos en los que la imaginación podía atraer a los demonios a través de ciertos pensamientos y advertencias a mujeres para que no fueran engañadas por la figura del demonio.

La antropóloga Beatriz Moncó se ocupa de la pareja mujer y demonio centrándolo en el Madrid barroco, momento de gran exaltación religiosa en el que se multiplicó en zonas urbanas y rurales el fenómeno de las mujeres espirituales, especialmente monjas como santa Teresa o sor Juana Inés de la Cruz, sobre las que recayó la sospecha de falsedad. En el caso de la España del Antiguo Régimen, las mujeres eran aceptadas dentro de la religiosidad siempre que tuvieran límites controlados por varones, por ello las que destacaran por su espiritualidad debían ser dirigidas por un confesor. De no ser así, ponían en entredicho el modelo de mujer y eran acusadas de herejía, como le ocurrió a María de Cazalla. De esta forma muchas monjas y beatas pasaron de ser admiradas y consideradas santas a estar encerradas por la Inquisición a causa de sus experiencias místicas. Para evitar las sospechas sobre si una manifestación es real o falsa, la autora nos muestra cómo aparecieron muchas obras rigoristas que intentaban evitar estas complicaciones, como el *Tratado de la verdadera y falsa prophecía* (1588) de Juan Horozco. Beatas y monjas formaron un grupo ideal para conocer cómo el demonio sirvió de estímulo a sus expresiones espirituales, falsificándolas mediante variadas manifestaciones corporales. De esta forma, estas mujeres se transformaron en posesas y eso indicaba una prueba de que Satanás caminaba por el mundo, lo que ayudó en algunas ocasiones, como a las monjas de San Plácido, a alterar la jerarquía conventual o tomar como suyos algunos ámbitos doctrinales.

La investigadora Rocío Pérez-Gironda se centra en la figura de santa Teresa de Jesús y la representación que hace del diablo en su autobiografía *El libro de la vida* (1588). A diferencia de la filosofía tomista, la santa sigue la teoría mística donde el mal es una privación, una ausencia del bien y, por tanto, el diablo hacía una tarea casi imposible de que las santas consiguiieran el bien mayor. La autora hace un exhaustivo análisis de las páginas de esta obra para poder establecer las vertientes más utilizadas en su escrito. La santa conoce al demonio de su época y, por ello, Pérez-Gironda defiende que escoge cuidadosamente los elementos que darán presencia a este ser, sobre todo, a través de la vertiente teológica y popular para acabar creando su propio diablo que le acarrearía muchos problemas, incluso ser acusada de estar poseída por el diablo.

Robin Ann Rice, en el octavo estudio, se centra en un proceso inquisitorial novohispano de finales del siglo XVIII contra María Cayetana Loria (la Loria), perseguida al considerarla una advenediza. Según la autora, esta persecución se produce por la brecha entre la época premoderna española y la protoilustrada novohispana, pero también por ser una viuda mulata de edad madura que no tenía influencias en el ámbito religioso. Estos calificativos muestran que es una mujer condenada por convertirse, ante los ojos de los miembros del tribunal, en una amenaza para el sistema patriarcal cristiano. Para el Santo Oficio, era un personaje corrupto que tenía los conocimientos distorsionados y que decantaba poderes malignos. Lo que más llama la atención de la doctora Rice es que en lugar de desestimar el caso, los jueces pasaron años dictaminando la maldad de esta mujer por ser mulata. En definitiva, defiende que el miedo institucionalizado al «otro» surgido a finales del Antiguo Régimen y caracterizado por el aumento en el mestizaje conllevo a la preocupación de la élite por la integración de grupos étnicos en la parte más alta de la jerarquía, provocando el declive de poder del hombre blanco.

Otro bloque donde el «príncipe de las tinieblas» adquiere un gran protagonismo es en la literatura, especialmente en el teatro del Siglo de Oro. De esta forma, Luis González Fernández analiza la invisibilidad del demonio en las tablas y examina los recursos utilizados por los dramaturgos para poder hacer tangible su presencia en las representaciones escénicas. Para ello examina el *Jardín de flores curiosas* (1570) de Antonio de Torquemada y el *Disquisitionum magicarum libri VI* (1604) de Martín del Río, para conocer al demonio popular que se utilizaba en los escenarios de la época. Para González el diablo escénico respondía a los preceptos establecidos por la exégesis junto a las tradiciones patrísticas y eclesiásticas. Estos patrones estaban perfectamente diseñados por la teología subordinados por tanto a la voluntad divina como se observa en *El mágico prodigioso* (1637) de Pedro Calderón de la Barca.

Este mismo asunto es tratado en el décimo capítulo, escrito por Javier Espejo Surós, donde se analizan los trucos y artimañas escenográficas utilizadas para representar al demonio en las piezas alegóricas del siglo XVI. Para ello se centra en autores como Gil Vicente o Hernán López de Yanguas, con el objetivo de demostrar que el proceso de construcción del personaje del diablo se apoya en distintas formas de denegación teatral y autoteatralización. Estos dramaturgos utilizaban una serie de advertencias en prólogos, introitos de un personaje o los monólogos, además del uso del disfraz, para poder mostrar la presencia del diablo dentro de la escena, al mismo tiempo que se intenta dar una lección moral al público para evitar la tentación. De esta forma, a través de las escenas alegóricas, los dramaturgos del siglo XVI encontraron una ocasión propicia para ofrecer una amplia opción de tipos demoniacos: aquellos, cada vez más humanos, que se convierten en protagonistas dentro de las tramas, y los demonios que aparecen en una escena burlesca

correteando o utilizando una sátira tosca y la ironía para llevar a cabo sus planes.

En cuanto a la literatura barroca, María Jesús Zamora Calvo analiza en el undécimo ensayo la presencia del diablo a través de la obra narrativa de María de Zayas: *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y *Desengaños amorosos* (1647). Se diferencian los tipos de diablo que la autora elabora, las características que lo configuran, las funciones que desempeña en su discurso y la finalidad con que los emplea. Las menciones sobre el demonio que aparecen en los libros de esta autora son muy numerosas y en ellos Satán aparece como responsable de la violencia que los hombres ejercen sobre las mujeres o como una aparición de carácter moralizante. La primera de ellas se refleja en las *Novelas amorosas* de una forma cómica para incrementar la emoción del lector. La segunda, al tener una pretensión más moralizante, se presenta de manera más siniestra con la finalidad de prevenir a las mujeres sobre las trampas que podían realizar los hombres, como se muestra en los *Desengaños*. De esta forma, según Zamora Calvo, Zayas buscaba en sus obras familiarizar al lector atemporal con una realidad habitual en el Siglo de Oro, al mismo tiempo que lo utiliza como arma crítica para denunciar todo lo que a la autora le irritaba, como la violencia y la discriminación que se ejercía contra la mujer.

El último bloque, dedicado a la iconografía diabólica, lo abre el ensayo de Sonia Pérez-Villanueva, donde examina el primer auto de fe celebrado en Sevilla en el año 1481 y el mito de la Susona para mostrar la vinculación que se elaboró entre el diablo y la mujer judía, símbolo de lujuria que tienta al buen cristiano. La catedrática defiende que a pesar de la importancia del auto de fe realizado en Sevilla no hay ninguna relación histórica conservada, salvo la mención que aparece en las *Memorias del reinado de los Reyes Católicos* de Andrés Bernáldez, donde se menciona al converso Diego de Susán, padre de la Susona, que Bernáldez animaliza, relacionándola con la serpiente, convirtiéndose en un prototipo de pecado más cercana a la figura de Lilit. En su afán de diabolizar al pueblo judío y su maldad y mostrar el triunfo de la Iglesia sobre la religión de la Torá, la representación de la primera será una hermosa y joven mujer frente a una fea anciana en posición inclinada mostrando desequilibrio y caída.

David Alfonso Alonso traza un fascinante y completo viaje de la iconografía del diablo y sus infiernos desde la Edad Media hasta el siglo xviii y en sus múltiples formas. Para ello analiza ejemplos de todos los momentos y representaciones, como la reflejada en el Beato de Liébana o la psicostasis que podemos admirar en la iglesia de San Miguel Arcángel en la población segoviana de Fuentidueña. Será a partir de *La divina comedia* de Dante (siglo xiv) cuando se configure de manera definitiva el infierno, como demuestran los lienzos de Giotto, Fra Angélico y especialmente Boticelli. Su influencia no hizo sino crecer y en él se basaron grandes artistas posteriores como William Blake o Gustave Doré. Alfonso, además, añade

el «infierno onírico», tradición a la que adscribe a tan importantes artistas como Rubens o Giordano. En definitiva, el infierno no tendrá las mismas características, lugares representados, compartimentación ni habitantes a lo largo de los siglos. Esto también dependía de la visión de cada artista o la influencia cultural del momento en el que se desarrolla. La única similitud que se puede encontrar a lo largo de todo el periodo analizado sería el lugar: un sitio sombrío y caótico donde las almas condenadas son castigadas, devoradas y sometidas a todo tipo de vejaciones por seres infernales y se puede ver la desesperación de la vida humana en ese caos infernal gobernado por Satanás.

El último ensayo corre a cargo de Roberto Morales Estévez que propone una reflexión sobre el diablo en el cine. Desde sus inicios, la figura demoniaca en la pantalla bebe de los modelos iconográficos de la tradición artística y literaria, como muestran las obras de Méliès o Segundo de Chomón. Según este investigador, fue a partir de los años veinte de la pasada centuria cuando se fijó de forma definitiva la iconografía que debía representar a Satán en el cine. Esto fue posible por dos filmes: *Las páginas del libro de Satán* (1921) de Carl T. Dreyer y *Häxan* (1922) de Benjamin Christensen, que influyeron de manera definitiva en el cine norteamericano. Mientras que el primero alumbró un modelo de Satán elegante, poderoso y seductor en la línea de Milton, Christensen se acercó más al modelo de fauno de corte medieval animalizado que veremos una y otra vez resurgir en la pantalla en filmes como *The Devil's Advocate* (1997) o *Legend* (1995) respectivamente.

Valorando el volumen en su conjunto, este nos intenta demostrar, de manera rigurosa, multidisciplinar y transversal, las representaciones de Lucifer y sus demonios desde la Baja Edad Media y la influencia de su imagen en la nueva concepción del mal. De manera general, en el libro se combinan diferentes metodologías que ofrecen al lector distintos puntos de vista y armonía en el discurso. Desgranando este volumen podemos ver que, de forma individual, cabe resaltar las voces que la componen, llevado a cabo por diferentes especialistas de la historia de las mentalidades que de forma rigurosa pueden acercar esta obra no solo a la comunidad científica, sino a cualquier persona interesada en el tema.

MIRIAM RODRÍGUEZ CONTRERAS

Universidad Autónoma de Madrid
miriam.rodriguezc@predoc.uam.es



Agustín de ZÁRATE (2022 [1555]).
Historia del descubrimiento y conquista del Perú. Marta Ortiz Canseco (ed.).
Madrid: Ediciones Cátedra, 520 pp.
[ISBN: 978-84-376-4378-6].

Editorial Cátedra ha publicado *Historia del descubrimiento y conquista del Perú* de Agustín de Zárate. La edición está a cargo de la investigadora Marta Ortiz Canseco, docente la Universidad Autónoma de Madrid. El volumen en cuestión consta de un estudio introductorio; una bibliografía; el texto original de 1555 con anotaciones que dan cuenta de los añadidos solicitados por el autor para la segunda edición (1577); una sección de anexos donde se transcriben variantes de algunos capítulos correspondientes a las ediciones de 1555 y 1577; y, también, la tabla de contenido de la *princeps*.

En el estudio introductorio destaca la historia de las distintas ediciones de la crónica de Zárate, y es que hay ejemplares de la primera edición que presentan diferencias considerables en algunos capítulos. Según indica Ortiz, algunos estudiosos de la obra han detectado hasta tres versiones de la edición de 1555, pero podría haber muchas más. En tal sentido, el gran aporte de este texto es abarcar las diversas versiones del texto de 1555 y también los cambios solicitados por el autor en la edición de 1577.

Historia del descubrimiento y conquista del Perú fue una obra famosa y leído en su época, a tal punto que a poco de su primera edición se presentaron traducciones por diversos países europeos. Traducciones al italiano, holandés, inglés y francés contrastan con las pocas ediciones que, para una obra de su envergadura, se han realizado en español. En la sección «Bibliografía» del volumen de nuestro interés se pueden contar catorce ediciones en nuestro idioma, siendo la última la de Franklin Pease y Teodoro Hampe (1995).

Este silencio de veintisiete años quizá se deba a la predilección por temas contemporáneos o a la falta de interés de proyectos a largo plazo por parte de noveles investigadores. Y es que los estudios coloniales demandan tiempo para procesar la abrumante bibliografía, lo que podría asustar a quien se inicia en estos asuntos académicos. Pero también hay que tener en cuenta que el propio sistema académico actual privilegia la inmediatez y exige a los investigadores mayor cantidad de producción científica. La calidad termina quedando de lado, al igual que los

proyectos ambiciosos que exigen tiempo de reflexión. En tal sentido, considero que es acertada la apuesta de editorial Cátedra de rescatar a un autor fundamental para el conocimiento de la sociedad virreinal. Asimismo, concuerdo con Ortiz Canseco en lo mencionado en su introducción sobre el objetivo del presente volumen, y es que es cierto que era necesario cubrir ese vacío y ofrecer un texto fiable, principalmente para una obra como la de Zárate en la cual hay versiones diversas.

Agustín de Zárate es un autor fundamental para los estudios coloniales; su crónica es un documento de sumo valor. El propio autor fue testigo privilegiado de los acontecimientos que narra, que son los hechos que tuvieron lugar durante los años en que Blasco Núñez Vela ostentaba el cargo de virrey. Si bien la intención de Agustín de Zárate era la de servir como un notario de lo que vio y vivió, era necesario que su texto diera cuenta de los antecedentes del periodo que deseaba retratar. Es así, que el capítulo I del libro primero narra los preparativos del viaje hacia Perú de Pizarro, Almagro y Luque. Asimismo, Zárate también da cuenta, en algunos capítulos, de ritos y costumbres de los naturales. Por otro lado, su escritura, como era habitual en la época, establecía analogías o relaciones con la cultura grecolatina, así nuestro autor era seguidor de las ideas platónicas y de poetas clásicos.

Pero, así como Agustín de Zárate nutrió su texto de referencias a autores clásicos, él mismo se terminó volviendo uno de ellos. El propio Garcilaso de la Vega recurre en varias ocasiones a la figura de Zárate para validar la historia relatada en sus *Comentarios reales*. Y es que Zárate no solo fue testigo de los primeros años del virreinato del Perú, sino también fue considerado un erudito en su época. El propio Porras Barrenechea califica su obra como cercana a la de un historiador moderno.

El estudio introductorio de la edición de Cátedra expone aspectos de la vida del autor que reafirman el valor histórico del texto. La cercanía de Agustín de Zárate a Gonzalo Pizarro y el haber conocido a Núñez Vela (ambos viajaron en la misma embarcación rumbo a tierras americanas) lo posicionan como un testigo privilegiado de los sucesos que tuvieron lugar entre 1543 y 1546. El libro V corresponde a este breve periodo que es el tiempo en el que tierras peruanas están bajo las órdenes de su primer virrey, a su vez, es el libro más extenso de la crónica y aquel que da cuenta de hechos presenciados directamente por su autor.

El volumen que comentamos en estas páginas ha sido elaborado con rigurosidad y es que, además de los aspectos señalados hasta el momento, debemos mencionar que el estudio preliminar cuenta con el apartado «Variantes», en el cual se exponen los cambios presentados en los siete libros que componen la obra de Zárate. En este apartado se comentan los cambios ocurridos entre distintos ejemplares de la edición de 1555 y los añadidos de la segunda edición (1577).

Los criterios de edición están correctamente señalados. Se ha indicado en qué bibliotecas se encuentran los ejemplares usados para la elaboración de esta edición. Asimismo, como corresponde a toda edición crítica, se ha procurado generar una versión lo más fiel posible a la original, esto quiere decir que se ha actualizado el uso de grafías en topónimos (Jauja en lugar de Xauxa, por ejemplo); la ortografía también ha sido trabajada; así como la distribución de párrafos para una mejor lectura, ya que el estilo de la época presentaba cada capítulo de corrido sin preocuparse porque el lector distinga donde finalizaba cada párrafo.

Las notas a pie de página corresponden a aspectos puntuales; se corrigen errores que figuren en los distintos ejemplares; se expone el cambio de escritura en relación con la edición de 1577 (omisión de alguna preposición o el uso de algún pronombre, etc.). Los cambios considerables que incluyan frases de una versión a otra o cambios de sentido se han dejado para los anexos, donde se han reescritos capítulos específicos en los cuales se presentan alteraciones considerables. Es así que este trabajo cumple con ser una versión definitiva de la obra de Zárate, pues compendia en sus páginas todos los cambios relevantes suscitados en las diferentes versiones publicadas bajo autorización de su autor.

Finalmente, queremos mencionar que esta edición no solo es el rescate de un documento histórico, sino también, un aporte valioso para la construcción y consolidación de la memoria histórica latinoamericana. Esperamos que este texto suscite el interés que merece de parte de investigadores de distintas generaciones, pues es necesario conocer las diversas visiones del mundo colonial; y es que, en la actualidad, parece que nos estuviéramos contentando con leer y conocer un puñado de autores, como si inconscientemente nos resistiéramos a ampliar nuestros horizontes intelectuales.

ABRAHAM VARGAS BAUTISTA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
avargasba@unmsm.edu.pe

ESTADISTICAS ANUALES

La revista *Edad de Oro* se publica bajo el sello de Universidad Autónoma de Madrid-Ediciones ininterrumpidamente desde 1982 hasta la fecha actual. Para garantizar la originalidad de las investigaciones publicadas, el reconocimiento de autoría y la prevención del plagio, utiliza el programa Turnitin, un *software* que facilita información detallada sobre el porcentaje de similitud entre los textos enviados para su publicación y los editados previamente en otras fuentes. En el caso de detectar una práctica fraudulenta, el artículo será descartado. Cuenta también con un protocolo de actuación ante denuncias formales por plagio y/o mala praxis.

En el momento de cerrar este número XLI, correspondiente a 2022, se encuentran en proceso de valoración cuatro artículos, a los que hay que sumar otros veintiséis recibidos hasta finales de agosto de 2022. Se ha finalizado la evaluación anónima (*peer-review*) realizada por dos especialistas de prestigio en el área, resultando aceptados veintiuno y rechazados cinco.

Recibidos (01/10/2021 a 31/08/2022)	30
Aceptados	21
En revisión	4
Rechazados	5
Autores publicados en 2022 de la UAM	0
Autores publicados en 2022 externos a la UAM	21
Hombres publicados en 2022	14
Mujeres publicadas en 2022	7

NORMAS DE ENVÍO Y ADMISIÓN DE ORIGINALES

1. CRITERIOS GENERALES

1.1. PRESENTACIÓN DEL TEXTO Y TIPOGRAFÍAS

La revista acepta trabajos científicos originales e inéditos en español sobre temas de Filología Hispánica, con preferencia por los relacionados con la literatura del Siglo de Oro.

Los textos se enviarán en formato digital Word (doc, docx) sin protecciones. El título del artículo deberá ir acompañado de su traducción al inglés, seguido del nombre del autor o autores, con su adscripción académica y su correo electrónico institucional. Se requiere también un resumen del trabajo en español (de cinco a siete líneas, no más de 250 palabras) con su traducción inglesa (*abstract*). Deben destacarse unas palabras clave (entre cuatro y siete), en español y en inglés (*keywords*), para facilitar la indexación de la revista.

Los artículos no deben exceder de 15 páginas en 1.5 interlineado (o unos 33.700 caracteres con espacios incluidos). Se escribirá en Times New Roman, cuerpo 12. Las citas y notas a pie de página irán en Times New Roman, cuerpo 10. En caso de utilizar tipografía no ordinaria (latín, griego, árabe, etc.), se adjuntará en archivo aparte la fuente utilizada.

El título del artículo irá centrado, en mayúscula (letra: Times New Roman, cuerpo 14). El nombre del autor irá centrado, en versalitas, el nombre de institución o universidad a que pertenece, en redonda (ambos en letra: Times New Roman, cuerpo 12).

Se ajustarán a las recomendaciones de la Real Academia Española en su última Ortografía (2010). Los siglos en cifras romanas van siempre en versalitas; las cifras romanas de los nombres de los reyes, papas, etc., en mayúscula, así como los tomos y el número de las actas de un congreso. Ejemplo: siglo xv, pero Alfonso X el Sabio; tomo III; Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas.

1.2. IMÁGENES Y TABLAS

Debe enviarse en archivos independientes (formato jpg, gif o tif, resolución mínima 300 dpi), junto con los permisos necesarios de reproducción. Los archivos irán numerados según el lugar del texto que se desee que ocupen y llevarán un breve pie o leyenda para su identificación.

1.3. ESTRUCTURA DEL ARTÍCULO

Los artículos de investigación se estructurarán según las convenciones de redacción científica habitual. Cuando la estructura del artículo se establezca mediante apartados, debe emplearse un epígrafe numerado a partir del 1 y en minúsculas, cuerpo 12. Debido a la extensión solicitada, se recomienda no emplear más de tres niveles. La bibliografía citada se recoge siempre en un apartado final.

2. REFERENCIAS, BIBLIOGRAFÍA Y NOTAS

2.1. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

La entrega de originales debe adecuarse a la norma *International Harvard*. Las referencias a otras publicaciones se integrarán en el texto con el nombre del autor, el año y el número de página entre paréntesis. En caso de que en la bibliografía existan una o más obras del mismo autor editadas el mismo año, se diferenciarán añadiendo una letra minúscula al año. Por ejemplo: (Rey Hazas, 1979a: 30). Las notas a pie de página solo se utilizarán para información suplementaria.

2.2. BIBLIOGRAFÍA

Con esa denominación se añadirá al final del texto un apartado donde aparecerán relacionadas todas las obras a las que se ha hecho referencia, con sus datos completos y ordenadas alfabéticamente según el apellido (en versalitas) de sus autores, cuyos nombres se darán completos (en redonda). Cuando haya varias referencias de un autor, se ordenan por orden cronológico. Nunca se sustituye el nombre de un autor por raya larga. El lugar de publicación se mantiene en el idioma original (London: Tamesis Books). No deben incluirse obras no citadas.

2.3. DOI. *DIGITAL OBJECT IDENTIFIER*

En la medida de lo posible, en el apartado «Bibliografía» debe incluirse el DOI en todas aquellas publicaciones que lo tengan. Para ello, cuando un autor esté preparando el original, puede realizar una búsqueda en la herramienta llamada Simple

Text Query (<www.crossref.org/SimpleTextQuery/>), de la agencia CrossRef, que emplea el Servicio de Publicaciones de la UAM para la validación del DOI. Es posible consultar un breve manual denominado «Buenas prácticas para la concesión de DOI», accesible en <https://revistas.uam.es/img/RHA/BP_RHA.pdf>.

2.4. EJEMPLOS DE BIBLIOGRAFÍA

Libros: APELLIDO, Nombre (año [año de la primera edición]). *Título del libro*. Nombre apellido [si lo hay] del editor o traductor, etc. (ed. | coord. | trad.). Lugar de la publicación: Editor, n.º del volumen [si hay varios], páginas citadas [si procede].

- GOMBRICH, Ernst H. (1992). *Historia del Arte*. Rafael Santos Torroella (trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- GRACIÁN, Baltasar (1995 [1647]). *Oráculo manual o arte de prudencia*. Emilio Blanco (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- LLERA, José Antonio (2017). *Vanguardismo y memoria: la poesía de Miguel Labordeta*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- REY HAZAS, Antonio y Florencio SEVILLA ARROYO (1995). *Cervantes: vida y literatura*. Madrid: Alianza Editorial.
- VELÁZQUEZ, Baltasar Mateo (¿1650?). *El filósofo de aldea y sus conversaciones por casos, y sucesos casuales y prodigiosos*. Pamplona: Diego Dormer.
- ZAMORA CALVO, María Jesús (ed.) (2021). *Women, Witchcraft and the Inquisition in Spain and the New World*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2021 [1647]). *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]*. Alicia Yllera (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.

Artículos: APELLIDOS, Nombre (año). «Título del trabajo». *Título de la revista*, n.º [siempre en numeración arábiga], páginas.

- ARIAS CAREAGA, Raquel (2015). «León Felipe alista a don Quijote en el bando republicano». *Edad de Oro*, 34, pp. 57-68 <<https://revistas.uam.es/edadore/article/view/edadore2015.34.003/3788>> [Consulta: 09/11/2019]. DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/edadore2015.34.003>.

Capítulos en libros colectivos: APELLIDOS, Nombre (año). «Título del trabajo». En editor/coordinador, *Título del libro*. Lugar de la publicación: Editor, páginas.

- REY HAZAS, Antonio (2006). «Algunas consideraciones sobre Cervantes y Lope de Vega». En Rafael Bonilla (coord.), *El Quijote (1605-2005): actas de las Jornadas celebradas en Córdoba del 2 al 4 marzo de 2005*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, pp. 37-57.

Tesis: APELLIDOS, Nombre (año). *Título de la tesis*. Dirección [tesis doctoral]. Lugar: Institución académica en la que se presenta, páginas citadas [si procede].

MORALES ESTÉVEZ, Roberto (2017). *La bruja filmica. Conversaciones entre cine e Historia*. José Martínez Millán (dir.) [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid < https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/680550/morales_estevez_roberto.pdf?sequence=1&isAllowed=y > [Consulta: 03/05/2018].

Libros, artículos o páginas en internet:

JUAN DE LA CRUZ, san (2008). *Poesías*. María Jesús Mancho Duque (ed.). Centro Virtual Cervantes <<https://cvc.cervantes.es/obref/sanjuan/default.htm>> [Consulta: 10/08/2018].

PÉREZ-VILLANUEVA, Sonia (2019). «Las mujeres criptojudías en la primera mitad del siglo XVIII: recuperación histórica e Inquisición». *Edad de Oro*, 38, pp. 197-216 <<https://revistas.uam.es/edadoro/article/view/edadoro2019.38.010/11423>> [Consulta: 12/12/2019]. DOI <http://doi.org/10.15366/edadoro2019.38.010>.

CONGRESO INTERNACIONAL «MÚJER, VIOLENCIA E INQUISICIÓN». Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, marzo de 2018 <<http://www.mariajesuszamora.es/mujer-violencia-inquisicion/>> [Consulta: 10/03/2018].

Documentos audiovisuales:

BARDEM, Juan Antonio (2002 [1956]). *Calle Mayor* [vídeo]. Madrid: Paramount Pictures / El Mundo. 1 disco compacto.

CRİADO DE VAL, Manuel (1979). «En *Don Quijote de la Mancha*» [Entrevista]. *Tele Radio*, 1114, pp. 31-32 <<http://www.quijote.tv/cdval.htm>> [Consulta: 23/01/2018].

2.3. CITAS EN EL TEXTO

Cuando las citas no superen las tres líneas deben aparecer integradas en el cuerpo de texto e ir delimitadas por comillas angulares (« »). En ningún caso se utilizan cursivas para destacar su condición de cita. Si dentro del entrecomillado apareciera una segunda cita se utilizarían entonces otras comillas, en este orden: «...“...‘...’...”...».

Cuando las citas superen las tres líneas, deben aparecer sangradas, situarse en un párrafo independiente con interlineado sencillo en cuerpo 10 y separarse arriba y abajo por una línea en blanco. Si es un poema, se centra, manteniendo el margen de los versos, sangrado el primero con dos espacios. No procede que estas citas vayan entrecomilladas.

Ejemplos de cita en el texto:

Autor después de la cita:

«Poco el humor que vierte / para llorar su muerte» (Carvajal y Robles, 1632: f. 75r).

Autor y obra citados previamente o con una sola obra (lo más habitual):

Algo similar se observa en su referencia a la cama del que acaba de morir: «estuvo en ella hasta la noche, que (como dije) le abrieron y embalsamaron el cuerpo» (93). Según Sevilla Arroyo (380), «la tercera edición de Cuesta se propone, sencillamente, “repetir” el texto del primer *Quijote*».

Cita larga:

Justamente el mismo año de la primera parte ya aparece en Valladolid, lugar donde estaba la corte, como dice Pinheiro da Veiga:

Y en esta universal holganza, por no faltar entremés, apareció un don Quijote que iba en primer término como aventurero, solo y sin compañía... y llevaba unos antojos para mayor autoridad y burla podríamos añadir. Y después nos habla de su pobre caballo y de su escudero (Vargas Díaz-Toledo, 2007: 329).

Si no hay razones que justifiquen otra decisión, se debe modernizar las grafías sin relevancia lingüística cuando los textos citados lo requieran, y se ha de revisar su puntuación.

Paráfrasis: Siempre que se incluyan las ideas de otro, deben presentarse con el mismo sistema. Siempre que se citen ideas de varios autores debe citarse a todos ellos, separados por punto y coma [;]. Si la fuente parafraseada es anónima, debe incluirse el título y la página.

La influencia de la novelística italiana en el desarrollo de la novela corta española ha sido analizada a principios del siglo xx (Bourland, 1905; Méndez y Pelayo, 1907; Place, 1926); sin embargo [...].

2.4. NOTAS

Para introducir notas a pie de página, se recomienda la utilización del recurso correspondiente dentro del programa informático, de manera que las llamadas en el texto aparezcan en voladitas (superíndice).

Las referencias dentro de las notas se insertan siempre entre paréntesis, como en el cuerpo del artículo, y los datos bibliográficos completos deben aparecer en el apartado «Bibliografía».

2.5. ABREVIACIONES FRECUENTES

Siempre que sea posible, se desarrollarán en el texto las abreviaciones. En el caso de referencias y reiteraciones, se emplearán las siguientes indicaciones:

- Referencias a la autoría de una obra: ed.; trad.; coord.; pról.; intr.; *et alii* (y otros); s.e. (sin editor); s.f. (sin fecha); s.l. (sin lugar); s.n. (sin nombre [de autor]); s.p. (sin página).
- Referencias a otras obras: ver/véase/véanse; comp.
- Referencias a diccionarios: *s.v.* (*sub voce*).
- Volumen, página y línea: t. (tomo); vol. (volumen); ms. (manuscrito), mss. (manuscritos); pl. (pliego); p. (página); pp. (páginas); y ss. (y siguientes), f. (folio); ff. (folios) (nunca fo., fº, fos., fols); r (recto); v (verso); vv. (versos); h. (hoja/s); lín. (línea); [...] (omisión). Ejemplos: vol. I, t.1; pp. 234-235; f. 30r-v; ff. 25r-26v; h. 16r.
- Nunca se abrevian años o números de páginas; ejemplo: 2012-2013, no 2012-13.
- Tamaños: 12.º (dozavo); 16.º (dieciseisavo); 4.º (cuarto); 8.º (octavo); fol. (folio).
- En lo posible, no deben emplearse indicaciones de otros sistemas de citación: *op. cit.*, *art. cit.*, *loc. cit.*, *id.*, *ibid.*, *supra*, *infra*, *passim*.

3. ENVÍO Y PROCESO DE EVALUACIÓN

Las colaboraciones recibidas se someterán a un proceso de evaluación anónima, realizada por dos especialistas de prestigio en el área (*peer-review*). Todos los artículos publicados habrán superado esta revisión por «doble ciego». El original que no se adapte a las normas se devolverá a su autor para que lo modifique; también se enviarán las indicaciones de los evaluadores orientadas a la mejora de los trabajos.

Los autores seguirán las normas editoriales y de estilo de *Edad de Oro* y someterán a evaluación sus artículos a través de la plataforma habilitada por el Servicio de Publicaciones de la UAM <<https://revistas.uam.es/edaddeoro/about/submissions>>. El envío de los textos implica la total aceptación de las normas y criterios de la revista, así como la cesión de derechos para la publicación en papel y electrónica.

En la corrección de las pruebas no se admitirán variaciones significativas ni adiciones al texto. Los autores contarán con un plazo máximo de siete días para hacer las modificaciones, que preferentemente se harán sobre PDF y se añadirán con la herramienta de Adobe: *Resaltar texto* > (Doble click) > *Añadir comentario*.

NÚMEROS PUBLICADOS

EDAD DE ORO I

Madrid, UAM, 1982, 105 pp.

EDAD DE ORO II

Los géneros literarios

Madrid, UAM, 1983, 215 pp.

EDAD DE ORO III

Los géneros literarios: prosa

Madrid, UAM, 1984, 309 pp.

EDAD DE ORO IV

Los géneros literarios: poesía

Madrid, UAM, 1985, 235 pp.

EDAD DE ORO V

Los géneros literarios: teatro

Madrid, UAM, 1986, 311 pp.

EDAD DE ORO VI

La poesía en el siglo XVII

Madrid, UAM, 1987, 285 pp.

EDAD DE ORO VII

La literatura oral

Madrid, UAM, 1988, 285 pp.

EDAD DE ORO VIII

Iglesia y literatura. La formación ideológica de España.

Homenaje a Eugenio Asensio

Madrid, UAM, 1989, 226 pp.

EDAD DE ORO IX

Erotismo y literatura

Madrid, UAM, 1990, 346 pp.

EDAD DE ORO X

América en la literatura áurea

Madrid, UAM, 1991, 245 pp.

EDAD DE ORO XI

San Juan de la Cruz y fray Luis de León y su poesía.

Homenaje a José Manuel Blecua
Madrid, UAM, 1992, 251 pp.

EDAD DE ORO XII

Edición, transmisión y público en el Siglo de Oro

Madrid, UAM, 1993, 410 pp.

EDAD DE ORO XIII

Francisco de Quevedo y su tiempo

Madrid, UAM, 1994, 240 pp.

EDAD DE ORO XIV

Lope de Vega

Madrid, UAM, 1995, 328 pp.

EDAD DE ORO XV

Leer El Quijote

Madrid, UAM, 1996, 216 pp.

EDAD DE ORO XVI

El nacimiento del teatro moderno

Madrid, UAM, 1997, 343 pp.

EDAD DE ORO XVII

El mundo literario del Madrid de los Austrias

Madrid, UAM, 1998, 247 pp.

EDAD DE ORO XVIII

Felipe II: medio Siglo de Oro
Madrid, UAM, 1999, 239 pp.

EDAD DE ORO XIX

Poética y retórica en los siglos XVI y XVII
Madrid, UAM, 2000, 322 pp.

EDAD DE ORO XX

Revisión de la novela picaresca
Madrid, UAM, 2001, 222 pp.

EDAD DE ORO XXI

Libros de caballerías: textos y contextos
Madrid, UAM, 2002, 549 pp.

EDAD DE ORO XXII

Música y literatura en los Siglos de Oro
Madrid, UAM, 2003, 508 pp.

EDAD DE ORO XXIII

La lengua literaria en los Siglos de Oro
Madrid, UAM, 2004, 473 pp.

EDAD DE ORO XXIV

La tradición clásica en los Siglos de Oro
Madrid, UAM, 2005, 481 pp.

EDAD DE ORO XXV

El Quijote cuatrocientos años después
Madrid, UAM, 2006, 615 pp.

EDAD DE ORO XXVI

La mujer en la literatura áurea
Madrid, UAM, 2007, 363 pp.

EDAD DE ORO XXVII

Magia y ciencia en la literatura áurea
Madrid, UAM, 2008, 463 pp.

EDAD DE ORO XXVIII

Imprenta manual y edición de textos áureos
Madrid, UAM, 2009, 463 pp.

EDAD DE ORO XXIX

Literatura hispanoamericana y Edad de Oro
Madrid, UAM, 2010, 343 pp.

EDAD DE ORO XXX

Treinta años de Edad de Oro
Madrid, UAM, 2011, 443 pp.

EDAD DE ORO XXXI

Hacia la ilustración. De Carlos II al primer Felipe V
Madrid, UAM, 2012, 400 pp.

EDAD DE ORO XXXII

El romancero en los Siglos de Oro
Madrid, UAM, 2013, 432 pp.

EDAD DE ORO XXXIII

Novela corta áurea
Madrid, UAM, 2014, 480 pp.

EDAD DE ORO XXXIV

Teresa de Ávila y otros temas
Madrid, UAM, 2015, 276 pp.

EDAD DE ORO XXXV

Miguel de Cervantes y otros temas
Madrid, UAM, 2016, 298 pp.

EDAD DE ORO XXXVI

Alonso de Castillo Solórzano y otros temas
Madrid, UAM, 2017, 292 pp.

EDAD DE ORO XXXVII

Dedicado a Antonio Rey
Madrid, UAM, 2018, 318 pp.

EDAD DE ORO XXXVIII

Mujer e Inquisición en las letras áureas
Madrid, UAM, 2019, 412 pp.

EDAD DE ORO XXXIX

A Alberto Blecua y Lía Schwartz, in memoriam.
Madrid, UAM, 2020, 404 pp.

EDAD DE ORO XL

Cuarenta años de Edad de Oro. Homenaje a Florencio Sevilla, in memoriam.
Madrid, UAM, 2021, 716 pp.

Presentación, MARÍA JESÚS ZAMORA CALVO

PEDRO GARCÍA SUÁREZ (Universidad Internacional de La Rioja)

La importancia de las subjetividades del discurso hagiográfico postrentino: María de Afofrín

MILAGROS ARANO LEAN (Universitat de Barcelona)

Mecenazgo, bibliofilia y pedagogía humanista en el proemio a los Comentarios de Cabeza de Vaca (1555)

JIMENA GAMBA CORRADINE (Universidad de Salamanca)

«Dios perdón a Castillejo, que bien habló destas trovas»: perspectiva amorosa y poética en la Visita y la Residencia de Gregorio Silvestre

RAFAEL MALPARTIDA TIRADO (Universidad de Málaga)

Nombres deturpados en los Coloquios satíricos: los resortes humanísticos de Antonio de Torquemada

ALEJANDRA GUZMÁN ALMAGRO (Universitat de Barcelona)

Gigantes y demonios en el siglo XVI a través de dos miradas: las «Flores curiosas» de Torquemada y la demonología de Martín del Río

DAVIDE ALIBERTI (Università degli Studi di Napoli-L'Orientale)

Variaciones sobre la sangre: para una lectura biopolítica del ingenio de los judíos en el Examen de ingenios para las ciencias

NATALIA ANAÍS MANGAS NAVARRO (Universidad de Córdoba)

Poesía, heráldica y genealogía: una fuente manuscrita de Pedro de Gracia Dei (MS. H.II.21 de la Real Biblioteca del monasterio de El Escorial)

ANTONIO DOÑAS (Sophia University)

La Breve historia de la orden de Nuestra Señora de la Merced de Felipe de Guimerán (1591), entre historiografía y miscelánea

IVÁN SÁNCHEZ LLANES (IES Antonio López García-Comunidad de Madrid)

Amor y uniformidad en el Barroco hispano

JESÚS M.^a NIETO IBÁÑEZ (Universidad de Valladolid)

El Pronóstico de Hipócrates compuesto por Alonso López Pinciano (1596). Un manual médico del humanismo español

CARMEN DE MORA VALCÁRCEL (Universidad de Sevilla)

El capitán Garcilaso y Garci Pérez de Vargas: dos vidas paralelas en las obras del Inca

JAIME J. MARTÍNEZ MARTÍN (Universidad Nacional de Educación a Distancia)

La «Égloga intitulada el dios Pan» de Diego Mexía de Fernangil: la «Epístola y dedicación» a D. Diego de Portugal

DAVID MARTÍN LÓPEZ (Universidad de Castilla-La Mancha)

Entre la traducción y la modernidad: los manuales de teología moral de la Compañía de Jesús y la obra de Juan Azor

MARÍA MOYA GARCÍA (Universidad de Granada)

Demonios, gigantes y heresiarcas contra la Santa. La parateatralidad y el fuego como elementos didácticos en la beatificación de Teresa de Jesús

DANIELE CRIVELLARI (Università di Salerno)

Un papel de actor desconocido de Amor, honor y poder de Calderón

DAVINIA RODRÍGUEZ ORTEGA (Universidad Pública de Navarra)

Auto sacramental famoso de las santísimas formas de Alcalá de Pérez de Montalbán: alegoría, personajes y escenografía

CIPRIANO LÓPEZ LORENZO (Université de Neuchâtel)

Poesía y medicina en la Sevilla del Bajo Barroco: posicionamientos y autorrepresentación

ANTONIO LORENTE MEDINA (Universidad Nacional de Educación a Distancia)

Las fábulas de Juan Nepomuceno Troncoso

JOSÉ ANTONIO MÉRIDA DONOSO (Universidad de Zaragoza)

La heterogeneidad de formatos y narraciones de Don Quijote en el cine y los cómics. Intertextualidad y posibilidades didácticas para la LIJ

MANUEL ESPAÑA ARJONA (Universidad de Málaga)

La Lozana andaluza de Chumy Chúmez (1983): del «retrato» a la comedia erótica

JOSÉ MANUEL TEIRA ALCARAZ (Universidad Complutense de Madrid/Universidad Internacional de La Rioja)

Infuencia de la estética del cómic en La Celestina de Robert Lepage: narrativa intertransmedial en la plástica escénica



Universidad Autónoma
de Madrid

*Edad de Oro. Revista de Filología
Hispanica. Vol. XLI (2022).*

ISSN: 0212-0429 - ISSN: 2605-3314

Universidad Autónoma de Madrid

