EDAD DE ORO

XXX

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

2011

EDAD DE ORO es una revista anual dedicada a la Literatura Española de los siglos XVI y XVII, surgida del Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro, que se celebra con el comienzo de cada primavera en Madrid, organizado por profesores y estudiantes del Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Madrid.

Los artículos y colaboraciones de sus páginas se editan previo informe del Consejo Editor.

Toda la correspondencia referente a originales u otros aspectos de la publicación así como reseñas, publicidad, etc., debe dirigirse a:

Florencio Sevilla Arroyo
Edad de Oro
Departamento de Filología Española
Universidad Autónoma de Madrid
28049-MADRID. ESPAÑA
Tfno.: (91) 497 45 03
Fax: (91) 497 41 84
e-mail: florencio.sevilla@uam.es

La dirección comercial de la revista es:

Ediciones de la Universidad Autónoma
Vicerrectorado de Extensión Universitaria
Universidad Autónoma de Madrid
28049-MADRID. ESPAÑA

La dirección que atiende las peticiones de intercambio es:

Biblioteca de Humanidades
Universidad Autónoma de Madrid
28049-MADRID

Fundador:
Pablo Jauralde Pou

Dirección:
Florencio Sevilla Arroyo

Editora:
Begoña Rodríguez Rodríguez

Secretaría:
Begoña Rodríguez Rodríguez

Consejo editor:
Carlos Alvar (Univ. de Alcalá de Henares)
Ignacio Arellano (Univ. de Navarra)
Javier Blasco Pascual (Univ. de Valladolid)
Alberto Blecua (Univ. Autónoma de Barcelona)
Jean Canavaggio (Univ. de París, X)
Cristóbal Cuevas (Univ. de Málaga)
Laura Dolfi (Univ. di Parma)
Aurora Egido (Univ. de Zaragoza)
Víctor García de la Concha (RAE)
Luciano García Lorenzo (CSIC)
Joaquín González Cuenca (Univ. Castilla La Mancha)
Agustín de la Granja (Univ. de Granada)
Mario Hernández (Univ. Autónoma de Madrid)
Begoña López Bueno (Univ. de Sevilla)
Jaime Moll (Univ. Complutense de Madrid)
Michel Moner (Univ. de Toulouse II)
Juan Oleza (Univ. de Valencia)
Agustín Redondo (Univ. de París, III)
Alfonso Rey (Univ. de Santiago de Compostela)
Antonio Rey Hazas (Univ. Autónoma de Madrid)
Elías Rivers (Univ. de Stony Brook)
Lina Rodríguez Cacho (Univ. de Salamanca)
Leonardo Romero Tobar (Univ. de Zaragoza)
Aldo Ruffinatto (Univ. de Turín)
Lía Schwartz (City University of New York)
Harry Sieber (The Johns Hopkins University)
Carmen Valcárcel (Univ. Autónoma de Madrid)

Entidades colaboradoras:

Vicerrectorado de Biblioteca y Promoción Científica de la UAM, Vicedecanato de Estudiantes, Cultura y Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM, Departamento de Filología Española de la UAM, Patronato Universitario Gil de Albornoz, Auditorio de Cuenca, Centro de Estudios Cervantinos.

EL CORTE INGLÉS patrocinó todos los actos de la jornada de apertura.

EDAD DE ORO

XXX

UAM EDICIONES

Este volumen se publica con subvención de la Subdirección General
de Proyectos de Investigación (Ministerio de Ciencia e Innovación)
y con la financiación del Servicio de Publicaciones de la UAM.

© Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid
EDAD DE ORO, Volumen XXX
I.S.S.N.: 0212-0429
Depósito Legal: MU-396-1999
Edición de: Compobell, S.L. Murcia

La XXX edición del SEMINARIO INTERNACIONAL EDAD DE ORO se celebró entre los días 8 y 12 de marzo de 2010 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid y en el Auditorio de Cuenca, donde se llevó a cabo, bajo la dirección de Florencio Sevilla Arroyo, una revisión del trabajo realizado a lo largo de estos últimos treinta años, incluyendo su actualización y proyección futura, con el título *Treinta años de Edad de Oro*.

Edad de Oro agradece la ayuda de Martín Muelas en la organización de la parte conquense del congreso. Asimismo, *Edad de Oro* contó con Begoña Rodríguez Rodríguez como secretaria del Seminario y con la siguiente comisión organizadora: Rafael Bonilla Cerezo, Sergio Fernández, Francisco Garrocho Villar, Juan Carlos Gómez Alonso, Iván Martín Cerezo, Rosa M.ª Navarro Romero, M.ª Pilar Núñez Magro, Mariano Olmedo Gómez, Javier Rodríguez Pequeño y José Ramón Trujillo Martínez.

EDAD DE ORO Vol. XXX. Primavera 2011

ALFREDO ALVAR EZQUERRA
Cómo hacer Historia en tiempos de Cervantes: propuestas historiográficas 7

EDUARDO BECERRA GRANDE
Sobre el sujeto colonial hispanoamericano 19

RAFAEL BONILLA CEREZO
«Proemio» e «Introducción a las novelas» del Teatro popular *de Francisco Lugo y Dávila: estudio y edición* 25

RODRIGO CACHO CASAL
La épica burlesca y los géneros poéticos del Siglo de Oro 69

IGNACIO GARCÍA AGUILAR
Fray José de Sigüenza y la poesía del XVI 93

ÁNGEL GÓMEZ MORENO
La flora entre los primitivos y Cranach, de Razón de amor *a Cervantes: paisaje, exégesis y poética* 125

SELENA MILLARES MARTÍN
Bartolomé de las Casas en la literatura contemporánea 165

VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA
Sobre géneros poéticos e historia de la poesía. Los Discursos *de Faria e Sousa (De la* Fuente de Aganipe *a las* Rimas *de Camoens)* 179

MARÍA DEL VALLE OJEDA CALVO
Perspectivas de estudios del teatro del último tercio del siglo XVI 207

MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO
El teatro del Renacimiento: perspectiva crítica 245

SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO
Tareas pendientes: la poesía hispano-lusa de los siglos XVI y XVII 257

ANTONIO REY HAZAS
Treinta años de narrativa áurea: breve ensayo de revisión. Reflexiones sobre la novela en verso: el caso de Pedro Padilla 297

JAVIER RODRÍGUEZ PEQUEÑO
Fernando de Herrera, primer crítico literario moderno 347

GUILLERMO SERÉS GUILLÉN
Prosa de pensamiento del Siglo de Oro. Un estado de la cuestión 369

MIGUEL ÁNGEL TEIJEIRO FUENTES
Ocaso y renacer de la novela bizantina española 397

JOSÉ RAMÓN TRUJILLO MARTÍNEZ
Los nietos de Arturo y los hijos de Amadís. El género editorial caballeresco en la Edad de Oro 415

CÓMO HACER HISTORIA EN TIEMPOS DE CERVANTES: PROPUESTAS HISTORIOGRÁFICAS[1]

ALFREDO ALVAR EZQUERRA
(CSIC)

Dos, o más, podrían ser las excusas a las que echaría mano para explicar por qué me presento hoy ante Uds. con este tema, «Cómo hacer Historia en tiempos de Cervantes: propuestas historiográficas».

Por un lado, porque llevo tiempo disfrutando (si tenemos un amplio concepto de qué es disfrutar) con la lectura de las teorías historiográficas del siglo XVI. Gracias a ello, manque le pese a algún poetambre, he sido afortunado perceptor de fondos públicos para llevar adelante algunos Proyectos de Investigación.

Por otro lado, porque hace un tiempo, escudriñando y escudriñando en Cervantes, vi que su mente, portentosa inteligencia, era capaz de manejar con igualdad diversos registros creadores.

De Uds., de los filólogos, había aprendido acerca de sus aptitudes teatrales y también que su calidad poética era menos buena de lo que él consideraba, no porque fuera mal poeta en términos absolutos, sino porque le tocó darle a la péñola en tiempos difíciles para la mediocridad. Y uno de esos registros que manejó con soberbia lucidez fue el de historiador. Historiador de verdad, no narrador de aventuras o novelas de caballerías, sino epistemólogo de la creación de este peculiar –por ser subjetivo– género literario, o de esta ciencia humanística que siempre anda en pos de la verdad, aunque la escriba un sujeto.

[1] Este trabajo es resultado del Proyecto de Investigación HAR 2008-1594 del Plan Nacional de I+D+i, con título «El pasado: un laboratorio de experiencias. Historias e identidades (PASTLAB)» que se realiza en el CSIC-Albasanz.

De entre las cosas que he ido aprendiendo en los últimos años tal vez ahora destacaría que era un hombre soberbio acaso por la infinita frustración de su existir; que sospecho hubo de tener un fortísimo enfrentamiento con López de Hoyos al que trata con inelegante desprecio; que admiró a Cabrera de Córdoba como historiador (y yo ya no sé si llegó a conocerle o sencillamente usaba de hipócritas mecanismos de acercamiento); que muchas veces estuvo en exceso cerca del cronista real Esteban de Garibay, primer autor de una historia completa de España durante los tiempos del humanismo.

En efecto, hace ahora un lustro propuse desde esta misma tribuna, pero en Cuenca, cinco puntos iniciales para entender al Cervantes teórico de la Historia. «1. No voy a buscar extrañas, esotéricas y rebuscadas presencias en Cervantes; 2. Cervantes leyó a Cicerón y sus textos historiosóficos; 3. Cervantes compartió vivienda con la viuda de Esteban de Garibay, cronista oficial de Felipe II; 4. Cervantes leyó a Luis Cabrera de Córdoba, cronista de Felipe III; 5. Cervantes tenía interés teórico sobre el qué es la Historia, cuáles sus objetos, cómo se transmite».[2]

Por cierto: en aquellas sesiones de 2005 dejé claro y por vez primera que el autor de las mal llamadas *Relaciones Topográficas* de Madrid fue López de Hoyos. E igualmente dejé claro que el objeto de ese interrogatorio fue, ni más ni menos, que el de preparar las bases de información necesarias para hacer una Historia de España desde abajo, una «Descripción de la Historia de España». Ese, y no otro, fue el sentido de tan monumental esfuerzo. La culminación de un proceso de revolución historiográfica.

Hoy vengo a hacer un ejercicio erudito o anecdótico de comparación de textos, burda y soez porque la hace un historiador.

Si se me preguntara qué hay que leer para conocer lo que pensaban sobre epistemología histórica en el siglo XVI, o en los albores del XVII, indubitativamente propondría varios nombres, encabezados por Cicerón y seguidos por Juan Luis Vives. Acaso, después, recomendaría echar un vistazo al Sánchez Alonso o la introducción de Montero a la edición del *De Historia…* de Cabrera de Córdoba. Luego, instaría también a que se leyeran los prólogos (y algunos de los contenidos) de los libros de historia, generales, particulares, crónicas de Indias y demás que abundan en ese siglo.

A continuación exhortaría a la veneración de Ambrosio de Morales.

Casi finalmente, recomendaría la lectura de tres textos teóricos de desigual fortuna editorial, pero imprescindibles para entender todo esto: el memorial de Páez de Castro, muy olvidado recientemente; la «Traza» de Garibay para hacer

---

[2] Alfredo Alvar Ezquerra, «Cervantes, la epistemología histórica de su tiempo y otros lugares comunes» en *Edad de Oro*, XXV (2006), págs. 9-34. El mismo trabajo con modificaciones, ampliación y revisión es «Cervantes y la comunicación de la Historia», Pedralbes (Barcelona), 25 (2005), págs. 25-49.

una historia del reinado de Felipe II, editado recientemente y el ya citado de Cabrera de Córdoba.

Por último, indicaría que se ha de leer y releer un texto que suele olvidarse y que guarda todas las esencias del historicismo humanista: se trata del capítulo III de la segunda parte del Quijote, «Del ridículo razonamiento que pasó entre don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco».

La revolución historiográfica a que acabo de aludir empezó en tiempos de Carlos V y tuvo nombre y apellidos: Juan Páez de Castro, que fue cronista real desde 1 de junio de 1555[3] hasta 29 de marzo de 1570 en que falleció.

Al poco de hacerse cargo de tan honorable plaza, elevó al «Serenísimo César» un «memorial de las cosas necesarias para escribir Historia»[4] y pocos meses después a Felipe II le instó a que abriera una gran biblioteca en Valladolid.

En el «memorial de las cosas necesarias para escribir Historia» se recogían sus puntos de vista sobre la necesidad de cultivarla, advirtiendo de su *complejidad* en el redactarla, habiendo de haber mucho cuidado en la historia de los hechos de los reyes, «porque cierto en ninguna cosa de cuantas cosas los príncipes emprenden, les va tanto como que en sus hechos se escriban con la dignidad que se requiere y con tal arte y prudencia que el tiempo no lo pueda vencer». Por ello, él le iba a dar al Emperador «la traza» que quería hacer y «los materiales necesarios y los gastos que se harán». Él, como cronista, tenía la obligación de «poner por escrito las cosas de vuestros antecesores en los Reinos de España».

En la convicción de que «en las aldeas nacerían Virgilios, si en las ciudades hubiese Mecenantes», andaba entusiasmado con los tiempos que le había tocado vivir, «estos son tiempos que están los ingenios de los hombres tan despiertos y las Letras tan adelante, que hoy apenas se tiene por razonable lo que se tuviera por maravilloso sesenta años antes», como correspondía un buen servidor imperial tenía que ser modesto y así «procuraré suplir con diligencia y trabajo lo que me faltare de doctrina».

Era consciente de ciertos problemas estructurales, «España, a donde las letras y todas artes llegaron siempre más tarde que a otras provincias; pero con toda aquella esterilidad tuve conocimiento de cuatro lenguas principales en que está escrito cuanto hay digno de ser leído», se interesó por conocer los Derechos «comoquiera que sea gran falta no saber por dónde nos gobernamos», pero echaba en falta que, a pesar del esfuerzo individual, «todas estas partes y muchas más pudiera tener […] si tuviera maestros cuales veo que tuvieron los antiguos».

---

[3] Título datado en Bruselas a 14 de septiembre de 1555. AGS, Quitaciones de Corte, leg. 28, fols. 556-559.

[4] BNM, Ms. 5.578. Publicado dos veces: Eustasio Esteban, «Memorial», en *Ciudad de Dios*, 28 (1892), págs. 601-610 y 29 (1892), págs. 27-37; Teodoro Martín Martín, *Vida y obra de Juan Páez de Castro*, Guadalajara, 1990 (el «Memorial» en págs. 51-65).

Igualmente andaba irritado con la parquedad de las formas, «nuestros historiadores españoles, cuyos libros tienen poco artificio y primor […] El edificio […] es harto mal compuesto». Ahora bien, quiere elevar la categoría de su lengua, la cual no necesita ni préstamos ni extranjerismos, «los vocablos que más se platican son los mejores», o también «no entendiendo la gracia de la lengua en que nacieron, quisieron escribir [de tal manera que el resultado es] no ser entendidos en ninguna». A fin de cuentas, está en pleno debate entre las esencias del vernaculismo y el latinismo y sabe salirse por las ramas: todo lo que critica, «se entienda de los escritores antiguos españoles, porque en estos tiempos yo sé que hay algunos cuyos trabajos serán muy bien recibidos así en lengua vulgar como latina».

Más adelante trata de cómo ha de ser el estilo de los textos históricos y reivindica el «tiempo y lugar» como esencias del conocimiento de esa disciplina. Se muestra radicalmente contrario a la falta de rigor, «los idiotas suelen oír estas cosas» o a las historias disparatadas, «así se alteran los vulgares con libros que llaman de caballerías y lloran y ríen y se enamoran y se aíran». El objetivo de quien escriba cosas «que hayan de durar» es llegar y contentar «a los buenos y sabios».

Formalmente, en los textos históricos ha de existir el decoro, «de manera que el rey no hable como hombre particular, ni el noble como villano…» y ha de haber elocuencia descriptiva.

En el fondo de los escritos históricos ha de haber un buen conocimiento de la Filosofía Moral, Natural y otras disciplinas que conforman la idea de que «escribir historia no es cosa tan fácil y ligera como la gente piensa».

La historia es «cosa necesaria para la vida» porque es ejemplar. El pasado es un laboratorio de experiencias del que no hay que olvidar que los imperios suben y se hunden, como el romano y no porque se esté en la cumbre se puede pensar que quedará para siempre el recuerdo de los grandes acontecimientos. Los moros destruyeron todo». Afortunadamente, algo de optimismo gracias a la conservación de algunos libros, permitió ir recomponiendo poco a poco todo.

En cualquier caso, la historia de la Humanidad ha sufrido ascensos y descensos, mas gracias a esos libros conservados se han podido recorrer etapas de progreso a más velocidad, en los tiempos de hundimiento cultural por lo que «gran razón es tener en mucho los escritores y hacer gran caso de los pasados, poniéndolos en librerías públicas donde se guardan pues contienen el reparo de la vida».

Hechas las exposiciones anteriores, presenta al Emperador la «Traza» de su historia. Durante todo el memorial ha ido jugando con la metáfora de que los libros son edificios y el que escribe es el arquitecto del saber. Así que él querría hacer un edificio exento, que tuviera un principio y un fin. En segundo lugar, centrado en un tiempo y en un espacio preguntándose por el dónde y el cuándo.

Luego, se ocuparía por cuestiones evolutivas, o las causas de los cambios del lenguaje, los primeros poblamientos y sus traslados, las mudanzas de leyes y costumbres, la geografía.

> trataremos de los reyes y diversos estados, de los linajes y la nobleza y orden de caballería […] qué cosas lleva la tierra de frutos y animales y minerales y cosas hechas por artificio con más, las personas memorables en letras, religión y armas y con los hechos dignos de memoria de aquellas ciudades y tierras; qué artes son antiguas y cuáles nuevas en aquellos reinos; qué cosas así de costumbres, como de trajes y lenguas han quedado hasta ahora.

Por otro lado, y respondiendo al cómo, las guerras y conquistas, cómo se fue configurando la historia de España hasta sus días, además, debido a los nuevos descubrimientos, se ocupará de las novedades botánicas y zoológicas, antropológicas y etnográficas.

Según esta «traza», el objetivo esencial sería «llegar a estos tiempos de Vuestra Majestad como a principal intento». Lo que escriba sobre el Emperador estará inserto en una Historia Universal, pero sus cosas «las trataré por sí muy más cumplidamente que en la Historia Universal, escribiendo la vida de Vuestra Majestad con toda la grandeza y aparato que mis fuerzas bastaren».

Otro apartado del memorial está dedicado a «los materiales y pertrechos necesarios a esta fábrica». Y de manera modernísima asevera: «como escribir historia no sea cosa de invención ni de solo ingenio, sino también de trabajo y fatiga, para juntar las cosas que se han de escribir es necesario buscarlas» viajando por toda España y para las cosas de Carlos V, «ver muchas partes de Italia y Alemania», e ir «tomando relaciones de personas antiguas y diligentes, leer las memorias de piedras públicas y letreros de sepulturas, desenvolver registros antiguos de notarios […] testamentos de reyes y grandes hombres […] revolver librerías de colegios y monasterios y abadías, ver los archivos de muchas ciudades para saber sus privilegios y dotaciones propios y sus fueros y ordenanzas; inquirir los linajes que hay en cada una…».

Y continúa, «es menester comprar todas las historias antiguas y modernas, de buenos y malos autores porque no hay reino ni parte del mundo que no haya tenido datas y presas con las cosas de España». Pero es que en esos tiempos hay un sujeto clave para conocer la Historia, «será también necesario consultar con Vuestra Majestad muchas cosas para saber las causas de ellas» y sigue con una locuaz comparación, «antiguamente casi todos los Emperadores hacían memoriales de su cosas» en forma de anales y muy breves, que el cronista después desarrollaba, «tales eran los comentarios de Julio César». Sin embargo, concluía, «ahora los príncipes no son tan curiosos».

Para que no se pensara que era humo de pajas y fuego de artificio cuanto proponía, se comprometía «tengo listas de las principales librerías y personas de toda Italia. Otros, pienso hallar en librerías de estos Estados. Otros hay estampados en diversas lenguas, los cuales por caro que costaren serían muy más barato que las cosas que se alcanzan con peregrinar y rogar».

Para lograr los objetivos, el cronista, el historiador, ha de estar «libre de otros cuidados […] principalmente de necesidad y residencia».

Como vemos, con Páez de Castro se estaba diseñando una revolución historiográfica, en la que ya no tenían lugar ni las historias fantásticas, ni las legendarias, sino que la Historia había que empezar a hacerla con fuentes veraces, epigráficas, archivísticas.

Páez de Castro empezó a llevar adelante su plan. Preparó un esbozo de interrogatorio que aún se conserva. Como vemos, este es el origen de las mal llamadas *Relaciones Topográficas*. Con esa ingente colección de respuestas y con las que faltan, se quiso escribir una gran Historia de España, no se quería conocer más porque sí, o por incrementar la fiscalidad. Ambrosio de Morales lo logró sólo parcialmente –el escribir esa Historia de España–, con sus *Antigüedades de las ciudades de España*.

El ambiente de ir, buscar y rebuscar, compilar y redactar es el que está, sin duda, tras las aficiones de Gil Ramírez de Arellano y su copista Uribarri. Los vestigios de sus desplazamientos allá por los años 1590 son apabullantes. Y gloriosos: recuérdese que Uribarri fue el redescubridor del manuscrito del Cid y nos legó la copia que aún se conserva en la Biblioteca Nacional.

A la vez que Páez de Castro trabajaba en todo este plan y había sentado las bases de su escrito –inconcluso–, esta suerte de compromiso del historiador con quien le financia, uno de los individuos de su círculo más próximo, el secretario Juan López de Velasco, elevaba al rey otro memorial de capital importancia.

En aquel grupo de humanistas, el de Páez, Ambrosio de Morales y López de Velasco, entre otros, ha de aparecer Juan de Ovando, quien visitó la Universidad de Alcalá (1564-1566) y se entrevistó con Morales. Por cierto que Ovando apretó con la limpieza de sangre en Alcalá. Acompañaba al juez visitador un tal Mateo Vázquez de Leca. Ovando diseñó nuevos interrogatorios para Indias similares a las *Relaciones Topográficas*, peor esta vez sí que con necesidades de conocimiento geográfico, social y económico.

En fin. Como una pescadilla que se muerde la cola, cuando los vecinos de Quer responden al interrogatorio para la *Descripción de España*, recordarán a su egregio natural, «¡Quién tuviera lengua y pluma para conformar a razón encarecer un hombre entre los que más lo eran tan discreto, tan gran letrado, tan leído, tan curioso y con razón estimado en nuestra España como fue el doctor Juan Páez de Castro, cronista y capellán de Su Majestad, Real Católica del rey don Felipe nuestro señor…», etc. (rta. 38).

Juan López de Velasco fue el primer cosmógrafo real. En fecha que aún no sé, elevó a Felipe II dos memoriales, el uno llevaba por título «Orden para escribir la Historia de Su Majestad» y el otro, «Que Su Majestad deba mandar escribir su Historia».[5]

En esa «orden», reconoce López de Velasco que naturalmente hay gente que aborrece la Historia porque se ha escrito mucha mala. ¿Estaba pensando en el propio Felipe II que detestaba a los historiadores? El hecho es que el mal no era de la Historia sino de los que la escribían. Por ello le proponía que para escribir «la Historia de Su Majestad» tenía que contar no con uno solo sino con varios. Ellos trabajarían así, reconociendo «sumariamente todos los papeles del servicio y tiempo de Su Majestad» y repartirlos entre ellos de tal manera que un año y medio estuvieran resumidos y bien clasificados para poder volver a ellos, «se puedan ver originales cuando sea menester».

Reunidos los documentos, se convocaría una Junta de «dos o tres ministros de Su Majestad», letrados y de los que más noticia pudieran tener de las cosas de Estado y negocios «y otros dos hombres doctos en letras humanas y en Historia», con intervención «de algún hombre de guerra». Entre todos harían «elección de las cosas que se han de publicar y fueren dignas de historia» y «consultando las dudosas con Su Majestad y dándole noticias de todas porque, sin duda, será su parecer el mejor», tal y como hacía César.

Después, dos irían redactando en castellano las fichas recibidas. Además, se hará una traducción al latín «por el hombre más docto», natural o extranjero y bajo la supervisión de los de la Junta para que «nadie se pueda atrever a traducirla mejor».

El proyecto no es caro: como los miembros de la Junta serán «asalariados» y escribirán en honor del rey, todos querrán formar parte de ella y por más que se pague a los que seleccionaron datos en primera instancia, «no será tanto como lo que se dé por toda su vida a un cronista que se muere sin dejar escrita letra».

Una vez hecha la primera historia, la continuación será muy sencilla. El segundo memorial versaba sobre la imperiosa necesidad de hacer una Historia suya, de Felipe II. En el preámbulo explicaba las causas por las que debería mandar hacerla, por la grandeza de los hechos acaecidos en su reinado. A continuación escudriñaba las razones por las cuales el rey tal vez no había querido que se escribiera aún, que si porque despreciaba la gloria temporal, que si por preservar la honra de las personas a las que podría afectar, «que si Su Majestad tiene disgusto de la historia por la poca verdad y mucha variedad que en muchas se halla, o por la importunidad o nunca acabar de los historiadores», le iba a

---

[5] Se conservan en la Biblioteca Altamira, colección Zabálburu, 159 doc. 107. Los edité por vez primera en «La Historia, los historiadores y el rey en la España del Humanismo» en *Imágenes históricas de Felipe II*, ed. A. Alvar Ezquerra, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, págs. 217-254.

presentar un memorial resolviendo el problema. Tres son los puntos con los que cierra este razonamiento: que se empiece pronto, que si el rey no quiere que se haga, que sea público que se va a hacer por escritores al servicio del rey con lo que se amedrentaría a los que quisieran ponerse a ello libremente, aunque en secreto se dé orden de que no se redacte, lo cual sería un error y, finalmente, que debe el rey considerar que todo se hace en su servicio y beneficio.

El tercero de los oficiales reales que me llaman hoy la atención es Esteban de Garibay[6]. Para desesperación de los memorialistas anteriores, Garibay fue el primer autor de una Historia de España –en 1571–, pero no era aún cronista. Lo fue varios lustros más tarde. Al final de su vida cuenta en sus falsarias y narcisistas memorias que tras una entrevista en san Lorenzo con Idiáquez y Moura en 22 de septiembre de 1593, le propusieron que hiciera una *Traza* para la redacción de una historia del reinado de Felipe II. A finales del siglo era necesaria semejante tarea informativa y política. No era la primera vez que se haría una propuesta de historia del reinado como hemos visto, ni que se redactaba por un cronista una historia del reinado: ya Juan Ginés de Sepúlveda la había redactado, aunque en latín y sólo hasta 1564. Es conveniente saberlo y recordarlo en su honor. Sobre todo por recordar el olvido en el que cayó Juan Ginés de Sepúlveda.

La *Traza…*, la historia del reinado, se propone en dos formatos: o una historia cronológica, al estilo de los anales, o bien de carácter temático. En este caso, un cuerpo para las cosas de España, otro para Indias, otro para Flandes y otro para Italia. Esto último es lo que gustó más a Moura. Le dijeron que la dejara por escrito. Presentó el texto a don Juan de Idiáquez –que parece ser su valedor áulico– que le encantó y le dijo que le convocaría a una reunión con Moura y con él mismo. «Por sus muchas ocupaciones se quedó así de un día para otro», se lamenta en sus memorias Garibay. Hasta la fecha. La *Traza…* ha sido editada en 2004.[7] Según Kagan, la *Traza…* pasó a manos de Antonio de Herrera, y Garibay se quedó sin hacer su historia del reinado de Felipe II. Pero no hay referencia documental que avale esa afirmación.

La verdad es que la historia fue otra. La *Traza* se la quedó Garibay entre sus papeles. De hecho, en 1599, dos personajes han exigido a su viuda que les entregue los papeles del cronista. Exhiben un decreto del Consejo de la Cámara. Ellos son fray Prudencio de Sandoval, cronista real, y Pedro Zapata del Mármol, secretario de Cámara del rey.

Cuando revisan los arcones de los libros, ven en un arcón un texto que ya nos es conocido: «Un cuaderno escrito de mano que se intitula la traza y orden para

---

[6] Su expediente como cronista en AGS, Quitaciones de Corte, leg. 13, fols. 843-868. Fue cronista desde 1-I-1592 hasta octubre de 1599 en que murió.

[7] Richard L. Kagan, *El rey recatado. Felipe II, la Historia y los cronistas del rey*, Valladolid: Universidad de Valladolid, Cátedra Felipe II, 2004, 105 págs. El original en BNM, Ms. 1750, fols. 469-480.

la Corónica del Rey Católico nuestro señor don Felipe Segundo y apuntamientos de materias por sus años».

Por las vagas descripciones que se hacen de los libros que entrega la viuda a Sandoval, no sabemos si la Traza pasó de mano. Pero como la mayor parte de los escritos de Garibay están en la Academia y la *Traza* en la Biblioteca Nacional, es evidente que en algún momento –después de la revisión de los papeles por fray Prudencio de Sandoval– cambió de dueño. Si ese cambio de manos hubiera tenido lugar después del asesinato de Ezpeleta, ¡Cervantes lo habría leído! Porque de lo que no cabe duda es de que Garibay y Cervantes tuvieron muchos puntos de contacto, aunque no hay constancia de que se llegaran a conocer personalmente.

Que había un ambiente historiográfico común por aquel entonces es evidente. No quiero decir que Garibay plagiara a Páez de Castro en alguna de las visitas que hizo a los anaqueles de El Escorial. Podríamos hacer sangre. Sin embargo, seamos misericordiosos. Había un ambiente epistemológico común. Está clarísimo. Si Páez dijera que –como acabamos de ver– que «cierto en ninguna cosa de cuantas cosas los príncipes emprenden, les va tanto como que en sus hechos se escriban con la dignidad que se requiere y con tal arte y prudencia que el tiempo no lo pueda vencer», Garibay anotará «ninguna cosa debe ser más amada y estimada al grande y excelente príncipe que el extienden en perpetua memoria la memoria de la gloria de las cosas por él hechas…». Si Páez propusiera que en la Historia que pretendía habrían de recogerse «los hechos dignos de memoria de aquellas ciudades y tierras», Garibay casualmente utiliza la misma idea y hasta las mismas palabras, al referirse qué contienen los documentos de los Consejos de Estado y Guerra, los «sucesos más notables y dignos de perpetua memoria»; si Páez hablara de que «Trataremos de los Reyes […] cuántos años duraron las más de estas cosas con las causas de sus principios y fines», a Garibay le parecerá pertinente inquirir a los textos sobre «las causas que movieron a los Reyes […] para emprender una guerra […] y para proseguirla y acabarla». Si Páez propusiera que se compraran todos los libros, antiguos o modernos, buenos o malos, Garibay dirá que la segunda fuente de información han de ser «las obras de los escritores de estos tiempos, no sólo de nuestros naturales…» porque si Páez argumentara que «no hay reino ni parte del mundo que no haya tenido datas y presas con las cosas de España», Garibay afirmará que habrá que comprar libros de extranjeros «por la mucha comunicación y guerras que ha tenido con casi todas ellas»; las naciones foráneas. Y si en Páez no hay ni una alusión a la herejía y menos a la Inquisición, en Garibay, claro que sí.

En cualquier caso, si comparáramos esta *Traza*… con esos proyectos historiográficos presentados a Carlos V o a Felipe II, veríamos el atraso epistemológico que suponía este proyecto. Garibay, por sí mismo, o por el tipo de encargos que le hacían en la Corte o el propio rey, acabó haciendo más genealogía que historia general.

De hecho, siguió después con sus historias del Toisón, con sus informes sobre otras obras genealógicas, con las cosas de la Casa de Austria o de Portugal, con las genealogías de los reyes de Oviedo, con los derechos de Isabel Clara Eugenia al trono de Francia, o retocando la parte final de las estatuas de los alcázares, sobre la Orden de San Juan o de qué fechas debían ponerse en los letreros de las sepulturas escurialenses, habida cuenta que la memoria histórica de las gentes se agotaba en cincuenta años. Al rey propuso que pusiera más altares en El Escorial dedicados a sus santos antecesores, que se siguieran dando misas mozárabes, que eran godas, y tuvo episodios de dolores de cabeza y se vio metido en los prolegómenos de la beatificación de San Ignacio… y así concluyen sus memorias en 1594.

Es curioso que el método propugnado por los epistemólogos anteriores ha adquirido en Garibay su referencia más notable. Los volúmenes de sus manuscritos, con su horripilante letra, por minúscula, son un infinito y admirable repertorio de viajes, visitas y copias de documentos originales. Y, sin embargo, los resultados de sus escritos son prácticamente sólo genealógico-políticos.

Finalmente, Luis Cabrera de Córdoba. No voy a hacer un excurso en su vida porque ya que modera Martínez Millán, sería ridículo que yo dijera algo que no mejorara lo que él ha legado. Sólo puedo apuntar una cosa: que la edición de su *Historia de Felipe II* dejó un agujero monumental en las cuentas de Luis Sánchez, el impresor, que proponía cobrar tras la muerte del cronista, de sus bienes.[8]

El caso es que el loado por Cervantes, Luis Cabrera, dio a las prensas en 1611 una *De Historia. Para entenderla y escribirla*. A primera vista salta que esté en español y no en latín, como tanta tratadística historiográfica anterior.

El Discurso XIII lo dedica la «materia varia». Al referirse a las historias generales de un reinado, a la «materia varia» de la de Carlos V, propone que ha de empezar con «el estado de las cosas del mundo» en 1516, así los otros reyes terrenales que había entonces. Y contará cómo nació Carlos V en Gante y se seguirá la narración «dejando menudencias y digresiones excusadas que no sirven más que de extender a diez libros» lo que se podría decir en uno. Y en honor de la claridad «sale de la materia y hace historia monstruosa» el ocuparse de todo, como los que hacen historia pontifical que como el Papa tiene jurisdicción universal, hacen historia universal: «hácenla de ninguna especie, según es de irregular».

Por tanto, una historia de Carlos V ha de referir sus empresas, pero también sus finanzas, «proponga las causas y los consejos» e insta a la claridad y a la exposición narrativa llevada del buen juicio.

Por el contrario, si el texto hace referencia a cosas antiguas, busque en los libros la armonía de los tiempos, lugares y sitios, personas, armas, mármoles,

---

[8] AHPM, escribanía de Diego Ruiz de Tapia, 23-X-1623, protocolo 2332, fol. 81r.

trofeos, estatuas, sepulcros, inscripciones, monedas, empresas, blasones, etimologías, privilegios y tradiciones. Y sigue, «el crédito de los libros (y no de todos) se ha de tomar y sacar no quitando ni añadiendo» para lo que es menester cuidado, diligencia, etc.

En fin. Su manual de epistemología histórica es una excelente manifestación del conocimiento bibliográfico que se tenía a principios del XVII. Otros lo sintetizaban todo en el prólogo de sus respectivas obras e incluso hubo alguno que en la desargumentada biografía de su caballero andante, se negó a hacer relación de sus autores. Insisto en que *De Historia…* es un larguísimo prólogo al resto de su producción historiográfica. Él era consciente de ello. Y así nos anuncia, como Cervantes, lo que va a venir: «Abra el ojo [el historiador] en el estudiar los papeles que le dieren porque he leído muchos para lo que escribo en el Felipe Segundo que saldrá en público después de este método de historiar y en el Carlos V en que voy trabajando…».

Por cierto, cuando habla del «Estilo y elegancia del historiador» (Discurso XVIII) propugna que «no sea afectado, con sana y buena gramática en el poner y ordenar las palabras, para que no la haga difícil y como dicen vizcaína».

Cierro el círculo. Hace ahora cinco años traté en este mismo foro sobre Cervantes historiador. Para aquella ocasión vacié viejas fichas de textos históricos y fui cotejando sus contenidos con la lección de epistemología histórica que nos dieron los tres: don Quijote, Sancho y el bachiller Sansón Carrasco. Propuse un decálogo de referencias interpretativas en las que las veladas alusiones a Cabrera de Córdoba eran claras.

Hogaño, vueltos a abrir viejos cuadernos, me reafirmo: es necesario continuar promocionando la historia social de la historiografía escudriñando no sólo sobre la veracidad o no de –por ejemplo– las corografías del XVII, sino ir a sus mismas fuentes.

Finalmente, me asalta la duda: ¿hasta dónde el teatro historicista y a veces populachero del Siglo de Oro no es la respuesta rápida a la demanda de más y más historia de un público ávido de viejas glorias y hazañas?

SOBRE EL SUJETO COLONIAL HISPANOAMERICANO

EDUARDO BECERRA
(Universidad Autónoma de Madrid)

El tema del sujeto colonial criollo, es decir, el proyecto de hallar parcelas de la producción cultural de Hispanoamérica en esa época que actúen con cierta conciencia de autonomía respecto a los dictados de la metrópoli –y convertir así el periodo de la colonia en el primer hito del proceso de construcción de una identidad propia–, ha sido sin duda uno de los asuntos de mayor atención en las últimas décadas en el campo del hispanoamericanismo. Dejando aparte, de momento, otras consideraciones, es obvio que este debate traslada al espacio crítico una de las constantes del discurso cultural de esta tradición: el tema de la identidad, omnipresente en amplios sectores de su producción literaria y ensayística. Si durante mucho tiempo la crítica se encargó, como era su función tradicional, de reflejar su importancia y analizar sus expresiones desde cierta toma de distancia, en determinado momento, más o menos a partir de la década de los setenta del siglo pasado, da un salto cualitativo de evidentes consecuencias y se autoinstituye como uno más de los campos de batalla, quizá el más convulso, en los que desarrollar las pugnas y discusiones acerca de este conflicto identitario.

Este paso tiene consecuencias inmediatas: propuso una mirada retrospectiva sustentada en una política de inclusiones y exclusiones a la hora de señalar qué obras pueden considerarse o no representativas de los verdaderos valores de lo americano, y simultáneamente se planteó qué perspectivas críticas encarnaban visiones apropiadas a la hora de desvelar y calibrar esos valores. Aunque estas actitudes adquieren un tono más rotundo y polémico en fechas relativamente

Edad de Oro, XXX (2011), págs. 19-24

recientes, en buena medida no hacen sino continuar algunos planteamientos de conocidos discursos críticos del pasado; por ejemplo, el dictamen de Rodó sobre el Darío de *Prosas profanas*, negándole la condición de poeta de América; las reacciones antimodernistas de numerosos escritores de comienzos del siglo xx; las polémicas entre nacionalistas y cosmopolitas que salpicaron el período vanguardista; las discusiones en torno al *boom* y a lo que tuvo de asentimiento del escritor ante las leyes del mercado capitalista europeo o la condición poco, por no decir nada, latinoamericana de la literatura de Borges defendida en determinada época por buen número de críticos y escritores. Son sólo algunos ejemplos de este intento de trazar fronteras delimitadoras de la verdadera expresión autóctona; es decir, de usar la crítica no para decir lo que ha sido la literatura hispanoamericana a lo largo del tiempo sino para dictaminar lo que debe o no debe ser.

¿Tiene sentido concebir la crítica como ejercicio que busca asignar carnés de autenticidad respecto a determinada adscripción cultural o ideológica? Y respecto al problema concreto que nos ocupa, ¿demostrar la existencia o no de un sujeto colonial criollo supone un horizonte de sentido relevante para este campo de estudio? Sea cual sea nuestra respuesta, el hecho incontestable es que esa ha sido una preocupación central de los últimos tiempos y a partir de esta evidencia debemos modular nuestras reflexiones.

Estos debates son indicio de un amplio proceso que ha tenido que ver con una acusada politización de la crítica y un aprovechamiento de algunas de las vías abiertas por las discusiones sobre la posmodernidad y las posibilidades de su aplicación a las culturas periféricas, pero lo más significativo en el campo hispanoamericano ha sido la defensa de la necesidad de asumir perspectivas conscientemente regionales a la hora de teorizar sobre su literatura y rechazar por tanto cualquier sentido universalizador y general del concepto de teoría. Como señalara en su momento Walter Mignolo, una de las cabezas más visibles de estas posiciones, el objetivo es «emplear la actividad teórica en una tarea de descolonización en lugar de buscar una teoría que capture la esencia de literaturas coloniales».[1]

Segundo efecto derivado de lo anterior: lo literario pierde importancia. No importa ni interesa capturar las esencias de las literaturas coloniales porque en ese campo resulta especialmente difícil captar esa hipotética diferencia criolla, su toma de distancia respecto a la metrópoli, ya que la literatura ofrece un tipo de discurso institucionalizado y por tanto más fácilmente sometido a los sistemas de control ideológico por parte del poder, lo que en el caso de la colonia conlleva una más que previsible reproducción generalizada de los modelos imperiales.

[1] Walter Mignolo, «Teorizar a través de fronteras culturales», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XVII, núm. 33, págs. 103-112.

Una recopilación relativamente reciente de trabajos sobre este tema deja muy claro ya desde el título las vinculaciones que se establecieron en todo momento entre el problema del sujeto social criollo y el fundamento descolonizador de tales planteamientos. Me refiero al volumen de 1992 coordinado por Beatriz González Stephan y Lúcia Helena Costigan y titulado *Crítica y descolonización: el sujeto colonial en la cultura latinoamericana*.

Así, el concepto de literatura colonial pasa a ser sustituido por el más genérico y menos excluyente de formas discursivas coloniales, que permite acoger modalidades y manifestaciones que circulan por fuera de los circuitos letrados de las clases hegemónicas: las expresiones indígenas, el folklore y sus rituales, la oralidad, o los documentos notariales u otros tipos de escritos alejados de lo literario, entre otros, se convierten en objetos de estudio especialmente relevantes desde estas posiciones. Rolena Adorno, en un artículo fundador de esta dinámica, «Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales hispanoamericanos» (1988), afirmaba: «He tenido desde hace mucho tiempo la intuición de que la crítica estética era inadecuada como método para estudiar las letras coloniales; ahora esa intuición se convierte en una convicción basada en evidencias concretas. ¿Qué motivos son los que pueden llevar a una afirmación de este tipo? Fundamentalmente el hecho de que una parte importante de los textos coloniales tenga un valor mayor desde el punto de vista cultural o histórico que desde el literario».[2] El sentido de estas palabras es meridianamente claro: el valor de lo literario es menor para Adorno porque ese ámbito no da las respuestas ideológicas que se buscan desde el principio.

Optar por la crítica literaria y por la literatura como objeto de estudio supone entonces echarse en brazos del enemigo. En efecto, la producción literaria de la colonia fue patrimonio, no exclusivo pero casi, de criollos y españoles, doctos representantes de la «ciudad letrada» descrita por Ángel Rama[3]. Una vez borradas las civilizaciones indígenas y sus expresiones casi por completo, la tradición ecuménica metropolitana no constituye para los escritores de esos círculos letrados una elección alienante, como algunos críticos así lo establecieron, sino su ingreso en los modelos característicos de la época. Por tanto, desplazar este corpus a posiciones secundarias en cuanto al interés crítico supone dar la espalda o atenuar la importancia de un volumen de producción cultural de la colonia nada desdeñable.

Señalaría otro desajuste: a pesar de estas actitudes «postliterarias», como han sido llamadas, no han sido infrecuentes los análisis de textos de la literatura colonial que, desde estas posiciones con condicionamientos políticos expresos

---

[2] Rolena Adorno, «Nuevas perspectivas en los estudios coloniales hispanoamericanos», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, V (1988), núm. 2, pág. 24.

[3] Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

como punto de partida, fuerzan su significación al integrarlas en marcos literarios y dotarlas de acentos simbólicos que no parecen estar en su origen. En este proceso y sus distorsiones ha tenido mucho que ver ese objetivo de detectar espacios de diferencia como resultado de un sentimiento criollo a veces calificado de protonacional.

La prosa colonial ha sido frecuentemente objeto de este tipo de análisis. Así, Beatriz Pastor, en su libro *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*[4], realizó un muy sugerente estudio de los *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, aportando buen número de pruebas de una intencionalidad paródica del relato frente a los modelos de las crónicas que glorificaron la figura del conquistador y la conquista. Resulta difícil resistirse a la propuesta de Pastor, pues la agudeza indiscutible en su análisis de los episodios del texto, que narran las peripecias desventuradas del protagonista y autor, parecen constituir argumentos sólidos para justificar la existencia de ese marco paródico y desmitificador. Algo similar encontramos en afamados trabajos que se han ocupado de uno de los textos más interesantes y enigmáticos de la colonia: *Infortunios de Alonso Ramírez*, de Carlos Sigüenza y Góngora. Dos de sus comentaristas más conocidas, Mabel Moraña y Raquel Chang-Rodríguez[5], en una interpretación que ha adquirido un eco notable, han descrito las estrategias textuales de la obra como ejercicios conscientes de impugnación de modelos narrativos metropolitanos (la picaresca sobre todo), puesta en cuestión que desvelaría un intento del autor por destruir «la utopía de la Conquista y el ideal del Imperio como cuerpo unificado y próspero, [sustituyéndola] por la visión realista, desacralizadora, del criollo que no se reconoce a sí mismo en la praxis decadente de la dominación imperial, ni se siente reconocido por un sistema elitista, represivo, excluyente»[6].

Me atrevería a decir que el problema de estos planteamientos viene de la sustitución del rigor por la seducción, al otorgar a estas obras un rango estético producto de una idea de circulación de los textos muy «moderna» para ese contexto –cuando la realidad de la época era muy distinta–, digna de los postulados del formalista ruso Tinianov a la hora de explicar la evolución literaria o dando por sentado la supuesta existencia de un campo literario, para recurrir ahora

---

[4] Beatriz Pastor, *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*, Hanover: Ediciones del Norte, 1988.

[5] Raquel Chang-Rodríguez, «La transgresión de la picaresca en los *Infortunios de Alonso Ramírez*», en *Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana, siglos XVI y XVII,* Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1982, págs. 85-108; aunque el texto de Mabel Moraña, «Máscara autobiográfica y conciencia criolla en *Infortunios de Alonso Ramírez*, de Carlos Sigüenza y Góngora» aparece inicialmente en *Dispositio*, 15 (1990), núm. 40, págs. 107-117, citaré por el volumen en el que lo recoge posteriormente como uno de sus capítulos, *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, México: UNAM, 1998.

[6] Mabel Moraña, «Máscara autobiográfica y conciencia criolla en *Infortunios de Alonso Ramírez*, de Carlos Sigüenza y Góngora», en *Viaje al silencio, exploraciones del discurso barroco*, *op. cit*., pág. 228.

a Bordieu, en el interior del cual se escribieran estas obras y se establecieran esas luchas por el capital simbólico que tan bien describiera el autor de *Las reglas del arte*[7]. Los modelos narrativos o discursivos de la metrópoli pasan de ser marcos de imitación a instancias de impugnación, y el letrado criollo se reafirmaría así, en esta lucha, como productor de textos destinados, mediante determinadas estrategias discursivas, a reafirmar sus tomas de distancia respecto al poder metropolitano e imperial.

La mediatización ideológica de la producción cultural de cualquier época constituye una evidencia difícil de negar. Por ello, la crítica que de ahí parte y que busca en el fenómeno literario el rastro del horizonte ideológico y político de su época me parece absolutamente defendible. El problema es cuando tales planteamientos derivan en imposiciones de significado en una materia siempre dúctil, maleable y escurridiza como es la escritura literaria. En este caso, me pregunto si los *aprioris* ideológicos no han convertido a veces en la crítica de la colonia lo excepcional en central, distorsionando así el panorama cultural de esa época. No se trata de negar valor a las expresiones de disidencia, se trata de detectarlas dándoles su exacta dimensión y su sentido preciso. La consideración de la presencia de los modelos metropolitanos en las expresiones de ultramar como indicio de una situación, obvia por otra parte, de dependencia y control ideológico característica del periodo colonial ha llevado a veces a negar su vigencia y sus ecos en las obras coloniales con el fin de dotarlas de un sentido de reafirmación criolla a menudo discutible, pues distorsiona el mapa de la literatura de ese periodo. Así creo que ha ocurrido en ciertas valoraciones de aquellas obras de la épica culta que, como *Grandeza mexicana*, de Bernardo de Balbuena (1604), o *Glorias de Querétaro*, de Carlos Sigüenza y Góngora (1680), se interpretaron como signos de un despertar criollo progresivamente afianzado según avanzaba el siglo XVII, muestras de exaltación regional que dejaban el rastro de un sentimiento autóctono larvario venido de la mano del despertar barroco que lo originó. En ninguno de esos análisis vi mencionada la importancia y vigencia de ese tipo de obras de orgullo regional en la metrópoli por las mismas fechas, cuya proliferación no parece que fuera un secreto para cualquier especialista en la literatura áurea peninsular.

Las nuevas tendencias de la crítica surgidas hace décadas trajeron nuevos enfoques que permitieron ampliar las perspectivas de los estudios literarios, cuestionar visiones e interpretaciones demasiado enquistadas y ampliar el corpus de las obras merecedoras de interés. Son todos ellos factores positivos innegables, producto de un ejercicio saludable de «problematización de lo ya canónico con

---

[7] Juri Tinianov, «Sobre la evolución literaria», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires: Signos, 1970, págs. 89-101. Pierre Bordieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama, 1996.

la intención de provocar un avance en la tarea crítica»[8]. Lo que resulta más discutible es esa deriva paradójica de una crítica literaria convertida en crítica cultural tendente a negar la especificidad de lo literario o a restarle valor. No se trata ni siquiera de dotarlo de un rango más alto respecto a otras prácticas, pero sí de reconocer que la producción de significados, sin duda ideológicos pero en ocasiones también calificables en otros términos, que tiene lugar en la literatura se debe a procesos singulares de construcción de sentido a partir de determinado uso del lenguaje. El crítico puede no compartir los significados y la ideología que transmiten y revelan esas escrituras, pero no por ello dejan de estar ahí y en muchos casos con una representatividad fuera de toda duda.

[8] Aymará de Llano, «Notas sobre los paradigmas de la crítica latinoamericana», *Guaraguao*, 3 (1999), 8, págs. 64-73 (70).

«PROEMIO» E «INTRODUCCIÓN A LAS NOVELAS» DEL *TEATRO POPULAR* DE FRANCISCO LUGO Y DÁVILA: ESTUDIO Y EDICIÓN*

Rafael Bonilla Cerezo
(Universidad de Córdoba)

1. Un juego sin reglas

Bastarían apenas dos definiciones para poner en tela de juicio buena parte de lo escrito sobre la novela corta a lo largo de los últimos treinta años. Con un atenuante: este veredicto tan iconoclasta –sólo en apariencia– no encubre recelo alguno hacia el copioso número de artículos y monografías que revistaré en las líneas que siguen. Todo lo contrario. Pero ocupémonos antes de esos arbitrios, sumarios y más que antojadizos. Fue Boccaccio (1313-1375), supuesto padre del género, el primero en declarar en su «Proemio» al *Decamerón* que pretendía «contar cien novelas, o fábulas, o parábolas, o historias, como las queramos llamar».[1] Dicho de otro modo: otorga un albedrío a su lector que Francisco de Quevedo ratificó tres siglos después cuando, a propósito de las incluidas en el *Para todos* (1632) de Montalbán, censuraba que «las novelas […] que digo

* Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto I+D+i (Subprograma de Proyectos de Investigación Fundamental No Orientada, convocatoria 2010): *La novela corta del siglo xvii: estudio y edición* (FFI2010-15072). Agradezco a Israel Muñoz Gallarte (Universidad de Groningen) su ayuda para ultimar varias notas de la edición.

[1] Giovanni Boccaccio, *El Decamerón* / *La elegía de doña Fiammeta*, introd. M. Picone, traducción y anotación de P. Gómez, Madrid: Espasa Calpe, 1999, pág. 5.

no son ni fábulas, ni consejas, ni no-velas, ni sí-velas, ni candiles, con ser tan sucios; ni tienen pies ni cabeza».[2]

Ambas hallan su nudo, cercano en el tiempo a las quejas del corrosivo Quevedo, aunque teóricamente vecino de lo enunciado por el italiano, en el «Alivio II» de *El Pasajero* (1617) de Suárez de Figueroa: «No comprendo el término novela, si bien a todas tengo poca inclinación».[3] Y tampoco dudaba en añadir:

> por «novela» entiendo ciertas patrañas o consejas propias del brasero en tiempos de frío, que, en suma, vienen a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras. No han de ser simples, ni desnudas, sino mañosas y vestidas de sentencias, documentos y todo lo demás que puede ministrar la prudente filosofía.[4]

Ciertamente evocador, pero también muy vago: novelas, patrañas, consejas, artificiosas mentiras, bien compuestas fábulas… Nada distinto, para cerrar mis dobles parejas y los saltos temporales –valga la licencia–, de lo que en los años sesenta de la pasada centuria nos susurraba la argentina María Elena Walsh en su canción de *Osías el osito*: «Quiero cuentos, historietas y novelas / pero no de las que andan a botón. / Yo las quiero de la mano de una abuela / que me las lea en camisón». Por supuesto, somos dueños de conceder más crédito a las definiciones españolas, fruto, a la postre, de un satírico contumaz y de un celebrado curioso, o a la creadora de la tortuga Manuelita. Lo único que prueban es que la historiografía no ha sincronizado sus relojes. Ni siquiera los barrocos se ponían de acuerdo sobre los ingredientes básicos a la hora de cocinar esa «olla podrida» que es la novela. Ignoraban las proporciones en las que participa cada uno de ellos, la forma de condimentar un guiso sazonado con materiales previos; supeditado, en última instancia, al gusto del lector.[5] Luego nuestros deslindes críticos se fundan –lo queramos o no– sobre un mundo en construcción. Iluminamos obras cuyo estilo, longitud, paradigmas, estructura y temas no estaban claros (ni fijados) para sus inventores.[6]

---

[2] Francisco de Quevedo, *Perinola al doctor Juan Pérez de Montalbán*, en *Sátiras lingüísticas y literarias* (*en prosa*), ed. C. C. García Valdés, Madrid: Taurus, 1986, págs. 152-177 (pág. 163).

[3] Cristóbal Suárez de Figueroa, *El Pasajero*, ed. M.ª I. López Bascuñana, Barcelona: PPU, 1988, pág. 178.

[4] Cristóbal Suárez de Figueroa, *ibid*., págs. 178-179.

[5] Nieves Romero-Díaz, *Nueva nobleza*, *nueva novela*: *reescribiendo la cultura urbana del barroco*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002, explica que aparece condicionada crucialmente por las fuerzas materiales y las relaciones de producción de la realidad sociocultural barroca: patronaje, imprenta, urbanismo, etc.

[6] El horizonte sigue más o menos igual. Juan José Armas Marcelo, «Del cero al casi nada», *ABC Cultural*, 955 (26 de junio de 2010), pág. 8, puntualiza que «hay quien cree que la novela es sustancialmente su estructura; otros escritores se decantan por los personajes y declaran que, si no hay personajes,

Más aún: el intento de codificar este género se repite a capricho, sin excesivos cambios, en unas épocas y otras. Precisamente porque la novela corta nació con cuatro rasgos que derivan de un quinto: la ausencia de preceptivas. Los resumo enseguida: 1) los límites, bastante difusos, entre «patraña», «conseja», «novela», «fábula» y «mentira»; 2) la función «ejemplar», o sea, didáctica, que dio origen a esta clase de relatos; 3) el valor de lo narrado como texto artificioso; 4) la conciencia –por parte de autores y público– de que se trata de una ficción en mantillas; libre de los teóricos que pautaban la poesía y el teatro del Seiscientos. Acaso por ello, en virtud de su apuesta por una narrativa mixta, falta de modelos, Suárez de Figueroa defendía un estilo no siempre sencillo («ni simple, ni desnuda») y la mezcla de sentencias, documentos y máximas filosóficas.[7]

Semejante panorama conduce a otro par de preguntas: ¿se frenó el avance de la *novella* en el *Decamerón*, sin ningún matiz teórico desde el Quattrocento al Barroco? ¿Hay que colocar al mismo nivel todos los conceptos del «Proemio» boccacciano? He aquí las claves sobre las que han girado muchos asedios desde hace tres décadas y la razón de que me centre en el único prosista que, con poca fortuna, se arrogó el derecho (y la osadía) de sancionar reglas para un «juego» que carecía de ellas: Francisco Lugo y Dávila. Los aspectos que abordo en la primera parte del artículo se orientan hacia los contenidos que desarrollo en la segunda: el estudio y la edición crítica del «Proemio» y la «Introducción a las novelas» del *Teatro popular*. El vacío normativo, las grietas terminológicas y la falta de un Aristóteles que ordenase cómo proceder en la «mesa de trucos» diseñada por Cervantes, indujeron a que una voz secundaria, un escriba del Parnaso, se midiera –copiándolo– con el estagirita y rubricara el primer esbozo hispánico de poética novelesca.

Así las cosas, Paloma Stewart ha concluido sobre el «Proemio» a la colección florentina que si bien las palabras «fábula» e «historia» proliferan en el libro, casi nunca aluden a los cuentos que lo constituyen. De modo que se emplean con un sentido específico, claramente distinto: «fábula» es aquella que la encantadora Ciciliana narra para Andreuccio (II. 5. 25); o, según Mecer Guasperrin, las advertencias de Giannotto-Giuffredi que Currado Malaspina «ha de tener muy en cuenta» (II. 6. 72). «Historia» se reserva para los hechos que realmente han sucedido o son asumidos como verdaderos por el narrador. El término

---

no hay novela; un tercer grupo pulula como puede sobre la misma literatura y *metaliteraturiza* cuanto toca; para un cuarto grupo, es la misma escritura literaria la que conforma la novela, de modo que, al final, la novela es la escritura y viceversa; hay un quinto tipo de novelistas que cree que el espacio novelesco –terrenal o mítico– compone la novela; […] y hay escritores de subnovelas que creen, con sarcasmo convicto, que todo lo que es teoría de la novela –poética, si ustedes quieren– es un invento "intelectual" que proponemos los que no sabemos más que vender humo».

[7] Rafael Bonilla Cerezo, «Introducción» a *Novelas cortas del siglo xvii*, Madrid: Cátedra, 2010, págs. 11-155 (págs. 11-12).

«parábola» –trasunto de «fábula»– no vuelve a aparecer pero es recuperado por Boccaccio en su *Genealogia deorum gentilium* (XIV. 9) como variante de «novela».[8] La repetición de esta última para aludir a los cuentos (*racconti*) que integran el *Decamerón*, el escaso menudeo de «fábula» e «historia» y la ausencia de «parábola» permiten concluir a Stewart que «*novella* es el rótulo general e incluye a todos los demás».

En la misma línea, Picone sugiere que «la obra maestra del autor del *Filócolo* no se presenta únicamente como una reescritura [...] de los diferentes géneros menores de la narrativa mediolatina y romance, del *exemplum* a la *legenda*, del *lai* al *fablau*, sino que, completando el camino ya iniciado por el *Novellino*, se plantea como crisol de todos los géneros tradicionales; como realización del archi-género narrativo: el libro de cuentos».[9] Por ello, algunos italianistas igualan los términos citados por Boccaccio con los de otros países o buscan rasgos separativos. Es lo que intentan Branca, y a su zaga Wetzel y Claude Perrus, al vincular la *fábula* con el *fabliau* francés, la *parábola* con el *exemplum* y la *historia* con las narraciones breves de fondo histórico.[10] Sin embargo, la novela corta peninsular, y vuelvo sobre la inconcreción de Suárez de Figueroa, no se muestra tan preocupada por tales fronteras, sino que, más bien, asocia todas esas voces con la de «novela», concibe su perfil de forma tan abarcadora como en la Edad Media y suma un detalle: la hibridación de varios tipos de discurso.

Sobre este particular hemos trabajado menos de lo debido. Los libros mixtos, que suelen denominarse «selvas», «jardines» o «misceláneas», de acuerdo

---

[8] Pamela Stewart, «Boccaccio e la tradizione retorica: la definizione della novella come genere letterario», *Standford Italian Review*, I, 1 (1979), págs. 67-74 (pág. 69). Véase de la misma autora *Retorica e mimica nel Decameron e nella commedia del Cinquecento*, Florencia: Olschki, 1986.

[9] Michelangelo Picone, «Preistoria della cornice del *Decameron*», en *Studi di Italianistica*. *In onore di Giovanni Ceccetti*, Ravena: Longo, 1988, págs. 91-104.

[10] Vittore Branca, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. IV: *Decameron*, Milano: Mondadori, 1976; y «Boccaccio's Role in the Renewal of Literary Genres», en *Medieval and Pseudo-Medieval Literature*, eds. P. Boitani and A. Torti, Tübingen / Cambridge: Gunter Narr Verlag / D. S. Brewer, 1984. Con presupuestos similares, véase Hermann Wetzel, «Premesse per una storia del genere della novella. La novela romanza dal Due al Seicento», en *La novella italiana*. *Atti del Convengo di Caprarola*, 19-24 settembre, 1988, Roma: Salerno Editrice, 1989, I, págs. 265-281; Walter Pabst, *La novela corta en la teoría y la creación literarias* (versión española de Rafael de la Vega), Madrid: Gredos, 1972; Wolfram Krömer, *Formas de la narrativa breve en las literaturas románicas hasta 1700*, trad. española de J. Conde, Madrid: Gredos, 1979; y Claude Perrus, «Le *Décaméron* de Boccace», en *La nouvelle*: *Boccace*, *Marguerite de Navarre*, *Cervantès*, etudes recueillies par J. Bessière et Ph. Daros, París: Honoré Champion Éditeur, 1996, págs. 49-68. Continúa siendo un referente la monografía de Caroline B. Bourland, «Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature», *Revue Hispanique*, XII (1905), págs. 1-232, que repitió varias de sus observaciones en *The Short Story in Spain in the Seventeeth Century* (*with a Bibliography of the Novela from 1576 to 1700*), Northampton: Smith College, 1927, reimp. New York: Burt Franklin, 1973. Dos Proyectos I+D+i (2006-2009 y 2010-2012, concedidos por el Ministerio), capitaneados por María Hernández e Isabel Colón (Universidad Complutense de Madrid), se ocupan del sello del certosino en las plumas áureas.

con Pedro Mexía o Torquemada, exigen, a mi parecer, la presencia de datos científicos y eruditos, tablas, listas, etc. De ahí que no dispongamos de tantos como los englobados tradicionalmente bajo ese marbete. Los ensayos de King (1963), Palomo (1976) y Rallo (1984)[11] brindan poca o nula atención, según los casos, a las misceláneas del XVII: las del citado Suárez de Figueroa (*El Pasajero*, *Pusílipo*), el *Para todos* (1632), de Montalbán, y el *Para algunos* (1640), de Matías de los Reyes, que no ha visto la luz en edición moderna. Se detienen en estas cuestiones los trabajos que desarrollan en la actualidad Rafael Malpartida y Jonathan Bradbury.[12]

Luego la vacilación formal –tampoco la extensión resulta decisiva– y el abismo teórico desde que Cervantes (1613) firmara el prólogo de las que llamó *Ejemplares* («yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa»)[13] sólo generan un debate sobre la ejemplaridad del complutense: ética o, más probablemente, estética, como plantean los últimos estudios. Y una etiqueta que, alejándose del mismo Cervantes, o sea, tomando la voz «ejemplar» como variante de «moral», se convierte en tópico para titular este rosario de obras: las *Novelas morales* (1620), de Agreda y Vargas; el *Teatro popular*. *Novelas morales* (1622), de Francisco Lugo y Dávila; las *Historias peregrinas y ejemplares* (1623), de Céspedes y Meneses; los *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares* (1624), de Montalbán, etc.[14]

Si no disponemos de preceptivas aplicables a todas las colecciones entre 1613 y 1685, fecha en la que Luis de Guevara clausuró el género con sus *Intercadencias de la calentura de amor*, quizá hayamos fomentado una de las polémicas más bizantinas de nuestras letras. Tan bizantina que es irresoluble, e irresoluble porque es baldía. Me refiero a la cantinela de «unir críticamente» esta «polimorfía» de cuño italiano, pero también peninsular (cuentos, apotegmas, *El*

---

[11] Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid: Anejo X del *Boletín de la Real Academia Española*, 1963; Pilar Palomo, *La novela cortesana*. *Forma y estructura*, Barcelona: Editorial Planeta, 1976; Asunción Rallo Gruss, «Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista», *Edad de Oro*, III (1984), págs. 159-180.

[12] Rafael Malpartida Tirado, «Deslindes de la miscelánea en el Renacimiento español», *Epos*. *Revista de Filología*, 23 (2007), págs. 39-60; Jonathan David Bradbury, «The *Miscelánea* of the Spanish Golden Age: An Unstable Label», *Modern Language Review*, 105 (2010), págs. 954-972. También el doctorando Nicola Usai (Universidad de Córdoba) acomete, bajo mi dirección, la primera edición crítica de *El Forastero* (1636), de Jacinto Arnal de Bolea.

[13] Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Barcelona: Crítica, 2001, pág. 19.

[14] Remito a María Soledad Arredondo, «Novela corta, ejemplar y moral: las *Novelas morales* de Agreda y Vargas», *Criticón*, 46 (1989), págs. 77-94.

Patrañuelo de Timoneda, el *Galateo español* de Gracián Dantisco…) y francés. Ahí están para demostrarlo la tesis de Soledad Arredondo sobre Charles Sorel[15] y la de Copello acerca de los impresos entre 1613 y 1624[16].

Durante los últimos decenios, nos hemos convencido de que Italia es mucho más que Boccaccio, como explica el libro –poco citado en España– de Giancarlo Mazzacurati, que ilustra la raíz familiar que desde el *Decamerón* se expande por los relatos de Bandello o Straparola.[17] Es momento, pues, de ampliar las notas de Arredondo acerca de la paráfrasis nacional de las *Historias trágicas*.[18] Y lo mismo sucede con Cinthio, objeto de un breve trabajo de Aldomà García que después amplió en su tesis doctoral (en microformas) *La recepción de la novella en España*: *Los Hecatommithi de Giraldo Cincio* (Bellaterra, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1998).[19] Aunque estimo que las más sugestivas son las *Piacevoli Notti* de Straparola, que incidieron sobre las colecciones (*Tardes entretenidas*; *Noches de placer*) de Castillo Solórzano, uno de los capítulos de la tesis doctoral que aborda Giulia Giorgi, hispanista de la Universidad de Ferrara[20].

Conviene reparar, asimismo, en la aportación de Jesús Gómez, que retrasa el nacimiento de nuestra novela corta a finales del XVI, subrayando su hibridismo

---

[15] María Soledad Arredondo, *Charles Sorel y sus relaciones con la novela española*, Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1986. Véase también sus artículos «Novelas cortas: de las "novelas ejemplares" a las "nouvelles" de Charles Sorel (I)», *Travaux ibériques de l'Université des langues et lettres de Grenoble*, 4 (1988), págs. 43-59; y «Novelas cortas: de las "novelas ejemplares" a las "nouvelles" de Charles Sorel (II)», *Travaux ibériques de l'Université des langues et lettres de Grenoble*, 5 (1990), págs. 43-64.

[16] Fernando Copello, *Recherches sur la nouvelle post-cervantine de 1613 à 1624*, Thèse sous la direction de M. le Professeur Augustin Redondo, París: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1990, 2 vols.

[17] Giancarlo Mazzacurati, *All'ombra di Dioneo*. *Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, Firenze: La Nuova Italia, 1996.

[18] María Soledad Arredondo, «Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro: Bandello francoespañol», en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, ed. F. Lafarga, Barcelona: PPU, 1989, págs. 217-226.

[19] M. Aldomà García, «Los *Hecatommithi* de Giraldi Cinzio en España», en *Studia Aurea*. *Actas del III Congreso de la AISO*, eds. I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse, Toulouse-Pamplona: GRISO-LEMSO, 1996, III, págs. 15-21.

[20] También yo me ocupo ahora de la versión española del libro de Straparola. Para los interesados en los estudios comparatistas, apenas se ha reparado sobre la impronta (factible) de los cuatrocentistas en España: Franco Sacchetti (1388-1400), Giovanni Sercambi (1347-1424) y Ser Giovanni Fiorentino. La editorial Salerno ha editado todas las colecciones de *novelle* en ediciones pulcras y, por vez primera, accesibles al gran público. Valga un ejemplo: *Le cene*, de Antón Grazzini, cuya ascendencia peninsular quizá sea mayor de la que se ha dicho (o mejor: no se ha dicho). Una de las contribuciones del libro de Jean Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au siècle d'Or*, Montpellier: Université de Montpellier, Editions du Castillet, 1987, fue avanzar este camino: examina el género desde finales del Cuatrocientos hasta 1637, incidiendo en la estela de los *novellieri* y en sus traducciones españolas (págs. 31-48).

a partir de los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, de Otálora.[21] De ahí la pertinencia de una investigación como la de David González sobre la *Guía y avisos de forasteros*, de Liñán y Verdugo (1620), libro con rasgos más dialógicos que novelescos, pero adscrito al ámbito de la novela corta.[22] Y el mismo corolario se extrae de los *Diálogos de apacible entretenimiento*, de G. Lucas Hidalgo (1605), tipificados por Rodríguez Cuadros como uno de los «muñones» del género. Por fortuna, han sido rescatados ya en una edición a cargo de Julio Alonso y Abraham Madroñal (2010).[23] Muy loable también el empeño de Cayuela y Montero Reguera por explicar este proceso de confluencia y poligénesis a través de los impresores.[24]

2. Bautizos y herejías

A resultas de la variedad terminológica de Boccaccio, y tras él de Bandello, Cinthio, Straparola, Cervantes, Figueroa o Quevedo, por acogerme a los que me sirven de brújula, es oportuno reparar en el bautizo de un género cuyos detalles y estudio habían sido ignorados en España hasta los albores del XX. Supone un lugar común citar la autoridad de González de Amezúa, quien, en su Discurso de Ingreso en la Real Academia («Formación y elementos de la novela cortesana»), admitía que el título sonará extraño en los oídos de muchos lectores, pues no figura en los manuales. Por «cortesana» entendía él una rama de la llamada, colectivamente, «novela de costumbres»: «nace a principios del siglo XVII; tiene por escenario y campo de sus proezas casi exclusivamente la Corte y ciudades populosas, y esta circunstancia, tan peculiar, es la que me ha movido a denominarla así. El fondo de la intriga es también, con muy raras excepciones, el amor; sus protagonistas, caballeros, hidalgos, gente de viso, en fin, que vegeta entre la ociosidad y opulencia de estas metrópolis».[25] Es obvio que muchas disfrutan

---

[21] Jesús Gómez, «Boccaccio y Otálora en los orígenes de la novela corta en España», *Nueva Revista de Filología Española*, XLVI, 1 (1998), págs. 23-46.

[22] David González Ramírez, «Rémoras y vagabundos en el Madrid de los Austrias. El mensaje contra la ociosidad de la *Guía y avisos de forasteros* (1620) entre los arbitrios de la época», *Dicenda*, 28 (2010), en prensa, y «La disolución del marco narrativo en el origen del costumbrismo. De la *Guía y avisos de forasteros* a los *días de fiesta* de Zabaleta», *Cuadernos de Filología Italiana*, 17 (número extraordinario) (2010), en prensa.

[23] Gaspar Lucas Hidalgo, *Diálogos de apacible entretenimiento*, eds. J. Alonso y A. Madroñal, Valencia: PUV, 2010.

[24] Anne Cayuela, «La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXIX, 2 (1993), págs. 51-76; José Montero Reguera, «El nacimiento de la novela corta en España (la perspectiva de los editores)», *Lectura y signo*, 1 (2006), págs. 165-175.

[25] Agustín González de Amezúa, «Formación y elementos de la novela cortesana (1929)», en *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid: CSIC, 1951, I, págs. 194-279 (págs. 198-231).

de espacios urbanos y dan entrada a subtramas picarescas, moriscas, pastoriles y caballerescas. No obstante, Amezúa, que ha recibido dardos severos, sin otra culpa que la de cristianar a una «criatura caprichosa» –hasta para los mismos barrocos–, resucitó una serie de narradores eclipsados por el magisterio de Cervantes.[26] No es poca cosa. Abrió el camino para el análisis de las colecciones que Cotarelo había venido editando –admitámoslo, con errores– desde 1906. El primero de los volúmenes que alumbró en su *Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas* fue justamente el que nos ocupa: el *Teatro popular* (1622) de Lugo y Dávila.

Pero los aprietos del Siglo de Oro para explicar un género nuevo, y los del académico para bautizarlo, no se han resuelto. Medio siglo después del discurso de Amezúa, fue Isabel Román quien descartó el rótulo «novela cortesana», porque, como digo, un buen número de historias «no se desarrollan en la corte, y tampoco en la ciudad, sino en lugares exóticos, al modo de la bizantina. Sus protagonistas son cortesanas lujuriosas, no grandes damas, y el galán un libertino».[27] Postula, en suma, que sería más feliz hablar de la «variedad cortesana» dentro de la novela corta. Cierto, pero tampoco así aclaramos la distancia –sideral– entre los *Cigarrales de Toledo* (1621-1624), de Tirso de Molina, las *Tardes entretenidas* (1625), de Castillo Solórzano, *El forastero* (1636), de Arnal de Bolea, o las *Soledades* (1663), de Lozano, cuatro botones de ese cajón de sastre que es la novela cortesana (o corta). Tampoco ayuda demasiado la conjetura de Ludwig Pfandl, coetánea de la de Amezúa. El hispanista alemán presenta estas colecciones como «novelas románticas»; esto es, la síntesis de todas las modalidades del Barroco, aunque indica que el adjetivo «romántica» debe leerse a la manera de Novalis: como la «capacidad de dar a lo vulgar un elevado sentido».[28] Capacidad, sospecho, teñida de aporía, pues no siempre es fácil dar «un elevado sentido» a muchas de las cosas y hasta de las personas que nos rodean a diario.

Hace dos lustros, Isabel Colón (2001) decidió llamarlas «novelas cortas»[29], mientras que Rodríguez Cuadros (1979), de acuerdo con los autores tratados en su tesis (José Camerino y Andrés de Prado), que supuso un giro copernicano,

---

[26] Recomiendo ahora la consulta del capítulo que Miguel Ángel Teijeiro dedica a la «novela cortesana» en Miguel Ángel Teijeiro y Javier Guijarro Ceballos, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados*: *la novela española en el Siglo de Oro*, Madrid: Eneida, 2007, págs. 353-447.

[27] María Isabel Román, «Más sobre el concepto de novela cortesana», *Revista de Literatura*, XLIII, 85 (1981), págs. 141-146. Algunos años antes, E. Díez Echarri y J. M. Roca Franquesa, «Otras formas novelescas del Siglo de Oro: bizantina, morisca, italianizante y cortesana», en *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid: Aguilar, 1960, reimp. 1979, págs. 262-271, adoptaron la terminología de Amezúa.

[28] Ludwig Pfandl, «La novela corta», en *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona: Sucesores de Juan Gili, 1933, págs. 330-405.

[29] Isabel Colón Calderón, *La novela corta del siglo XVII*, Madrid: El Laberinto, 2001.

acuñó el marbete de «corta marginada» para mostrar que la figura de Cervantes había oscurecido a epígonos y satélites.[30] Línea adelantada por Talens cuando razonaba que la pretendida decadencia genérica no se cifra en la torpeza de los seguidores del complutense, sino en la contradicción entre la estructura narrativa y la realidad exterior: «el que varias personas se reúnan en el texto de Boccaccio no "significa" nada en especial, no remite a nada ni implica nada. [...] Este procedimiento "vacío" inicial, utilizado con posterioridad, cuando ya existe el ejemplo de alguien que ha sabido "llenarlo" de sentido, haciéndole cumplir un papel concreto (como ocurre en la novela corta post-cervantina), deja de ser vacío».[31] Pues bien, si en las postrimerías del XX el autor de las *Novelas amorosas* (1624) era un perfecto desconocido, el de las *Meriendas del ingenio* (1663) continúa siéndolo incluso ahora.

Otras alternativas son las de Shirfra Armon, que apuesta por «novela de cortejo»[32], y la generalista de Ripoll en su repertorio de 1991: *La novela barroca*. *Catálogo Bio-Bibliográfico* (*1620-1700*)[33]. Quien suscribe se ha sumado también al vaivén nominal, agrupando una buena cantidad de ellas, sobre todo las posteriores a 1625, bajo la etiqueta de «novela culta». Así las clasifico en la antología que he cuidado para la editorial Cátedra (2010), pues el criterio para reunirlas no ha sido otro que el rastro de Góngora, como deuda, imitación, cita o parodia, en la producción de Camerino, Piña, Castillo Solórzano, Sanz de Castillo y Pérez de Montalbán.

Tanta fiebre taxonómica frena la labor reflexiva. Si releemos el capítulo de Joaquín del Val para la *Historia General de las Literaturas Hispánicas* (1949)[34], asombra que escinda las colecciones, muy aleatoriamente, en grupos tan extremos como «Sus autores», «Novelas de Carnaval y de Navidad» y «Novelas de amor y aventuras». Hasta el punto de que, quizá por ello, sólo poseemos tres catálogos.

---

[30] Evangelina Rodríguez Cuadros, *Novela corta marginada del siglo XVII. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*, Valencia: Universidad de Valencia, 1979. Véase de la misma autora «Introducción» a *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid: Castalia, 1986, págs. 9-81; «La novela corta del Barroco español: una tradición compleja y una incierta preceptiva», *Monteagudo*, 1 (1996), págs. 27-46; y, junto a Marta Haro Cortés, «Introducción» a *Entre la rueca y la pluma*. *Novela de mujeres en el Barroco*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1999, págs. 11-132.

[31] Jenaro Talens, «Contexto literario y real socializado. El problema del marco narrativo en la novela corta del Seiscientos», en *La escritura como teatralidad*, Valencia: Universidad de Valencia, 1977, págs. 123-181.

[32] Shirfra Armon, «Women and the *novela de cortejo*», en *Zayas and her Sisters*: *Essays on Novelas by 17-th Century Spanish Women*, eds. J. A. Whitenack y G. E. Campbell, Binghamtom: Global / IGCS, 2001, págs. 151-157.

[33] Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991.

[34] Joaquín del Val, «La novela española en el siglo XVII», *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, III. *Renacimiento y Barroco*, dirigida por G. Díaz Plaja, Barcelona: Editorial Vergara, 1949, reed. 1968, págs. XLV-LXXX.

El de Giovanna Formichi (1973) incurre en cuatro errores: a) aunque abarca desde 1609 hasta 1689, no parece válido escudriñar un periodo tan concreto en función de unas obras cuyas partes, orígenes y desarrollo son heterogéneos. Por ejemplo, mezcla textos como la *Guía y avisos de forasteros* con las *Noches de invierno*, de Eslava, la picaresca de Salas Barbadillo, las *Academias* de Polo de Medina o la *Vigilia y octavario de San Juan Bautista*, de la monja cisterciense Francisca Abarca de Bolea; b) toma sus apuntes de fuentes diversas; c) no ha consultado muchas de las ediciones de las que habla; d) menciona de oídas algunas de las ediciones descubiertas.[35] Estas lagunas las han colmado el citado inventario de Ripoll y el de Ferreras, impreso hace apenas un año: *La novela en España. Catálogo de novelas y novelistas españoles desde la aparición de la imprenta hasta principios del siglo XIX* (Madrid: Biblioteca del Laberinto, 2009).

Entre los ingredientes que se maridan en lo que llamamos «novela corta» el teatro ocupa un lugar destacado. Fruto de la ausencia de preceptivas, que tanto inquietó a Lugo y Dávila, hasta atreverse a teorizar su esbozo de «poética» con principios más dramáticos –Aristóteles siempre sobre el atril– que narrativos, hay que mencionar los artículos de Yudin (1968-1969), Baquero Goyanes (1983), Fernández Nieto (1983-1985), Domínguez de Paz (1987) y Miñana (1998).[36] Veríamos con buenos ojos que futuros libros y tesis se encauzaran por esta senda, no del todo explorada.

3. Cinco apostillas

Las páginas anteriores tienen la aspiración, por extraño que suene, de ser memoriosas, pero no redundantes. Los organizadores de la XXX edición de *Edad de Oro* sugirieron a los ponentes que recapitulásemos un *status quo* de lo publicado en las últimas tres décadas sobre los géneros. De ahí las apostillas: 1) este itinerario desde 1980 hasta 2010, aunque me remonte un poco si el asunto

---

[35] Giovanna Formichi, «Saggio sulla bibliografía critica della novela spagnola seicentesca», *Lavori Ispanistici*, Serie III, Messina-Firenze: Casa Editrice D'Anna (1973), págs. 5-105.

[36] Florence L. Yudin, «The Novela Corta as Comedia: Lope's *Las fortunas de Diana*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV (1968), págs. 181-188; «Theory and Practice of the *Novela Comediesca*», *Romanische Forschungen*, 81 (1969), págs. 585-594; Mariano Baquero Goyanes, «Comedia y novela en el siglo XVII», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid: Cátedra, 1983, II, págs. 13-29; Manuel Fernández Nieto, «El entremés como capítulo de novela: Castillo Solórzano», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, *Anejos de la Revista Segismundo*, 5, Madrid: CSIC, 1983, págs. 189-199; «Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas», *Criticón*, 30 (1985), págs. 151-167; Elisa Domínguez de Paz, «Construcción y sentido del teatro breve de Alonso de Castillo Solórzano», *Boletín de la Real Academia Española*, LXVII, 241 (1987), págs. 251-270; Rogelio Miñana, «La novela en escena: aspectos de la influencia del teatro sobre la novela corta del siglo XVII», en *A Society on Stage. Essays on Spanish Golden Drama*, eds. E. Friedman, H. J. Manzari y D. Miller, Nueva Orleans: UP of the South, 1998, págs. 155-164.

lo requiere, no es exhaustivo. Empero, facilita al lector un mapa de la novela corta; 2) la bibliografía ha sufrido intercadencias, mejoras sustanciales y precipicios igual de profundos. El lector podrá consultarlos (testimonios antiguos y modernos, temas, personajes, huellas cervantinas, lopescas y gongorinas) en *Novelas cortas del siglo xvii*, Madrid: Cátedra, 2010; 3) carecemos de ediciones de varios narradores y de trabajos que singularicen sus logros. Modélica resulta en este sentido la tesis de Ruiz Fernández, *Novela corta española del siglo xvii*: *teoría y práctica en la obra de Juan Pérez de Montalbán*, Cádiz: Universidad, 1995 (en microfichas); 4) por coherencia con el inicio del párrafo, enumero un ramillete de tareas pendientes, algunas de las cuales encaran los miembros del Proyecto I+D+i *La novela corta*: *estudio y edición*: a) relección de las *Novelas morales* de Diego Agreda y Vargas (Julia Barella Vigal); b) la faceta cortesana de Castillo Solórzano: *Tardes entretenidas*, *Jornadas alegres*, *Tiempo de regocijo*, *Fiestas del jardín*, *Noches de placer* y *Sala de recreación* (Rafael Bonilla y Giulia Giorgi); c) estudio y edición crítica de las colecciones de Juan de Piña, Andrés de Prado, Sanz del Castillo y Luis de Guevara (Florencio Sevilla, Ángela Fabris, José Ramón Trujillo, Begoña Rodríguez), así como del *Para algunos*, de Matías de los Reyes; y d) una monografía sobre la prosa de Tirso que complemente, amplíe y hasta renueve las de André Nougué y Pilar Palomo[37].

4. «Proemio» e «Introducción a las novelas» del *teatro popular* de Lugo y Dávila

Amigo de Salas Barbadillo y de otras figuras cortesanas, apenas disponemos de noticias sobre Francisco Lugo y Dávila. Nacido en Madrid a finales del siglo xvi (c. 1588), Cotarelo remonta sus orígenes a Canarias y Ávila, precisando que sirvió a don Jorge de Cárdenas, cuarto Duque de Maqueda, como reza en la dedicatoria de su hermano –Dionisio Dávila y Lugo– a la única colección que nos legó: el *Teatro popular* (1622)[38]. Dada a la imprenta por aquél, como consecuencia de un viaje del escritor a México, y celebrada por paratextos de Medrano, Francia y Acosta, Pérez de Montalbán y el propio Salas, nos devuelve la imagen de un ingenio más que atractivo.[39]

---

[37] André Nougué, *L'oeuvre en prose de Tirso de Molina. «Los Cigarrales de Toledo» et «Deleitar aprovechando»*, París: Centre de Recherches de L'Institut d'Etudes Hispaniques, 1962; Pilar Palomo, *Estudios Tirsistas*, Málaga: Universidad de Málaga, 1999.

[38] Emilio Cotarelo y Mori, «Prólogo» a su edición de Francisco Lugo y Dávila, *Teatro popular* (*novelas morales*), Madrid: Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, 1906, págs. V-XXIV (págs. XI-XIII).

[39] Si exceptuamos un artículo de Alberto Sánchez, «De las *Novelas ejemplares* de Cervantes a las *Novelas morales* de Lugo y Dávila», *Anales Cervantinos*, XXI (1982), págs. 135-151; el opúsculo de Edward Nagy, *Teatro popular de Francisco de Lugo y Dávila y la ejemplaridad novelística de*

Lugo cursó estudios profundos en toda clase de letras humanas, según se deduce de las ocho historias y de las frecuentes citas de autores griegos y latinos que gusta de emplear. Debió de seguir también la carrera de jurisprudencia, fundamento del cargo que le granjeó su mecenas hacia 1621, cuando lo nombró gobernador de la provincia de Chiapa, en el virreinato americano de Nueva España. Su residencia en Méjico tuvo que prolongarse hasta 1632, pues ese año se hallaba de nuevo en Madrid, como recuerda Montalbán en el *Para todos*: «Lugo y Dávila, erudito poeta, grande humanista y noticioso generalmente de todas [las] materias. Publicó unas *Novelas* y tiene para dar a la estampa muchos libros importantísimos»[40].

En la capital se deslizó su vida hasta el final, y allí residía en 1656, cuando se hizo la solemne dedicación del nuevo templo de Santo Tomás, erigido en la calle de Atocha por la Orden de Santo Domingo.[41] Para la efeméride, colaboró con una canción real al titular en el *Certamen angélico* de José de Miranda y la Cotera, además de imprimir en los preliminares un elogio en prosa al compilador. Después conservamos menos datos de su actividad, quedándose en el limbo muchos de los textos aventurados por Montalbán, entre los que destaca una extensa genealogía sobre su familia: *De la nobleza exemplificada en el linaje de Lugo*. En 1649 publicó un bosquejo histórico de la dinastía de los Marqueses de Rivas, con el título de *Origen de la gran casa de Saavedra*, y por las mismas fechas compuso un panegírico a don Gaspar de Seyxas Vasconcellos y Lugo, impreso al inicio del libro del mismo homenajeado: *Corona de espinas*

Cervantes, Valladolid: Sever-Cuesta, 1983; y tres valiosos trabajos de Agapita Jurado, «*El andrógino* de Lugo y Dávila: il perturbante uomo vestito da donna», en *Raccontare nella Spagna dei Secoli d'Oro*, Firenze: Alinea Editrice, 1996, págs. 121-143; Carmen R. Rabell, *Rewriting the Italian Novela in Counter-Reformation Spain*, Woodbridge, Suffolk, UK, Rochester, N. Y.: Tamesis, 2003, págs. 140-152; y María Zerari, «Los estereotipos del hombre y de la mujer en una novela publicada en 1622: *El andrógino* de Francisco de Lugo y Dávila», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVI, 1 (2008), págs. 155-173, los relatos del *Teatro popular* apenas han recibido atención. Contamos, no obstante, con la tesis doctoral de María del Carmen Caballero-Glassberg, *Teoría y praxis de la novela corta del siglo xvii: la obra de Francisco de Lugo y Dávila*, Dissertation Abstracts International, (51:5), 1990 (microfichas). La autora se pregunta en su introducción si existe una antinomia entre las teorías de Lugo y su práctica novelesca, haciendo extensibles sus juicios a los de sus coetáneos y sucesores (pág. 9). También contamos con el análisis y la edición filológica de *Las dos hermanas* en Rafael Bonilla Cerezo, *Novelas cortas del siglo xvii*, págs. 38-46 y 159-180. De aquí tomo también la semblanza biográfica. Sobre la reciente tesis de María de los Ángeles Arcos Pardo, *Edición y estudio del «Teatro popular» de Francisco Lugo y Dávila*, Madrid: Universidad Complutense, 2009, vuelvo a lo largo de este trabajo.

[40] Emilio Cotarelo y Mori, *op. cit*., pág. XIV.

[41] María de los Ángeles Arcos Pardo ha exhumado documentos de extraordinario valor para su biografía: el testamento (21 de marzo de 1651), el Nombramiento Real como Alcalde Mayor de Chiapas (7 de mayo de 1634), el papel, como albacea, de José Alfa, la concesión de licencia para pasar a Puerto Rico…

de Christo redentor nuestro[42]. Falleció de perlesía en la calle de la Cava Baja de San Francisco, el 14 de diciembre de 1662, como consta en el certificado de defunción guardado en los archivos parroquiales de la iglesia de San Justo (libro 9 de defunciones, pág. 291, asiento núm. 243). El 19 de diciembre de 1662 se levantó inventario y venta de sus bienes, según justifica Arcos Pardo: 5 libros grandes, todos escritos en latín, y 46 libros viejos, pequeños.

Juzgado por Cotarelo y Del Val uno de los primeros discípulos de Cervantes,[43] podemos tender lazos entre sus novelas y las del alcalaíno: *El andrógino* guarda similitudes con *El celoso extremeño*; *La hermanía* es un trasunto de *Rinconete y Cortadillo*; *La juventud* se inspira en *La señora Cornelia*; y *Cada uno hace como quien es* recuerda al *Curioso impertinente*. Quiero destacar, no obstante, dos aspectos que hacen del *Teatro popular* una empresa original: a) Lugo abre su colección con un «Proemio al lector» y una «Introducción a las novelas» que debemos considerar «el primer escrito teórico español que expone los principios de un determinado tipo de prosa novelística»[44]; b) el libro sobresale por su preceptiva y por los vínculos cervantinos, aunque también por la inclusión de un relato: *Las dos hermanas*. Censurado por Cotarelo, que lo tildó de «muy seco y áspero»[45], es un buen testimonio para documentar el auge del conceptismo, con párrafos dignos de las agudezas de Gracián.

Las ideas del madrileño siguen con fidelidad a Aristóteles, remozando sus teorías, si bien toma como ejemplo práctico la obra de Boccaccio.[46] En consecuencia, los paratextos del *Teatro popular* deben leerse a la luz del estagirita, aunque sin perder de vista a dos italianos que crearon los fundamentos para «sistematizar» el género. Francesco Bonciani, autor de la *Lección o tratado sobre la composición de las novelas* (1574), recitada en la *Accademia degli Alterati*, fue pionero en acudir al magisterio del *Decamerón*. Pero valora los cuentos florentinos no tanto en función del problema de la lengua cuanto desde las tesis sobre la tragedia, la comedia y la tragicomedia. Dos años antes, Giro-

---

[42] Remito a Vicente Murga, «Dilucidación histórica en torno al escritor Francisco Dávila Lugo, contemporáneo de Cervantes», *La Torre. Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, 13:50 (1965), págs. 77-91.

[43] Emilio Cotarelo y Mori, *op. cit*., pág. XX, y Joaquín del Val, «La novela española en el siglo XVII», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, III. *Renacimiento y Barroco*, dirigida por G. Díaz Plaja, Barcelona: Editorial Vergara, 1949, reed. 1968, págs. XLV-LXXX (pág. XLIV).

[44] Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, versión castellana de C. Sahagún, Madrid: Taurus, 1966, págs. 16. María del Carmen Caballero Glassberg, *op. cit*., págs. 154 y sigs., lo vincula con Miguel Salinas (s. XVI), el primer teórico que escribió una preceptiva en lengua vulgar en España.

[45] Emilio Cotarelo y Mori, *op. cit*., pág. XXII.

[46] Según Carmen R. Rabell, *op. cit*., págs. 16-21 y 30-47, «their re-shaping of Aristotle's poetic discourse was mainly achieved through a forensic reading of the *Poetics*» […] «Forensic discourse is employed in the novella to appeal to the beliefs and habits of the audience –which are in part regulated by a body of law– to achieve verisimilitude» (pág. 27).

lamo Barbagli había impreso el raro *Diálogo de los juegos que suelen hacerse en las veladas sienesas* (1572), donde podemos espigar algún apunte sobre la novela como «entretenimiento» cortesano.

Si algo sorprende del «Proemio al lector» de Lugo no es la elección de Aristóteles como autoridad, sino la importancia que otorga a los conceptos de «utilidad», «verdad» y «variedad», para que «no todo sea para los doctos ni todo para los vulgares».[47] Retrasa a segundo plano el *delectare* y defiende la miscelánea y la pluralidad temática, coincidiendo así con Bonciani, para quien «el novelador debe hacer su imitación en el modo narrativo mixto»[48]. Por otra parte, Cayuela establece un paralelo entre esta decisión del madrileño y la estética de Lope, sobre todo a partir de lo dicho por el Fénix en la segunda de las *Novelas a Marcia Leonarda*:

> Les «vulgaires», qui correspondent à «deux qui ne savent pas» de Lope, apprécieront particulièrement la *fábula* quie étonne et tient en haleine. Enfin, il termine sur la fonction de la novela et reprend l'idée que le lecteur y trouvera un reflet de la realité. […] La poétique de Lugo y Dávila a un point commun avec la poétique de Lope exposée dans le prologue de *La desdicha con la honra*. Il s'agit de la question du public. Lope se démarque en revanche de Lugo lorsqu'il proclame l'absence de règles et souligne la varietés des éléments qui composent la novela: «en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma sin disgusto de los oídos, aunque lo sea de los preceptos. Porque ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprehensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores pienso valerme, para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni ya, desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden».[49]

La argumentación propiamente dicha se apoya en una cita de Santo Tomás, con la que Lugo justifica que el público, de acuerdo con la depravación de su tiempo, «no quiere oír lo útil, sino lo curioso». Gutiérrez Hermosa indica que esta alusión «vincula sus relatos con la práctica sermonaria del *exemplum*, quizá con la pretensión de acercarlos a la *verdad* y a lo *creíble*, desde el punto de

---

[47] Tomo las citas de la presente edición.

[48] María José Vega Ramos, *La teoría de la novela en el siglo XVI: la poética neoaristotélica ante el Decamerón*, Cáceres: Asociación de Estudios sobre el Renacimiento Europeo y Tradición Clásica, 1993, pág. 108.

[49] Anne Cayuela, *op. cit.*, págs. 295-296. Véase también Rafael Bonilla Cerezo, «Máscaras de seducción en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Edad de Oro*, XXVI (2007), págs. 91-145.

vista tanto de la ideología cristiana como de la de Aristóteles»[50]. En definitiva, la moralidad de esta colección aspira a desengañar al pueblo mostrándole sus errores: «que no es otra cosa una república que un teatro donde siempre están representados admirables sucesos, útiles los unos para perseguirlos, útiles los otros para huirlos y aborrecerlos»[51].

A este propósito –creo que no se ha dicho–, el título también habría que leerlo como resultado de su formación clásica. Durante el Siglo de Oro, la voz «teatro» se usó para aludir a «escenarios de conocimientos», tesoros, muestrarios de usos y costumbres o inventarios de lugares comunes, según se deduce, entre otros, de la *Oficina o teatro poético e histórico*, de Ravisio (1522); *La idea del teatro* (1550), de Camillo, sobre el artificio de la memoria; el exitoso *Teatro del mundo*, de Pierre Boaistuau (1559), sobre las miserias humanas; el programa museístico de Quiccheberg, *Inscripciones o títulos del teatro* (1565); el *Teatro de la vida humana*, de Zwinger (1565), inmensa compilación de citas (29 tomos) ampliada más tarde por Beyerlinck en su *Magno teatro* (1631); el *Teatro orbis terrarum*, del geógrafo Ortelius (1573); el libro técnico llamado *Teatro de los instrumentos* (1579), de Jacques Besson; la clasificación de los caracteres o *Teatro de los cerebros*, de Tommaso Garzoni (1583); el famoso *Teatro de la naturaleza universal*, del jurista Jean Bodin (1596); o el *Teatro de agricultura*, de Olivier de Serres (1600).[52] No hay que perder de vista este detalle cuando, a partir de la idea de «fábula», Lugo somete «lo admirable» a la necesidad de transmitir virtudes y huir de los vicios, impregnando sus relatos de «verdad». Criterio con el que hermana la *Poética* de Aristóteles y la de Horacio en su *Epístola a los Pisones*: «los poetas pretenden o ser útiles o deleitar, / o decir a un tiempo cosas agradables y provechosas para la vida» (vv. 334-335)»[53].

---

[50] Luisa María Gutiérrez Hermosa, «La constitución de un arte nuevo de hacer novelas», *Exemplaria. Revista Internacional de Literatura comparada*, 1 (1997), págs. 157-177 (pág. 162).

[51] Isabel Colón Calderón, *op. cit.*, pág. 97, ha puesto de relieve que «en el *Proemio* muestra su inclinación por el tacitismo, al decir que deja para otro lugar "cifrarte un verdadero y cristiano político, prudente y sabio", y no citará, por tanto, a Cornelio Tácito ni a Lipsio». Es verdad hasta cierto punto, ya que acude a Tácito como fuente más de una vez.

[52] Remito a Mauricio Jalón, «El orden de las ciencias en el siglo XVII y la *Plaza universal*», *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 5 (2008), págs. 65-82. Disiento, pues, de la identificación entre los conceptos de «pueblo» y «teatro» que proponen tanto María del Carmen Caballero-Glassberg, *op. cit.*, pág. 76, como María de los Ángeles Arcos Pardo, *op. cit.*, págs. 19-20. Según Anne Cayuela, *Le paratexte au siècle d'Or*, Géneve: Droz, 1996, pág. 275, «si les auteur revendiquent le didactisme à travers l'exemple *a contrario*, Francisco Lugo y Dávila érige cette idée en précepte losqu'il déclare dans le prologue de *Teatro popular*».

[53] Horacio, *Epístolas. Arte poética*, ed. F. Navarro Antolín, Madrid: CSIC, 2002, pág. 217. Véase como posible fuente intermedia el «Comienzo de las cuestiones sobre la finalidad del arte: debate en el planteamiento horaciano de la dualidad *docere-delectare*» (I, 11) de las *Tablas poéticas* de Cascales (1617), quien, por boca de Castalio, indica que «la finalidad de la poesía es agradar y aprovechar imitando:

Por más que sus opiniones sobre el estilo lo confirmen como epígono de Cervantes, el autor del *Teatro popular* se sabe inmerso en un siglo donde el conceptismo y el gongorismo eran moneda común.[54] De ahí que intente «romper la lengua en varias frasis», defendiendo el uso del hipérbaton; además de «ejecutar cuanto abraza la Retórica y la Oratoria, los tropos, las figuras, así de las sentencias como de las palabras, con la variedad de estilos que enseñan Cicerón, Quintiliano y los demás autores». Se diría que gracias a su red de citas y autoridades «estas novelas pueden ser algo más que un mero pasatiempo, vaciando sobre ellas su fondo de cultura clásica»[55]. En varios aspectos, hablamos, pues, de una «cultura "derivada" o consciente, y deliberadamente secundaria. Esto es, […] Garcilaso o Quevedo –Lugo en nuestro caso– viven en una cultura que toma como modelo "otra". […] Por eso, más que al mundo grecolatino en general lo que sirve de horma a la Europa del Renacimiento es la cultura romana, porque es en Roma donde se da por primera vez el fenómeno de la cultura "secundaria"»[56]. Luego los relatos del XVII «maduran a la sombra de la preceptiva clásica, cuyas reglas adaptarán y manipularán siempre a favor de la efectividad narrativa»[57].

Pero no debemos juzgar la «Introducción» con el mismo rasero que el «Prólogo» a las *Ejemplares*. Lugo desarrolla un breve diálogo, inserto en un marco boccacciano, donde tres amigos, Celio, Fabio y Montano, se reúnen en el jardín del primero para contar historias. Esta *cornice* «autorial», y en buen grado «actorial», según la clasificación de Genette[58], no lo aleja –al contrario, lo aproxima– de los «muñones» de la novela corta. Pensemos en los *Diálogos de apacible entretenimiento* (1605), de Gaspar Lucas Hidalgo, donde la permeabilidad del género facilita no sólo la mezcolanza de enseñanza y ficción, sino que ofrece –como en el texto del madrileño– una obra «libre de límites, *satura* sin ataderas, verosimilitud como resultado de las opiniones matizadas de una supuesta conversación real, hibridismo y apertura al mayor número posible de lectores»[59]. Entre sus claves, un tópico reproducido en las colecciones barrocas:

---

por este fin dijo Horacio: "todos los votos se llevó el poeta, / que supo ser de gusto y de provecho: / ya alegrando al lector, ya aconsejando"».

[54] Sobre los vínculos teórico-prácticos con Cervantes, María del Carmen Caballero-Glassberg, *op. cit*., págs. 45-63, intenta definir la novela como «una modalidad del discurso poético que prescinde del verso por ser más grata la prosa para su finalidad didáctica. Se consideró posible su integración al sistema genérico como derivación de la épica en base a la doctrina aristotélica que permitía la creación de mundos ficcionales mediante el proceso mimético» (pág. 63).

[55] Edward Nagy, *op. cit*., pág. 13.

[56] Jorge Fernández López, «El peso de los clásicos: alrededor de varios prólogos de los Siglos de Oro», *Edad de Oro*, XXIV (2005), págs. 47-64 (págs. 48-49). Los guiones son míos.

[57] María de los Ángeles Arcos Pardo, *op. cit*., pág. 24.

[58] Gérard Genette, *Seuils*, París: Editions du Seuil, 1987, pág. 8.

[59] Julio Alonso Asenjo y Abraham Madroñal, «Prólogo» a Gaspar Lucas Hidalgo, *op. cit*., págs. 11-71 (pág. 33).

el guiño al *carpe diem* y a una máxima de la Edad Media y de la Moderna: «mezclar lo útil con lo deleitoso». A primera vista, Luego parece copiar la estructura del *Decamerón*, pero una lectura atenta revela que el marco posee más de una novedad: los protagonistas son exclusivamente masculinos, creando un modelo que «sólo repetirá Salas en la *Casa del placer honesto*»[60].

Además, inspirado por los coloquios renacentistas, e incluso por preceptivas dialogadas como la de Pinciano, no oculta su afición a taracear el discurso con citas de Claudiano, Ausonio, Cornelio Gallo, Horacio u Ovidio. Tengamos presente, en virtud de la huella de la *Filosofía antigua* (1596), que el novelista no pudo leer a Aristóteles en castellano, aunque sí en italiano, la lengua de las *novelle* que imitaba, pues las primeras traducciones del estagirita datan de 1623. En consecuencia, su familiaridad con la *Poética* también proviene de los neoaristotélicos y comentaristas del XVI, a los que nombra en la «Introducción». Más allá de que no conociera la *Lección* de Bonciani, es sugestivo que Lugo, coincidiendo con aquél, adelante «la posibilidad de que las novelas podían adquirir la forma de un diálogo, al modo de los de Luciano»[61]. Forma aplicable, como digo, a la estructura de la *Filosofía antigua*. Otro préstamo de Pinciano es la consideración de Boccaccio y Bandello como padres de estas colecciones, e incluso de su teoría, valiéndose para explicarlo de los griegos y bizantinos.

El carácter visionario de su «Introducción» toma cuerpo en un detalle: sitúa al mismo nivel, «en nuestro vulgar, el *Patrañuelo*, las *Historias trágicas*, Cervantes y otras muchas». Aunque vincula erróneamente dos modalidades –el romance griego y la *novella* o cuento del XVI–, por vez primera un autor plantea la necesidad de buscar la raíz del género tanto en la tradición clásica como en el Humanismo italiano y español. Sin menoscabar el ejemplo máximo de Boccaccio –leído por él como protorrenacentista– en la *Fiameta* y el *Decamerón*. Con otras palabras: Lugo y Dávila juzga la aportación de los *novellieri* (Boccaccio, Bandello, Straparola) como decisiva para el nacimiento de nuestra novela, si bien admite que los griegos sentaron las bases a través de la bizantina: *Teágenes y Cariclea* (Heliodoro), *Leucipo y Clitofonte* (Aquiles Tacio)[62]. A estos dos grandes ramales añade un precedente del Quinientos, el *Patrañuelo*, de Timoneda, así como la paráfrasis del «Bandello franco-español». He aquí otra nota original,

---

60 Isabel Colón Calderón, *op. cit*., pág. 52.

61 María José Vega Ramos, *op. cit*., págs. 104-105.

62 Ofrecen un buen estado de la cuestión Albinio Martín Gabriel, «Heliodoro y la novela española (Apuntes para una tesis)», *Cuadernos de Literatura*, VIII (1950), págs. 215-234; Javier González Rovira, «Heliodoro, Aquiles Tacio y los preceptistas españoles», *Epos. Revista de Filología*, 10 (1994), págs. 337-354; *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid: Gredos, 1996, págs. 27-44; y Carlos García Gual, «Sobre las novelas antiguas y las de nuestro Siglo de Oro», *Edad de Oro*, XXIV (2005), págs. 93-105.

más aún si la comparamos con la *summa* compositiva que nos brindó Lope en *Las fortunas de Diana* (1621):

> En tiempo menos discreto que el de agora, aunque de hombres más sabios, llamaban a las novelas cuentos. Estos se sabían de memoria, y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos, porque se reducían sus fábulas a una manera de libros que parecían historias, y se llamaban en lenguaje puro castellano *caballerías*, como si dijésemos *hechos grandes de caballeros valerosos*. [...] También hay libros de novelas, dellas traducidas de italianos, y dellas propias, en que no le faltó gracia a Miguel de Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandelo, pero habían de escribirlos hombres científicos o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos.[63]

Ahora bien, el núcleo de este preliminar es su definición de la fábula. Celio se interroga sobre sus inventores, la tipología de la novela, cuáles son sus partes, etc. Basándose en las *Etimologías* de San Isidoro, afirma que «fábula» viene de «fando» ('fingir'), pero es difícil determinar su paternidad. El origen podría fijarse en Epicarmo y Formio, dos autores sicilianos, aunque Celio Rodiginio, en sus *Lecciones antiguas*, y el mismo Isidoro lo atribuyen a otros poetas. El criterio para definir la «fábula», equiparada ya en la «Introducción» con la novela, procede de la *Poética* y se asienta en la unidad de acción: «esta fábula es imitación de la acción, y no dijo de las acciones, porque no le es permitido a la novela abrazar más que una acción, así como la tragedia». Premisa común en los neoaristotélicos que podemos encontrar en Bonciani: «la acción debe ser una: no porque se fundamente en los hechos de uno solo, como es el escribir la vida de uno que hace muchas cosas que, juntas, no constituyen una unidad, sino porque tenga las partes unidas de tal manera que, si faltara una de ellas, se derrumbara toda la acción»[64].

También deduce que la novela debe ser un «poema regular fundado en la imitación», idea que reaparece en la totalidad de los seguidores del estagirita durante el Renacimiento. A la luz del *Teatro popular*, no camina errada la tesis que proponía Pacheco-Ransanz hace años: la vecindad de la novela y la tragicomedia[65]. A su juicio, quizá haya que reconocer que el adjetivo «cortesana» encierra un valor taxonómico más preciso del que pensábamos. Si para

---

[63] Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. A. Carreño, Madrid: Cátedra, 2002, págs. 103-106.

[64] María José Vega Ramos, *op. cit*., págs. 125 y 146.

[65] Arsenio Pacheco-Ransanz, «El concepto de novela cortesana», *What's Past Is Prologue. A Collection of Essays in Honour of L. J. Woodward*, Edimburgo: Scottish Academic, 1984, págs. 114-123.

describir la novela de caballerías, la pastoril, la picaresca o la morisca nos basamos en rasgos derivados del protagonista de tales ficciones (caballero, pastor, pícaro...), incurriendo en anacronismos, pues ni nuestros criterios ni los códigos culturales del Siglo de Oro se corresponden siempre con el sistema de valores que recrean esos relatos, el uso antiguo de la voz «novela» –trasunto de «novela corta»– tendría como paralelo más próximo lo que Aristóteles llamó «poema heroico». Pero modificado en parte por «la particular interpretación que la teoría renacentista dio a la idea de verosimilitud, y por la importancia concedida al principio ético-estético del *prodesse et delectare* que domina toda la teoría de aquellos siglos»[66].

Según esta analogía, la *Poética* del filósofo griego asociaba el «poema heroico» con el «poema dramático», puesto que ambos eran vistos como ramas del mismo árbol, la «poesía»; enjuiciada, a su vez, como contrapunto de la «historia». Dicha asociación permitiría extender la diferencia teórica y formal entre «tragedia» y «comedia» a la que existe entre «poema heroico» y «poema cómico», además de al género o géneros narrativos de ellos desgajados o con ellos identificados. Si el concepto de verosimilitud –nuclear en Aristóteles– relacionaba la «tragedia» con la «comedia», dado que una y otra apuntaban hacia la verdad como objeto propio de la poesía, acercando las fronteras entre ambas, pero sin llegar a borrarlas, la «tragicomedia», resultado de esa aproximación mutua, «podría ser una buena guía para descubrir la naturaleza esencial de la novela»[67]. Lo que sugiero es que si en un contexto de raíz aristotélica el uso de una etiqueta u otra para definir un género implicaba una categorización formal de los textos, puesto que tanto la tragedia como la comedia determinaban el estilo, la materia, la estructura y hasta la condición de los protagonistas, no resulta descabellado pensar que el estagirita también calificaba en función de la tipología social de los personajes. En buena lógica, sería admisible el adjetivo «cortesana» para buena parte de la novela del siglo XVII. Y el «Discurso» de Amezúa quedaría bastante legitimado.

Sin embargo, discurramos sobre dos hechos: 1) la mezcla de géneros con la que opera Lugo, no tan diversa de lo que hizo Boccaccio allá por el siglo XIV, implica plena conciencia de lo que Poggioli ha llamado «poéticas *in progress*». El primado de las «poéticas escritas» de Pinciano, Carvallo o Giraldi Cinthio, que omitían toda consideración sobre la novela, favorece, necesariamente, la

---

[66] Arsenio Pacheco-Ransaz, *ibid*., pág. 120.

[67] Arsenio Pacheco-Ransanz, *ibid*., pág. 121. No es una situación diferente a la que planteó Orazio Ariosto en sus *Difese dell'Orlando Furioso dell' Ariosto* (1585), quien relaciona la «tragedia» con la «épica», la «comedia» con el «Margites» homérico y, fruto del proceso de acercamiento entre la «tragedia» y la «comedia», que dio lugar a la «tragicomedia», señala la aparición de una nueva modalidad, vinculada con esta última, que es la «narración mixta», donde se situaría, en cierto modo, la «novela». Véase María José Vega Ramos, *op. cit*., pág. 41.

aparición de unas «poéticas no escritas» –mejor, escritas en las páginas de las novelas, en la ficción–[68]; 2) el autor del *Teatro popular* no construye su discurso en virtud de las nociones de «poema heroico» y «poema trágico». Lo más sugerente es que fusiona las ideas de Aristóteles sobre la unidad y la imitación con las de Horacio, que dictaba que la imitación debía ser una, pues las fábulas, por su falta de proporción, «algunas veces, con el rostro humano, compuestas de miembros de diferentes animales, fenecen en pez». Pasaje calcado de este otro de la *Epístola a los Pisones*: «Si a una cabeza humana quisiera un pintor unir / un cuello de caballo, y aplicar plumas multicolores / a un amasijo de miembros dispares, de suerte que / un hermoso talle de hembra rematara espantosamente en negro pez, / y os invitara a contemplarlo, ¿podríais, amigos míos, contener la risa?»[69].

De génesis aristotélica, pero condicionado por la clasificación que estableciera Pinciano –las milesias y los libros de caballería, que son todo ficción; las que, basadas en mentiras y ficciones, como las de Esopo, construyen una verdad; y las que a partir de una verdad derivan mil ficciones, como las trágicas y épicas– es su lectura de la fábula, más inspirada por Celio Rodiginio, que las dividió en racional, moral y mixta, que por el filósofo griego: «unas por sus inventores, como las esópicas; otras poéticas, porque las usaron los poetas, o inventándolas, como Hesíodo u Orfeo». Las partes, empero, reproducen varios párrafos de la *Poética*, también copiada aquí por Bonciani: 1) agnición, o «desengaño que se adquiere por el reconocimiento»; 2) peripecia, súbita mudanza de un caso a otro, no esperada; 3) perturbación, que es «aquello confuso que suspende en la inquietud el ánimo, perturbando el verdadero conocimiento del suceso»[70]. En la órbita de Aristóteles habría que situar el carácter «verosímil» que atribuye a estas composiciones, dado que «al poeta no le toca narrar las cosas como ellas fueron, sino verisímiles a lo que debieron ser»[71]. Por último, cuando se ocupa de la estructura y de la duración, sus juicios resultan mucho más ambiguos. De hecho, su defensa de la unidad de acción queda cuestionada al declarar que el tiempo ha de ser aquel que conduzca de «la incómoda fortuna a la cómoda, o de la cómoda a la incómoda; esto es, de la felicidad a la adversidad, o al contrario».

Muy elocuente resulta su categorización del estilo. Lo único inexcusable era el decoro entre los personajes y su modo de hablar, ya que muchos habían errado

---

[68] Renato Poggioli, «Poetics and Metrics», *Comparative Literatures*, North Carolina: Chapell Hill, I (1959), págs. 192-204.

[69] Horacio, *op. cit*., págs. 180-181.

[70] María José Vega Ramos, *op. cit*., págs. 129-137.

[71] Carmen R. Rabell, *op. cit*., pág. 23, matiza que «Lugo y Dávila substitutes the rhetorical concept of verisimilitude for the Aristotelian concept of probability. Aristotle articulates his concept of probability by establishing a contrast between poetry and history: while history describes what happened, poetry narrates what might happen, following probability, not with factual or random events».

en este punto, hablando el pastor como académico, el plebeyo como «consular» y el zafio como político; cuando lo deseable es que el sabio hable como sabio, el ignorante como ignorante, el viejo como viejo y el mozo como mozo. Remite entonces al libro III de la *Retórica* y a sus comentaristas: Alejandro Afrodisio, Pedro Victorio, autor de los *Commentarii in primum Aristotelis de arte poetarum* (1590), Alejandro Piccolomini, que dio a la imprenta unas *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotile* (1575), y las prosas de Bembo, «donde hallaréis el modo de formar las sentencias y los periodos; y cuanto al formar las figuras, en Cicerón, Quintiliano, Cipriano y otros muchos». Quizá sea éste el único punto donde Lugo se aleja de Bonciani, por encima de las coincidencias, que a veces responden a su falta de ambición para reformular las tesis de Aristóteles. El italiano sostenía que «a nuestras novelas se acomoda el estilo que los griegos llamaron [...] bajo o humilde, puesto que, al estar las novelas en prosa, [...] y al contener acciones realizadas por personas ordinarias, es manifiesto que no podrán servirse adecuadamente de la grandeza de la dicción»[72].

La «Introducción» termina reiterando la obligación de imitar, con matices provenientes de uno de los más conocidos aforismos de Horacio: *ut pictura poesis*, filtrado por el segundo comentario de Fray Luis de León al *Cantar de los Cantares*: «como la poesía no sea otra cosa que pintura que habla». El gran moralista latino había escrito: «como la pintura, la poesía: la habrá que te cautive más, / cuanto más te acerques, y otra cuanto más lejos te retires. / Una gusta de la penumbra, otra querrá ser vista a plena luz, / la que no teme la penetrante mirada del crítico. / Ésta gustó una vez; aquélla gustará cuantas veces se mire» (vv. 361-365).[73] El mayor cambio teórico nace de la finalidad de las historias. Lugo cree que el objetivo «es poner a los ojos del entendimiento un espejo en que hacen reflexión los sucesos humanos, [...], imitando lo bueno y huyendo lo malo», según nos confirman Plutarco, Celio Rodiginio, Platón y Dionisio Halicarnasio. Dicho espejo avala el subtítulo de la colección («novelas morales») y la idea de «utilidad».

Ahora bien, lo que ya no parece tan gastado es cómo piensa lograr sus propósitos. El madrileño firma entonces una de las más orgullosas guías sobre el arte de novelar; más concreta y razonada que la del propio Cervantes en las *Ejemplares*. Un «arte» que no huye del cultismo ni del conceptismo, sino que los adopta con decisión. Lugo avanza de este modo la voluntad gongorizante de narradores como Tirso, Piña, Montalbán, Camerino, Sanz del Castillo o Prado. Para ello, hay que observar las «sentencias», que adornan la elocución, y las «costumbres», que mejoran los argumentos:

---

72 María José Vega Ramos, *op. cit.*, pág. 140.

73 Horacio, *op. cit.*, págs. 219-220.

> A lo que juzgo, pues, de la sentencia dificultosa y aguda del poeta, de la cuestión deseada en la filosofía y de lo oculto de la antigüedad, daremos lo más curioso y lo más útil que nos sea posible, adelantando la erudición en algunas de nuestras novelas a las que se han escrito por los italianos y españoles.[74]

5. Criterios de edición

Las noticias sobre manuscritos del *Teatro popular* –como sucede con la casi totalidad de colecciones de novelas barrocas[75]– son inexistentes. No conservamos autógrafos ni apógrafos de los relatos. Sabemos, de cualquier manera, que nuestro autor no pudo seguir el proceso de impresión con el celo deseado, pues en la dedicatoria de su hermano que antecede al «Proemio», se nos dice que si «hubiera puesto sobre él segunda vez la pluma, saliera con diferentes colores; y yo lo he querido dilatar hasta que se llegara este día, pero el ruego de los amigos, y más el de los doctos, es imperio tan poderoso que no me podido defender a su obediencia, de quien espero que, como interesados ya por su aprobación, en el crédito desta obra, serán sus padrinos y protectores»[76].

Esta edición de los principales paratextos del libro se ciñe a la *princeps* (Madrid, 1622, BNE: R-5412), corrigiendo los errores y tomando en consideración su transmisión textual. He cotejado cinco de los ejemplares que han llegado hasta nuestros días. No prescindo tampoco de las dos impresiones más recientes, en el haber de Emilio Cotarelo y Mori (1906) y María de los Ángeles Arcos Pardo (2009), que, empero, incurren en errores y puntúan de forma discutible. Indico siempre en nota las variantes y justifico la opción final.

---

[74] Sobre la «sentencia» hay que acudir de nuevo al texto IV, 1 de la Tabla IV de Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, ed. B. Brancaforte, Madrid: Espasa-Calpe, 1975, pág. 203, a la zaga de Minturno: «La denominación de la sentencia: confluencia en este tecnicismo latino de los de la tradición griega retórica y poética». Castalio diferencia dos acepciones: «la una, el concepto del ánimo; la otra, lo que comúnmente decimos Sentencia, o dicho moral y agudo». Curiosamente, esta modalidad fue condenada por Barbagli en su *Diálogo de los juegos*, pues «no se pueden llamar, con propiedad, novelas, sino más bien sentencias agudas y juegos de palabras». Véase María José Vega Ramos, *op. cit*., pág. 147. María de los Ángeles Arcos Pardo, *op. cit*., pág. 27, el gusto de Lugo por la expresión conceptuosa y hasta alambicada en ocasiones: «en el larguísimo elogio que dedica a la obra de Gaspar de Seijas Vasconcelos y Lugo, *Corona de espinas*, vuelve a incidir en el prólogo manierista que quiere sorprender y deslumbrar con los malabarismos de la paradoja; es un auténtico ornato para mayor lucimiento del que lo hace y quien lo recibe».

[75] José Ignacio Díez Fernández, *Viendo yo esta desorden del mundo. Textos literarios españoles de los Siglos de Oro en la Colección Fernán Núñez*, Burgos: Instituto de la Lengua Castellano y Leonés, 2003, págs. 179-286, ha rescatado una excepción a lo aquí apuntado: el manuscrito de *El castigo merecido y amistad pagada*, de Juan de Mongastón.

[76] Francisco Lugo y Dávila, *op. cit*., pág. ¶¶.

La descripción de los ejemplares es la que sigue:

A) Teatro / Popular: / Novelas Morales / para mostrar los generos de vidas / del pueblo, y afectos, costumbres, y / pasiones del animo con / aprovechamiento para todas / personas. / Al Excelentissimo / Señor don Iorge de Cardenas Manrique de La- / ra, Duque de Maqueda, Malques de Elche,.... / Por D. Francisco de Lugo y Dauila. / En Madrid, Por la Viuda de / Fernando Correa Montenegro / Año m.dc.xxii. / A costa de Alonso Pérez. 8º, 12 h. + 218 fols. BNE, R-5412 y BNE, Micro 11387, sig. 10467. Proemio: ¶¶2-4. Introducción: fols. 1-8.

La consulta de los siguientes testimonios de la edición príncipe ha confirmado su pertenencia a la misma emisión que los dos anteriores:

> 1) New York: The Hispanic Society of America. Ex- libris en contraportada de H. S. Ex-libris pegado en primera hoja con la leyenda circular: «Quien escribió este libro del Dios paraíso-amén», sig. Jerez pág. 61 (HSA cop.)
> 2) Portugal: Biblioteca Nacional de Lisboa, sig. L. 6493.
> 3) Francia: Biblioteca Nacional de París, sig. BNF: ResY2. 3199.
> 4) Estados Unidos: Universidad de Harvard, Fondos Hollis de la Houghton Library, sig. 006055864. Error de paginación: pág. 184 está marcada como 195. No afecta, sin embargo, a los textos que nos ocupan.[77]

B) Lugo y Dávila, Francisco de, *Teatro popular* (*novelas*), con introducción y notas de Emilio Cotarelo y Mori, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, Madrid: Viuda de Rico, 1906, 342 págs. Proemio: págs. 14-16. Introducción: págs. 19-27.

C) Arcos Pardo, María de los Ángeles, *Edición y estudio del «Teatro popular» de Francisco Lugo y Dávila*, Madrid: Universidad Complutense, 2009. Proemio: págs. 57-59. Introducción: págs. 61-69.

Modernizo la grafía en los lugares que pueden despistar al lector medio, conservando lo *sustancial* y retocando sólo lo *accidental*. Puntúo y acentúo las

---

[77] María de los Ángeles Arcos Pardo, *op. cit*., pág. 12, informa de otros dos que no he podido manejar: 1) Estados Unidos: Universidad de Berkeley, Biblioteca Bancroft, sig. PQ6412.L75.T5; y 2) Francia: Centro de Estudios Superiores del Renacimiento de la Universidad François Rabelais, en la Ciudad de Tours. sig. Res-C SR 16B. La biblioteca lo describe como: 217 [i.e. 434] p. 15 cm. (8vo). La escasa fortuna editorial del *Teatro popular* en los siglos xvii, xviii y xix avala la hipótesis de que se trata de un libro con un proceso de impresión y reedición uniforme. Véase Antonio Fernández Insuela, «Sobre la narrativa española de la Edad de Oro y sus reediciones en el siglo xviii», *Revista de Literatura*, 109 (1993), págs. 55-84.

novelas, regularizando el uso de mayúsculas, según las normas actuales. Conservo los usos del Siglo de Oro cuando la grafía tiene valor fonético o no presenta dificultades: «conficionado», en lugar de «confeccionado». Mantengo, por la misma razón, la juntura de preposición y deíctico demostrativo («desta» y «deste», en lugar de «de esta» y «de este»). Respeto términos en los que la evolución de las vocales palatales /e/, /i/ originó vacilaciones fácilmente comprensibles («difinición», en lugar de «definición») y elimino el grupo consonántico «-bs-» donde se ha simplificado: «sustancia» en lugar de «substancia». Lógicamente, incluyo los fonemas precisos en los grupos consonánticos de hoy: «le[c]tor», en lugar de «letor»; «prece[p]to», en lugar de «preceto»; «introduc[c]ión», en lugar de «introdución»; «do[c]trina», en lugar de «dotrina».

Anulo la tipografía de «v» con valor vocálico y de «u» con valor consonántico de acuerdo con las reglas académicas: «según», en lugar de «segvn»; «depravados», en lugar de «deprauados». Lo mismo rige para la «y» con valor vocálico: «oídos», en lugar de «oydos»; «iguales», en lugar de «yguales». Sistematizo el uso de «c», «s» y «ç» y «z» en virtud del reajuste de sibilantes: «dice», «semejanzas» y «así», en lugar de «dize», «semejanças» y «assí». Restituyo la «h» («hoy», en lugar de «oy»; «halaguen», en lugar de «alaguen») y homologo el uso de «q» y «c» en inicial de palabra: «cualquier», en lugar de «qualquier».

Elimino el betacismo («vuelan», en lugar de «buelan») y modernizo el uso del fonema alveolar sordo oral /s/ donde lo empleamos como velar fricativo sordo oral /ks/: «exquisitas» en lugar de «esquisitas». Acomodo los nombres clásicos («Estilicón», «Clitofonte», «Formio» y «Justo», en lugar de «Stilicón», «Clitophonte», «Phormio» y «Iusto») y sustituyo en los diptongos crecientes «ye» (entonces con valor consonántico) la «y» por su forma moderna: «hielos» y «hierba», en lugar de «yelos» y «yerba». Las intervenciones del editor aparecen indicadas entre corchetes. Por lo que respecta a las notas, ausentes en las ediciones previas, o un tanto superficiales, van dirigidas a explicar con la mayor exactitud las fuentes del novelista, el léxico, las alusiones mítico-poéticas, los acontecimientos, personajes, lugares, tópicos, etc.

Proemio al lector

Declárase el intento con que se ha escrito este libro

Según están depravados los ánimos de los hombres, inclinados a las cosas terrenas, vemos cumplida la profecía de San Pablo en la segunda *Epístola* escrita a Timoteo, capítulo cuarto: «porque[78] ya apartan los oídos de la verdad y se convierten a las fábulas»[79]. Y Santo Tomás: «no quieren oír lo útil, sino lo curioso»[80]. Antiguamente, la rudeza de los ingenios de aquellos primitivos hombres que habitaron la tierra después del diluvio obligó a los sabios a dar principio a las fábulas; y a esta causa, dice Gelio en su libro segundo, era costumbre de los filósofos para atraer a sí los ánimos rebeldes usar de blanduras artificiosas[81]. Y como enseña Ammonio[82] en sus *Semejanzas*, de la manera que Demócrates[83], médico, para curar una mujer que rehusaba

---

[78] porque *AB*] : porqué *C*

[79] San Pablo, 2 *Timoteo* 4, 4.

[80] Cfr. *Super II* Tim., c. 4 I. 1: «ut utilia nolint audire, sed curiosa». Tomás plantea una teoría del conocimiento basada en la dupla *studiositas / curiositas*. Mientras la primera se refiere al aprendizaje de la 'verdad' en su punto medio (*utilia*), la segunda corresponde al exceso de conocimiento, obedeciendo a la parte concupiscible del alma humana (*curiosa*). Una formulación más amplia puede consultarse en *Summa Theologiae*, q. 167 (sobre la *studiositas* q. 166).

[81] Aulo Gelio, *Noches áticas*, eds. y trads. M.-A. Marcos Casquero y A. Domínguez García, León: Universidad de León, 2006, dedica varios parágrafos a la fábula y a la «blandura» –como atributo positivo o negativo– en su libro II: «Algunos gramáticos de la generación precedente, bastante cultos y célebres, y autores de comentarios a Virgilio, entre los que se encuentra Anneo Cornuto, […] opinan que *vexasse* [vejar] es una palabra suave, poco fuerte y no adecuada para describir la gran desgracia y atrocidad que supone el que unos hombres sean arrebatados súbitamente y despedazados por una bestia tan cruel» (VI) (I, pág. 141). [...] «Puedes comprobar, así mismo, en numerosos pasajes de Platón que algunos silogismos, en que aparece trastocado y alterado el orden que se enseña en las escuelas, se formularon con cierto elegante desprecio de las reglas» (VIII) (I, pág. 146). [...] «Con razón Esopo de Frigia, el célebre fabulista, fue considerado sabio, ya que no censura ni impone de manera imperiosa y severa consejos y advertencias útiles, […] sino que por medio de fábulas inventadas, alegres y atractivas, infunde en la mente de los hombres ideas saludables y muy pensadas, proporcionando a la vez cierto placer al oído» (XXIX) (I, pág. 173).

[82] Ammonio *C*] : Anonimio *AB*. Con buen criterio, Arcos Pardo señala en su edición que Lugo se refiere a Andrea Ammonio (1478-1517), «humanista y escritor italiano perteneciente al círculo de Tomás Moro y amigo de Erasmo, al que conoció en Inglaterra (1505) intercambiando correspondencia con él durante muchos años». A mi juicio, si atendemos a las frecuentes citas de Aristóteles, la fuente más probable es su comentario al *De interpretatione*.

[83] No estoy de acuerdo con Arcos Pardo cuando lo identifica con Demócrito. De hecho, existió un Demócrates, especie de Pitágoras filósofo, de quien poco se sabe. Ha llegado hasta nosotros una colección de máximas morales titulada *Sentencias de oro*, escritas en jónico, algunas de las cuales son citadas por Estobeo, probable fuente de Lugo. Hay que conceder, no obstante, que existen manuscritos de sus pensamientos bajo el nombre de Demócrito. Más aún, no es descartable que la «floresta» de Demóstenes proviniera de una colección de dichos de Demócrito. Estobeo cita en dos ocasiones a un tal Demócrates, pero a propósito de pasajes que nada tienen que ver con la anécdota de Lugo. Véase Joannes Stobaeus Anthologus, *Anthologium*, III, 13, 50, 2; y III, 22, 43, 2. Tampoco he tenido éxito al consultar el *Thesaurus Linguae Graecae.*

cualquier medicamento áspero al gusto, la dio a beber leche de cabras que habían pacido lantiscos[84], así a aquellos que huyen y aborrecen los preceptos de la filosofía se les proponen fábulas amenas[85]. Pero lo que en la antigüedad enseñó la rudeza, enseña hoy la milicia, que, según Cornelio –sobre el lugar citado de San Pablo–, no buscan para sí los hombres maestros que muerdan con las palabras y corten a raíz los vicios, sino que los halaguen[86].

Maña y blandura es menester para que se apetezcan hoy los preceptos de la filosofía moral, tan provechosa medicina para curarse los afectos y pasiones del ánimo, desengañando al pueblo y representándole sus errores; que no es otra cosa una república que un teatro donde siempre están representando admirables sucesos, útiles los unos para seguirlos, útiles los otros para huirlos y aborrecerlos[87].

Esta causa, le[c]tor[88], me dio ánimo de poner a tus ojos la representación popular deste teatro, valiéndome para acertar de las reglas y doctrina de

---

[84] *lantiscos*: igual que «lentiscos». 'Árbol conocido; está siempre verde y lleva tres frutos al año, según Cicerón con testimonio de un poeta antiguo, del cual trasladó los versos siguientes: *Iam vero semper viridis semperque gravata* / *Lentiscos*, *triplici solita est grandescere feto*; / *Ter fruges fundens*, *tria tempora monstrat aranti*' (*Cov*.).

[85] Según María del Carmen Caballero Glassberg, *op. cit*., pág. 72, «Lugo asigna la prosa novelística no a las artes discursivas, sino a la filosofía moral, cuyo efecto en el receptor depende de lo probable y verosímil de la fábula y del comportamiento debido de sus personajes para que éstos, de acuerdo con principios éticos y mediante un sistema persuasivo, ejemplifiquen un modo de vida que contribuya al mejoramiento individual y social».

[86] Aunque Lugo indica –páginas después– que no cuenta entre sus autoridades a Tácito, pienso que la cita remite al autor de los *Anales*. Téngase en cuenta que el novelista se sirve de una glosa del historiador latino, a partir de una cita de San Pablo. Pocas líneas antes, acogiéndose al apóstol, Lugo escribía que «están depravados los ánimos de los hombres»; frase similar a otra de Tácito, *Agrícola* / *Germania* / *Diálogo sobre los oradores*, ed. J. M. Requejo, Madrid: Gredos, 1981, en su *Diálogo sobre los oradores*: «Pues la modalidad de esta elocuencia lucrativa y sanguinaria es reciente, nacida de la depravación de las costumbres, y así lo decías tú, Apero, utilizada como arma ofensiva» (pág. 180). A propósito de este segundo pasaje del *Teatro popular*, Lugo parafrasea varias ideas del *Diálogo de los oradores*: «Aquel afortunado siglo, y para hablar a nuestro estilo, aquel tiempo áureo, desprovisto de oradores y acusaciones, era abundante en poetas y vates para cantar los hechos gloriosos, no para defender las acciones nefastas» (pág. 180). [...] «He expuesto esto previamente para que, si por alguna fama y gloria de estos oradores, se obtiene buena reputación para su época, pueda yo demostrar que tal reputación se halla a caballo entre dos períodos y más próxima a nosotros que a Servio Galba o a Gayo Carbón y a otros que hemos llamado con fundamento 'antiguos'; son, en efecto, desagradables, sin pulir, rudos y toscos» (pág. 187). […] «En consecuencia, la actual generación de oradores se procurado más belleza y adorno por complacer a los oídos de tales gentes. Y no resultan menos eficaces nuestros discursos por llegar a los oídos de los jueces causándoles placer. ¿Pues qué? ¿Se puede creer que los templos actuales son menos sólidos porque no se levantan a base de ruda mampostería y tejas toscas, sino que brillan por el mármol y resplandecen con oro?» (págs. 190-191).

[87] Véase lo dicho sobre la noción de «teatro» como «escenario de conocimientos».

[88] letor *AC* : lector *B*

Santo Tomás (*Epíst*. I *ad Timo*.; cap. IV, lib. 2)[89], cuyas palabras incluyen, a mi juicio, todo lo esencial y curioso desta materia: «La fábula –dice–, según el Filósofo[90], es compuesta de lo admirable y fueron inventadas al principio, como dice el Filósofo en su *Poética*, porque la intención de los hombres era inducir y mover para adquirir las virtudes y evitar los vicios». Y da la causa de su utilidad diciendo:

Con las simples representaciones mejor se inducen y mueven que con las razones; de donde en lo admirable bien representado se ve la delectación, porque la razón se deleita en la comparación (y da el ejemplo). De la manera que la delectación en los hechos es delectable, así en la representación con las palabras. Y esto es la fábula, conviene a saber[91]; dicho aquello que se representa, y la representación que mueve a alguna cosa, por lo cual los antiguos tenían fábulas acomodadas con algunos casos verdaderos, que en las fábulas ocultaban la verdad[92].

Y añade: «dos cosas en conclusión ha de tener la fábula, esto es, que contenga en sí verdadero sentido y que represente algo útil; y que convenga[93]

---

89 Error evidente. Lugo se refiere a este pasaje de San Pablo en la *Epístola I a Timoteo* (3-4): «al irme a Macedonia te pedí que te quedases en Éfeso, para que hicieses entender a ciertos sujetos que no enseñasen doctrinas extrañas, ni se ocupasen en fábulas y genealogías interminables, que son más propias para excitar disputas que para formar por la fe el edificio de Dios» [...]. «En cuanto a las fábulas ridículas y cuentos de viejas, dales de mano, y dedícate al ejercicio de la virtud».

90 Según Aristóteles, *Poética*, ed. trilingüe V. García Yebra, Madrid: Gredos, 1974, «es evidente que ni los hombres virtuosos deben aparecer pasando de la dicha al infortunio, pues esto no inspira temor ni compasión, sino repugnancia; ni los malvados, del infortunio a la dicha, pues esto es lo menos trágico que puede darse, ya que carece de todo lo indispensable, pues no inspira simpatía, ni compasión ni temor» (pág. 169).

91 conviene a saber *AB*] : conviene saber *C*

92 El concepto de «verosimilitud» es cardinal en la *Poética*, pág. 531. Así, «los acontecimientos de la fábula deben desarrollarse en sucesión verosímil o necesaria (51a12, 28). –Lo posible según la verosimilitud o necesidad es el objeto de la poesía (51a36-38). Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente (51b8-9). –En la comedia, primero componen la fábula verosímilmente, y luego asignan a los personajes un nombre cualquiera (51b11-13). –Nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta (51b30-32). Llamo episódica a la fábula en que la sucesión de los hechos no es verosímil ni necesaria (51b34-35). –El cambio de la acción en sentido contrario, que constituye la peripecia, debe ser verosímil o necesario (52a25-29). –También en los caracteres, como en las fábulas, se ha de buscar siempre lo necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo, y sea necesario o verosímil que después de tal cosa suceda tal otra (54a33-36)». Véase la monografía de Rogelio Miñana, *La verosimilitud en el Siglo de Oro*. *Cervantes y la novela*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002.

93 convenga *AC*]: conmueva *B*

aquello con la verdad». Y declárase[94] de todo punto con estas palabras: «si se propone fábula que no puede representar alguna verdad, es sin sustancia y frust[r]atoria[95], y la que no representa propiamente es inadvertida y necia».

Estos son los rumbos, esta la carta con que[96] me atreví a navegar el inconstante golfo del pueblo. Preceptos no con autores profanos autorizados sino por un Doctor Angélico[97] cuyos avisos y reglas he procurado guardar en este volumen, donde, a mi ver, las representaciones son verisímiles[98] y próximas a la verdad; y algunas de ellas verdades, y éstas nacidas de lo admirable elegido a tu aprovechamiento. Y deseando inducirte y moverte a desterrar el vicio y amar la virtud.

Cuanto al adorno he procurado romper la lengua en varias frasis[99], ejecutando cuanto abrazan[100] la Retórica y Oratoria, los Tropos, las Figuras, así de las sentencias como de las palabras, con la variedad de estilos que enseñan Cicerón[101], Quintiliano[102] y los demás autores. Espero tu censura, no dictada de la malicia, sino de la corrección sabia; y agradándote este trabajo en que te represento[103] lo común del pueblo, te ofrezco en otro lo superior con la imitación trágica –esto se entiende según Aristóteles[104]– las acciones graves

---

94 declárase *AB*]: declárese *B*

95 frustratoria *B*] : frustatoria *AC*

96 con que *AC*] : conque *B*

97 Santo Tomás de Aquino.

98 verisímiles *A*] : verosímiles *BC*

99 *frasis*: 'habla, lenguaje, modo de hablar y elegancia en el decir' (*Cov*.).

100 abraçan *AC*] : abraza *B*

101 Lugo se refiere a *El orador*, última obra retórica extensa de Cicerón. Se considera la cúspide del autor de *Las Catilinarias* como teórico, su canto del cisne, por la elocuencia civil y forense de la que hace gala. Lejos de todo modelo escolar, superados los secos y teóricos manuales de clase al modo griego, que había imitado en su juventud (*De inventione*), presenta ahora el mejor resultado de sus estudios y de su experiencia. El plan del libro muestra el especial interés concedido a la elocución, ocupándose de las figuras de dicción y de pensamiento en los parágrafos 134-139. Véase Marco Tulio Cicerón, *El orador*, eds. y trads. A. Tovar y A. R. Bujaldón, Barcelona: Ediciones Alma Mater, 1967, págs. 55-59.

102 Marco Fabio Quintiliano (Calahorra, 30 - Roma, 96) fue el más acreditado maestro de Retórica del Imperio Romano y el primer profesor de Occidente que, por mandato del emperador Domiciano, ejerció su cargo en nombre del Estado, oficialmente retribuido a cargo del erario público. Su obra retórica es de tanta envergadura que se convirtió en auténtica potencia formadora del orador en sus dos vertientes principales: la *Retórica jurídica* y la *Retórica política*. Las *Institutiones Oratoriae* se ocupan de la enseñanza, los primeros ejercicios, la definición y el concepto de Retórica, así como de sus materiales, en el libro II (I, págs. 173-311). Los tropos son objeto del libro VIII (III, págs. 243-273), mientras que comenta las figuras por extenso en el IX (III, págs. 277-451). Véase Quintiliano de Calahorra, *Obra completa*, ed. bilingüe de A. Ortega Carmona, Salamanca: Universidad de Salamanca, v. I (1997), v. III (1999).

103 que te represento *AC*] :que represento *B*

104 Señala Aristóteles, *op. cit*., pág. 147, que «la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad».

de los príncipes dignos del coturno de Sófocles –como dijo Virgilio[105]–, ofreciendo cifrarte un verdadero y cristiano político, desengañado, prudente y sabio, que, de acuerdo, no hallarás en este volumen citado[106] a Cornelio Tácito[107], Justo Lipsio[108] y otros; no por no haberlos visto con asiduo cuidado, mas por lograr en más propia ocasión lo mucho bueno que tengo advertido en estos y otros autores[109]. Vale.

Introducción a las novelas

Ver erat et blando mordentia frigora sensu.

Era la primavera y blandamente
se dejaba sentir el mordaz hielo.

Galante descripción en pocas palabras –hecha por Ausonio[110]– del tiempo en que Celio, Fabio y Montano, tres amigos iguales en cualidad, en costum-

---

[105] Lugo reproduce dos versos de la introducción a la Bucólica VIII de Virgilio, *Bucólicas*, ed. V. Cristóbal, Madrid: Cátedra, 1996, pág. 205: «¿Voy a poder difundir por la faz de la tierra tus versos, / únicos que del coturno de Sófocles dignos se muestran?» (vv. 9-10).

[106] citado AC] : citados *B*. La *gradatio* que presupone la catálisis del verbo en cada uno de los miembros es muy común en la época, de ahí el uso del singular.

[107] Cornelio Tácito ha pasado a la historia por los *Anales*, su obra por excelencia. No sólo por ser la más amplia y mejor conservada de cuantas escribió, sino también por constituir, situada en los años finales de su trayectoria, un «testamento histórico y literario». La materia central es la historia interior y exterior de Roma desde el reinado de Tiberio al de Nerón, ambos incluidos, es decir, entre los años 14 y 68 d. C. Su dedicación a la oratoria le ganó pronto un alto renombre gracias a su elocuencia. No han faltado quienes defienden la posibilidad de que, al igual que Plinio el Joven, hubiera podido ser alumno de Quintiliano.

[108] Nacido en Overijse (Ducado de Brabante) el 18 de octubre de 1547 y fallecido el 23 de marzo de 1606 en Lovaina, Lipsio desarrolló su vida en los Países Bajos. Es considerado uno de los mayores humanistas y eruditos del siglo XVI, formando una suerte de «triunvirato literario» con Escalígero y Casaubón. Instruido en el círculo de los jesuitas de Colonia, en 1579 comenzó a enseñar historia en la recién creada Universidad de Leiden. Al final de su existencia fue profesor de latín en la de Lovaina. Sus obras pretendían recuperar el estoicismo de modo que fuera compatible con el cristianismo, tomando como punto de partida a Séneca y dando lugar al movimiento «neoestoico». Su libro más sobresaliente es *De constantia*. Véase Elena Cantarino Suñer, «Justo Lipsio en España: humanismo, neoestoicismo y tacitismo», en *Hacia un nuevo inventario de la ciencia española*: *IV Jornadas de Hispanismo Filosófico*, coord. X. Ajenjo Bullón, G. Capellán de Miguel, Santander: Asociación de Hispanismo Filosófico, Sociedad Menéndez Pelayo, 2000, págs. 77-84.

[109] en estos y otros autores *AC*] : en ellos así como en otros autores *B*

[110] Poema atribuido. Esta paternidad ausoniana era común en el Siglo de Oro. Véase Blanca González de Escandón, *Los temas del carpe diem y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1938, y Antonio Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid: Gredos, 1972, págs. 371 y sigs. Véase también Lía Schwartz, «Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la *Antología griega* a las *Anacreónticas* en la poesía de Quevedo», *La Perinola.*

bres, en ingenio y aun en la inclinación y letras, puedo decir, para vacar[111] a mayores cuidados, huyendo el ocio, raíz de los vicios, se juntaban a tener apacibles ratos en el jardín de Celio, donde el arte emulaba a la naturaleza y la naturaleza al arte[112]. En los cuadros competían los colores de las plantas con la hermosura de los lazos. Fragancia prestaban al viento los jazmines,

---

Revista de investigación quevediana, III (2000), págs. 293-324. La obra de Ausonio fue transmitida en cuatro familias de manuscritos cuya historia a partir del siglo IV no ha sido fácil de trazar. Se añade a esta dificultad el hecho de que algunos poemas circularon en más de una versión y ofrecen por tanto variantes, que han hecho suponer que su autor corrigió algunos en vida. La *editio princeps* fue publicada en Venecia por Bartholomaeus Girardinus en 1472, a la que siguieron numerosas impresiones italianas. Escalígero publicó la suya en Lyon (1574-75), seguida por la de Bordeaux (1580). La de Peiper (Teubner, 1886) contiene en el libro XXII varios poemas antiguos que resultaron incorporados a las obras de Ausonio, pero que son, en verdad, de autor desconocido. Con uno de estos textos anónimos está relacionado el tópico del *carpe diem*, profusamente recreado en la poesía renacentista y barroca, en su variante *collige virgo rosas*, que deriva del poema elegíaco *De rosis nascentibus*, asociado con Ausonio en la edición de París de 1511. También atribuido a Virgilio y recogido en el *Appendix Vergiliana*, no pudo ser compuesto antes del siglo IV d. C. El nombre del epigramista latino quedó así vinculado al motivo, a pesar de que se trata de una falsa autoría. En esta línea, Herrera reconoce que el poema elegíaco «Ver erat et blando mordentia frigora sensu / spirabat croceo mane revecta dies» era de atribución dudosa, pero lo reproduce sin cortes y añade su versión castellana, además de otros textos que se apoyan en este *topos*, como la oda 10 del libro IV de Horacio. Véase Carlos Alvar, Manuel Alvar Ezquerra, Alfredo Alvar Ezquerra y Florencio Sevilla Arroyo, *Gran enciclopedia cervantina*, Madrid: Castalia, 2005, II, págs. 936-937. Es indudable que Lugo trabajó con repertorios o con ediciones que contenían poemas espurios. Así, en *Las dos hermanas*, tercera novela del *Teatro popular*, incluye otro epigrama de Ausonio que no figura en las ediciones modernas que he consultado. Véase Rafael Bonilla Cerezo, *op. cit*., págs. 159-160. El texto aparece, sin embargo, bajo el título de *Ad Deliam lascivientem cultu*, con el número 32 y también –entre corchetes– con el 104 en la sección XXIII de la edición *Decimi Magni Ausoni Burdigalensis Opuscula* (Recensuit Rudolfus Peiper), 1886. Manejo la reproducción facsímil [Aedibus B. G. Teubneri, 1976, pág. 434]. La citada sección XXIII viene intitulada como *Italorum s. XV Epigrammata*, seguida de un elocuente subtítulo: *Ausonii poetae Epigrammata nuper inventa et ab eruditissimo viro Bartholomaeo Merula Publicata*. Parece obvio que en alguna impresión cuatrocentista este y otros poemitas circularon bajo atribución ausoniana. La filología clásica de nuestro tiempo ha descubierto que se trataba de una superchería, eliminándolo de las ediciones más autorizadas. Por tanto, estos epigramas no son de Ausonio pero Lugo los leyó «como de» Ausonio en el XVII. Véase por último *The Classical Journal*, 1829, pág. 109.

[111] *vacar*: 'cesar por algún tiempo, o suspender los negocios, estudios o trabajo en que uno se emplea' (*Aut*.).

[112] Señala Rafael Malpartida Tirado, *Apéndices*, *escépticos y curiosos en el Renacimiento español. Los diálogos de Antonio de Torquemada*, Málaga: Universidad de Málaga, 2004, págs. 185-186, que «a la convención heredada del *locus amoenus* se suma en algunos casos un interés por dotar de plena funcionalidad al marco, como objeto o resorte de la plática; empleo que se alterna con el *incipit* de la conversación». Lugo desliza en este caso una digresión sobre el binomio «naturaleza / arte», muy debatido en el Siglo de Oro, a fin de privilegiar un polo u otro en el proceso imitativo. El *locus amoenus* es tópico ya utilizado en «El Banquete religioso» de Erasmo y reelaborado por Torquemada al comienzo de los *Coloquios satíricos*. Véase Rafael Malpartida Tirado, *ibid*., págs. 264-265. Sobre el motivo barroco de si la Naturaleza «sobrepuja» el arte, o al contrario, remito a las notas –con amplia bibliografía– de José Lara Garrido, *Del Siglo de Oro* (*métodos y relecciones*), Madrid: Universidad Europea de Madrid, CEES, 1997, págs. 174-178.

las rosas, claveles y mosquetas[113], conficionando[114] suavidad para el olfato, cuanto[115] belleza para la vista. En medio, impelida contra su natural, hurtaba el agua su ejercicio a los pájaros, trepando el aire, y ellos, en él, acompañaban como a instrumento el dulce murmurar de las aguas[116]. Aquí, entre otras, una tarde dijo Celio con Horacio:

> Deshácense los hielos, y a los campos
> viste la hierba verde;
> adórnanse los árboles con hojas,
> muda veces la tierra.
> A las riberas las corrientes faltan,
> y pasan los arroyos;
> gracia con las hermanas ninfas se oye
> llevar coro desnuda;
> nada inmortal esperes, amonesta
> el año, el día, la hora [...].[117]

Y pues el anciano tiempo nos enseña –como sintió Esquilo[118]–, gocemos el que nos ofrece ahora la primavera, a quien los poetas dieron tan diferentes

---

[113] *mosquetas*: 'especie de zarza cultivada, cuyas flores dan suavísimo olor, de musco, y por eso se llama mosqueta' (*Cov*.).

[114] conficionando *AC*] : confeccionando *B*

[115] cuanto *AB*] : cuanta *C*

[116] Ya he anotado que el *locus amoenus* ('paraje agradable, deleitable o placentero'), dominado por un árbol o varios, una fuente o arroyo y un coro de acordadas aves, con amplia difusión en la literatura clásica (Hesíodo, Teócrito, Virgilio, Cicerón...), es aprovechado por los autores secentistas como lugar de la enunciación, del diálogo o de la narración. Véase Eva Kushner, «Le role structurel du *locus amoenus* dans les dialogues de la Renaissance», *Cahiers de l'AIEF*, 34 (1982), págs. 39-57. Esta vez se trata de un «jardín», o sea, de un paisaje artificioso, condicionado por la intervención humana. En el siglo XVI, según indica Begoña Rodríguez Rodríguez, «Derivaciones áureas del *locus amoenus*: de la poesía a la novela», *Edad de Oro*, XXIV (2005), págs. 391-406 (pág. 400), «Antonio de Torquemada utilizaba el recurso para ubicar la conversación de Antonio, Luis y Bernardo en el *Jardín de flores curiosas*, una miscelánea en toda regla», como sucede, en buena medida, con el *Teatro popular* de Lugo. A propósito de las misceláneas, florestas, vergeles o jardines, con simbología metapoética, véase Rafael Malpartida Tirado, *op. cit*., págs. 255-264.

[117] Horacio *BC*] : Honcio *A*. Error evidente. Lugo alude con seguridad a la oda 10 del libro IV, pues creo que toma sus autoridades sobre el *carpe diem* de las *Anotaciones* de Herrera (1580): «Oh, tú, cruel hasta hoy, que fiaste tanto en los dones de Venus! / Cuando inesperado bozo venga a tu orgullo y se caiga / el cabello que ahora flota sobre los hombros y el tinte / más hermoso que la flor purpúrea del rosal, / cambie arrugando la faz de Ligurino, dirás, / ¡ay!, cada vez que el espejo te muestre el rostro de otro hombre: / ¿Por qué no tuve de niño la mente actual o por qué / no están frescas las mejillas de quien en tal modo siente?». Véase Horacio, *Odas y épodos*, eds. M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal, Madrid: Cátedra, 1990, págs. 354-355.

[118] Nacido en Eleusis (525 a. C.) y fallecido en Gela (456 a. C.), este dramaturgo griego, predecesor de Sócrates y Eurípides, es considerado el creador de la tragedia. Asimismo, fue uno de los «maratonianos»

epictetos[119] y tan en su favor. Todas las acciones humanas tienen sus tiempos acomodados y propios, cual muestra el sabio, y la dificultad está en que no se huya sin lograrle. ¡Qué bien los poetas pintaban su celeridad! ¡Qué bien sus costumbres! ¡Qué bien su naturaleza! Leed entre otros muchos a Claudiano en el quinto panegírico, hecho en alabanza de Estilicón[120]; a Cornelio Gallo[121], a [Horacio][122] y Ovidio[123].

–De todo no sólo gusto –dijo Fabio–, mas, desengaño de la frágil vida humana, se opone a la consideración. Estas flores, testigos y elegantes retóricos, persuaden con su hermosura, al nacer el día alegres, a la tarde marchitas. Ya las plantas brotando, ya agostadas; ya los árboles vestidos,

---

y luchó en las guerras promovidas por los persas en la batalla de Maratón (490 a. C.), en las de Salamina y, probablemente, en la de Platea. De sus ochenta piezas sólo se conservan seis: *Los persas* (472 a. C.) y *Los siete contra Tebas* (467 a. C.) son resultado de sus experiencias bélicas. En las *Euménides* (478 a. C.) apoya la reforma de Efialtes (462 a. C.), o sea, la transferencia de los poderes políticos del Areópago al Consejo de los Quinientos. En la *Orestíada* (*Agamenón*, *Las coéforas* y *Las euménides*) desarrolla sus temas fundamentales: el sufrimiento humano lleva al personaje al conocimiento, que no está reñido con una fuerte creencia en la justicia final de los dioses. En su producción, dicho sufrimiento tiene siempre causa directa o indirecta en una acción malvada o insensata que conduce a la desgracia de los protagonistas, pero que puede haber sido heredada por los mismos. Es fundamental, a este respecto, la fuerza del *genos*, de la herencia de la culpa y de los lazos de sangre. El motivo del *tempos fugit*, más o menos difuso, se encuentra tanto en *Prometeo* como en la *Orestíada*, cuando la sombra de Darío rememora los gloriosos tiempos de Persia antes de enfrentarse con los griegos en *Los persas* (vv. 759-786). La misma Casandra de *Agamenón* discurre sobre el pasado, el presente y el futuro, evocando su vida anterior y temiendo lo que vendrá. Idéntica función cumplen las Euménides en la obra homónima, perseguidoras del matricida Orestes.

[119] epictetos *AC*] : epítetos *B*

[120] Por el contexto, Lugo apunta, más bien, al final del libro II «Sobre el consulado de Estilicón», donde coinciden las metáforas de la nieve y de la primavera, asociadas al *carpe diem*, y el mito de las edades: «Aquí habitan en lugares fijos los siglos, distinguidos en su aspecto por diversos metales: en aquel lado se apiñan los siglos de bronce, en éste se mantienen rígidos los de hierro, allí brillan los de plata. En una zona privilegiada de la cueva, se encontraban, difíciles de alcanzar para la tierra, los años resplandecientes, el grupo de los de oro; de ellos coge el Sol uno especial por su valiosa materia, para marcar en él el nombre de Estilicón; entonces le ordena seguir detrás de él, y al mismo tiempo se dirige a ellos con estas palabras cuando se ponen en marcha: "mirad, ya está aquí el cónsul para el que hemos retrasado la edad de un metal mejor. Id, años deseados por los mortales, llevadles virtudes, floreced de nuevo con genios humanos, alegres con Baco y fértiles en frutos». Véase Claudiano, *Poemas*, ed. M. Castillo Bejarano, Madrid: Gredos, 1993, págs. 198-109, y Dulce Estefanía Álvarez, «El panegírico poético latino a partir de Augusto: algunas calas», *Myrtia*, 13 (1998), págs. 151-175.

[121] Véase F. Angiò, «Il ritorno di Cornelio Gallo», *Giornale italiano di Filología*, LVI, 1 (2004), págs. 129-138.

[122] Horacio *BC*] : Honcio *A*. Error evidente.

[123] Se refiere a este pasaje de las *Metamorfosis*: «Labitur occulte fallitque uolatilis aetas, et nihil est annis uelocius» (lib. X, 520). Según Herrera, «lo tradució don Diego de Mendoza en su *Adonis* como sigue: "no hay cosa más ligera que los días" (h. 683)». Véase Antonio Gallego Morell, *op. cit*., pág. 545.

ya desnudos; ya el verano alegra la tierra, ya el estío la deseca; el otoño la humedece, el invierno la hiela. Y lo mismo que vemos en un año vemos en otro, y en tan largos tiempos apenas le gozamos. El pasado ya es ido. El porvenir no ha llegado, y el presente es un punto indivisible. No en balde se mueven disputas si hay tiempo presente, pues lo indivisible no permite acción humana con existencia; que las nuestras vuelan con la misma velocidad todas pretéritas, y el que más metafísico lo considera halla sólo que el presente no es otra cosa que el punto en que termina el fin de lo pasado y pretende el principio[124] de lo futuro; y entre dos puntos y términos tan juntos mal puede caber otro punto real. Y aunque os parezca nueva esta doctrina la hallaréis en Temistio[125].

–Lo disputable quede a las Escuelas –añadió Montano– y pues ha tantos días que nos convidó, aún imaginada, la primavera para gozarla en este jardín, demos principio al entretenimiento concertado, ocupando las tardes en referir cada uno de los tres una novela, explicando el lugar curioso que ocasionare la conversación, pues así conseguiremos el precepto de Horacio, acertando en mezclar lo útil con lo deleitoso[126].

–Aunque los italianos –dijo Celio– con tanto número de novelas pudieran excusarnos hacer nuevas imaginaciones y inquirir[127] nuevos sucesos, en la antigüedad hallamos en los griegos dado principio a este género de poemas,

---

[124] pretende el principio *AC*] : pretende el fin *B*

[125] Comentarista de Platón y Aristóteles, Temistio (Paflagonia, c. 317-Constantinopla, c. 388) fue un filósofo griego, docente y alto funcionario del Imperio Romano de Oriente. Aunque pagano, mereció la aceptación para servir al Imperio, convirtiéndose en senador (355), procónsul (358) y prefecto (383). Nos han llegado, entre otras obras, muy fragmentadas, treinta y tres *Discursos*, dieciocho de los cuales son llamados «políticos»; los quince restantes son «privados», es decir, conferencias, escritos polémicos y ocasionales. Véase sobre este particular Themistius, *In Aristotelis physica paraphrasis*, vol. 5, 2, pág. 158. Remito asimismo a las eruditas glosas de Israel Muñoz Gallarte, *Los sustantivos-hecho en el Nuevo Testamento. Clasificación semántica*, Madrid: Universidad Complutense, 2009, págs. 14-24.

[126] Escribe Horacio en su *Arte poética*, *op. cit*., pág. 217: «Los poetas pretenden o ser útiles o deleitar, / o decir a un tiempo cosas agradables y provechosas para la vida. / Cualquier precepto que des, sé breve, para que rápidamente / los espíritus capten, dóciles, tus palabras y las retengan fielmente. / Todo lo superfluo rebosa de la mente saturada. / Que las cosas inventadas para deleitar estén próximas a la verdad». En la formulación del ideal poético consistente en la unión de «utilidad» y «deleite» («Aut prodesse volunt aut delectare poetae»), Horacio depende de Neoptólemo, si bien este último concibe el valor artístico como secundario. Como vemos, Lugo elige la estructura boccacciana para organizar su colección; o sea, un marco o *cornice* («Introducción») que alberga los ocho relatos, independientes entre sí. No obstante, como en las *Novelas a Marcia Leonarda*, dicho marco reaparece al inicio o al final de cada una de las historias, trufándolas con fuentes literarias, versos y aforismos.

[127] y inquirir *AC*] : e inquirirnos *B*

cual se ve en la de *Teágenes y Cariclea*[128], *Leucipo y Clitofonte*[129] y en nuestro vulgar el *Patrañuelo*[130], las *Historias trágicas*[131], Cervantes[132] y otras muchas.

–Primero que se refiera ninguna –añadió Fabio– deseo que Celio, como tan versado en todas las buenas letras que pide la curiosidad, nos dé a entender qué es fábula, quién[133] sus inventores, qué genero de fábula es la novela, qué partes requiere tener y qué preceptos se deban guardar y de qué utilidad sean, porque sabido el camino se errará menos veces.

–Nuevo tratado –respondió Celio– pide explicar lo que propone Fabio, mas obedeceré excusando cuanto me sea posible latitud tan grande como abraza esta materia. Dejo aparte la etimología deste nombre, «fábula», si viene a *fando*, por «fingir», como quiere San Isidoro en sus *Etimologías*[134],

---

[128] *Teágenes y Cariclea*: novela bizantina de Heliodoro de Emesa (Siria). Sabemos poco sobre la vida del autor, que se data de forma variable entre los siglos III y IV, pero se le ha identificado con un obispo cristiano de Tesalónica llamado así, según noticia que aparece por primera vez en la *Historia de la Iglesia de Sócrates* (siglo V; 5, 22), llegando a ser obispo de Trica e introductor de celibato en Tesalia. Dos particularidades conceden a la novela de Heliodoro, conocida como *Etiópicas*, un puesto especial: 1) el virtuosismo en la técnica narrativa; 2) constituye un testimonio relevante de que nuevas fuerzas religiosas penetran en esa época.

[129] Mención del famoso libro de Aquiles Tacio (s. II-III), escritor de la época bizantina que nos legó una novela erótica llamada *Leucipa y Clitofonte* o las *Aventuras de Leucipa y Clitofonte*, compuesta bajo la influencia retórica de la *Segunda Sofística*, hacia finales del siglo II. Tacio complica el esquema de la narración –dentro del bastidor folletinesco de la novela griega–, aburguesa a los protagonistas y añade un buen número de digresiones internas (descripciones de animales, estatuas, cuadros, relatos míticos...) con gran virtuosismo. Su texto, como ha estudiado Javier González Rovira, *La novela bizantina*, fue pronto conocido, imitado en el siglo XVI y traducido al castellano por Agreda y Vargas en 1617. Véase también Antonio Cruz Casado, «Diego de Agreda y Vargas, traductor de Aquiles Tacio (1617)», en *Actas del VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Granada: Universidad de Granada, 1989, págs. 285-292.

[130] *Patrañuelo BC*] : *Patrañuele A*. Error evidente. Colección de novelas «a la italiana» –y «muñón» para el nacimiento del género en nuestro país– publicada por Juan de Timoneda en 1567. Denomina a sus textos «patrañas», inspirados con frecuencia en fuentes transalpinas (Massuccio Salernitano, Giovanni Boccaccio, Mateo Bandello…) actualizadas, aclimatadas y narradas en un castellano familiar, no exento de artificio. Véase Ángel Luis Luján, «El discurso narrativo en *El Patrañuelo*», *Lexis*, XXII, 1 (1988), págs. 35-52.

[131] Lugo se refiere a la traducción española de catorce de los cuentos del italiano Bandello (c. 1485-1562), a partir de la paráfrasis francesa de Boistuau y Belleforest, aparecida en Salamanca en 1589 bajo el título de *Historias trágicas*. Véase María Soledad Arredondo, «Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro», págs. 217-226. El libro fue reeditado por Lorenzo de Ayala, a costa de Miguel Martínez, en Valladolid (1603).

[132] Lógicamente las *Novelas ejemplares* (1613).

[133] quién *AC*] : quiénes *B*

[134] San Isidoro, *Etimologías*, ed. bil. J. Oroz Reta, introd. M. C. Díaz y Díaz, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1982, pág. 357, en su capítulo «Sobre la fábula» (I, 40), declara que «los poetas dieron su nombre a la fábula derivándolo de *fari* ("hablar"), porque no se trata de hechos reales, sino solamente de ficciones habladas. Y son puestas en escena para que el diálogo fingido que mantienen unos animales, que de suyo no hablan, sirva de espejo a la vida del hombre. Se dice que el creador fue

o a *fabulor*, *fabularis*, por «hablar», cuyo derivativo es *fabela*, lo mismo que «habla»; quién[135] hayan sido sus inventores dificultoso es averiguarlo. Aristóteles dice que la confección de las fábulas manó de Sicilia y que las inventaron Epicarmio[136] y Formio[137]. Celio Rodiginio, en sus *Lecciones antiguas*[138], y San Isidoro da[n][139] otros. Lo cierto es que en varias naciones y tiempos hubo varios inventores, cual se colige de sus nombres. La difinición[140] verdadera, y que hace a nuestro propósito, es cogida de la doctrina de Aristóteles en su *Poética*, y a mi ver quiditativa a este género de fábula, propia de las novelas. Esta fábula es imitación de la acción y no dijo de las acciones, porque no le es permitido a la novela abrazar más que una acción, así como la tragedia. Esto parece, determina el Filósofo, diciendo que de la manera que en los otros[141] artes imitatrices es una, y de una la imitación, así debe ser en la fábula[142].

Alcmeón de Cretona, aunque se denominaron "esópicas" por ser de Esopo, entre los griegos quien más sobresalió en su utilización. Las fábulas pueden ser esópicas o libísticas. Esópicas son aquellas que representan dialogando entre ellos a animales mudos, o bien a seres inanimados, como ciudades, árboles, montes, piedras, ríos. Las libísticas, por su parte, presentan a los hombres en conversación con animales, o viceversa. Los poetas compusieron unas fábulas con la intención de que sirvieran de entretenimiento; trataron de aplicar otras a la naturaleza de las cosas; y algunas a las costumbres de los hombres». Páginas después («Sobre los tipos de historia», I, 44), emplea el término con un sentido más próximo al que nos ocupa: «historia es la narración de hechos acontecidos, por la cual se conocen los sucesos que tuvieron lugar en tiempos pasados. El nombre de *historia* deriva en griego de *historein*, que significa 'ver o conocer'. […] La diferencia entre *historia* y *anales* estriba en que la historia tiene por tema tiempos que hemos visto, mientras que los anales se refieren a los años que nuestra época no conoció. De ahí que Salustio figure como autor de Historia; y Livio, Eusebio y Jerónimo de Anales y de Historia. Existe también distinción entre «historia», «argumento» y «fábula». *Historias* son hechos verdaderos que han sucedido; *argumentos*, sucesos que no han tenido lugar, pero pueden tenerlo; *fábulas*, en cambio, son aquellas cosas que ni han acontecido ni pueden acontecer, porque son contrarias a lo natural» (págs. 359-361). En otro lugar («Tercera edad», V, 39) añade que «en tiempo de Aoth se inventaron las fábulas» (pág. 555).

135 quién *AC*] : quiénes *B*

136 Epicarmio *AC*] : Epicarmo *B*

137 «Quien introdujo máscaras o prólogos o pluralidad de actores y demás cosas semejantes, se desconoce; pero el componer fábulas, Epicarmo y Formis. Esto, al principio, vino de Sicilia; pero de los atenienses fue Crates el primero que, abandonando la forma yámbica, empezó a componer argumentos y fábulas de carácter general». Véase Aristóteles, *op. cit*., pág. 143.

138 En el capítulo VII del libro X, Rodiginio asocia este género con las figuras de Esopo, Epimitio, Promitio y Hesíodo. Véase Ludovico Ricchieri, *Lodovici Caelii Rhodigini in Antiquarum Lectionum Libros ad Clariis D. Ioannem Grolierivm Christianiss. Gallorum Regis Secretarivm*…, Basileae: Hier. Frobenium et Nicol Episcopium, 1542. Biblioteca Pública Provincial de Córdoba, sig. 28-138, págs. 493-494.

139 dan *B*] : da *AC*

140 definición *A*] : definición *BC*

141 los otros *AC*] : las otras *B*

142 Opina Aristóteles, *op. cit*., págs. 145-146 y 157, que «es la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de

Y lo mismo enseñó Horacio en el principio de su *Poética*, mostrando el vicio de las fábulas inadvertidas, que algunas veces con el rostro humano compuestas de miembros de diferentes animales fenecen en pez; y a esta causa, de las que no se proporcionan del principio al fin, siendo de una especie y naturaleza, dice a los Pisones, sí les causara risa[143]. Y pregunta, como tan docto; pues de la torpeza y fealdad nace el afecto de reír[144], y de lo hermoso lo admirable. Y así Aristóteles enseña que discurriendo por toda parezca un animal hermoso[145]. Por lo cual Celio Rodiginio llama a la fábula imagen de la verdad[146]. Y excusando la multitud de divisiones que tiene la fábula, unas por sus inventores, como las esópicas, otras por el fin, como las

---

aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones. [...] Y, puesto que es imitación de una acción, y ésta supone algunos que actúan, que necesariamente serán tales o cuales por el carácter y el pensamiento (por estos, en efecto, decimos también que las acciones son tales o cuales), dos son las causas naturales de las acciones: el pensamiento y el carácter. […] Es preciso, por tanto, que así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera».

143 si les causara risa *ABC*. Corrijo el error de todas las impresiones y ediciones. Escribe Horacio, *op. cit*., págs. 180-181, a la zaga de Quintiliano («Ex diversis naturis», *Inst*. VIII, 3, 650): «Si a una cabeza humana quisiera un pintor unir / un cuello de caballo, y aplicar plumas multicolores / a un amasijo de miembros dispares, de suerte que / un hermoso talle de hembra rematara espantosamente en negro pez, / y os invitara a contemplarlo, ¿podríais, amigos míos, contener la risa?».

144 Ya había observado Aristóteles en la *Poética*, *op. cit*., pág. 142, que «lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina».

145 Según el estagirita, «parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas, y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres» (Aristóteles, *op. cit*., págs. 135-136). [...] «La belleza consiste en magnitud y orden, por lo cual no puede resultar hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible) ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del espectador, por ejemplo si hubiera un animal de diez mil estadios). De suerte que, así como los cuerpos y los animales es preciso que tengan magnitud, pero ésta debe ser fácilmente visible en conjunto» (Aristóteles, *ibid*., págs. 153-154).

146 La define de esta forma en el capítulo VII del libro X de las *Lecciones antiguas*: «Fabulam ergo finit orationem ementientem quidem; [...] id est imaginem praeferat veritatis». Véase Ludovico Ricchieri, *op. cit*., pág. 493.

apologéticas, otras poéticas, porque las usaron los poetas, o inventándolas, como Hesíodo[147] y[148] Orfeo[149].

La división que hace al propósito deste género que vamos tratando es la que da Celio Rodiginio, racional, moral y mixta. Destas tres, aunque abrazando como medios lo racional y lo mixto[150], el fin y la especie que toca a la novela es lo moral, por mirar a aquella alegoría que hace relación a las costumbres, según la doctrina del mesmo[151] Celio[152].

Las partes de que se compone la fábula, o novela, según Aristóteles, son agnición, peripecia y perturbación[153]. La agnición es aquel desengaño que se adquiere por el reconocimiento, como si una persona, teniéndose por otra, llega a conocerse en la verdad de lo que es. La peripecia es aquella súbita mudanza que viene de un caso a otro, no esperada. La perturbación es aquello confuso que suspende en la inquietud el ánimo, perturbando[154] el verdadero conocimiento del suceso. La mayor valentía y primor en la fábula que compone la novela es mover a la admiración con suceso dependiente del

---

147 Hesíodo (Ascra, c. VIII a. C.) suele considerarse el más antiguo de los poetas helenos después de Homero. Poco se sabe de su vida. Parece que la enemistad con su hermano Perses, a causa de la herencia paterna, inspiró sus *Trabajos y días*. En la *Teogonía*, en cambio, se ocupó del origen del universo y la genealogía de los dioses. Junto con las de Homero, las obras de Hesíodo se convertirían en parte del corpus fundacional de la cultura griega. Murió al parecer en Ascra y sus cenizas se conservaron en Orcómeno, donde se le rindieron honores como a un fundador de la ciudad.

148 y *AC*] : u *B*

149 Orfeo, hijo de Eagro, rey de Tracia, y de Calíope, musa de la música, es el cantor por excelencia, músico y poeta. Su música y su canto tenían un efecto mágico: las fieras se amansaban, las plantas y los árboles se inclinaban a escucharle, las piedras se ablandaban y el carácter de los hombres violentos se suavizaba. Incluso Hades sucumbió a su arte y permitió el regreso de su amada Eurídice. Los griegos juzgaban que los comienzos de la poesía se cifraban en Orfeo. Para demostrar la función civilizadora de la poesía solía citarse a los más antiguos y legendarios representantes. Así, por ejemplo, en los versos 1030-1036 de las *Ranas* de Aristófanes, Esquilo invita a Dioniso a considerar cuán útiles han sido los poetas desde los tiempos remotos; y menciona a Orfeo, que enseñó las ceremonias sagradas y la abstinencia de la carne (tanto humana como animal).

150 abrazando como medios lo racional y lo mixto *AC*] : abrazando el fin y la especie *B*

151 mesmo *AC*] :mismo *B*

152 Lugo se refiere al capítulo VII del libro X de las *Lecciones antiguas* de Ludovico Ricchieri, *op. cit*., págs. 493-494: «Nomenclaturam quoque esse diversam prodit ex inventorum ratione, aliam nanque Sybariticam dici, Cilissam aliam, aut Cypriam. Aesopeiam tamen praevaluisse appellationem, quod optime omnium Aesopus fabellas scriptitarit. Quod innuere, quanquam obscurius, oratoriarum institutionum quinto Fabius animadvertitur, cum ait, Illae quoque fabulae, quae etiamsi ab Aesopo originem non acceperunt (nam videtur primus earum autor Hesiodus, nomine tamen. Aesopi maxime celebrantur) ducere animos solent. Fabularum vero genus unum dicitur […] rationale. Aliud [...] id est morale. Tertium denique mixtum».

153 La definición de cada una de las partes está tomada directamente de Aristóteles, *op. cit*., págs. 163-166, aunque el griego denomina a la tercera «lance patético».

154 perturbando *AB*] : perturbado *C*

caso y la fortuna. Mas esto tan próximo a lo verisímil[155] que no haya nada que repugne al crédito, porque según el filósofo cuya es toda esta dotrina[156], al poeta no le toca narrar las cosas como ellas fueron sino verisímiles a lo que debieron ser. Cuanto a la duración y límite de la fábula o novela (para guardar los prece[p]tos de Aristóteles) es todo aquel tiempo que se ofrece por varios accidentes, hasta que con existencia se pasa de la incómoda fortuna a la cómoda, o de la cómoda a la incómoda; esto es, de la felicidad a la adversidad, o al contrario. Y reprueba el Filósofo la opinión de los que pretenden abrazar por una acción todas las que pertenecen a uno[157]. Y esto[158] mismo comprueba Eurípides en las *Ifigenias*, donde, aunque es una la persona, divide las acciones, y así escribió dos tragedias[159].

Cuanto a la elocución que debe guardarse, os remito al 3.º de los *Retóricos* de Aristóteles[160] y a sus comentadores, Alexandro Afrodiseo[161], Pedro

---

[155] verisímil *AC*] : verosímil *B*. Anoto de nuevo porque *C* alterna extrañamente el par «verosímil / verisímil».

[156] dotrina *AC*] : doctrina *B*

[157] Véase la nota 42.

[158] Y esto *AC*] : Esto *B*

[159] Eurípides escribió noventa y dos tragedias, conocidas por sus títulos o por fragmentos, pero se conservan sólo diecinueve, de las que una de ellas, *Reso*, se considera apócrifa. Frente a Esquilo y Sófocles, su producción se caracteriza por la innovación en el tratamiento de los mitos, la humanización de los personajes, la influencia de los problemas y de la polémica del momento, la crítica a la divinidad desde un punto de vista tradicional y, como observa Lugo y Dávila, la mayor complejidad de las acciones y los personajes. Eurípides es conocido principalmente por haber reformado la estructura formal de la tragedia ática tradicional. El madrileño se refiere aquí a las dos *Ifigenias*, esto es, *Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia entre los Tauros*. Véase Eurípides, *Tragedias troyanas*, ed. M. Fernández-Galiano, Barcelona: Planeta, 1986.

[160] Todo el libro III de Aristóteles, *Retórica*, introducción, traducción y notas por Q. Racionero, Madrid: Gredos, 1990, págs. 477-596, fija con minuciosidad extrema las normas que deben regir la elocución: «nos queda ahora por hablar acerca de la expresión, dado que no basta con saber lo que hay que decir, sino que también es necesario decirlo como se debe, y esto contribuye mucho a que se manifieste de qué clase es el discurso. Así, pues, de conformidad con la naturaleza (del asunto), al principio investigamos lo que es naturalmente primero, a saber, las materias mismas a partir de las cuales se obtiene la convicción; pero, en segundo lugar, [debemos investigar] el modo como estas materias predisponen los ánimos mediante la expresión; y, en tercer lugar –cosa que es potencialmente importantísima y de la que, sin embargo, no nos hemos ocupado todavía–, aquello que concierne a la representación» (págs. 479-480).

[161] Aphrodiseo *AC*] : Aphrodisio *B*. La razón de que hayamos asignado a las novelas el fin de suscitar el deleite se aprecia mejor si examinamos lo dicho por los comentaristas de Aristóteles a propósito de la purgación de la tragedia. Se diría que, como padecemos más enojos y molestias de los necesarios, no es preciso solazarnos; por lo que «Alejandro Afrodíseo, en uno de sus *Problemas*, nos enseña que los espectáculos escénicos y otras cosas semejantes fueron hallados por los antiguos sólo para que las mentes afligidas de los hombres, al verlos y escucharlos, encontrasen algún alivio a sus penas. Lo mismo puede afirmarse de las novelas: que tienen por fin principal inducir alegría en nuestro ánimo». Véase María José Vega Ramos, *op. cit*., pág. 119. Véase también Alexander Aphrodiseus, *Alexandri Aphrodisei*

Victorio[162], Alexandro [Piccolomini][163], y, en sus *Prosas*, al Cardenal Pedro Bembo[164], donde hallaréis el modo de formar las sentencias y los periodos. Y cuanto al formar las figuras, en Cicerón, Quintiliano, Cipriano[165] y otros muchos, porque no es lugar este para dar preceptos en materia que pide libro aparte, y tan grande como le[166] escribió el Cavalcante, donde, si gustáis de

---

super nonnullos physicis dubitationibus, *solutionum liber*, *ab Angelo Politiano in latinum conversus*, en *Angeli Politiani Opera*, *quae quidem extitere hactenus*, *omnia*, *longe emendatius quam usquam antehac expressa*: *quibus accessit Historia de Coniuratione Pactiana*..., Basileae: apud Nicolaum Episcopium Iuniorem, 1553, págs. 409-435.

[162] P. Vettori, *Commentarii in tres libros Aristotelis de Arte dicendi*, Florencia, 1548 y 1579. Salviati dice que Vettori era muy estudioso de los escritos antiguos («delle antiche scritture diligentissimo osservatore») y que, en el conocimiento de las lenguas, ocupaba el primer lugar entre sus contemporáneos. Además de los *Comentarios* con texto griego y traducción latina, Vettori publicó en 1564 una edición del texto griego sin traducción y sin comentario. Véase Joel Elias Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, *with Special Reference to the Influence of Italy in the Formation and Development of Modern Classicism*, New York, 1899, pág. 335.

[163] Piccolomini *B*] : Petochomini *AC*. Alessandro Piccolomini es autor de *Il Libro della Poetica d'Aristotele*. *Tradotto di Greca Lingua in volgare*, *da M. Aless. Picol*. *Con una sua Epistola a i lettori del modo del tradurre*, Siena, 1572. Véase también sus *Annotationi di M. Aless. Picol. nel Libro della Poetica d'Aristotele*; *con la traduttione del medesimo Libro in lingua Volgare*, Vinegia, 1575. Tras la aparición del libro, la Accademia degli Alterati encomendó a Bonciani, junto a Antonio degli Albizzi, la redacción de un juicio sobre estas *Anotaciones*, que suscitaron un nuevo debate sobre las tesis del anotador y sobre la doctrina de la obra anotada. Véase María José Vega Ramos, *op*. *cit*., pág. 165.

[164] La alusión a las *Prose* de Bembo se justifica porque –igual que Bonciani y Lugo– tomó a Boccaccio como modelo de excelencia de la prosa vernácula del Trecento, tanto en la elección de los términos como en su disposición. Véase Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, ed. C. Dionisotti, Turín: UTET, 1966, págs. 71-310 (especialmente el libro II, págs. 131 y 172-173), donde se acoge al principio retórico general de la *gravità* y *piacevolezza*, que se cumple por medio del sonido, el número y la variación.

[165] Lugo se refiere a Cipriano Suárez. Nacido en Ocaña en 1524, ingresó en la compañía de Jesús en 1549. Estudió durante nueve años Humanidades y Retórica y durante veinte Sagrada Escritura. Fue director de los colegios de jesuitas de Braga y Évora y murió en Plasencia en 1593. Su *De arte rhetorica libri tres*, Conimbricae: I Barrerium, 1562 [BNE, R-30096; R-34627], responde con justeza a la finalidad que se propone: suministrar un claro tratado de retórica para uso de los universitarios principiantes. Pensando que la obra de Cicerón, demasiado dispersa, es contradictoria para ellos y que la de Quintiliano resulta demasiado extensa, se aprestó a componer un texto claro que compendiase armónicamente las aportaciones de ambos, debidamente digeridas. Para Suárez «figura», como su nombre indica, «es cierta conformación de la oración, sacada de lo común y que salta a la vista» (pág. 92). Clasifica la figuras en «figuras de palabras» y «figuras de sentencias» («in verbis et in sententiis»). Tres son, a su vez, los modos de las «figuras de palabras»: adición (*adiectio*), sustracción (*detractio*) y semejanza (*similitudo*). Las figuras de sentencia son aquellas cuyo ornato no reside en las palabras sino en las «cosas mismas». Véase Luis Alburquerque García, *El arte de hablar en público en seis retóricas famosas*, Madrid: Visor, 1995, págs. 149-168. Véase también *De arte rhetorica libri tres / Los tres libros del arte retórica*, ed. F. Romo Feito, incluida en el CD-ROM *Retóricas españolas del siglo xvi escritas en latín*, ed. M. Á. Garrido Gallardo, Madrid: CSIC / Fundación Ignacio Larramendi, 2004.

[166] le *AC*] : lo *B*

mayor latitud, hallaréis lo que deseáredes[167]. Lo que yo advierto es el decoro de las personas, donde tantos han errado, hablando el pastor como académico, el plebeyo como consular y el zafio como político[168].

Y por primer precepto digo que la novela es un poema regular fundado en la imitación, porque toda la poética, según la difinió[169] Aristóteles, es imitación de la naturaleza[170]. Lo mismo sintió Horacio, escribiendo a los de Pisa, que los pintores y los poetas tienen igual poderío por la imitación[171]. Y deseando yo quien hermanase y explicase la difinición[172] de Horacio, que la dio comparativa como poeta, con la que dio Aristóteles, quiditativa como filósofo, pues ambos dicen una misma sentencia, hallé lo que buscaba en el doctísimo Fray Luis de León, en el segundo de sus comentarios sobre los *Cantares*, cuyas palabras son estas; confieso atrevimiento en traducirlas: «Como la poesía no sea otra cosa que pintura que habla»[173]. Veis ahí la difinición[174] de Horacio[175]. Todo su estudio estriba en imitar la naturaleza. Veis

---

[167] deseáredes *AC*] : desearéis *B*. Lugo se refiere al libro de Bartolomeo Cavalcanti, *Giudizio Sopra la Tragedia di Canace e Macareo*, *con molte utili consideración circa l'arte Tragica*, Lucca, 1550.

[168] Si bien Aristóteles, *Retórica*, págs. 301-470, había avanzado el principio del «decoro», o sea, la adecuación entre los hechos, los personajes y los registros expresivos en virtud de la jerarquía social, Horacio, *op. cit*., págs. 190-191, lo desarrolla en su *Arte poética*: «¿Por qué, si soy incapaz o no sé respetar géneros y estilos, / bien delimitados, me dejo saludar como poeta? / ¿Por qué, por falso pudor, prefiero ignorar a aprender? / Un tema cómico no exige la narración con versos trágicos; / asimismo, la cena de Tiestes se indigna si es narrada / con versos informales y casi dignos del zueco. / Que cada cosa ocupe el lugar apropiado y conveniente» (vv. 86-92).

[169] difinió *A*] : definió *BC*

[170] «Siéndonos, pues, natural el imitar, así como la armonía y el ritmo, [...] desde el principio los mejor dotados para estas cosas, avanzando poco a poco, engendraron la poesía partiendo de las improvisaciones» (Aristóteles, *Poética*, pág. 137).

[171] «[...] Pintores y poetas / gozaron siempre de pareja libertad para osarlo todo. / Lo sé, y es un privilegio que reclamo y concedo, / pero no para que se ayunten las fieras con mansos, no para que / se apareen serpientes con aves, con tigres corderos» (vv. 9-13) (Horacio, *op. cit*., págs. 181-182).

[172] difinición *A*] : definición *BC*

[173] Fray Luis de León, *El Cantar de los Cantares de Salomón*, ed. J. M.ª Becerra Hiraldo, Madrid: Cátedra, 2003, en la *Exposición* […] según *el sentido de la letra*, aunque no de forma tan explícita como sugiere Lugo, hace suyo el aforismo de Horacio. Así, en el capítulo IV leemos: «esta es una apóstrofe o buelta poética muy graçiosa en que el Esposo, auiendo hecho pintura y mención de vn tan bello jardín, como auemos visto, prosiguiendo en el mesmo color de decir, buelue sus pláticas a los vientos. [...] Lo qual es muy natural, quando se vee o se pinta con affición y palabras una cosa vna cosa muy bella y mui querida» (págs. 174-175). Lo expresa con palabras similares en la *Exposición de los Cantares de Salomón*, *según su sentido espiritual*: «porque la belleza no solo está en la exterior muestra asentada, esto es, de la proporción de los miembros y escogida pintura de naturales colores, mas también y principalmente tiene su silla en la ánima» (pág. 280).

[174] difinición *A*] : definición *BC*

[175] He aquí la máxima del *Arte poética*, *op. cit*., págs. 219-220: «*ut pictura poesis*». Según Horacio, «como la pintura, la poesía: la habrá que te cautive más, / cuanto más te acerques, y otra cuanto

ahí la difinición[176] de Aristóteles. Y añade a mi propósito: «Nuestros poetas, que escribieron cosas de amores, poco advertidos a lo cierto, entendiendo para consigo que decían bien, se apartaron muy lejos del excelente oficio de poetas. Esto es por donde pretendieron llegarse a la perfección, se apartaron lejísimos de alcanzarla, error que nace de escribir sin saber el arte con que se escribe, y así acontece a los más, por huir de la culpa, dejarse llevar del vicio, como lo enseñó Horacio»[177].

De manera que en la imitación está el todo para acertar. Tal dio a entender Plutarco (*De audi. poe.*)[178], diciendo que se deleita con los peces que no son peces y con las carnes que no son carnes; esto es, con aquellas imitaciones tan propias que representen al vivo lo imitado[179]. Y de toda esta do[c]trina lo que se saca es que se debe imitar cada persona que se introduce en la novela con el decoro y propiedad que le pertenece, hablando el sabio como sabio, el ignorante como ignorante, el viejo como viejo y el mozo[180] como mozo, sin exceder los límites de su talento y acomodándose al corriente de sus frases y palabras. Y si quisiéredes[181] perficionar[182] con más arte estos prece[p]tos[183], leed todo el segundo libro de los *Retóricos* de Aristóteles, donde como en

---

más lejos te retires. / Una gusta de la penumbra, otra querrá ser vista a plena luz, / la que no teme la penetrante mirada del crítico» (vv. 361-364). La comparación no es original del moralista, remontándose al conocido dicho de Simónides de Ceos (Plutarco, *Moralia*, 17f; 58b; 346f), para quien un cuadro es una poesía muda y una poesía un cuadro que habla.

176 difinición *A*] : definición *BC*

177 Las imprecisiones a la hora de citar a Fray Luis de León se repiten de nuevo. Así, en la *Exposición sobre el Cantar de Cantares de Salomón*, *op. cit.*, pág. 137, el agustino incluye pasajes «vagamente» parecidos a este del madrileño: «los autores que tratan del amor son mal entendidos y juzgados por autores de devaneos y de disparates. Por lo qual un poeta antigo y bien enamorado de nuestra nación dixo bien en el prinçipio de sus canciones esta sentencia: "No vea mis escritos quien no es triste, / o quien no ha estado triste en tiempo alguno". Assí que las estrañas cosas que sienten, dizen y hazen los que aman, no se puede entender ni creer de los libros de amor, de donde será forçoso que muchas cosas deste libro sean obscuras».

178 (*De audi. poe.*) *A*] : (*De audit. poe.*) *BC*

179 La personalidad de Plutarco de Queronea (c. 50 ó 46 - c. 120) emerge de sus textos con gran claridad y fuerza; sobre todo en sus *Obras morales y de costumbres* (*Moralia*) I, eds. C. Morales Otal y J. García López, Madrid: Gredos, 1992, de las que se ha dicho que más que una serie de libros, como puedan serlo sus *Vidas paralelas*, son su propia vida. El polígrafo griego se nos presenta como escritor de vasta cultura y transido, hasta los últimos rincones de su alma, por una gran preocupación moralizante. Lugo cita el comienzo del tratado *Cómo debe el joven escuchar la poesía*: «Querido Marco Sedacio, si como decía el poeta Filomeno, de las carnes las más sabrosas son las que no son carnes, y de los peces los que no son peces, dejemos que lo demuestren aquellos de los que Catón decía que tenían el paladar más sensible que el corazón» (pág. 89).

180 viejo y el mozo *AC*] : viejo, el mozo *B*

181 quisiéredes *AC*] : quisiéreis *B*

182 perficionar *AC*] : perfeccionar *B*

183 preceptos *B*] : precetos *AC*

retrato os pone la variedad de afectos y costumbres de los que habéis de imitar, y para la práctica harto os dará el Bocacio[184] en su *Fiameta* y en el *Decamerón* de sus novelas[185].

El fin que tienen estos poemas, como ya apunté, es poner a los ojos del entendimiento un espejo[186] en que hacen reflexión los sucesos humanos; para que el hombre, de la suerte que en el cristal se compone a sí, mirándose en los varios casos que abrazan y representan las novelas, componga sus acciones imitando lo bueno y huyendo lo malo. La utilidad que, escritas con este acuerdo, tienen este género de fábulas, muestran bien Plutarco, Celio Rodi-

[184] Bocacio *AC*] : Boccaccio *B*

[185] Giovanni Boccaccio (Florencia, 1313-1375) es una de las cimas de la Edad Media italiana junto con Dante y Petrarca. En su biografía amorosa destaca un episodio (muy en la línea *stilnovista*) que marcaría algunos de sus libros: la mañana del 30 de marzo de 1331 conoció a una dama napolitana de la que se enamoró apasionadamente –el encuentro se describe en el *Filócolo*– y a la que inmortalizó con el nombre de Fiammetta («Llamita»), cortejándola sin descanso con canciones y sonetos. Es posible que se tratase de María de Aquino, hija ilegítima del rey y esposa de un gentilhombre de la corte, aunque no se han encontrado documentos. Fiammetta le abrió a Boccaccio las puertas de la nobleza e impulsó su incipiente carrera literaria, en la que destacan títulos como el *Filóstrato*, la *Teseida*, el *Ameto*, la *Amorosa visión* y, sobre todo, la *Elegía de Madonna Fiammetta* y el *Decamerón*. El fin de su relación con la dama y musa lo induce a la escritura del primero de estos últimos libros. Calificada por la crítica de «novela psicológica», la *Elegía* se presenta como una larga carta en la que la protagonista relata su amor juvenil por Pánfilo en la ciudad de Nápoles. El idilio entre ambos termina cuando Pánfilo debe partir a Florencia. Fiammetta, sintiéndose abandonada, intenta suicidarse. Al final, reverdece sus esperanzas cuando oye que Pánfilo ha regresado a la ciudad, pero descubre con amargura que se trata de otra persona con el mismo nombre. Aunque la obra tiene un fuerte componente autobiográfico, su tratamiento de la pasión debe mucho a las *Heroidas* de Ovidio, al anónimo *Pamphilus de amore* y al *De amore* de Andreas Capellanus. El *Decamerón* es el *capolavoro* de toda la prosa medieval italiana. Durante la peste que asoló la ciudad de Florencia en 1348, diez jóvenes –tres hombres y siete mujeres– se reúnen en la iglesia de Santa Isabel María Novella y toman la decisión de retirarse a una villa alejada de la ciudad. Allí, para olvidar los horrores que han dejado atrás, se dedican a contar relatos. Permanecen en la villa durante catorce días, pero los viernes y sábados no narran ninguna historia, de ahí el total de cien relatos.

[186] Sobre la metáfora de la novela como «espejo de la vida humana», remito a Marc Vitse, *Elements pour une theorie du theatre espagnol du XVII siecle*, France-Iberie Recherche: Universite de Toulouse-Le Mirail, 1988, págs. 63-72 y 212-221. Los argumentos en defensa de la ficción son una reformulación del pensamiento de Santo Tomás, quien afirma, en la tradición ciceroniana, que la comedia es un espejo de la vida y que el entretenimiento es necesario. Desde esta perspectiva, como subraya Rogelio Miñana, *op. cit*., pág. 31, «la ficción no se presenta ya como un reflejo engañoso y falso de una realidad superior, sino como una legítima invención de mundos alternativos, autónomos de lo real».

ginio[187], Platón[188] y Dionisio Halicarnasio[189], diciendo: unas tienen consuelo de las humanas calamidades, otras destierran de nosotros las perturbaciones y terrores del[190] ánimo; otras destruyen las opiniones poco honestas, y otras fueron inventadas a causa de otras utilidades. Porque, según San Ambrosio, la fábula, aunque no tiene fuerza de verdad, tiene la razón[191], y en las nuestras no sólo habemos[192] de contentarnos con lo alegórico y moral, sino que habemos[193] de mirar también a la sentencia; pues, como enseña el filósofo, manifiesto es destas acciones ser dos las causas, la sentencia y las costumbres: estas para

---

187 Rodiginio *AC*] : Rodigino *B*

188 A tenor de las fuentes, pienso que se refiere al diálogo *Gorgias*, conocido ya en la Antigüedad con el subtítulo de *Sobre la retórica*. Declara Gorgias que «el orador es capaz de hablar contra toda clase de personas y sobre todas las cuestiones, hasta el punto de producir en la multitud mayor persuasión que sus adversarios sobre lo que él quiera; pero esta ventaja no le autoriza a privar de su reputación a los médicos ni a los de otras profesiones, solamente por el hecho de ser capaz de hacerlo, sino que la retórica, como los demás medios de lucha, se debe emplear también con justicia». Véase Platón, *Diálogos*, II. *Gorgias, Menéxeno*, *Eutidemo*, *Menón*, *Cratilo*, eds. J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F. J. Olivieri, J. L. Calvo, Madrid: Gredos, 1983, pág. 39.

189 Pocos son los datos biográficos de este autor, natural de Halicarnaso, que llegó a Roma durante la 187 Olimpiada (30-29 a. C.). La fecha aproximada de su nacimiento suele situarse en torno al 60 a. C. Como él mismo desgrana en el prefacio a las *Antigüedades romanas*, éstas se imprimieron en el 8-7 a. C., lo que significa la fecha *post quem* para su muerte, imposible de precisar con exactitud. Durante su etapa romana cultivó la amistad de los grandes de la política y las letras –es probable su relación con Horacio– y ejerció de profesor particular para subvenir a sus necesidades primarias mientras preparaba su *opus magnum*. Sólo por exigencias de la enseñanza y de las relaciones literarias iba escribiendo opúsculos críticos (*Los oradores antiguos*, *Sobre la imitación*, *Sobre Tucídides*...) en forma de epístolas a patronos, amigos y alumnos; libros por tanto de circunstancias, pero que, curiosamente, son su mayor timbre de gloria. Lugo alude al capítulo XVI («De las palabras») de *La composición literaria*, ed. V. Becares Botas, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983, págs. 34-37: «como veníamos diciendo, los poetas y prosistas organizan con la mira puesta en el asunto que tratan las palabras apropiadas y reveladoras de los motivos subyacentes e incluso toman prestadas de sus predecesores muchas de ellas según aquellos las acuñaron, sobre todo las que son imitativas de las cosas. [...] El principio y maestro supremos en estas cosas, la naturaleza, es la que nos hace imitar al poner a las cosas sus nombres, con las cuales se pone de manifiesto la realidad gracias a ciertas asimilaciones racionales y estimulantes de nuestra mente» (pág. 34). Téngase en cuenta que Dionisio ampliaría estas ideas en *Las figuras del estilo*, hoy perdida.

190 de el *AC*] : del *B*

191 San Ambrosio (Tréveris, c. 340 - Milán, 397) fue un destacado arzobispo de Milán e importante teólogo y orador. Es uno de los cuatro Padres de la Iglesia latina y uno de los treinta y tres Doctores de la Iglesia Católica. Más guerrero que intelectual, fue el primer cristiano en conseguir que se reconociera el poder de la Iglesia por encima del Estado. Desterró definitivamente en sucesivas confrontaciones a los paganos de la vida política romana. Lugo cita, malinterpretándolo levemente, este pasaje del libro *De officiis ministrorum* (V, 36): «Sed fabula, etsi vim non habet veritatis, hanc tamen rationem habet, ut si possit celare se vir justus; tamen ita peccatum declinet, quasi celare non possit».

192 habemos *AC*] : hemos *B*

193 habemos *AC*] : hemos *B*

el adorno del suceso y aquellas[194] para el adorno de la elocución, y no con menos aprovechamiento a lo que juzgo; pues de la sentencia dificultosa y aguda del poeta, de la cuestión deseada en la Filosofía y de lo oculto de la antigüedad daremos lo más curioso y más útil que nos sea posible, adelantando la erudición en algunas de nuestras novelas a las que se han escrito por los italianos y españoles[195].

–De oposición –dijo Montano– parece que nos habéis leído los preceptos que pidió Fabio. Ya os confieso por notorio[196] el arte que se requiere saber para escribir novelas. Y así desde mañana demos principio a lo tratado, que será a mi juicio útil y apacible entretenimiento y que le podrá inmortalizar la estampa. Lo que de mi parte os pido es que se varíen los asuntos y el lenguaje junto con el adorno de las letras humanas, de suerte que no todo sea para los doctos ni todo para los vulgares, ni todo entre estos dos extremos. Así lo concedieron Celio y Fabio, ejecutando lo prometido.

---

[194] aquellas *AB*] : aquella *C*

[195] Lugo emplea el concepto de «erudición» al modo de Luis Carrillo y Sotomayor, *Libro de la erudición poética* (1611), ed. A. Costa, Sevilla: Alfar, 1987, aunque se muestra más condescendiente con el «vulgo» –buscando un término medio– que el baenense: «Eternidad y valor prometen las Musas, joyas, por cierto, bien preciosas. Dos blancos, o por mejor decir, uno, donde tiran todos los honestos y valerosos deseos de este mundo. Con el tiempo, andan olvidadas, y lo anduvieron tanto, que se atrevieron a profanar de sus sagrados templos las más preciosas joyas. Presume el vulgo de entenderlas. El mismo pretende juzgarlas. Contra éstos enderezo mis razones, contra éstos se atreven a desencerrarse estas pocas palabras». [...] «Esta fue la poesía. Atreviose después y creció tanto su valor, que no consintió en sus términos menos que plumas muy doctas. De suerte que, como a la grandeza de las cosas a que lleva un grande espíritu, se allegase la manera de decir grande y alta, los que contaron sencillamente, hicieron sólo versos, llamados Versificadores. Pero los que igualaron con oda variedad, perfeccionando la imitación en su materia anchísima, fueron Poetas» (págs. 47-48 y 51-52). La idea de Lugo, por otra parte, se encontraba ya en el *Dialogo de los oradores* de Cornelio Tácito, *op. cit*., pág. 204: «Esto lo comprende no sólo el oyente entendido y preparado, sino el vulgo, y lo elogia al instante, reconociendo que se ha instruido debidamente, que ha recorrido todas las etapas de la elocuencia, que es, en definitiva, un orador».

[196] ya os confieso por notorio *AC*] : yo os confieso por notario *B*

LA ÉPICA BURLESCA Y LOS GÉNEROS POÉTICOS DEL SIGLO DE ORO

Rodrigo Cacho Casal
(Clare College-University of Cambridge)

El Barroco es el arte de «hacer nuevo lo que no es».[1] La literatura renacentista y sus convenciones fueron objeto de una profunda revisión en el siglo XVII, en un proceso donde se sentaron las bases de una estética innovadora. Es en este contexto en el que se consolidaron cauces como la épica burlesca, la cual, pese al antecedente antiguo de la *Batracomiomaquia*, se percibió como una de las muestras más importantes de la modernidad. Sin embargo, frente a la epopeya culta, que fue uno de los géneros poéticos más prolíficos del Siglo de Oro, destaca la escasa producción de su anverso paródico, en el que se cuentan tan sólo un puñado de obras: la guerra de los ratones y los gatos incluida en el canto XXIII del *Carlo famoso* (1566) de Luis Zapata, la *Muracinda* (ms. sin fecha) de Juan de la Cueva, la *Moschea* (1615) de José de Villaviciosa, la *Gatomaquia* (1634) de Lope de Vega y el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando* (1670) de Francisco de Quevedo.[2] Junto con estos poemas, existen otros que

Deseo agradecer el Leverhulme Trust y el Newton Trust, cuyo generoso apoyo me ha permitido llevar a cabo esta investigación.

[1] Cfr. Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid: Cátedra, 2001, pág. 560. Cuando es oportuno, modernizo la ortografía y la puntuación, y corrijo las erratas de los textos citados en este trabajo.

[2] Frank Pierce ofrece un catálogo de unas 200 epopeyas cultas compuestas en España entre 1550 y 1700. Cfr. *La poesía épica del Siglo de Oro*, trad. J. C. Cayol de Bethencourt, Madrid: Gredos, 1968, págs. 327-362. Al respecto, véase también José Lara Garrido, *Los mejores plectros. Teoría y práctica*

guardan cierta concomitancia con la épica burlesca, como la *Gaticida* (1604), firmada con el pseudónimo de Cintio Merotisso, la *Asinaria* (ms. sin fecha) de Rodrigo Fernández de Ribera y la *Fábula de Píramo y Tisbe* (1618) de Luis de Góngora, la cual, según la opinión de Cristóbal de Salazar Mardones, es el primer ejemplo «deste linaje de poesía heroi-cómica, misto de jocoso y serio».[3] Cabe asimismo señalar, además de la fundamental aportación del *Quijote*, la parodia de la epopeya en el episodio de la batalla de los poetas del canto V del *Viaje del Parnaso* (1614) de Miguel de Cervantes.[4]

A pesar de su número limitado, estos textos fueron escritos por algunos de los autores más importantes del siglo XVII, quienes, a su vez, los consideraron entre sus obras de mayor calidad. Lope cerró su carrera literaria con la *Gatomaquia*, la composición más ambiciosa de su último poemario, las *Rimas de Tomé de Burguillos*, en cuyo prólogo destaca su «estilo singular y notable»; Pellicer señala que: «Entre las obras que más estimó en su vida don Luis de Góngora, según él me dijo muchas veces, fue la principal el romance de *Píramo y Tisbe*»; y Quevedo, preocupado por el paradero del manuscrito original con sus versos del *Orlando*, le confiesa a un amigo en una carta que «será para mí gran pérdida quedar sin ellos».[5] Esta valoración fue a menudo compartida por

---

de la épica culta en el Siglo de Oro, Málaga: Anejo XXIII de *Analecta Malacitana*, 1999; y Lara Vilà, «La épica española del Renacimiento (1540-1605): propuestas para una revisión», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXIII (2003), págs. 137-150. Como explica José Cebrián García, la *Muracinda* probablemente pueda fecharse tras 1608. Cfr. su edición de Juan de la Cueva, *Fábulas mitológicas y épica burlesca*, Madrid: Editora Nacional, 1984, pág. 87. Cabe recordar también que el mismo autor fue traductor de la *Batracomiomaquia*. Cfr. José Cebrián García, «Juan de la Cueva, traductor de la *Batracomiomaquia*», *Revista de Literatura*, XLVII (1985), págs. 23-39. El *Orlando* de Quevedo se publicó póstumo, pero empezó a componerse antes de 1638, fecha en la que el autor se refiere a él en una carta. Cfr. su *Epistolario completo*, ed. L. Astrana Marín, Madrid: Instituto Editorial Reus, 1946, pág. 411.

[3] Cfr. *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe*, Madrid: En la Imprenta Real, a costa de Domingo González, 1636, fol. 64v. Al respecto, véase Rodrigo Cacho Casal, «Góngora y los orígenes del poema heroicómico», en *Dire, taire, masquer les origines dans la péninsule ibérique, du Moyen Âge au Siècle d'Or*, eds. F. Raynié y T. Rodríguez, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 2011, en prensa. Acerca de las otras dos composiciones, véase Pedro Lemus y Rubio, «Rodrigo Fernández de Rivera y su obra *La Asinaria*», *Boletín de la Real Academia Española*, XXXII (1952), págs. 337-359; Henry Bonneville, «La muerte de la gata de Juan Crespo, poema gatuno del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LVII (1977), págs. 25-109.

[4] Para la deuda de Cervantes con el modelo de Cesare Caporali, véase Benedetto Croce, «Due illustrazioni al *Viaje del Parnaso* del Cervantes», en *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado. Estudios de erudición española*, pról. J. Valera, Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1899, vol. I, págs. 161-193; y Elías L. Rivers, «Antecedentes genéricos del *Viaje del Parnaso*», en *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, ed. I. Pepe Sarno, Roma: Bulzoni, 1990, vol. II, págs. 575-582. Acerca de la modalidad del viaje al Parnaso, de matriz italiana, véase Luigi Firpo, «Allegoria e satira in Parnaso», *Belfagor*, I (1946), págs. 673-699.

[5] Cfr. Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos y La Gatomaquia*, ed. A. Carreño, Salamanca: Almar, 2002, pág. 124; José Pellicer de Salas y Tovar, *Lecciones solemnes*

los lectores de los siglos XVII y XVIII, los cuales no ocultaron su aprecio por los poemas de Lope y Villaviciosa. Nicolás Antonio elogió al autor de la *Moschea*, texto ingenioso y que «miraque subtilitate atque ubertate foeliciter comprehendit», mientras que la *Gatomaquia* es, según él, la mejor muestra de su género: «quo antiquiorum omnium & recentiorum huiusmodi post Homerum authorum luminibus obscuravit».[6]

Las palabras de Nicolás Antonio, al mismo tiempo que enaltecen la épica burlesca de Lope, subrayan la novedad de este género para el cual todavía no parece existir una etiqueta propia. El término «huiusmodi» es muy vago y se refiere a un cauce literario que no encuentra una nomenclatura precisa en el esquema promovido por la poética clasicista. La misma vacilación se aprecia en los poetas de epopeyas paródicas del Siglo de Oro, como Villaviciosa, quien subtitula su *Moschea* como *Poética inventiva en octava rima*, idea que retoma el licenciado Antonio Martínez de Miota en su *Apologética*, incluida entre los preliminares de la obra, a la que llama también «poética invención», y califica de «poesía jocosa».[7] Esta breve introducción es probablemente uno de los textos teóricos más relevantes del Siglo de Oro español sobre la épica burlesca, y sin embargo no ofrece ningún tipo de marbete bajo el cual incluir la *Moschea*. A su vez, Lope se limita a agrupar su *Gatomaquia* y las demás rimas del *Burguillos* dentro de la «poesía faceciosa», mientras que Quevedo titula su obra *Poema heroico*, para después aclarar que trata *de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, y en el canto I presenta una breve síntesis del procedimiento paródico que anima su reescritura caballeresca: «que, en las ochavas que veis, desarrebujo, / con verso suelto y con estilo brujo» (vv. 79-80).[8]

---

a las obras de don Luis de Góngora, Madrid: En la Imprenta del Reino, a costa de Pedro Coello, 1630, col. 777; Francisco de Quevedo, *Epistolario*, *op. cit*., pág. 411.

[6] Cfr. Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana*, Romae: ex Officina Nicolai Angeli Tinassii, 1672, vol. I, pág. 627; y vol. II, pág. 64. Acerca de la fortuna crítica de la *Gatomaquia* y la *Moschea*, véase Frank Pierce, *op*. *cit*., págs. 47-48, 53, 66-67,69-70, 72 y 76. La epopeya lopiana conoció varias imitaciones, como la *Burromaquia* de Gabriel Álvarez de Toledo, publicada póstuma en 1744; la *Perromaquia* de Francisco Nieto de Molina (1765); la obra homónima de Juan Pisón y Vargas (1786); y la *Gatomaquia valenciana*, de Mossén Bertomeu Tormo, que circuló manuscrita en el siglo XVIII y no se publicó hasta 1880. Al respecto, véase José María Balcells, «*La Gatomaquia*: de la innovación al canon», *Edad de Oro*, XIV (1995), págs. 29-35; y Jaume Garau Amengual, «La parodia de la épica culta en el declinar de la estética barroca: *La Burromaquia* de Gabriel Álvarez de Toledo», *Revista de Literatura*, LVI, 112 (1994), págs. 371-390. En cuanto al *Poema de Orlando* de Quevedo, un crítico ilustrado como Ignacio de Luzán no deja de expresar su pesar porque la obra quedara inacabada: «poema que quedó solamente empezado, con harto sentimiento de las Musas». Cfr. *La poética*, ed. I. M. Cid de Sirgado, Madrid: Cátedra, 1974, págs. 237-238.

[7] Cfr. José de Villaviciosa, *La Moschea. Poética inventiva en octava rima*, ed. A. L. Luján Atienza, Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 2002, págs. 119 y 121.

[8] Cfr. Lope de Vega, *Rimas de Tomé de Burguillos*, ed. cit., pág. 124; Francisco de Quevedo, *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, ed. M. E. Malfatti, Barcelona: SADAG, 1964.

Esta falta de adscripción genérica contrasta con la proliferación de etiquetas, más o menos específicas, que la epopeya burlesca recibió en el siglo XVII en Europa, especialmente en Italia (*eroicomico*, *eroigiocoso*, *travestimento*, *ilaroepica*), Francia (*héroï-comique*, *travestissement*, *burlesque*) e Inglaterra (*heroi-comic*, *mock-epic*, *mock-heroic*, *burlesque*). Esta variedad terminológica enfatiza la complejidad y, quizás, la indefinición de esta forma literaria, pero, asimismo, confirma su éxito internacional. La publicación del *Scherno degli dei* (1618) de Francesco Bracciolini y, sobre todo, de la *Secchia rapita* (1622) de Alessandro Tassoni supuso la eclosión de una «nuova sorta di poesia mista d'eroico e comico», que dejó una estela internacional marcada por autores de la talla de Boileau, Voltaire o Pope.[9] Su originalidad y riqueza intertextual abrió la puerta a nuevos cauces experimentales que contribuyeron al desarrollo de una concepción más libre del fenómeno literario, manteniendo también un estrecho vínculo con el género que había dominado el canon europeo desde la Edad Media: la epopeya. La épica burlesca deconstruye y reescribe la preceptiva clasicista y da un paso decisivo hacia la modernidad. Sin embargo, pese a su relevancia, esta modalidad ha recibido pocos estudios, la mayoría de los cuales se centran en poetas o tradiciones concretas, sobre todo la inglesa del siglo XVIII.[10] El vacío terminológico de los autores barrocos españoles parece haber dejado huella en los estudios críticos dedicados al Siglo de Oro. Es cierto que existen análisis de algunos de los poemas, pero los trabajos de conjunto son escasos y dejan espacio para una indagación más detenida.[11] El presente estudio analiza el lugar que ocupa la epopeya burlesca en el marco genérico del

---

[9] Tomo la cita del prólogo a la *Secchia* de 1619 firmado bajo el pseudónimo de Alessio Balbani, que se recoge entre los testimonios manuscritos de la obra anteriores a su publicación. Cfr. Alessandro Tassoni, *La Secchia rapita e scritti poetici*, ed. P. Puliatti, Modena: Edizioni Panini, 1989, págs. 595 y 777.

[10] Véase Karlernst Schmidt, *Vorstudien zu einer Geschichte des komischen Epos*, Halle: Max Niemeyer Verlag, 1953; Grażyna Bystydzieńska, *The English Mock-Heroic Poem of the 18th Century*, Warsaw: Polish Scientific Publishers, 1982; Ulrich Broich, *The Eighteenth-Century Mock-Heroic Poem*, trad. D. H. Wilson, Cambridge: Cambridge University Press, 1990; Gregory G. Colomb, *Designs on Truth: The Poetics of the Augustan Mock-Epic*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992; Richard Terry, *Mock-Heroic from Butler to Cowper: An English Genre and Discourse*, Aldershot: Ashgate, 2005; Ritchie Robertson, *Mock-Epic Poetry from Pope to Heine*, Oxford: Oxford University Press, 2009; Clotilde Bertoni, *Percorsi europei dell'eroicomico*, Pisa: Nistri-Lischi, 1997; Maria Cristina Cabani, *La pianella di Scarpinello. Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 1999; *Teoria e storia dei generi letterari. Il poema eroicomico*, Torino: Tirrenia Stampatori, 2001; *Poétiques du burlesque*, ed. D. Bertrand, Paris: Honoré Champion, 1998.

[11] Existen, sin embargo, estudios que ofrecen una perspectiva más abarcadora, como los de Diana Conchado, «Ludismo feroz: *La Gatomaquia* de Lope de Vega y la épica burlesca», *Moenia*, II (1996), págs. 421-484; y, sobre todo, Samuel Fasquel, «Le barde et le bouffon. La geste burlesque à l'époque de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, CXII, 2 (2010), en prensa.

clasicismo, la hibridación como rasgo fundamental de su poética y su relación con el arte barroco.

La épica burlesca y los géneros poéticos

Los tratadistas y defensores más estrictos del clasicismo aristotélico construyeron en el Renacimiento un edificio teórico aparentemente inexpugnable. Su sistema literario estaba compuesto por estructuras uniformes y regulares, que se articulaban siguiendo una lógica perfecta fundada sobre los tres géneros principales tratados en la *Poética* de Aristóteles, a los que se subordinaban todos los demás: la tragedia, la comedia y la épica.[12] Estas formas poseían características que las asociaban entre sí, al mismo tiempo que destacaban sus particularidades, constituyendo haces que parecen un lejano antecedente del estructuralismo del siglo XX y que Genette ha denominado el *architexto*.[13] Sin embargo, este conjunto de normas no fue aceptado de manera unánime y tuvo el valor indudable de estimular el discurso teórico sobre la literatura, favoreciendo a su vez la creación de alguna de las obras más originales de los siglos XVI y XVII. El debate entre creatividad y preceptiva, sobre todo por lo que se refiere a las fronteras entre los géneros literarios, es en parte responsable del desarrollo de la estética barroca y de sus innovaciones.

En primer lugar, la defensa de un sistema poético cerrado e inalterable tiene un enemigo cuya amenaza se intuye, de forma más o menos explícita, en las páginas de muchos comentarios y tratados de poesía del Siglo de Oro: la hibridación,

---

[12] A partir de Minturno, *De poeta* (1559), la mayoría de los tratadistas incluyen también el género lírico. Sin embargo, Aristóteles se centra sobre todo en la épica, la comedia y la tragedia. Este argumento fue empleado por los autores más devotos de la *Poética* para demostrar que si el filósofo no estudió otras formas literarias es porque éstas son menores o incluso inútiles, como sostiene Giason Denores, *Discorso intorno a' que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema eroico ricevono dalla filosofia morale & civile, & da' governatori delle repubbliche*, Padova: Paulo Meieto, 1587, fol. 37^{v}: «con queste tre sole constituisce il corpo dell'arte poetica». En puridad, los tres géneros aristotélicos son épica, tragedia y comedia. Sin embargo, el sistema que terminó imponiéndose en el canon moderno es una derivación de éste, en el que constan el épico, el dramático y el lírico. Cfr. Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris: Seuil, 1979.

[13] Acerca del desarrollo de la poética clasicista en el Renacimiento, véase Giuseppe Toffanin, *La fine dell'umanesimo*, Milano-Torino-Roma: Fratelli Bocca Editori, 1920; Charles Sears Baldwin, *Renaissance Literary Theory and Practice: Classicism in the Rhetoric and Poetic of Italy, France, and England, 1400-1600*, New York: Columbia University Press, 1939; Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago-London: University of Chicago Press, 1961; Baxter Hathaway, *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1962; Antonio García Berrio, *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Barcelona: Planeta, 1975; y *Formación de la teoría literaria moderna*, Madrid-Murcia: Cupsa-Universidad de Murcia, 1977-1980, 2 vols.

la mezcla descontrolada de los elementos que componen el *ars* establecido a partir de la lectura de Aristóteles. Esta idea se cifra en los primeros versos de la epístola a los Pisones de Horacio, donde se atacan los libros mal escritos y se comparan con una figura risible, compuesta de «rostro humano», «cerviz [...] de caballo», «varias plumas», «un pescado negro» y «una mujer de muy hermosa cara».[14] Los poetas y los pintores tienen el poder «de osar acometer cualquier cosa» (v. 17), pero deben proceder con tino y moderación si no quieren terminar realizando obras sin «pies, ni cabeza» (v. 14). La estética clasicista más rígida abrazó este postulado y lo elevó a la categoría de dogma, trazando una frontera casi imperceptible entre osadía y transgresión.

De hecho, la mayoría de las polémicas literarias que tuvieron lugar en los siglos XVI y XVII se desarrollaron en torno a obras cuya complejidad quebrantaba la preceptiva neoaristotélica y enfrentaba el concepto de *norma* con el de *gusto*. Son textos que mezclan estilos y géneros, y que parecen resistirse a encajar en el organigrama diseñado por algunos tratadistas. En Italia el debate se centró sobre todo en la *Commedia* de Dante, el *Orlando furioso* de Ariosto, el *Pastor fido* de Guarini y el *Adone* de Marino; mientras que en España las protagonistas fueron la comedia nueva de Lope y sus seguidores y las composiciones cultistas de Góngora. Saltar por encima del architexto o, mejor aún, revolver sus cimientos, era la forma más efectiva de afirmar la propia modernidad y genio. Con el desarrollo del Barroco esta práctica se hizo cada vez más crucial, y se fue imponiendo la hibridación sobre la supuesta pureza de los géneros.

Sin embargo, ya en el Renacimiento, el sistema poético clasicista era mucho menos estable y uniforme de lo que podría parecer. Su base teórica dependía, en gran medida, de la amalgama de fuentes distintas adyacentes a la *Poética* de Aristóteles. En primer lugar, la tradición medieval aportaba la *rota Virgilii*, constituida por los tres estilos retóricos puestos en relación con las obras de Virgilio y con el estamento social de los personajes que las protagonizaban: sublime (*Eneida*), medio (*Geórgicas*), humilde (*Bucólicas*).[15] La teoría de los estilos se vio enriquecida en el Renacimiento con la aportación de algunos tratadistas

[14] Sigo la versión de Vicente Espinel, *Arte poética de Horacio, traducida en verso castellano*, vv. 1-9; publicada en sus *Diversas rimas* (1591), ed. G. Garrote Bernal, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2008, págs. 356-397.

[15] Cfr. Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e^ et du XIII^e^ siècle*, Paris: Honoré Champion, 1962, págs. 86-89. En cuanto a la complejidad e inestabilidad del sistema genérico a partir del Renacimiento, véase Rosalie L. Colie, *The Resources of Kind: Genre-Theory in the Renaissance*, ed. B. K. Lewalski, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1973; Claudio Guillén, *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History*, Princeton: Princeton University Press, 1971; y Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford: Clarendon Press, 1982.

como Hermógenes y el pseudo-Demetrio, los cuales presentan combinaciones mucho más amplias y variadas.[16] Por otra parte, en el III libro de la *República* (392c-394c), Platón había ofrecido una clasificación de tres géneros elocutivos, que se califican como típicos de ciertos cauces dependiendo de la voz que domina el discurso, esto es, los personajes, el poeta o ambos: mimético (teatro), diegético (ditirambos) y mixto (épica).

Estas tipologías se superponen a la organización genérica de la *Poética*, en cuya sección inicial Aristóteles distingue tres enfoques diferentes para establecer clasificaciones entre las clases posibles de imitaciones: los medios, el objeto y el modo. En cuanto al primer criterio, las obras imitan a través del metro, la música o el ritmo. El segundo guarda cierto paralelismo con la *rota Virgiliana* y se identifica con la materia tratada (*res*), que versa en torno a personajes moralmente superiores, inferiores o iguales a nosotros. Por último, el modo parece ser una simplificación del sistema platónico, que queda reducido a dos tipos: el narrativo (diegético) y el dramático (mimético). Desde este punto de vista, la épica se define como un poema narrativo, de asunto elevado y escrito en hexámetros. Pero estos tres aspectos no son excluyentes y tampoco precisan ser empleados al mismo tiempo. Dependiendo del contexto y del tratadista, una categoría podrá predominar sobre otra de manera que el estilo, la métrica u otros criterios tomados por separado pueden ser suficientes para delimitar las fronteras de un cauce literario, adquiriendo así la categoría de «género». Por ejemplo, Francisco Cascales, siguiendo a Minturno, identifica la epopeya con el modo narrativo y la ausencia de aditamentos musicales: «La epopeya, pues, es el poema heroico, éclogas, sátiras, elegías y cualquier poesía donde para su ser perfecto no se requiere baile ni canto». De este modo, Cascales sitúa bajo un mismo género obras cuyos objeto y estilo son netamente diferentes, tales cuales la épica y la sátira. En otros casos, el metro será suficiente para definir la epopeya, acepción que pasó al *Diccionario de Autoridades* (*s.v. Épico-a*): «vale verso heroico, y propriamente el que se llama hexámetro». Mientras que para Robortello, la épica será ante todo la gesta de grandes héroes: «Epopeia est illa pars poeseos, quae in heroum rebus gestis tractandis versatur».[17]

---

[16] Por ejemplo, el pseudo-Demetrio enumera cuatro estilos: magnífico, florido, humilde y grave, mientras que Hermógenes contempla hasta siete *virtutes elocutionis* principales: claridad, grandeza, belleza, velocidad, costumbre, verdad y gravedad. Cfr. Hermann Grosser, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teoria dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze: La Nuova Italia, 1992; María José Vega Ramos, *El secreto artificio: «qualitas sonorum», maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid: CSIC-Universidad de Extremadura, 1992; Mercedes Blanco, «La idea de estilo en la España del siglo XVII», en *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, eds. A. Close y S. M.ª Fernández Vales, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2006, págs. 17-29.

[17] Cfr. Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, ed. B. Brancaforte, Madrid: Espasa-Calpe, 1975, pág. 131; *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid: Gredos, 1990, 3 tomos; Francesco Robortello, *In*

Criterios formales, temáticos, métricos, estilísticos y elocutivos se combinan de forma a menudo un tanto aleatoria, lo cual dificulta sobremanera la tarea de establecer en qué consiste el concepto mismo de género en el Siglo de Oro. Sin embargo, la otra cara de la moneda es que esta variedad de argumentos refleja la intensidad y la profundidad del debate intelectual en torno a la teoría literaria a partir del siglo XVI. Seguir el hilo de los criterios empleados para definir un cauce nuevo como el de la épica burlesca no puede, pues, ofrecer soluciones definitivas. No obstante, permite adentrarse en los vericuetos de la mentalidad teórica de la época a través del enfrentamiento dialéctico entre los defensores de un canon cerrado y tradicional, y los partidarios de la innovación. En último término, la importancia de la aparición de la obra de Tassoni en 1622 se halla tanto en la génesis de un género poético, como en su contribución al discurso acerca de la naturaleza y las funciones del arte.

En este sentido, el criterio que dominó a la hora de definir la epopeya burlesca fue, sin duda, el temático.[18] Los autores del Barroco, pese a declarar a menudo la novedad del poema heroicómico, no dejaron de destacar asimismo sus relaciones con la tradición clásica, en la que encontraron los precedentes del *Margites*, obra perdida atribuida a Homero que cita Aristóteles en su *Poética*, la *Batracomiomaquia* y el IV libro de las *Geórgicas*, en el que se describe con un estilo heroico la lucha entre grupos enfrentados de abejas. Son menos frecuentes, en cambio, las menciones de las composiciones de Teofilo Folengo, aunque también suponen un antecedente fundamental, especialmente el *Orlandino*, la *Moschaea* y el *Baldus*. Por contra, se citaron a menudo otros modelos que no pertenecen al género épico, sino al encomio paradójico, esto es, la alabanza de sujetos bajos o indignos. Es el caso de Antonio Martínez de Miota, en cuya *Apologética* destaca la originalidad de la *Moschea* frente a su fuente principal, la *Moschaea* de Folengo, y además sitúa el poema de Villaviciosa en el marco de los discursos adoxográficos:

> no quiso tomar asunto heroico, porque éste levanta los pensamientos y produce conceptos altos, como a Séneca sus *Tragedias*, sino humilde y fabuloso, para

librum Aristotelis De Arte Poetica explicationes, Florentiae: In Officina Laurentii Torrentini, 1548, pág. 7. La definición de Robortello se remonta por lo menos a san Isidoro (I, 39, 9), y será una de las más reiteradas por la crítica del Siglo de Oro: «Heroicum enim carmen dictum, quod eo virorum fortium res et facta narrantur», *Etymologiarvm sive originvm libri XX*, ed. W. M. Lindsay, Oxford: Oxford University Press, 1911, 2 vols. Horacio (*Ars poetica*, v. 73) describe en términos semejantes el contenido de los poemas homéricos: «Hechos de capitanes y de reyes / y guerras tristes» (*Arte poética*, trad. V. Espinel, *op. cit*., vv. 131-132).

[18] Lo cual era lo más común en las clasificaciones genéricas del Renacimiento, como explica Antonio García Berrio, *op. cit*. (1977), pág. 82: «en la época renacentista triunfó de modo casi definitivo la tendencia a conceder prioridad en el orden casual a la naturaleza objetiva de temas, personajes e índole social del estilo sobre las consideraciones estructurales y rítmico-formales».

> mostrar que de algo, o por mejor decir de nada, había hecho mucho, imitando cuanto es posible el artífice divino y natural. Con que parece haber tenido el pensamiento de Homero, que cantó la *Batracomiomaquia*, que es la guerra de las Ranas y los Ratones; el Favorino Filósofo, que alabó la *Cuartana*; el príncipe de los poetas latinos que celebró las obsequias del *Mosquito*; el de Ovidio, que honró la *Pulga* con su envidia y con un epigrama; el de Erasmo que alabó la *Bobería*; y finalmente el de Pedro Mexía que alabó al asno (*Moschea*, *op. cit*., págs. 118-119).[19]

La conexión entre la épica burlesca y los elogios paradójicos era moneda corriente y se vio materializada, por ejemplo, en la monumental antología compilada por Caspar Dornavius en 1619, el *Amphiteatrum sapientiae socraticae joco-seriae*, que contiene todo tipo de encomios dedicados a insectos, vegetales, defectos físicos y enfermedades, además de la *Utopia* de Tomás Moro, el *Moriae encomium* de Erasmo, el *Culex* atribuido a Virgilio y la *Batracomiomaquia*.[20] Es probable que el primero en establecer este puente fuera Erasmo en su elogio de la locura, en cuya dedicatoria a Tomás Moro de 1508 presenta un listado de antecedentes muy semejante al de Martínez de Miota, el cual pasó también a la *Officina* de Ravisio Textor, que lo colocó bajo el apartado de los autores *Qui*

---

[19] Tomás Gracián Dantisco retoma y sintetiza esta lista de autoridades en su aprobación a la *Moschea*: «mezclando veras de estudio en sujeto humilde, como lo hizo Homero en su *Batracomiomaquia*, Virgilio, Ovidio y otros muchos» (pág. 109). Ocurre algo semejante en los preliminares de la *Secchia rapita*, *op. cit.*: «E se ad Omero e a Virgilio, prencipi della poesia, fue lecito il far poemi intieri e della *Zanzara* e della *Guerra de' topi e delle rane*, perché sarà egli disdicevole all'autor nostro poetar per ischerzo d'una materia la quale ha lo scherzo congiunto col grave?» (pág. 605). Se trata de la dedicatoria a Antonio Barberini, firmada en la edición de 1624 por Giovan Battista Brugiotti, y en la de 1625 por Girolamo Preti, tras los cuales se encubre posiblemente el mismo Tassoni. *Ibid*., págs. 1009-1010. De opinión contraria es Domenico Chiodo, para quien el texto debe atribuirse a Preti. Cfr. «Preti, Tassoni e la paternità della dedicatoria al Barberini», *Critica Letteraria*, XXI (1993), págs. 781-788.

[20] Cfr. *Amphitheatrum sapientiae socraticae joco-seriae*, ed. C. Dornavius, Hanoviae: Typis Wechelianis, Impensis Danielis ac Davidis Aubriorum & Clementis Schleichii, 1619. También Alonso López Pinciano sitúa en el mismo género el poema pseudo-homérico y los encomios paradójicos: «la *Batrachomyomachía* [habló] altamente de lo bajo; en este género también fue el *Encomion Muscae* de Luciano». Cfr. *Philosophía antigua poética*, ed. J. Rico Verdú, Madrid: Biblioteca Castro, 1998, pág. 276. Acerca del encomio paradójico y su difusión en España, véase los trabajos de J. Valentín Núñez Rivera, «Para la trayectoria del *encomio paradójico* en la literatura española del Siglo de Oro. El caso de Mosquera de Figueroa», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. M. C. García de Enterría y A. Cordón Mesa, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1998, tomo II, págs 1133-1143; «Tradición retórica y erotismo en los *paradoxa enkomia* de Hurtado de Mendoza», en *El sexo en la literatura*, eds. L Gómez Canseco, L. Alonso Gallo y P. Zambrano, Huelva: Universidad de Huelva, 1997, págs. 99-122; Cristóbal Mosquera de Figueroa, ed., *Paradojas*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010, págs. 15-109; y Rodrigo Cacho Casal, «La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LI (2003), págs. 465-491.

de modicis rebus opera scripserunt.[21] La cita de este catálogo de autoridades paradójicas se convirtió en un lugar común de los textos adoxográficos del Siglo de Oro, y aparece también en algunas épicas burlescas, como la *Gatomaquia* de Lope de Vega (V, vv. 43-69), donde se propone seguir los pasos de sus predecesores. De hecho, hay pocos autores heroicómicos que no invoquen el modelo de la *Batracomiomaquia* en sus versos.[22]

El criterio temático fue combinado por Orazio Ariosto con el del modo elocutivo, y produjo uno de los intentos más coherentes de encontrar un lugar para géneros como el *romanzo* o el heroicómico, que no se correspondían con los tres aristotélicos. Su *Risposte ad alcuni luoghi del Dialogo dell'epica poesia del S. Camillo Pellegrino*, escrito en defensa del *Orlando furioso*, propone una ampliación del sistema clasificatorio de la *Poética*, que considera como una obra incompleta («manca et imperfetta») y de la que se desprende que el mismo Aristóteles era consciente de que había otros cauces además de la épica, la tragedia y la comedia. Por ello, distingue dos grandes grupos, el modo narrativo y el dramático, que subdivide en cuanto a su *res* (ilustre, bajo y mixto).[23] La épica burlesca encuentra, pues, su sitio entre la literatura narrativa de tema humilde («privata»): «l'attione privata narrata potrà constituire un'altra specie di poema qual fu la *Batracomiomachia* e l'*Margite* d'Omero, il *Moreto* e la *Zanzara* di Virgilio; e quali sono per lo più le novelle del Boccaccio» (pág. 303). Nuevamente, la poesía heroicómica se mezcla con otras clases como el *Culex* o el *Moretum*, y hasta el *Decameron* de Boccaccio. Orazio Ariosto no oculta su perplejidad ante estos textos, pues Aristóteles no se había ocupado de ellos y los comentaristas no parecen haber llegado todavía a un acuerdo sobre su naturaleza: «perché egli non ne trattò

---

[21] Silvia Longhi comenta y reproduce la lista de Erasmo y la de Ravisio Textor. Cfr. *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova: Antenore, 1983, págs. 138-150 y 281-282. Es posible que la primera edición de la *Officina* sea de 1520.

[22] Cfr. Teofilo Folengo, *Moschaea* (versión C-V), III, vv. 3-4, en *Macaronee minori*, ed. M. Zaggia, Torino: Einaudi, 1987, pág. 442; Juan de la Cueva, *Muracinda*, *op. cit.*, vv. 9-14; Alessandro Tassoni, *Secchia rapita*, *op. cit*., V, 23; Giovan Battista Lalli, *Moscheide*, V, 73, en *La Moscheide e La Franceide*, ed. G. Rua, Torino: UTET, 1927, pág. 118; Boileau, *Le Lutrin*, IV, vv. 53-56, en *Œuvres*, ed. G. Mongrédien, Paris: Garnier, 1961, pág. 209. Acerca de la influencia del poema pseudo-homérico en los autores españoles, véase José María Balcells, «La *Batracomiomaquia* y la epopeya burlesca en la Edad de Oro», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza-Banco Zaragozano, 1994, tomo II, págs. 25-30.

[23] El texto de Orazio Ariosto se publicó como apéndice a la *Apologia del sig. Torq. Tasso, in difesa della Gierusalemme liberata, a gli Accademici della Crusca*, Ferrara: Vittorio Baldini, 1586, págs. 301-327. Cfr. págs. 302-304. Acerca de su clasificación genérica, véase Bernard Weinberg, *op. cit*., págs. 1000-1004.

espressamente, non la nomina ne anco, si che gli interpreti vi si accordino» (pág. 304).[24]

Esta confusión de formas responde también a un tercer criterio, que depende de la teoría de los estilos. Los temas bajos (*modicis rebus*) se cantan en un registro elevado, como había indicado Lope en su *Gatomaquia* al proponerse escribir «en materias humildes grandes versos» (V, v. 42). Es éste uno de los aspectos en que más insisten los autores heroicómicos y los tratadistas que se ocuparon del género, y es a través de él como se establece un vínculo con los encomios paradójicos, basados en el mismo recurso.[25] Esta ruptura del decoro desencajaba los engranajes de la rueda virgiliana, y definía la épica burlesca como un género fundamentalmente híbrido. Pero su independencia de otros cauces adyacentes, como el adoxográfico, no se establece netamente hasta que Tassoni publica su *Secchia rapita* junto con los preliminares teóricos que explican y ensalzan su novedad. En la dedicatoria de la edición de 1624 se declara que la obra pertenece a «una nuova spezie di poesia» formada a partir de «una continovata mistura di serio e di faceto», la cual, sin embargo, observa todos los requisitos propios de la épica: «squisita disposizione, unità d'azione, imitazion di costume, dolcezza di numero, candore di dicitura, vaghezza di colori e, quando egli vuol sollevarsi, altezza di stile veramente sublime ed eroico».[26] La mezcla de lo alto y de lo bajo está dirigida, pues, hacia un objetivo principal: reescribir el poema heroico en clave burlesca, pero sin por ello dejar de cumplir con las convenciones neoaristotélicas de la epopeya.[27] Tanto la *Batracomiomaquia* como los elogios paradójicos carecen de una extensión suficiente, que se reputaba un rasgo fundamental de la poesía épica, como había explicado la autoridad más influyente en cuanto a este género, Torquato Tasso, en sus *Discorsi dell'arte poetica* (1587): «i piccioli poemi epici vaghi & eleganti possono essere, ma

---

[24] Pese al éxito de la épica burlesca en el siglo XVII, el criterio de clasificación temático siguió perdurando en autores como Emanuele Tesauro, quien sitúa la *Secchia rapita* en un mismo grupo con los elogios paradójicos. Cfr. *Il cannocchiale aristotelico*, Torino: Bartolomeo Zavatta, 1670, pág. 585.

[25] Salazar Mardones se basó en un planteamiento semejante al situar la *Fábula de Píramo y Tisbe* dentro del género heroicómico, cuando en cambio esta obra parece responder mejor a la categoría de epilio burlesco. Cfr. Jesús Ponce Cárdenas, «Sobre el epilio burlesco: aspectos léxicos y estrategias discursivas del erotismo en siete poetas barrocos», en *Asimetrías genéricas: «ojos ay que de lagañas se enamoran». Literatura y género*, ed. E. Lacarra Lanz, Bilbao: Universidad del País Vasco, 2007, págs. 195-239.

[26] Cfr. *Secchia rapita*, *op. cit*., págs. 602 y 604. El autor presenta las mismas ideas en el prefacio escrito bajo el pseudónimo de Alessio Balbani: «ha fatto poema misto nuovo e secondo l'arte, descrivendo con maniera di versi adeguata al suggetto un'azzione sola, parte eroica e parte civile, tutta intiera» (pág. 593).

[27] Como ha explicado Samuel Fasquel, art. cit., las epopeyas burlescas acatan las convenciones de la épica culta, aunque éstas se empleen en un contexto jocoso.

non belli e perfetti».[28] La obra pseudo-homérica se queda corta, y los escritos adoxográficos no relatan ninguna batalla o gesta.[29]

Estos textos tenían la categoría de juguetes del ingenio, de ejercicio literario y casi de distracción de otros escritos más sustanciosos. Así lo refleja una de las poéticas que gozó de mayor difusión en el Renacimiento, el *De arte poetica* (1527) de Marco Girolamo Vida, concebida como un libro escolar dirigido a los futuros poetas. Su objetivo principal es el de enseñarles a componer el género más importante del canon, la epopeya: «Nam licet hic divos, ac diis genitos heroas / In primis doceam canere, & res dicere gestas» (I, vv. 41-42).[30] Sin embargo, antes de probar la pluma con la épica, Vida recomienda practicar con otros géneros menores, especialmente la bucólica y otras obritas semejantes al *Culex*, la *Batracomiomaquia* o la *Aracnomaquia*, poema perdido atribuido a Homero: «Iam poterit culicis numeris fera dicere fata, / Aut quanta ediderit certamine fulmineus mus / Funera in argutas, & amantes humida turmas, / Ordirive dolos, & retia tenuis aranei» (I, vv. 462-465). La idea parece apoyarse en el arranque del *Culex* pseudo-virgiliano, que se creía haber sido compuesto cuando el poeta era muy joven, y en el que éste promete cantarle al emperador Augusto versos más dignos de su grandeza en cuanto su vena poética haya madurado: «posterius graviore sono tibi musa loquetur / nostra, dabunt cum securos mihi tempora fructus» (vv. 8-9).[31] Dicho razonamiento se halla también en algunos poetas heroicómicos, como por ejemplo Villaviciosa, que cierra su dedicatoria

---

[28] Cfr. *Discorsi del signor Torquato Tasso. Dell'arte poetica, et in particolare del poema eroico*, Venetia: Giulio Vassalini, 1587, fol. 13. El origen de esta idea está en la *Poética* de Aristóteles (1449b), cuando al comparar la tragedia con la épica se destaca la mayor extensión de la segunda: «el espacio del poema heroico no es limitado». La proliferación de episodios favorece la amplitud de la narración en la epopeya (1459b): «al poema heroico le es propio el poder crecer mucho en grandeza». Sigo la traducción de Alonso Ordóñez das Seijas y Tobar, *La Poética de Aristóteles dada a nuestra lengua castellana*, Madrid: Por la viuda de Alonso Martín, 1626, fols. 14 y 63.

[29] Según Nicholas Rowe, el auténtico iniciador del género heroicómico es Tassoni, pues la *Batracomiomaquia* se acerca más a una fábula esópica que a una epopeya: «As for Homer's *Battle of the Frogs and Mice*, I take that only to be a tale or fable, like those of Aesop». Cfr. *Some Account of Boileau's Writings, and this Translation*, en *Boileau's Lutrin: A Mock-Heroic Poem*, trad. J. Ozell, London: R. Burrough and J. Baker, E. Sanger and E. Curll, 1708, fols. A4-A8 (fol. A5^{v}).

[30] Cfr. Marco Girolamo Vida, *De arte poetica*, ed. y trad. R. G. Williams, New York: Columbia University Press, 1976. Acerca de esta obra, véase Bernard Weinberg, *op. cit*., págs. 715-721; y María José Vega Ramos, *op. cit*., págs. 54-58.

[31] Cfr. [Virgilio], *Culex*, en *Opera I-IV*, ed. O. Ribbeck, Hildesheim: Georg Olms, 1966, vol. IV, págs. 1-26. En el texto de Vida también podría estar influyendo el *incipit* apócrifo de la *Eneida*, en el que el poeta presenta su obra como la culminación de su carrera, después de haber compuesto poemas de pastores y de tema agrícola: «Ille ego qui quondam gracili modulatus avena / carmen, et egressus silvis vicina coegi / ut quamvis avido parerent arva colono, / gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis / arma virumque cano [...]». Acerca de este *incipit*, hoy casi unánimemente considerado apócrifo, véase R. G. Austin, «Ille ego qui quondam...», *The Classical Quarterly*, XVIII (1968), págs. 107-115.

citando estos versos del *Culex* y prometiendo una obra de más enjundia: «espero adelantarme» (pág. 114); y Lalli hace lo mismo en la advertencia al lector de su *Eneide travestita* (1634): «E piaccia al Signore ch'io fra poco participar ti possa poema più grave».[32]

Sin embargo, esta postura tiene una fuerte dosis de *captatio benevolentiae* ya que, sobre todo a partir de la publicación de la *Secchia rapita* de Tassoni, la mayoría de los autores que cultivaron el género parecen haber adquirido la conciencia de estar contribuyendo al canon literario con obras ingeniosas y de valía. Lo que proponían no era un mero ejercicio literario supuestamente anterior a la escritura de una epopeya, sino el paso siguiente en la evolución de esta especie poética. Ello se debe también al triunfo de los cauces burlescos en el Barroco y al prestigio del que todavía gozaba la épica en el siglo XVII. La modalidad heroicómica juntaba en un solo texto tradición e innovación: la epopeya, a la que debe aspirar todo autor que desee alcanzar la fama, y la lírica festiva, que, a partir del ejemplo de Francesco Berni en el siglo XVI, se había impuesto en Europa como una de las expresiones más originales de los autores modernos. El camino de integración en el sistema neoaristotélico recorrido por la épica burlesca, a veces un tanto tortuoso, conoce un punto de inflexión determinante en 1622. Tassoni había dado el impulso decisivo para que este nuevo género fuera reconocido como tal. La *Secchia* y los preliminares que la acompañan afirman que el modelo heroicómico ya no se conforma con ser integrado al architexto, sino que su verdadero objetivo es ampliarlo. Poemas como el suyo son exponentes de la nueva épica del siglo XVII, aguda, híbrida y barroca.

La epopeya burlesca y su poética híbrida

Uno de los criterios principales empleados para caracterizar la épica en el Renacimiento se remonta a la *República* platónica. Junto con la modalidad diegética y mimética, Platón había considerado la mixta, en que se alterna la voz de los personajes y del poeta, y la había adscrito a la epopeya. Este aspecto es uno de los más recurrentes en los tratados poéticos del Siglo de Oro, lo cual, combinado con la idea de su amplia extensión defendida por Aristóteles, hacen de la poesía épica un cauce especialmente apto para abrazar más elementos que ningún otro y, en consecuencia, ofrecer una mayor variedad al lector. La épica es, pues, un género híbrido y su superioridad se debe en parte a ello. Julio César Escalígero defendió con vehemencia esta idea en sus *Poetices libri septem* (1561): «Mixtum autem epicum, quod idcirco omnium est princeps, quia continet materias universas» (I, 3).[33]

---

[32] Cfr. Giovan Battista Lalli, *L'Eneide travestita*, Venetia: Ad instanza del Turrini, 1651, fol. *7v.

[33] Cfr. Julio César Escalígero, *Poetices libri septem [Sieben Bücher über die Dichtkunst]*, eds. y trads. L. Deitz y G. Vogt-Spira, Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1994-2003, 5 vols. (vol. I, pág. 94). La idea es frecuente en otros tratadistas, como por ejemplo Giovanni Pietro Capriano, *Della*

Torquato Tasso aprovechó esta concepción inclusiva de la épica y la trasladó a sus *Discorsi dell'arte poetica* y, más aún, en su reelaboración posterior, los *Discorsi del poema eroico* (1594), que habían de convertirse en un punto de referencia fundamental para la crítica literaria del siglo XVII.[34] Desde luego, Tasso rechaza la mezcla incondicionada de episodios típica de Ariosto y los *romanzi*, y la tacha de *monstruosa*: «ha non solo del confuso, ma del mostruoso ancora il traporre e mescolare le membra dell'uno con quelle dell'altro».[35] No obstante, aboga por un modelo de epopeya abierto a la combinación de estilos diferentes, basándose en gran medida en las ideas de autores como Hermógenes. La amplitud y flexibilidad del poema heroico lo sitúan en una posición central en el sistema neoaristotélico, lo cual le permite moverse entre varios géneros según la ocasión lo requiera. En sus *Discorsi dell'arte poetica* ya se perfilaba esta idea, al colocar la épica a mitad de camino entre la tragedia y la lírica: «Lo stile eroico è in mezo quasi frà la semplice gravità del tragico e la fiorita vaghezza del lirico» (fol. 25^{v}). Es, sin embargo, en los *Discorsi del poema eroico* donde esta idea se lleva hasta sus últimas consecuencias, pues Tasso plantea abiertamente la fusión de la *gravità* trágica con la *vaghezza* lírica, lo cual genera un cauce nuevo y superior a los anteriores, que se manifiesta en su *Gerusalemme liberata*: «avanza l'uno e l'altro nello splendore d'una meravigliosa maestà» (pág. 718).[36]

El autor propone un enriquecimiento de la epopeya a través del estilo lírico, esto es, la combinación de la gravedad heroica con un «parlar ornato e grazioso» (*venusto*), adornado de «piacevolezze e alcuni scherzi e giuochi». Sin embargo, precisa que sólo son aceptables los *concetti* «maggiori e più nobili», propios de la lírica, y no los cómicos, que resultan «più umili» (pág. 742). Implícitamente, pues, critica el modelo ariostesco, que acerca la variedad épica hacia lo cómico, y proclama la superioridad de su *Liberata*, en la que el estilo grave se adorna con el «grazioso diletto ch'al poeta eroico e al lirico oltre tutti gli altri è conveniente» (pág. 750). Las consecuencias de este planteamiento se plasman en varios versos de su obra, sobre todo los cantos XV y XVI dedicados a describir las falsas

---

vera poetica, Vinegia: Bolognino Zaltieri, 1555, fol. C3^{v}: «ella sia (come dir si suole) un tutto continente, & sia abile ad abbracciar & abbracci tutte le altre sorti di poesie»; y perdura en algunos críticos modernos, como Thomas Greene: «The first quality of the epic imagination is expansiveness». Cfr. «The Norms of Epic», *Comparative Literature*, XIII (1961), págs. 193-207 (pág. 194).

[34] Tasso trata estas cuestiones sobre todo en los apartados dedicados a la *elocutio*, que en la primera versión de los *Discorsi* ocupa sólo el tercer libro de la obra, mientras que en la segunda se profundiza y expande en los libros IV-VI.

[35] Cfr. Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, *op. cit*., fol. 14^{v}. Véase asimismo sus *Discorsi del poema eroico*: «dalla moltitudine nasce l'indeterminazione», en *Opere*, ed. E. Mazzali, Napoli: Fulvio Rossi, 1970, tomo II, págs. 567-860 (pág. 646).

[36] Hermann Grosser, *op. cit*., ha estudiado con profundidad el «principio di commistione stilistica» (pág. 133) de Hermógenes y su influjo en las teorías de Tasso.

delicias del jardín de Armida. La lirización de la épica conlleva un aumento de sofisticadas pausas descriptivas, adornadas de metáforas e imágenes delicadas que ya no se dirigen hacia la exaltación de las gesta heroicas, sino al placer causado por la contemplación hedonista de una belleza conceptuosa en la que se confunden las fronteras entre el arte y la naturaleza: «Di natura arte par, che per diletto / l'imitatrice sua scherzando imiti» (XVI, 10).[37] De este modo, Tasso se asienta implícitamente entre dos de los grandes modelos de la épica latina: Virgilio y Ovidio; el primero, grave y magnífico, y el segundo, vario y ornado. Así lo vio, por ejemplo, Orazio Lombardelli en una carta de 1581 dirigida a Maurizio Cataneo donde alaba a Tasso: «si può gloriar d'un uomo tanto eccellente e d'un poema, che io non dubiterei nella maestà, principal prerogativa di Virgilio, agguagliarlo all'*Eneide*; nella vaghezza, principal riputazion d'Ovidio, metterlo al pari delle *Metamorfosi*».[38]

La lirización de la épica propugnada en los *Discorsi* es el primer paso que llevará hacia desarrollos barrocos como el *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora, o el *Adone* de Marino, en los que, precisamente, el modelo de las *Metamorfosis* es fundamental. En el siglo XVII se estaba imponiendo el principio de conmixtión estilística aplicado al poema heroico, llegando a derivaciones que Tasso no hubiera podido prever. Una de sus expresiones más extremadas de este planteamiento en el marco teórico español se halla en el *Epílogo de los preceptos del poema heroico* (1625) de José Pellicer: «El estilo ha de ser diverso según la distinción de los progresos, lírico en los amores, bucólico en las selvas, mimo en las representaciones, apólogo en las fábulas, rapsódico en las divisiones, centón en la juntura de pedazos métricos».[39] La epopeya se está consagrando como el gran multigénero, capaz de englobarlos a todos, y la poesía heroicómica es una de sus muestras más acabadas gracias a su capacidad de combinar los dos polos opuestos del lenguaje poético: el serio y el cómico.

De hecho, pese a su propuesta innovadora, Tasso advierte de que el registro humilde debe siempre evitarse en el poema heroico: «e se fosse pur lecito al poeta usar lo stil dimesso nell'epopeia, non dee però inchinarsi a quella

---

[37] Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, ed. L. Caretti, Torino: Einaudi, 1993.

[38] Cfr. *Discorsi del poema eroico di Torquato Tasso e lettere poetiche dello stesso e d'altri particolarmente intorno alla Gerusalemme*, Milano: Società Tipografica de' Classici Italiani, 1824, pág. 462. La caracterización de Ovidio como poeta épico demasiado florido y frívolo se remonta a Quintiliano: «Lascivus quidem in herois quoque Ovidius et nimium amator ingenii sui, laudandus tamen partibus» (*Institutio oratoria*, X, 1, 88).

[39] Cfr. José Pellicer de Salas y Tovar, *Epílogo de los preceptos del poema heroico. Escrito en la Academia de Madrid*, en *La teoría poética en el Manierismo y Barroco*, ed. A. Porqueras Mayo, Barcelona: Puvill Libros, 1989, págs. 166-169 (pág. 169). La lista completa de estilos contemplados por Pellicer es mucho más extensa, y considera un total de 35 especies, pues «tantas diferencias abraza la majestad del poema heroico».

bassezza ch'è propria de' comici, come fece l'Ariosto».[40] El *Orlando furioso* no sólo infringe la unidad de acción, sino también la ley del decoro al incluir con frecuencia chistes y referencias obscenas. Mezclar lo elevado y lo bajo es posible sólo «per gioco», como hizo Virgilio en las *Geórgicas* al tratar de las abejas o Francesco Berni en sus versos burlescos, que, pese a su valía, no dejan de ser manifestaciones literarias de menor categoría que la épica.[41] Los extremos opuestos del organigrama estilístico no pueden juntarse, como expresa Cicerón en su *De optimo genere oratorum* en un pasaje citado por Tasso para refrendar su postura (pág. 718): «Itaque et in tragoedia comicum vitiosum est et in comoedia turpe tragicum» (I, 1). El sistema poético puede ser flexible, pero sus reglas básicas deben acatarse si no quiere comprometerse su estabilidad.

El respeto por la normativa neoaristotélica responde, en efecto, a razones que en parte trascienden los meros aspectos literarios. El redescubrimiento de la *Poética* a finales del siglo XV amplió el *corpus* de Aristóteles y ensalzó la poesía a la categoría de ciencia. Las obras del filósofo habían sido, desde la Edad Media, una de las fuentes fundamentales para desarrollar todas las ramas del saber. Su sistema de pensamiento, organizado en haces de estructuras convergentes y divergentes, a menudo tripartitas, ofrecía una plantilla coherente para comprender el mundo y sus mecanismos.[42] Los géneros poéticos, épica, tragedia y comedia, completan y refuerzan los instrumentos conceptuales disponibles para interpretar la relación entre el ser humano y la realidad, en este caso a través de la mímesis. Pese a que la autoridad de Aristóteles se viera cuestionada en el Renacimiento, sus obras todavía dominaban la educación universitaria y constituían una de las bases de la cultura occidental. Quebrantar o ignorar las reglas establecidas a partir de la *Poética* implica, pues, algo más que cometer un error estético. Por ello, la aparición de obras híbridas como el poema heroicómico supone una pequeña revolu-

---

[40] *Discorsi del poema eroico*, *op. cit*., pág. 717. El único humor permitido a los poetas épicos es el «terribile», como el que usó Homero (pág. 742). El rechazo del estilo bajo ya se halla en los *Discorsi dell'arte poetica*, *op. cit*.: «non vi si converrà però l'umile, che è proprio del comico» (fol. 25). El Pinciano es más flexible en este aspecto: «pienso que no sólo a la cómica se puede mezclar la épica; mas también a la satírica» (*Philosophía antigua poética*, *op. cit*., pág. 490).

[41] *Discorsi del poema eroico*, *op. cit*., pág. 716. Anteriormente Tasso había hasta llegado a poner en duda que este pasaje de Virgilio y la *Batracomiomaquia* fueran poesía de verdad, pues no tratan de acciones humanas o divinas: «Non fu dunque poeta Omero quando egli descrisse la battaglia fra le rane e fra' topi; né poeta Virgilio descrivendoci i costumi e le leggi e le guerre dell'api» (pág. 580).

[42] Por ejemplo, el alma se divide en tres clases, nutritiva, sensitiva e intelectiva (*Acerca del alma*); los bienes pertenecen a tres categorías, los exteriores, los del alma y los del cuerpo; así como existen tres tipos de perjuicios, el error, la desgracia y la injusticia (*Ética*); también se pueden diferenciar tres clases de organizaciones políticas, monarquía, aristocracia y gobierno constitucional; a las que se oponen tiranía, oligarquía y democracia (*Política*).

ción artística y, a su vez, es indicio de otros cambios epistemológicos en el paradigma filosófico.[43]

No había sido, sin embargo, la épica burlesca el primer género en llegar al extremo de mezclar lo grave con lo jocoso. Gracias al impulso de poemas como el de Ariosto o el de Dante y las polémicas que generaron, el canon literario del siglo XVI se fue ampliando en un proceso que culminó en el Barroco. El arte abrazó formas mixtas que terminaron revolucionando los esquemas tradicionales, y que reflejaban también el surgir de una nueva hermenéutica. En este contexto, otra obra fundamental fue el *Pastor fido* (1590) de Giambattista Guarini, la cual desencadenó una polémica entre el autor y Giason Denores, quien apodó la tragicomedia de «mostruoso & disproportionato componimento».[44] En 1601, tras la muerte de Denores, Guarini quiso ratificar el triunfo europeo de su obra con un escrito más reflexivo, el *Compendio della poesia tragicomica*. En él se halla una primera justificación teórica de lo que implica la fusión de lo trágico con lo cómico, y cómo ese proceso es capaz de producir géneros nuevos. Este texto conoció probablemente una difusión considerable, y uno de sus pasajes más significativos fue apropiado y traducido al castellano (sin citarlo) por Ricardo de Turia en su *Apologético de las comedias españolas* (1616):

> el grande artificio que incluye en sí la mezcla de cosas tan distintas y varias y la unión dellas no en forma de composición (como algunos han pensado), sino de mixtura, porque va mucho del un término al otro; doctrina es del Filósofo en el primero *De generatione*, muy vulgar, donde muestra la diferencia que hay entre lo mixto y lo compuesto. Porque en lo mixto las partes pierden su forma y hacen una tercer materia muy diferente, y en lo compuesto cada parte se conserva ella misma como antes era [...]. Lo mixto podemos comparar [...] al fabuloso hermafrodito.[45]

Turia (Guarini) distingue aquí entre dos conceptos fundamentales del pensamiento aristotélico, tal y como se expone en el I libro del *De generatione et corruptione* (328a): composición (*míxis*) y mezcla (*krâsis*).[46] El primero implica

---

[43] Al respecto, véase Jeremy Robbins, *Arts of Perception: The Epistemological Mentality of the Spanish Baroque, 1580-1720*, Abingdon: Routledge, 2007.

[44] Giason Denores, *Discorso*, *op. cit*., fol. 38^{v}. Sobre esta polémica literaria, véase Bernard Weinberg, *op. cit*., págs. 1074-1105.

[45] Cfr. Ricardo de Turia, *Apologético de las comedias españolas*, en *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, eds. F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, Madrid: Gredos, 1972, págs. 176-181 (págs. 177-178). El texto italiano original puede leerse en Giambattista Guarini, *Compendio della poesia tragicomica, tratto dai duo Verati*, Venetia: Gio. Battista Ciotti, 1603, págs. 5-6.

[46] Cfr. Elio Montanari, *ΚΡΑΣΙΣ e ΜΙΞΙΣ: un itinerario semantico e filosofico. Parte prima: dalle origini ad Eraclito*, Firenze: Cooperativa Editrice Universitaria, 1979.

una combinación más superficial, mientras que el segundo produce una nueva entidad derivada de la fusión de dos previas. La mezcla es, pues, otra forma de generación, que consiste en el paso de la no existencia a la existencia, mientras que la corrupción supone el proceso inverso: el regreso a la no existencia (319a). Este proceso está sujeto a unas reglas que originan un movimiento circular inagotable, donde cada ser viviente nace y desaparece (336b; 338a). Todo lo que se genera en el mundo sublunar está formado a partir de la combinación de los cuatro elementos (tierra, fuego, aire, agua), los cuales a su vez derivan de la materia prima, eterna e invariable, que existe sólo en potencia y se actualiza en ellos. Por lo tanto, el universo se rige por un mecanismo perfecto basado en la perpetua combinación de elementos heterogéneos.[47]

Siguiendo estos razonamientos, lo que Guarini parece proponer es reemplazar dos conceptos clave en la interpretación de la evolución de las formas estéticas, generación y corrupción, por el de mezcla. Según las poéticas neoaristotélicas, los géneros nacen, evolucionan y degeneran, pero las reglas que los sustentan son invariables e intocables, tal y como había explicado Tasso: el *ars* es «costante e determinata».[48] El autor del *Pastor fido* propone una alternativa derivada de las teorías físicas de Aristóteles, que parecen probar lo contrario. El arte poético cambia constantemente y sus elementos no guardan fronteras infranqueables, sino que sólo perviven a través de la composición. Cuando la fusión de las especies es profunda y produce algo nuevo e independiente, el canon se amplía y se regenera. En último término, los escritos teóricos del mismo Tasso contienen en potencia alguna de estas ideas. Por ejemplo, en sus *Discorsi del poema eroico* había indicado que «le forme si mescolano insieme in guisa ch'è difficil cosa trovarle mai separate, eccettuatamente quelle che sono contrarie» (pág. 713).[49] Aunque incluso aquí se mantiene la barrera de los contrarios, que no pueden unirse, y que sin embargo tanto la tragicomedia como la épica burlesca van a echar abajo gracias a la fuerza de su poética híbrida.

---

[47] Véase Paul Shorey, «Aristotle on *Coming-to-Be* and *Passing Away*», *Classical Philology*, XVII (1922), págs. 334-352; Augustin Mansion, *Introduction à la physique aristotélicienne*, Louvain-Paris: Éditions de l'Institut Supérieur de Philosophie-Librairie Philosophique J. Vrin, 1946, págs. 72-79, 92-105 y 240-241; Friedrich Solmsen, *Aristotle's System of the Physical World: A Comparison with his Predecessors*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1960, págs. 174-245, 287-303 y 368-378; H. M. Robinson, «Prime Matter in Aristotle», *Phronesis*, XIX (1974), págs. 168-188. Cfr. también la *Física* de Aristóteles, 188a-191a.

[48] Cfr. Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico*, *op. cit*., pág. 657. Al respecto, véase Alastair Fowler, *op. cit*., págs. 20-36.

[49] Tasso ofrece ideas semejantes en su diálogo *La Cavaletta overo de la poesia toscana* (1585): «sì come niuno elemento è puro e semplice intieramente, perchioché il fuoco è mescolato con l'aria e l'aria co 'l fuoco e con l'acqua e l'acqua con l'aria e con la terra, così ancora ciascuna maniera di parlare è mescolata», en *Dialoghi*, ed. G. Baffetti, Milano: Rizzoli, 1998, vol. II, págs. 665-728 (pág. 686). Sobre este pasaje, véase Hermann Grosser, *op. cit*., págs. 254-255.

El resultado obtenido a través de la *krâsis* es comparable, según Guarini, a la figura del hermafrodito. En vez de intentar rechazar las críticas de Denores, aprovecha su acusación de haber dado a luz una obra monstruosa y la presenta como una virtud. Es una estrategia similar a la que empleará Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), cuando declara haber lo «trágico y lo cómico mezclado», creando un «monstruo» comparable al «minotauro».[50] Tanto Guarini como Lope asocian implícitamente el mecanismo de la mezcla con la generación de los monstruos, cuestión a la que Aristóteles había dedicado un apartado en el IV libro de su *De generatione animalium* (769b-773a). Según él, la monstruosidad es una especie de deformidad que, en apariencia, va en contra de las reglas de la naturaleza. Sin embargo, hasta este tipo de desviaciones obedecen a reglas naturales, y, en estos casos, dependen generalmente del desarrollo conjunto de dos embriones que terminan fusionándose. También los monstruos, pues, nacen de un proceso de *krâsis*, como explica José de Rivilla Bonet y Puego en su estudio de 1695: «la naturaleza en la formación de tales monstruos se desvía del orden regular, y constituye en los miembros un tercero y neutral género, que ni es verdaderamente de la una ni de la otra especie de los mezclados».[51] La doctrina aristotélica fue retomada por san Agustín en su *Civitas Dei* (XVI, 8), donde relacionó la idea de un orden natural incluso para la formación de los monstruos con la del Dios creador, que «sabe con qué conveniencia o diversidad de partes ha de componer la hermosura deste universo».[52] La belleza universal se sustenta sobre la variedad, en la que lo monstruoso cumple un papel fundamental.

El puente de unión entre los dos tratados aristotélicos y sus teorías se desarrolla en otros textos humanísticos del siglo XVI, como el comentario de Francesco Veniero al libro *De generatione et corruptione*, que contiene varios capítulos sobre los monstruos. En sus razonamientos se reconoce un sincretismo

---

[50] Cfr. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua, Barcelona: Planeta, 1983, págs. 256-268; vv. 174, 150 y 176. Cascales emplea metáforas similares para hablar de las tragicomedias en sus *Tablas poéticas*, *op. cit*.: «Son unos hermafroditos, unos monstruos de la poesía» (pág. 194). Al respecto, véase Sofie Kluge, «A Hermaphrodite? Lope de Vega and the Controversy of Tragicomedy», *Comparative Drama*, XLI (2007), págs. 297-335.

[51] Cfr. José de Rivilla Bonet y Puego, *Desvíos de la naturaleza o tratado de el origen de los monstruos*, Lima: José de Contreras y Alvarado impresor del Santo Oficio, 1695, fols. 24-24^{v}. Elena del Río Parra estudia esta obra y otras semejantes de ámbito hispánico. Cfr. *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2003. Véase también Claude-Claire Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris: Éditions Payot & Rivages, 1999; David Williams, *Deformed Discourse: The Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature*, Exeter: University of Exeter Press, 1996.

[52] San Agustín, *La Ciudad de Dios*, trad. A. de Roys y Rozas, Madrid: Juan de la Cuesta, 1614, pág. 464. San Isidoro reitera este razonamiento en sus *Etymologiarum sive originum*, *op. cit*.: «sed non sunt contra naturam, quia divina voluntate fiunt» (XI, 3, 1).

de base filosófica y teológica donde se expresa una apología de la diversidad como fuente principal de la belleza del mundo: «Questa sì gran bellezza & armonia del mondo consiste nell'inequalità delle spetie delle cose».[53] Gracias a la deformidad se puede apreciar mejor, por contraste, la perfección de las cosas y ello hace que, en cierta medida, los monstruos sean los auténticos guardianes de la hermosura: «la natura si serve de i mostri & d'altri errori & peccati per mantenere & conservar la bellezza dell'universo» (pág. 201). Por lo tanto, si el mundo es tan multiforme y la función de la literatura, según la *Poética*, es imitarlo, las obras que conseguirán captar mejor su esencia y su belleza son precisamente las híbridas. Las tragicomedias de Guarini y Lope son, en última instancia, más verosímiles, como se infiere del *Arte nuevo*: «Buen ejemplo nos da Naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza» (vv. 179-180). Se trata del mismo argumento empleado por alguno de los defensores de otro precedente clave del poema heroicómico, el *Orlando furioso*. Por ejemplo, Gioseppe Malatesta explica que «quel poema genera maggior diletto dove meglio apparisce questa varietà», por ello los monstruos artísticos son imprescindibles: «perché questi conferiscono alla varietà delle cose».[54] El camino que lleva a la épica burlesca se alimenta, pues, de monstruosidades literarias que parten de la *Batracomiomaquia*, pasan por el poema de Ariosto y encuentran un impulso teórico de base aristotélica en el debate en torno el hermafrodito de la tragicomedia y su alquimia barroca.[55]

Una épica barroca: la maravilla heroicómica

El itinerario estético que se acaba de perfilar se pone de manifiesto en una obra de Alessandro Tassoni que, desde el punto de vista conceptual, en muchos aspectos abre el camino hacia la épica burlesca. El libro X de los *Pensieri diversi* (1608), añadido por primera vez en la edición de 1620, contiene una serie de capítulos sobre los *Ingegni antichi e moderni*, en los que se toma prevalentemente la parte de los modernos, apoyándose en el concepto de progreso: «le cose le quali dalla natura o dall'arte hanno origine, per ordinario imperfetto

[53] Francesco Veniero, *Discorsi sopra i due libri Della generatione & corruttione d'Aristotele*, Venetia: Francesco Ziletti, 1579, pág. 196.

[54] Cfr. Gioseppe Malatesta, *Della nuova poesia overo delle difese del Furioso, dialogo*, Verona: Sebastiano dalle Donne, 1589, págs. 123. Algo semejante defiende Cristóbal de Salazar Mardones, *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe*, *op. cit.*, fol. 87v: «Ésta es la causa de ser tan estimados los versos de don Luis, porque siguiendo a la naturaleza, que cansada tal vez del común natural de las cosas, las produce y cría diferentes de lo que acostumbra, manifestando partos y prodigios monstruosos».

[55] No parece casual la elección por parte de Guarini del andrógino para representar la armonía de su fusión entre los polos opuestos de lo cómico y lo trágico. Esta criatura fabulosa remite al gran mito del amor utilizado por Platón en su *Simposio* (189d-193e). La unión de los dos sexos en una sola criatura refleja la perfección más absoluta, la conciliación de todas las diferencias.

sogliono avere il principio loro, e quindi coll'esperienza e coll'industria de gli uomini andarsi di mano in mano dirozzando e avanzando».[56] Dentro de este contexto, Tassoni se ocupa de las obras literarias mixtas y establece un puente entre tradición e innovación al situarse en un mismo plano junto con Dante y Guarini. Este paralelismo se hace aún más explícito cuando define la *Commedia* con el neologismo *eroisatirico*, un compuesto que anuncia el marbete de *eroicomico*:

> Alcuni nondimeno de' nostri hanno queste spezie confuse insieme facendone risultare un misto che a molti è piaciuto, come per esempio la tragicomedia pastoral del Guarino e 'l poema di Dante, che potrebbe chiamarsi eroisatirico, poiché il suo *Inferno* non è altro che satira, e 'l *Paradiso* è tutto narrazione eroica mischiata d'innica, e 'l *Purgatorio* è parte eroico, parte satirico. E noi ancora abbiamo con la nostra *Secchia rapita* dato a divedere che si può far poema eroicomico.[57]

Tassoni se rehace a las novedades de los modernos representadas por Guarini, pero se identifica también con el gran modelo de la irregularidad poética, el inclasificable Dante, cuya obra había suscitado un extenso debate desde que Bembo la criticara por su mezcla de estilos y registros. En sus *Prose della volgar lingua* (1525), de hecho, compara la *Commedia* con un campo de grano mezclado con hierbas dañinas: «un bello e spazioso campo di grano, che sia tutto d'avene e di logli e d'erbe sterili e dannose mescolato».[58] Tassoni, en cambio, abogaría por esa mezcla en su *Secchia rapita* y, ya en 1609, publicó sus *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca*, donde declara guerra al bembismo más cerril y a la veneración incondicional de Petrarca.[59] Al leer esta obra junto con sus *Pensieri* se aprecia el alcance de la renovación estética que supone la *Secchia*, reescritura de la épica tassiana en clave burlesca siguiendo los pasos de la *Batracomiomaquia* y de alguno de los modelos más *irrequieti* de la literatura italiana, Dante y

---

[56] Cfr. Alessandro Tassoni, *Dieci libri di pensieri diversi*, Venetia: Marc'Antonio Brogiollo, 1627, pág. 562. Al respecto, véase Giancarlo Mazzacurati, «Alessandro Tassoni e l'epifania dei *moderni*», *Rivista di Letteratura Italiana*, IV (1986), págs. 65-92.

[57] A. Tassoni, *Pensieri*, *op. cit*., pág. 597. La mención de la *Secchia* aparece sólo a partir de la edición de los *Pensieri* de 1627, puesto que cuando salió la anterior (1620) el poema aún no se había publicado. En las *Dichiarazioni* añadidas a la edición de la *Secchia* de 1630 y firmadas con el pseudónimo de Gaspare Salviani, Tassoni explica que «il poeta sfuggì di chiamare questa sua invenzione nuova di poetare eroisatiricomica, sapendo quanto il nome di satira sia odioso in questi tempi» (pág. 699).

[58] Cfr. Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, en *Trattatisti del Cinquecento*, ed. M. Pozzi, Milano-Napoli: Ricciardi-Mondadori, 1996, vol. I, págs. 51-284 (pág. 162).

[59] Cfr. Bruno A. Arcudi, «The Author of the *Secchia* Does Battle with Pietro Bembo's School», *Italica*, XLIV (1967), págs. 291-313.

Ariosto, que se apoya, a su vez, en la ampliación del canon a través de la mezcla de lo cómico y lo trágico propugnada por Guarini.[60]

Esta propuesta innovadora responde a una visión hedonista del arte, que, como explica el *Compendio della poesia tragicomica*, se centra en la búsqueda del placer estético a través de la maravilla, «qualità sopra tutte l'altre eccellenti & dal Filosofo ne' poemi sì grandemente lodata» (pág. 57). En efecto, la *Poética* de Aristóteles enfatiza la conveniencia de que la acción de la tragedia sea sorprendente (1452a), pero esto es aún más necesario y propio en la poesía épica (1460a): «a este poema le conviene más lo maravilloso» (fol. 65); idea en la que luego insistirá repetidamente Tasso en las dos versiones de sus *Discorsi*, y sobre todo en la ampliada de 1594: «la maraviglia delle cose belle è più durevole e di maggiore estima. E bellissimo oltre tutti gli altri poemi è l'eroico, laonde questo diletto è suo proprio».[61] El emparejamiento entre épica y maravilla se encontraba, pues, ya en Aristóteles, pero fue el autor de la *Gerusalemme liberata* quien le concedió una importancia inusitada, y gracias a la fortuna crítica de sus *Discorsi* terminó imponiéndose, tal es así que aparece recogida en la definición que ofrece Mártir Rizo en su comentario a la *Poética*: «Es pues el poema heroico o epopeya, si así la queremos llamar, imitación por narración de una actión maravillosa».[62]

En sus *Discorsi*, Tasso se está remontando a una concepción de la poesía de base pontaniana que la asocia con la *admiratio*. Como se explica en el *Actius*, a diferencia del orador, cuyo fin es el persuadir, el oficio del poeta es el de despertar los sentidos del receptor, de abrir sus horizontes intelectuales a través de un uso sofisticado del lenguaje.[63] Esta postura recorre, de manera más o menos implícita, la poética del siglo XVI y culmina con el desarrollo del arte barroco.[64] El conceptismo europeo privilegia la producción de agudezas

[60] Sin embargo, Tassoni tampoco escatima críticas a Dante y a Ariosto, como se aprecia sobre todo en sus anotaciones marginales en un ejemplar de la *Commedia* y en otro del *Orlando furioso* que fueron de su propiedad. Cfr. Giorgio Rossi, *Studi e ricerche tassoniane*, Bologna: Nicola Zanichelli, 1904, págs. 1-64 y 369-406; M. C. Cabani, *op. cit*., págs. 7-138.

[61] Cfr. Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico*, *op. cit*., pág. 751. Véase también págs. 588-589; y *Discorsi dell'arte poetica*, *op. cit*., fol. 24^{v}.

[62] Juan Pablo Mártir Rizo, *Poetica de Aristoteles traducida de latin. Ilustrada y comentada*, ed. M. Newels, Köln-Opladen: Westdeutscher Verlag, 1965, pág. 58. También confirma la difusión de esta idea el hecho de que uno de los apartados más amplios del estudio de Louis Racine sobre la poesía épica esté dedicado al tema *Du merveilleux*. Cfr. *Discours sur le poëme epique*, en *Le Paradis perdu de Milton. Traduction nouvelle*, Paris: Desaint & Saillant, 1755, tomo III, págs. 345-494 (págs. 399-466).

[63] Cfr. Giovanni Pontano, *I dialoghi*, ed. C. Previtera, Firenze: Sansoni: 1943, pág. 233: «poetae sive finem sive offcium esse bene atque excellenter loqui ad admirationem».

[64] La idea pontaniana de la *admiratio* como fin de la poesía fue retomada, entre otros, por Girolamo Fracastoro (*Navagerius, sive De poetica dialogus*, ed. y trad. R. Kelso, Urbana: The University of Illinois Press, 1924, pág. 58), Tasso (*Discorsi del poema eroico*, *op. cit*., págs. 706 y 751) y Herrera (*Anotaciones*, *op. cit.*, pág. 564). Al respecto, véase María José Vega Ramos, *op. cit*., págs. 36-37.

a través de la combinación simultánea de objetos alejados. Esta *concordia discors* basada en una concentración de significados dispares en la misma imagen responde al interés barroco por verbalizar lo inusitado y propulsar la fantasía del lector. La sorpresa es, según Aristóteles (*Metafísica*, 982b), el reconocimiento de la propia ignorancia, y despierta un deseo interior de aprender y de superar las propias limitaciones intelectuales. La épica, compleja, mixta, extensa y maravillosa, cumple, por tanto, con todos los requisitos necesarios para ocupar un lugar central en la estética barroca y producir cadenas de agudezas, definidas así por Matteo Peregrini en su *Delle acutezze* (1639): «Un artificioso legamento entimematico di più cose in un detto per guisa che cadano l'una tanto raramente in concio dell'altra che l'ingegno del dicitore diventi oggetto d'ammirazione».[65]

Artificio, acumulación, extrañamiento, ingenio y admiración. La receta para producir agudezas de Peregrini sintetiza algunos de los principios estéticos clave del Barroco, que encontraron una de sus expresiones más ricas y afortunadas en el ámbito de la poesía burlesca, género estrella de las asociaciones imposibles y admirables.[66] Es precisamente por medio del ideal de *admiratio* que la épica y la lírica festiva terminan confluyendo en el cauce heroicómico: ambas comparten la misma causa. Tassoni no oculta, en los preliminares de la *Secchia rapita*, la satisfacción que le supone haber creado un poema capaz de juntar en un sólo texto dos expresiones artísticas cuyos estilos habían sido considerados irreconciliables por Tasso y otros tratadistas del Renacimiento. Su experimento literario se traduce en una prolongada agudeza de contrariedad, que Gracián describe como «el concepto que más cuesta al ingenio».[67] La epopeya burlesca da pie a una serie entrecruzada de combinaciones extremadas, tanto desde el punto de vista estilístico como cronológico, pues mezcla el registro alto y el bajo, así como el género antiguo más prestigioso (épica) con uno de los cauces emergentes de la modernidad (poesía burlesca). Las centellas que nacen de estos choques son la esencia misma de una nueva estética que se siente irremediablemente fascinada por los monstruos: «un'arte appunto tanto inusitata e nuova, che da quelle in-

---

[65] Cfr. Matteo Peregrini, *Delle acutezze*, ed. E. Ardissino, Torino: Res, 1997, pág. 106. Sobre el «idéal de concision et densité» del conceptismo, véase Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Genève: Slatkine, 1992.

[66] Para un acercamiento a estas cuestiones, véase Rodrigo Cacho Casal, «El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro», *Criticón*, C (2007), págs. 9-26.

[67] Cfr. Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid: Castalia, 1987, 2 vols. (vol. I, pág. 105). Como explica el autor: «Unir a fuerza de discurso dos contradictorios extremos, extremo arguye de sutileza» (*ibid*.). Algo semejante comenta Tesauro al hablar de las palabras compuestas: «Figure veramente molto più ingegnose delle antidette, peroché in esse la feracità dell'ingegno ti fa travedere inserimenti miraculosi di sostanze fra loro incompatibili» (*Cannocchiale aristotelico*, *op. cit*., pág. 261).

gegnose sproporzioni nasce un mirabile effetto proporzionato al diletto, il quale è un de' fini proposti ad ogni regolata poesia».[68]

El itinerario de la épica burlesca vive, pues, un momento decisivo en el siglo XVII, en el que se asientan sus presupuestos genéricos, dando pie a la consagración europea del siglo XVIII. La *Batracomiomaquia* proporcionó el primer ejemplo compartido, en mayor o menor medida, por todos los autores heroicómicos. Este modelo se fue enriqueciendo con las aportaciones de otros textos híbridos como los de Dante, Ariosto y Guarini, que contribuyeron a la teorización de una poética de la mezcla gracias a las polémicas que suscitaron. Sin embargo, el viraje hacia lo jocoso realizado por Tassoni y sus seguidores proviene también de la evolución que estaba experimentando el poema heroico a finales del Renacimiento, con su apertura a otros registros, como el lírico, que se materializan tanto en la *Gerusalemme liberata* como en los *Discorsi* de Tasso. La épica culta se extendió hacia lo burlesco, abrazó el conceptismo barroco y se convirtió en una de sus expresiones más originales. Es por ello que escritores como Quevedo, Lope o Góngora atribuyeron tanta importancia a sus composiciones mixtas, pues en ellas se cifraba la expresión de la modernidad literaria.

[68] Cito de los preliminares de la edición de 1624 de la *Secchia rapita*, *op. cit*., pág. 603.

FRAY JOSÉ DE SIGÜENZA Y LA POESÍA DEL XVI[1]

Ignacio García Aguilar
(Universidad de Huelva)

Introducción

Fray José de Sigüenza (1544-1606) era, a juicio de Unamuno, «uno de los más grandes escritores con que cuenta España», pues «en el respecto de la lengua si los otros le igualan no se puede decir que haya quien le supere»[2]. El fraile jerónimo fue, en palabras de Menéndez Pelayo, «quizá el más perfecto de los prosistas españoles después de Juan de Valdés y Cervantes»[3]; y de acuerdo con Menéndez Pidal «su lenguaje es de lo más puro y correcto que hay en castellano»[4]. Resultaría prolijo enumerar las múltiples opiniones favorables hacia la obra en prosa de fray José[5] y, por otro lado, no es su apreciada obra narrativa la que

[1] Este trabajo se ha realizado al amparo del Programa Juan de la Cierva del Ministerio de Ciencia e Innovación (JCI-2007-36-509) y en el marco del proyecto *Arias Montano: Teología y Humanismo* (FFI2009-07731).

[2] Miguel de Unamuno, *Andanzas y visiones españolas*, Madrid: Espasa-Calpe, 1975, pág. 215 («En Yuste»). Para un estudio más profundo véase José María Martínez, «Unamuno, lector del P. Sigüenza», en *Studia Hieronymiana. VI Centenario de la Orden de San Jerónimo*, Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas-Rivadeneyra, 1973, vol. 1, págs. 499-520.

[3] Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Madrid: CSIC, 1962, pág. 423.

[4] Ramón Menéndez Pidal, *Antología de prosistas españoles*, Madrid: Espasa-Calpe, 1969, pág. 150.

[5] Para un detallado análisis de la recepción de la obra de fray José entre la crítica y la historia de la literatura contemporánea puede consultarse el trabajo de Francisco Javier Campos y Fernández de

nos ocupa ahora, sino su producción poética. Y es que quien fuese uno de los más grandes prosistas áureos, además de sermoneador predilecto del monarca Felipe II y grandísimo historiador de la orden jerónima, también practicó, como tantos de sus contemporáneos, el ejercicio de la poesía a lo largo de toda su vida.

Es cierto que su actividad como poeta no ha suscitado demasiado interés entre los modernos historiadores de la literatura[6], pues esta faceta quedó ensombrecida por el desinterés propio en la difusión de sus poemas y por la mayor calidad e importancia de su prosa, además de por el inalcanzable listón establecido por los más grandes autores áureos del momento.

Sin embargo, los vínculos literarios y poéticos de Sigüenza con escritores de la talla de Montano, su peso en el importantísimo foco cultural y político que era el entorno escurialense, además de su estrecha relación con el monarca y los hijos de éste, protagonistas poéticos de alguno de sus sonetos, justificarían sobradamente el interés por unas composiciones que son reflejo de muchos de los valores sociales e ideológicos que porta la actividad poética en el siglo XVI.

En 1680, muerto Sigüenza, Francisco de los Santos, en la *Cuarta parte de la historia de la Orden de San Jerónimo*, subrayaba la calidad literaria de los poemas del autor y lamentaba, asimismo, que no hubiera sido editada su obra:

> Después de haber pasado de esta vida […] se descubrió mina preciosa de escritos suyos: a más de los que sacó a luz y quedan notados, muchos sermones, diferentes salmos explicados en verso castellano con admirable paráfrasis en diversos metros y otras poesías divinas, sonetos, canciones, romances, que de todas se podía hacer un buen libro.[7]

Ese «buen libro» que quería Francisco de los Santos es una tarea que desbordaría las posibilidades del acercamiento que ahora nos proponemos, pero ya está en curso de realización[8]. El presente trabajo sólo aspira a situar, siquiera de

---

Sevilla, «Los prólogos de las obras del P. Sigüenza: Declaración personal y mensaje institucional», *La Ciudad de Dios. Revista Agustiniana*, 219.1 (2006), págs. 221-250, y especialmente el apartado «Valoración de la obra del P. Sigüenza», págs. 240-250.

[6] Los trabajos modernos que abarcan toda la producción poética de fray José se deben a Lorenzo Rubio González, «Estudio crítico de los valores literarios de Fr. José de Sigüenza», en *Studia Hieronymiana. VI Centenario de la Orden de San Jerónimo*, Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas-Rivadeneyra, 1973, vol. 1, págs. 399-482; *Valores literarios del Padre Sigüenza*, Valladolid: Universidad, 1976; e «Introducción a la obra de Fray José de Sigüenza», *La Ciudad de Dios. Revista Agustiniana*, 190 (1977), págs. 143-157.

[7] Francisco de los Santos, *Cuarta parte de la historia de la orden de San Jerónimo*, Madrid: Imprenta de Bernardo de Villadiego, 1680, pág. 715.

[8] Actualmente tenemos en curso de finalización una edición crítica de la poesía de José de Sigüenza que será publicada en la Bibliotheca Montaniana, colección dirigida por Luis Gómez Canseco, a quien agradezco su generosa lectura del manuscrito original de este artículo y las atinadas sugerencias y

modo muy general, el corpus poético de Sigüenza de acuerdo con sus coordenadas históricas y literarias, además de poner en valor una práctica, la de la escritura de poemas, que, contrariamente a lo que se ha venido asumiendo, acompañó a José de Sigüenza a lo largo de toda su vida y de su maduración intelectual –y no como simple distracción para los ratos de ocio–.

Hace ya tiempo que Bruce Wardropper denunció una desatención injustificada a la poesía religiosa que se basaba, a su juicio, en una «cierta inercia en nuestra concepción de la historia literaria», que llevaba a trazar una trayectoria lírica del Siglo de Oro basada en Boscán, Garcilaso, fray Luis, Herrera, San Juan, los Argensola, Góngora, Lope y Quevedo. Y señalaba Wardropper como causa explicativa del vacío crítico que «en este canon de poetas mayores descuellan los cantantes del amor profano»[9]. Sin embargo, el peso de este canon poético, fijado por la historiografía literaria, no le supuso un obstáculo para el estudio y la puesta en valor de la poesía religiosa, ni tampoco para el establecimiento de una taxonomía de análisis, articulada en siete categorías: *catequizante*, *ocasional*, *circunstancial*, *penitencial*, *meditativa*, *devota* y *mística*, algunas de la cuales pueden resultar muy útiles para encuadrar la poesía de fray José.

Algo que llama la atención en la poesía conservada de Sigüenza es la heterogeneidad de sus composiciones, tanto por lo que atañe a la elección temática como en la selección genérico-estrófica, pues se concitan en su corpus poético desde los metros tradicionales más enraizados en la lírica popular hasta los metros italianistas, pasando por estrofas de mayor complejidad como los sáficos adónicos[10].

---

correcciones que han servido para mejorarlo. En dicha edición se incluye la poesía segura de Sigüenza, así como también composiciones atribuidas al fraile jerónimo. En el presente trabajo, sin embargo, nos limitaremos a analizar aspectos relativos a los 34 poemas de autoría segura, pues el análisis hasta los 60 poemas totales, entre atribuidos y de autoría discutible, obligaría a multitud de precisiones que desbordarían con creces las limitaciones de un artículo.

[9] Bruce Wardropper, «La poesía religiosa del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 4 (1984), págs. 195-210.

[10] La práctica totalidad de las poesías de José de Sigüenza se conserva manuscrita en los códices de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial f.IV.29, Z.IV.12, f.IV.33 y &.III.33. Salvo unas pocas hojas de estos códices, todos son autógrafos del autor, como señala Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, «Bibliografía de y sobre el P. José de Sigüenza, OSH», *La Ciudad de Dios. Revista Agustiniana*, 219.1 (2006), págs. 293-313. Sin embargo, además de la difusión manuscrita, la imprenta sirvió para dar a conocer algunas composiciones de Sigüenza entre sus contemporáneos. Es el caso de los tres poemas preliminares dedicados al Santo Niño de la Guardia que se imprimen en Rodrigo de Yepes, *Historia de la muerte y glorioso martirio del Santo Inocente, que llaman de la Guardia, natural de la ciudad de Toledo*, Madrid: Juan Yñiguez de Lequerica, 1583; o el también soneto preliminar dirigido a Pedro de Enzinas, alojado en sus *Versos espirituales*, Cuenca: Miguel Serrano de Vargas, 1597. Además, el propio Sigüenza imprimió en la *Segunda parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid: Imprenta Real, 1600, págs. 281-282, su traducción poética de una de las *Laudes de Jacobo* de fray Vasco. Años más tarde, Francisco de los Santos (*op. cit.*, págs. 715-722) imprime póstumamente las

Ello denota que, a pesar de que la poesía no debió de ocuparle una parte importante de su tiempo, sí que le interesaría en tanto que actividad social, en el caso de los poemas de circunstancias y ocasión; como ejercicio intelectual, en sus traducciones, reescrituras y paráfrasis; o como efectiva herramienta didáctica, catequizante y devocional, en el caso de los poemas en los que se desarrollan con gran llaneza, tanto en octosílabos como en endecasílabos, una interesante variedad de consignas tridentinas relacionadas con la exaltación de la Eucaristía, la Virgen y los misterios asociados a ella, la descripción de episodios de la vida de santos, mártires y apóstoles, así como también los ciclos de la Natividad y Pasión de Cristo.

Poesía catequizante, ocasional y devota

La poesía seguntina de carácter catequizante, ocasional y devoto, categorías no deslindables en muchos casos, debía de estar necesariamente orientada hacia un horizonte de recepción amplio y con cierta heterogeneidad, pues algunas de estas composiciones estarían pensadas, casi de seguro, para orientar a los alumnos a los que impartió clases en el monasterio de Parraces, durante sus primeros años en la orden jerónima; y otras serían escritas, casi con total certeza, para ser recitadas, a capela o con acompañamiento musical, en alguna festividad o celebración. Después de abandonar Parraces y establecerse en El Escorial, continuó Sigüenza escribiendo poemas, y aunque es cierto que no fue éste un género que abonara con tanto vigor como la prosa histórica, nunca a lo largo de su vida lo abandonó por completo.

Composiciones como los tres villancicos[11] que dedica al nacimiento del niño Jesús[12] tienen como telón de fondo una de las celebraciones más señeras de los ritos cristianos: la Natividad. La importancia que ostenta la figura de Cristo en la poesía religiosa es una herencia continuada que asienta sus orígenes en la Edad Media, pero que conforme se adentra en el XVI va modulando sus formalizaciones en torno a los ciclos fundamentales del Nacimiento y la Pasión, de acuerdo con los principios de la *devotio moderna*. Ello unido al cristocentrismo

---

paráfrasis poéticas de los salmos *Miserere mei Deus*, *Coeli enarrant gloriam Dei* y *Eructavit cor meum*, así como dos sonetos dirigidos a los nacimientos de Cristo («De tronco y de raíz firme y segura») y de la Virgen María («La ilustre emanación, obscurecida»), respectivamente; además de un encomio a San José («Joseph, vais creciendo tanto») y un romance a San Jerónimo («El solitario cortés»).

[11] San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, ms. f.IV.33, fols. 20r-22r; Lorenzo Rubio, *op. cit.*, págs. 441-443.

[12] Son los que comienzan: «Venga en hora buena / el buen pastorcico / que enriquece la tierra / con su pellico», «Acallad el niño, Señora, / porque no sin razón llora; / arrullad el Niño, arrullalde, / que no se queja de balde» y «Hijos de Adán, muertos vivos, / el rostro y alma alegrad, / que uno de la Trinidad / viene a rescatar cautivos».

que propagaba con efectividad la orden franciscana y al interés que tales temas suscitaban entre los consumidores de literatura de inicios del XVI provocó una auténtica eclosión editorial de obras relacionadas, de uno u otro modo, con la figura del Redentor desde principios del Quinientos.

Así pues, estos villancicos participan de un sustrato popular evidente, tanto por los motivos de la temática consabida como por su formalización octosilábica. Sin embargo, más allá de la recreación de los lugares comunes, servirían con efectividad al propósito de la indagación en algunas cuestiones de carácter más profundo, pero siempre manteniendo una equilibrada conjunción entre lo popular y lo doctrinal. Es por ello que, junto a la recurrencia continuada a diminutivos como «pastorcico», «pesebrico», «corderico» o «zurroncillo»[13], del primero de los villancicos señalados, en el segundo, sin alterar un ápice el estilo, la apelación, por ejemplo, al sosiego del niño que llora introduce elementos tan consuetudinarios como, en este caso, «el coco»:

> Acallad el niño, Señora,
> porque no sin razón llora;
> arrullad el Niño, arrullalde,
> que no se queja de balde.
> La *máscara del pecado*
> vio el Niño y hase espantado,
> que el *coco* le ha amenazado
> a muerte desde esta hora. (vv. 1-8)

El elemento de distorsión, categorizado mediante un término proveniente del léxico infantil, aparece asociado a la «máscara del pecado» que alude, sin género de dudas, al sintagma *peccatorum summitis* del *Salmo 82*. Y algo muy similar, desde el punto de vista compositivo, caracteriza al tercero de los villancicos del tríptico, en el que el estribillo traduce la controvertida afirmación *unus de Trinitate passus est* (DS 401)[14]:

---

[13] En los versos 2, 10, 19, 21. Para el uso del léxico popular o familiar como rasgo de estilo general de Sigüenza, muy presente en su obra en prosa, véase Giovanni Maria Bertini, «Relieves en torno del estilo de fray José de Sigüenza (jerónimo)», *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, vol. II, Madrid-Oviedo: Gredos-Universidad de Oviedo, 1985, págs. 263-276.

[14] La expresión *Unus de Trinitate passus est* se refiere a la afirmación o verdad esencial del cristianismo en lo relativo al Dios-con-nosotros. Con esta expresión la Iglesia confirmaba que el padecimiento había afectado a una de las personas de la Trinidad, concretamente al Hijo. Sin embargo, tal conceptualización no dejaba de plantear dificultades, ya que resultaba difícil de conciliar con la doctrina trinitaria.

Hijos de Adán, muertos vivos,
el rostro y alma alegrad,
que uno de la Trinidad
viene a rescatar cautivos. (vv. 1-4)

El estribillo, referido a una de las antiguas controversias sobre el misterio de la Trinidad, se repite hasta en nueve ocasiones a lo largo de los 68 versos de que consta el villancico. Seguramente, quienes leyesen o escuchasen estos versos superpondrían una interpretación de carácter cómico basada en el valor dilógico de Trinidad, como misterio religioso, pero también como orden redentora de cautivos.

Del mismo género, aunque de temática bien distinta, es el villancico dedicado a la degollación de San Juan Bautista[15], festividad que la Iglesia conmemora el 29 de agosto. Esta advocación tenía una gran aceptación popular en Europa; además, después de Trento, la celebración de santos y mártires de índole diversa adquirió una importancia de primer orden dentro de las actividades religiosas.

En la misma línea de la poesía octosilábica ocasional sobresale la canción de Sigüenza a la Asunción de la Virgen[16]. La doctrina de la Asunción gloriosa de la madre de Cristo al cielo, en cuerpo y alma, se había conformado en virtud de una amalgama diversa de fuentes y tradiciones, pues confluyen en ella tanto la especulación teológica como la devoción popular, además de ciertos textos apócrifos. Sin embargo, carecía de una articulación explícita en los libros canónicos, de modo que, si bien es cierto que la Iglesia la asumía (o permitía), tal formulación no estaba exenta de ciertas discrepancias y polémicas, dado que carecía de una concreta definición de carácter dogmático. Y de hecho, no sería hasta el siglo xx cuando la idea de la asunción corporal de María al cielo se proclamase como dogma de la Iglesia[17].

En todo caso, y al margen de discrepancias teológicas, la Virgen María tiene una importancia capital en el ambiente religioso contrarreformista de la Península. Quizá uno de los conflictos religiosos marianos de mayor calado en la España áurea, junto con el de la Asunción y la virginidad perpetua, fuese el de la Inmaculada Concepción, asunto al que Sigüenza dedicó el soneto que comienza «La ilustre emanación escurecida»[18]. La doctrina de la Inmaculada Concepción de

---

[15] San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, mss. f.IV.29, fols. 143^{v}-144^{v} y f.IV.33, fols. 16^{r}-17^{r}; Lorenzo Rubio, *op. cit.*, págs. 442-443.

[16] San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, mss. f.IV.29, fol. 139^{v} y f.IV.33, fols. 18^{r}-19^{v}; Raimundo González, «El P. Sigüenza considerado como poeta», *La Ciudad de Dios. Revista Agustiniana*, 119 (1919), págs. 89-103, págs. 97-98.

[17] Concretamente el 1 de noviembre de 1950, en virtud de la bula *Munificentissimus Deus*.

[18] San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, mss. f.IV.33, fol. 8^{r} y &.III.33, fol. 91^{r}; Francisco de los Santos, *op. cit.*, pág. 720.

María fue presentada por los jesuitas en Roma en los primeros años del XVII, e incluso Felipe IV, aconsejado por sor María de Ágreda, presionó al Vaticano para que se convirtiera en dogma. Sin embargo, esto no ocurriría hasta mediados del XIX, pese a la insistencia de unos y otros. Pero interesa señalar a este respecto que Sigüenza no usa el poema como simple cauce para la expresión de una problemática concreta, ya que la propia elección estrófica implica una selección de cierto distanciamiento estético con respecto de los modelos más tradicionales. Además, la recurrencia a las repeticiones cancioneriles de sus poemas octosilábicos deja paso en el soneto a un cierto refinamiento compositivo que le lleva a articular el poema de acuerdo con una estructuración más compleja, la cual concluye en la enumeración del último verso, con el contundente final en «muerte», a la manera de composiciones morales de autores áureos mucho más conocidos:

> Todo animal y fiera y toda planta,
> y cuanto el estrellado manto encierra,
> muestra al nacer lo flaco de su suerte;
> en vos sola no toca, ¡oh Virgen Sancta!,
> tan triste ley, y lejos se destierra
> nube, altivez, pecado, sombra, muerte. (vv. 9-14)

Además, la alegoría de la destrucción del infierno por la mujer vestida de Sol (*Ap.*, 12, 9-10), presente en los versos iniciales, deriva en el segundo terceto hacia la inmortalidad de la Virgen, a la que un autor como Aldana denominaría «Reina inmortal» (v. 177) en su *Parto de la Virgen*[19], poema épico religioso en la estela del *De partu Virginis* de Sannazaro.

Y si estos asuntos resultaban ser muy del gusto popular y no sancionados en ningún caso por el dogma de la Iglesia, no lo eran menos los relacionados con San José, tema sobre el que escribe Sigüenza un soneto[20], un *Encomio* en octosílabos castellanos[21] y unas coplas sobre los celos de San José[22]. Los celos, es bien sabido, son una cuestión de importancia capital en la cultura del Siglo de Oro[23], y la literatura de todo signo, aunque en mayor medida teatro y novela,

---

[19] Citamos por Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, ed. J. Lara Garrido, Madrid: Cátedra, 2000, pág. 309.

[20] San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, mss. f.IV.29, fol. 162 y f.IV.33, fol. 9^{r}. Lorenzo Rubio, *op. cit.*, pág. 448.

[21] San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, mss. f.IV.29, fols. 158^{v}-160^{r}; f.IV.33, fols. 14^{r}-15^{v} y &.III.33, fols. 91^{r}-91^{v}; Francisco de los Santos, *op. cit.*, págs. 720-721.

[22] San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, mss. f.IV.29, fols. 155^{r}-158^{v} y f.IV.33, fols. 9^{v}-13^{v}. Raimundo González, *op. cit.*, lo recoge muy parcialmente (vv. 1-12, 176-179 y 192-199).

[23] Véase Remedios Morales Raya, ed., *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro*, Granada: Universidad, 2007.

se hizo eco de su importancia en el universo conceptual de la edad moderna. En las coplas de Sigüenza sobre los celos de San José se desarrolla, a lo largo de casi doscientos versos, el tema referido en Mateo 1:18-25 sobre las dudas que comienzan a asaltar al esposo de María al conocer que está encinta, así como la aparición en sueños del ángel, quien le reconforta con la certeza de que el designio divino no mancilla en modo alguno su honra. Una pieza de este tipo sería perfecta para abrir el ciclo navideño de fiestas y celebraciones, que comenzaba el dieciséis de diciembre con la novena de Navidad.

Además, con la elección temática de estas coplas continuaba Sigüenza una tradición que se constata ya desde el siglo XV, cuando un autor como Gómez Manrique comienza su *Representaçion del nasçimiento de Nuestro Señor* con la expresión de las quejas de San José, suscitadas por la incertidumbre ante el embarazo de su esposa. Sobre el mismo argumento se compusieron y representaron, asimismo, múltiples autos sacramentales para las celebraciones del Corpus.

Todos estos episodios, muy menores en apariencia, surgen por la gran popularidad del culto mariano y casi como una demanda social, pues al fin y al cabo los celos de San José atañen, más que al comportamiento del esposo, a la doctrina inmaculista de la perpetua virginidad de María, que tanto interés despertaba, como se ha señalado. Así pues, la realización textual de Sigüenza conecta de lleno con los intereses populares de procesos piadosos de muy amplio espectro, los cuales cristalizan con gran efectividad en un importante número de manifestaciones teatrales[24]. De hecho, el diálogo entre San José y el ángel de las coplas de Sigüenza resulta ser un puntal básico de su efectividad performativa, y tal estructura (o contaminación) dialógico-dramática se fundamenta, justamente, en el hecho de que este capítulo era muy frecuentemente usado en las representaciones de la época[25]. Es muy ilustrativo, con respecto a la popularidad de este tema, el testimonio que, en un trabajo sobre la censura teatral del Quinientos, recoge Marc Vitse del agustino fray Jerónimo de Guevara, quien confiesa «no haber leído la obra, pero se hace eco de la voz del pueblo de Madrid que, con indudable pertinencia, ha transformado el título original de *La confusión de San José* en el de *Los celos de San José*»[26].

En el *Encomio a San José*, también en coplas castellanas, ahonda Sigüenza en el motivo ya aludido en sus coplas sobre los celos, e insiste tanto en la

---

[24] Cfr. Antonio Mira de Amescua, *Los celos de San José, Teatro completo. VII: Autos religiosos*, coord. A. de la Granja, Granada: Universidad de Granada-Diputación de Granada, 2007, págs. 669-705.

[25] Véase Morales Raya, *op. cit.*, págs. 327 y 345. Véase también, para el grado de popularización al que había llegado el tema bíblico, las consideraciones sobre *Los celos de San José* de Cristóbal de Monroy de Noël Salomón, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1985, págs. 374 y 586n.

[26] Marc Vitse, «El teatro religioso del Quinientos: su (i)licitud y sus censuras», *Criticón*, 94-95 (2005), págs. 69-105, pág. 93.

grandeza y santidad del carpintero, por ser padre del Redentor, como también en la dignidad de su oficio manual. Aparte del sustrato popular en la elección temática, ambos poemas comparten las tesis fundamentales que Cornelio a Lápide (1567-1637) estableció para la teología de San José en sus comentarios de San Mateo[27]; muy a grandes rasgos, la consideración de José como transmisor de la herencia mesiánica de David, la exaltación de su santidad, la dignidad de su oficio y la consideración de su paternidad no como adoptiva, sino como *matrimonial*, de tal modo que tendría la autoridad de un auténtico padre sobre Cristo:

> Que allí no hay puja ni baja
> y el hijo al padre es igual;
> vos aquí, padre legal,
> a Dios hijo hacéis ventaja […]
> Mas porque mejor os cuadre
> el valor que en vos encierra,
> si Él gobierna Cielo y Tierra,
> vos al Hijo y a la Madre.
> ¡Quién os viera allí mandar,
> en aquel terreno cielo,
> y a Dios sentarse en el suelo,
> donde le mandáis sentar! (vv. 17-20, 33-40)

El soneto que dedica Sigüenza a San José redunda, fundamentalmente, en la dignificación de su oficio y en su papel como sustentador de la familia y del hogar. En el plano formal se puede observar en el verso 12 del soneto una deuda con el verso «Y porque vano error más no me asombre» (v. 52)[28] de la *Carta para Arias Montano* de Aldana:

> ¿De a dó podrá sacar mi corto oficio
> caudal tan largo que a la costa iguale,
> –decía el sacro esposo–, pues no sale
> al menor gasto mi mayor servicio?
> Si mido de mi brazo el ejercicio
> a dónde llega, y miro cuánto vale
> lo que sustento, bien diré que sale
> del centro a do se torna el beneficio.

---

[27] Véase Francisco Canals Vidal, *San José en la fe de la Iglesia*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007, pág. 149.

[28] Citamos por Francisco de Aldana, *op. cit.*, pág. 439.

El pobre banco do el talento empleo
me rinde –¡oh rico cambio!– el alto nombre
de padre, que aun lo gozo y no lo creo.
Y porque más mi suerte al mundo asombre
en mi rostro y sudor dichoso veo
que a su madre y a Dios mantiene el hombre.

La noción de San José como mantenedor, en tanto que padre, de la Virgen y del Niño debía de estar tremendamente afianzada entre la cultura piadosa de la época, como lo prueba que alguien como santa Teresa de Jesús, que tanto hizo por popularizar el culto a San José[29], revele haber sido ayudada por éste en momentos de necesidad no espiritual, sino económica, afirmando sin ambages que «estando sin ninguna blanca […] me proveyó»[30].

A su dimensión como padre, con el niño en los brazos, dedicó un autor profesional y de mercado como Lope de Vega el soneto 98 de sus *Rimas sacras (1614)*[31], que comienza «José, ¿cómo podrá tener gobierno». Dos años más tarde saldrían las *Alabanzas al glorioso San José*. Algo antes, su amigo José de Valdivieso había publicado en Toledo *La vida de San José* (1604), y posteriormente incluyó en su *Romancero espiritual* (1612) un *Romance de San José* cuya conclusión no difiere en lo sustancial del papel predominante que como padre y sustentador ejerce el carpintero sobre el Niño: «Que es el mayor santo / menor que José, / pues sirvieron todos / al que mandó él»[32]. La presencia de este tipo de composiciones en autores que vuelcan su producción poética al mercado es bien indicativa de la dimensión popular de los temas desarrollados por Sigüenza en este tipo de poemas, a la que ya hemos hecho referencia.

---

[29] «Santa Teresa de Jesús marca […] el comienzo de una nueva época de la historia de la Iglesia. Sólo después de este momento se fue introduciendo la costumbre de dar el nombre de José o de María Josefa en el Bautismo, lo que se inició por influencia de las carmelitas descalzas en sus cercanías familiares […] En este hecho se concreta y simboliza la presencia visible de San José en la vida familiar y en la vida comunitaria de la cristiandad de occidente» (Francisco Canals Vidal, *op. cit.*, págs. 90-91).

[30] «Una vez estando en una necesidad que no sabía qué me hacer, ni con qué pagar unos oficiales, me apareció San José, mi verdadero padre y señor, y me dio a entender que no me faltarían, que los concertase; y así lo hice sin ninguna blanca, y el Señor, por maneras que se espantaban los que lo oían, me proveyó» (Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, 33, 12, ed. O. Steggink, Madrid: Castalia, 1986, pág. 445).

[31] Citamos por Lope de Vega, *Rimas sacras*, eds. A. Carreño y A. Sánchez Jiménez, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2006. Dedica el Fénix otro soneto, el 123, a San José en su recopilación, pero en este caso desarrolla el episodio de la búsqueda de Jesús cuando se pierde en el templo: «Perdiose el hijo eterno de María».

[32] José de Valdivieso, *Romancero espiritual*, ed. J. M.ª Aguirre, Madrid: Espasa-Calpe, 1984, pág. 274.

También populares, pero no entre el pueblo, sino entre los miembros de su propia orden, habían de ser, como parece evidente, los dos poemas que fray José escribe en honor del patrón de la orden: el *Romance a San Jerónimo*[33] y el *Encomio a San Jerónimo*[34], en redondillas. Es plausible asumir que tales poemas se recitasen durante la celebración de su festividad, en la que los frailes disfrutarían reconociendo las virtudes del santo entre los versos de quien había dedicado la primera parte de la *Historia de la Orden*, justamente, a la narración de la *Vida de San Jerónimo* (1595), el cual prosiguió su labor historiográfica con la *Segunda* y *Tercera parte de la historia de la orden de San Jerónimo* (1600 y 1605). El análisis comparativo de estas obras con los poemas permite establecer puntos en común en lo relativo a los principios básicos de la espiritualidad jerónima, tales como la contemplación, el estudio de la Sagrada Escritura, la oración, la soledad, la clausura, el silencio, la obediencia, el trabajo, la penitencia, la pobreza, la humildad, la hospitalidad o la devoción a la Virgen María, entre otras[35]. En ambos poemas San Jerónimo se presenta como el modelo de una religiosidad pura y arraigada en los más hondos orígenes del cristianismo. Y el importante valor didáctico, propagandístico o institucional de estas obras no sólo era apreciado por sus contemporáneos, sino incluso por los jerónimos posteriores, como lo constata el hecho de que el *Romance a San Jerónimo* fuera reproducido impreso en la *Cuarta parte de la historia de la orden de San Jerónimo* (1680), escrita por Francisco de los Santos.

Aunque la inmensa mayoría de la poesía catequizante, ocasional y devota que escribió Sigüenza discurre por el cauce de la métrica tradicional castellana, también compuso algunos sonetos, que hay que sumar a los ya señalados. De éstos, al menos dos tuvieron que ser escritos en El Escorial, alejado ya Sigüenza de su Parraces de juventud. Se trata del soneto dedicado a San Lorenzo, que comienza «Tendido encima el duro, ardiente lecho»[36], y del *Soneto a la Virgen o a su imagen pintada que da la teta al hijo*[37].

El primero de ellos refiere un tema de grandísima presencia e importancia en el contexto escurialense, por lo que se puede asumir que Sigüenza lo compondría

---

[33] San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, mss. f.IV.33, fols. 29^{v}-30^{r} y &.III.33, fols. 91^{v}-92^{r}. Lo recogen Santos, *op. cit.*, págs. 721-722 y José de Sigüenza, *Vida de San Jerónimo*, ed. A. Pérez Dubrull, Madrid, 1853, págs. xxvii-xxviii.

[34] San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, ms. f.IV.29, fols. 173^{v}-177^{r}.

[35] Para un análisis pormenorizado de estas cuestiones véase Ignacio de Madrid, «El espíritu y la espiritualidad jerónima en fray José de Sigüenza», *La Ciudad de Dios. Revista Agustiniana*, 219.1 (2006), págs. 29-58.

[36] San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, ms. f.IV.33, fol. 19^{v}; Lorenzo Rubio, *op. cit.*, pág. 447.

[37] San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, ms. f.IV.33, fol. 7^{v}. José de Sigüenza, *Historia de la orden de San Jerónimo*, ed. J. Catalina García, Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vol. VIII, 1907, pág. 447.

para acompañar alguna festividad en honor del santo, al que también dedicó tres sermones, uno de los cuales sirvió para inaugurar el altar mayor de la basílica de San Lorenzo de El Escorial el 10 de agosto de 1586, por indicación expresa del monarca[38]. Las concomitancias temáticas y estilísticas tanto de los sermones como del soneto permiten pensar que el poema se compuso para alguna de estas celebraciones ocasionales. Y acaso también los poemas octosilábicos sobre San Jerónimo, referidos anteriormente, podrían haber formado parte de las celebraciones escurialenses que con tanta magnificencia se organizaban para honrar a San Lorenzo y a San Jerónimo en El Escorial[39].

De lo que no cabe duda es de que el poema dedicado a la Virgen que da el pecho al niño tuvo que escribirse, necesariamente, rebasados los muros del monasterio, ya que el soneto es un ejercicio de écfrasis devota que toma como referente el cuadro de Bernard van Orley, *La Virgen de la leche* (c. 1520), el cual estuvo en la sacristía del Real Monasterio de El Escorial antes de pasar definitivamente a formar parte del Museo del Prado[40]. El gran entusiasmo de Felipe II por la pintura le llevó a acumular en El Escorial hasta mil ciento cincuenta obras[41], de cuyo análisis se colige que sus particulares gustos pictóricos se orientaban hacia las escuelas flamenca e italiana, algo lógico si se tiene en cuenta la influencia que las colecciones pictóricas de Carlos V y María de Hungría hubieron de tener en la formación de su particular gusto estético. Merced a esto, El Escorial acogió entre sus muros excepcionales muestras de la más sobresaliente pintura flamenca de los siglos XV y XVI, de acuerdo con las ideas de piedad devocional instauradas por sus antecesores. Algunas de las obras más importantes de El Bosco (como *La Adoración de los Magos*, *El carro de heno*, *La mesa de los pecados capitales* o *El jardín de las delicias*) se agrupaban en las estancias del Monasterio junto a las creaciones de artistas como Roger van der Weyden, Robert Campin, Joachim Patinir, Gérard David, Jan Gossaert o Bernard van Orley, autor de *La Virgen de Lovaina* y de *La Virgen de la leche*, objeto de la écfrasis poemática de Sigüenza. Y el propio autor, que conocía como nadie

---

[38] Véase José María Ozaeta León, «Tres sermones inéditos del P. Fr. José de Sigüenza en honor de San Lorenzo», *La Ciudad de Dios. Revista Agustiniana*, 219.1 (2006), págs. 153-184.

[39] «Las conmemoraciones de San Lorenzo (10 de agosto) y San Jerónimo (30 de septiembre), patronos del Monasterio y de la Orden respectivamente, por razones obvias, eran festejadas de manera muy especial en El Escorial. Desde que en 1563 se pusiera la primera piedra para la fundación escurialense, fueron celebrados ambos santos con mucha solemnidad.» (Gustavo Sánchez, «Los villancicos de San Lorenzo y San Jerónimo en el monasterio de El Escorial», en *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Escurialenses-Real Centro Universitario Escorial María Cristina, 2008, págs. 953-974, pág. 959).

[40] Véase Gonzalo Anes, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, 1996.

[41] Véase Gregorio Andrés, «Relación anónima del siglo XVII sobre los cuadros de El Escorial», *Archivo Español de Arte*, 73 (1971), págs. 49-64.

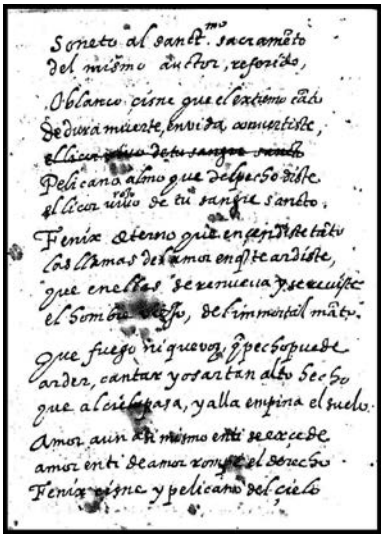

Soneto al santt.mo sacramēto
del mismo autor, reformado,
O blanco cisne que el extremo cielo
de dura muerte, envidia, amenazaste,
el lirio puro de tu sangre nuevo
Pelicano alimo que del pecho diste
el lirio rubio de tu sangre sancto.
Fenix eterno que en pajizo lecho
las llamas de tu amor en ti encendiste,
que en ellas renaciendo renaciste
el sombrio sexo, de inmortal mancho.
Que fuego ni que nieve, ni pecho puede
arder, cantar y osar tan alto secho
que al cielo pase, y alla empina el suelo.
Amor, aun de ti mismo entiendo exceder
amor enti de amor vencer el derecho.
Fenix cisne y pelicano del cielo

Figura 1. San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, ms. f.IV.33, fol. 17v. Soneto autógrafo de Sigüenza corregido y reescrito.

las galerías del edificio, expuso en la *Fundación del monasterio de El Escorial* la riqueza pictórica que éste atesoraba.

Los tres últimos sonetos que pueden enmarcarse en este apartado están clarísimamente influenciados por el contexto postridentino, y exaltan el nacimiento (y juventud) de Cristo[42], el sacramento de la Eucaristía[43] y a santa María Magdalena[44], respectivamente.

El soneto al nacimiento de Cristo es, probablemente, uno de los poemas más difundidos de la no muy conocida obra poética de Sigüenza[45]. Desarrolla el

[42] San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, mss. f.IV.33, fol. 17r y &.III.33, fol. 91r. Francisco de los Santos, *op. cit.*, pág. 720.

[43] San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, ms. f.IV.33, fol. 17v. Lorenzo Rubio, *op. cit.*, págs. 446-447.

[44] San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, ms. f.IV.33, fol. 19v. Lorenzo Rubio, *op. cit.*, pág. 447.

[45] Así lo constata el hecho de que en una publicación periódica como *Blanco y Negro*, de 1 de abril de 1928, págs. 41-44, se reprodujese el poema como ejemplo de escritura lírica dedicada al nacimiento del Redentor. De acuerdo con Blanco Belmonte, redactor del citado artículo, «no abundan, sino que escasean hasta el punto de que pueden ser estimadas por su rareza, las producciones líricas inspiradas en un tema tan entrañable, tan tiernamente henchido de sugestiones como la infancia de Jesús» (pág. 41). Algunos años antes había sido incluido por Mariano Sánchez de Enciso en su estudio antológico-monográfico *El soneto en España. La lira de Castilla al itálico modo (orígenes, transplantación y antología del soneto)*,

tema del nacimiento y la infancia de Jesús partiendo de las imágenes vegetales del «tronco» y la «raíz» («De tronco y de raíz firme y segura / tierno pimpollo y bello se levanta», vv. 1-2), que eran muy del gusto luisiano y participaban de los códigos emblemáticos de la época. En su formulación reproduce, además, la imagen prototípica presente en la construcción textual de los poemas genetlíacos[46]. Por su parte, los endecasílabos dedicados al Santísimo Sacramento presentan un tema muy común de la poesía religiosa contrarreformista: la exaltación de las cualidades espirituales de la Eucaristía. Por último, el soneto a María Magdalena remoza un tema de formulación medieval al que autores como Gregorio Silvestre, fray Luis o Lope de Vega, entre otros, dedicaron mucho tiempo y versos[47].

Poesía meditativa: paráfrasis de los salmos

A mediados de la década de los noventa el interés de Sigüenza por los salmos era tanto que incluso adoptó como emblema personal para las portadas de su *Historia* uno en el que esta poesía de carácter lírico-bíblico tenía una importancia decisiva, tanto en lo que atañe a la individuación de la obra impresa como por lo que respecta a la propia proyección autorial.

Creemos que esta cuestión no es en absoluto baladí, y no ya sólo por la importancia simbólica y conceptual que tienen las imágenes en la época áurea, en general, y en el soporte impreso, en particular; sino fundamentalmente porque Sigüenza había organizado el programa iconográfico de la Biblioteca de El Escorial y no desdeñaría, por tanto, los valores y potencialidades inherentes a estos asuntos, que iban más allá de lo estrictamente visual.

Madrid: José Yagüez Sanz, 1917, pág. 91, en cuyo prólogo advertía su autor de que no pretendía aportar «ningún descubrimiento bio-bibliográfico, ninguna idea nueva» (pág. 8). La reproducción del poema de Sigüenza se había generalizado por diversas historias de la literatura desde la segunda mitad del XIX, debido probablemente a que fue incluido (junto con la paráfrasis del salmo *Coeli enarrant gloriam Dei*) por el escurialense Antonio Gil de Zárate en su *Manual de literatura española* (1842-1844), que se convirtió en el libro de texto obligatorio para los estudiantes de los institutos españoles. Su visión y sus lecciones antológicas están en la base del canon posterior de Milá y Fontanals y Menéndez Pelayo. El soneto aparece también en manuales como el *Curso histórico-crítico de la literatura española* (Sevilla, 1871, pág. 439), del discípulo de Alberto Lista, José Fernández-Espino, o en el *Manual de literatura nacional y extranjera antigua y moderna* (Madrid, 1899, pág. 91) de Hermenegildo Giner de los Ríos, muy fuertemente vinculado a la Institución Libre de Enseñanza.

[46] Jiménez Patón ejemplifica la descripción del nacimiento ilustre en términos muy similares: «De aquel nació una rama que produjo / este pimpollo que con claros hechos / ilustrará a su casa, y a su patria,» (Bartolomé Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte*, ed. F. Javier Martín, Barcelona: Puvill, 1993, pág. 431).

[47] Para un análisis riguroso y esclarecedor del motivo de la Magdalena en el siglo XVI véase Margherita Morreale, «La Oda 6 a la Magdalena entre la elaboración humanística y la tradición devota», en *Homenaje a fray Luis de León*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca-Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, págs. 273-475.

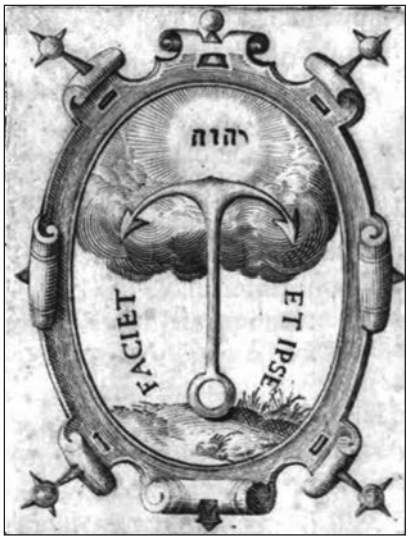


Figura 2. Emblema de Sigüenza utilizado en las portadas de su primera, segunda y tercera parte de la *Historia de la orden de San Jerónimo* (1595, 1600 y 1605).

El emblema se compone de una leyenda y de un ancla que mira hacia el cielo. De la importancia del áncora en Sigüenza ofrece un testimonio perfectamente iluminador su discípulo fray Lucas de Alaejos en *El Reino de Cristo*:

> […] mi prelado y maestro –cuyo pensamiento siempre fue dedicado a Dios, criado en la escuela de la Escritura, fundado en grande retiramiento y menosprecio del mundo, de ingenio singular y peregrino, lengua discreta y dulce, púlpito grave y severo, pluma cortada y cortadora, vida religiosa y sin querella, conversación agradable y llena de sales, bibliotecario muchos años de esta librería real, rector de este colegio insigne, prior de esta casa tan celebrada por el mundo– *todo lo tenía puesto debajo de aquella áncora que subía su pensamiento al cielo*. Allá lo gozará todo por junto.[48]

El ancla en forma de cruz se orienta, como signo de esperanza[49], hacia unas alturas celestiales que están coronadas con el nombre de Yavé en hebreo, la di-

[48] Lucas de Alaejos, *El Reyno de Christo*, San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, ms. ç.III.7, fol. 876.

[49] De acuerdo con Montano, «Con el nombre y la comparación del ancla indica San Pablo una esperanza firme: *La cual tenemos como un ancla firme y segura del alma, y que penetra hasta las cosas*

vinidad hacia la que aspiraría dirigir fray José su pensamiento, de acuerdo con Alaejos. Y todo este proceso o dialéctica de la altura se acoraza con la leyenda *et ipse faciet*, seguramente extraída del *Salmo 36,5*: *Revela Domino viam tuam, et spera in eo: et ipse faciet* («Descubre el Señor tu camino, y espera en Él; y Él hará»).

Parecería como si fray José actuara, salvando las distancias, de un modo parecido al de su maestro Montano, quien adoptó «como emblema personal –de acuerdo con Gómez Canseco– la imagen de Arquímedes saliendo del baño desnudo y gritando su célebre EYPHKA»; y fue tanta la importancia que concedió al emblema que hizo «incluir su estampa en la misma portada de la Biblia Políglota, en concreto en la basa que sostiene la columna izquierda». En conclusión: «en Arias Montano, el emblema de Arquímedes ha de entenderse en relación con la revelación de lo sagrado»[50].

Se podrá disentir sobre la casualidad o causalidad de estas concomitancias entre Montano y Sigüenza, pero está fuera de toda duda el seguimiento de fray José con respecto al modelo que encarna Montano en tanto que culminación de la tradición horaciana en el contexto hispanolatino de poesía davídica. En un trabajo imprescindible, Núñez Rivera ha trazado la diacronía de las versiones poéticas de los salmos en el ámbito europeo desde el hito inaugural que marca el *In librum psalmorum brevis explanatio* (1546) de Marco Antonio Flaminio hasta su asimilación evolutiva en la España del Siglo de Oro[51]. En la literatura hispana, igual que en Europa, el *Libro de los Salmos* tuvo una importantísima acogida en los siglos XVI y XVII, que derivó en una muy abundante producción poética y parafrástica[52]. Y a lo largo de las distintas modulaciones y adaptaciones que sufren los salmos, las traducciones de Arias Montano de 1573 tienen una importancia de primer orden, pues suponen un paradigma del modo óptimo en el que aunar poesía bíblica y clasicismo de raíz horaciana. Y de hecho, para fray Luis supuso una guía imprescindible[53], al igual que para Sigüenza.

Aunque es cierto que fray José no emprende la paráfrasis de demasiados salmos, a los ocho a los que presta atención –18(19), 44(45), 50(51), 67(68),

---

que están del velo adentro» (Benito Arias Montano, *Libro de José o sobre el lenguaje arcano*, ed. L. Gómez Canseco *et alii*, Huelva: Universidad de Huelva, pág. 347).

50 Luis Gómez Canseco, *Poesía y contemplación. Las Divinas Nupcias de Benito Arias Montano y su entorno literario*, Huelva: Universidad de Huelva, 2007, págs. 115 y 118.

51 Valentín Núñez, «La versión poética de los salmos en el Siglo de Oro: vinculaciones con la oda», en *La oda*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993, págs. 335-382; y muy especialmente el apartado «4. El círculo jerónimo de la Biblioteca de El Escorial», págs. 362-368, de cuyas conclusiones nos valdremos para la organización de estas páginas sobre las paráfrasis seguntinas.

52 Véase María Wenceslada de Diego Lobejón, *Los Salmos en la literatura española*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1996.

53 Cfr. Valentín Núñez, art. cit., pág. 355.

71(72), 90(91), 131(132) y 137(8)[54]– les dedicó casi ochocientos versos, lo cual no es en absoluto desdeñable.

De las ocho paráfrasis, la más extensa con diferencia es la que dedica al *Salmo 50, Miserere mei Deus*, en el que las ideas montanianas se mezclan con el texto de La Vulgata. Y no es de extrañar la extensión de esta paráfrasis, pues se trata, sin duda, del más conocido de los siete salmos penitenciales. Su popularidad e interés en el momento se comprueba atendiendo únicamente a la importante tradición de traducciones, comentarios y paráfrasis poéticas que había soportado este salmo a lo largo de los años previos. En un recorrido rápido[55] se puede señalar que ya a finales del siglo XV había sido traducido por Juan del Encina y recogido en su *Cancionero*. No pasaría mucho tiempo hasta que Juan de Luzón incluyera en su *Cancionero* de 1508 una paráfrasis bastante ampliada de dicho salmo. Pese al interés de estos acercamientos previos, es sin duda Jorge de Montemayor el que marca un antes y un después en la paráfrasis davídica al incluir en el *Cancionero* de 1554 la *Devota exposición del psalmo miserere mei deus*. Su versión se caracteriza por dos elementos que la hacen especialmente novedosa: desde el punto de vista temático o doctrinal sigue la *Espositione sopra il Psalmo Miserere mei Deus* de Savonarola; desde el punto de vista genérico-estrófico llama la atención que abandone la métrica octosilábica al uso y opte por los endecasílabos sueltos, convirtiéndose así en el primer escritor en hacerlo. Y el propio Montano había prestado atención especial al *Miserere mei Deus*, del que se ocupó en su versión latina de los cinco libros de David (única traslación poética completa en el XVI peninsular), además de en su *Exposición del salmo de Miserere mei*[56] y en una *Declaración del Psalmo 50 miserere mei Deus*[57] (versiones no poéticas estas dos últimas). Sigüenza, sin embargo, no optó por seguir un modelo clasicista en la paráfrasis de este salmo, para el que se valió de las redondillas dobles. La corriente octosilábica de redondillas y quintillas, que dio inicio a las primeras paráfrasis quinientistas, fue la opción elegida por San Juan de la Cruz para trasvasar al castellano el *Super flumina Babilonis.*

El referido *Salmo 50* es el único caso en el que usa fray José la métrica octosilábica castellana para la paráfrasis. La lira es el molde que usa en la paráfrasis del *Salmo 137*, «Cual cazador experto», en el que la huella de fray Luis es muy palpable en la elección estrófica, ya que como afirma Núñez Rivera: «a partir de fray Luis quedará definitivamente establecido el modelo poético de los salmos

---

[54] Según Valentín Núñez estas paráfrasis son «las indiscutiblemente auténticas», art. cit., pág. 363.

[55] Para un análisis pormenorizado de autores y obras véase Núñez Rivera, art. cit. y Diego Lobejón, *op. cit*.

[56] San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, ms. I.III.23, fols. 295-300.

[57] San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, mss. ç.III.14, fols. 152-159; ç.III.15, fols. 251-258; &.III.19, fols. 31-40; H.I.9, fols. 383-392; H.III.6, fols. 8-17; I.III.23, fols. 300-306.

como odas compuestas en estrofas aliradas»[58]. Un modelo mucho más flexible, como la silva, da cauce a los salmos 71 («Dadle, Señor, la regla y la justicia») y 90 («Quien hace su morada y firme asiento»), respectivamente. En la fecha en la que Sigüenza escribió estas paráfrasis, hacia mediados de la década de 1580, la silva era una opción muy innovadora en la traslación de poesía davídica, pues habrá que esperar hasta la *Segunda parte de las flores de poetas ilustres de España* (1611) para que Agustín Calderón antologue adaptaciones de salmos que se valen de este género-estrofa como cauce de expresión, continuando así una novedad que se haría cada vez más común en los años siguientes, hasta culminar con la *Selva sagrada* de Rebolledo, extensísima silva-salmo que forma parte de las *Rimas sacras* (1655) del Conde.

Los tercetos son la estrofa empleada en la traducción de los salmos 67 («Levántese el Señor, despierte el brío,») y 131 («Acuérdate, Señor piadoso y sancto,»), en tanto que para el 18 («Cantan los cielos con callado acento») y el 44 («Altos conceptos de bondad crecida,») se opta por los sáficos, que «suponen una de las escasas manifestaciones de la oda sáfica en España» y que, además, constituyen uno de los inusuales casos en los que se trata de una adaptación que cumple con verdadero rigor el esquema latino, esto es, «tres endecasílabos con acento en cuarta y un pentasílabo final con ausencia total de rima»[59]. Debe añadirse que Sigüenza, por estos mismos años, concretamente en 1583, había publicado el *Hymno y cantico, en alabança del sancto niño crucificado en la Guardia*, escrito en sáficos adónicos que se ajustaban con escrupuloso rigor a este mismo esquema.

Señalábamos antes, al conectar el emblema de Sigüenza con el valor que él mismo concedía a los salmos, que la imagen de la portada era una herramienta muy eficaz para individualizar al producto impreso y también para proyectar una imagen particular del autor. El sentido de la autoproyección, de la expresión particular del yo, es algo que se torna especialmente importante y efectivo a partir de la indagación en la poesía davídica, pues al fin y al cabo, los salmos aportan, además de todo lo dicho en el terreno genérico-estrófico, una importantísima innovación temática a la poesía religiosa del XVI: la temática introspectiva, algo que se hace muy evidente en los de mayor tono penitencial y que se desarrolla como proceso a la par que avanzan las diferentes innovaciones formales.

Una muestra de lo que indicamos se puede apreciar en las dos estrofas finales del último salmo al que nos hemos referido, el *Salmo 44*. Recogemos aquí la versión de los mss. f.IV.33 (fols. 33^{r}-34^{v}) y &.III.33 (fols. 92^{r}-92^{v}):

---

58 Valentín Núñez, art. cit., pág. 357.

59 Valentín Núñez, art. cit., pág. 364.

Luego en las veces, de tus caros padres
tus hijos lindos nacerán y hermosos,
príncipes *hechos serán por tu mano*
de todo el suelo.
Yo haré que suene, con memoria eterna,
tu claro nombre, *con mi dulce canto*;
y que las gentes siempre te celebren
sin fin de siglos. (vv. 65-72)

Si hacemos alusión en este punto a los testimonios del texto transcrito es porque existen otros testimonios que difieren de estas versiones. Aunque a lo largo del presente trabajo no hemos señalado variantes a los poemas, ni nos detendremos en ello en las páginas sucesivas por no alargarnos más de lo debido, sí hemos querido detenernos en este caso concreto porque resulta de interés, a nuestro juicio, para reforzar la idea de paulatina introspección a la que hemos hecho referencia.

Conforme a ello, en el testimonio del ms. f.IV.20 (fols. 54^{r}-55^{r}), en lugar de «con mi dulce canto», del verso 70, se lee «con mi heroico canto». Existe una contradicción evidente entre canto «heroico» y «dulce», que fácilmente se puede asimilar a dos formalizaciones genéricas de signo muy distinto, la poesía épica y la poesía lírica. En el caso del testimonio Z.IV.12, que es el que fijará Francisco de los Santos en la *Cuarta parte de la Historia* de 1680 (págs. 719-720), se mantiene la lección «con mi dulce canto» en el verso 70, sin embargo, en el verso 67 no se recoge el sintagma «hechos serán por tu mano», sino «hechos por tu *heroica* mano». Parece como si en las variantes del testimonio Z.IV.12 y *Cuarta parte* hubiese una voluntad de caracterizar al poema de acuerdo con el tono elevado de los asuntos importantes y mantener algo del aliento épico de la primera redacción. Sin embargo, en los testimonios f.IV.3 y &.III.33 la evolución de lo «heroico» a lo «dulce» es completa y se desdibuja cualquier reminiscencia heroica, de modo que parece marcarse un camino suficientemente ancho para la afirmación plena del yo, pero de un yo poeta que tiene la capacidad de inmortalizar las hazañas de los otros mediante su voz, haciéndolos perdurar así en la memoria de la fama.

Poesía, institución y redes literarias

Analizaremos en este último apartado un grupo muy reducido de composiciones que no se acomodan con tanta facilidad dentro de las precisas categorías establecidas por Wardropper para la poesía religiosa, pese a que tal temática no les es ajena por completo. No obstante, creemos que algunos de los elementos pragmáticos que caracterizan la producción y difusión de estos poemas aconse-

jarían considerarlos de acuerdo con otras categorías y dentro de una esfera algo distinta a la de los poemas analizados en las páginas previas.

Los dos sonetos dialogados[60] que escribe Sigüenza en la procesión del Corpus bien podrían encuadrarse junto con las composiciones ocasionales del primer apartado[61]. Sabido es que, por la importancia adquirida después de Trento, el Corpus se celebraba con procesiones de gran solemnidad por todas las iglesias y monasterios de la Península. Pero el caso del Corpus escurialense era único y distinto, pues en tiempos de Sigüenza el rey participaba muy activamente en la celebración. Y en este sentido es muy revelador el testimonio del propio fray José en la *Tercera parte de la historia de la orden* (1605):

> [Felipe II] confesó y comulgó el día de Pascua de Resurrección y ganó un jubileo plenísimo que había enviado el Papa Gregorio XIII, y pasada la fiesta se tornó luego a Madrid, porque en estas venidas a menudo no pretendía más de cobrar aliento y espíritu y ofrecerse a Dios para que le alumbrase en el gobierno de tantos reinos. Con esta misma consideración tornó aquí [El Escorial] para las fiestas del Ascensión, Pentecostés y Corpus Christi, y celebrábalas con muchos actos de devoción y oración, ocupándose algún ratillo después de comer y, para entretenimiento, en ver la fábrica y las trazas o salir por el convento. Y acabadas estas fiestas se tornó luego a los primeros de julio [de 1583] a Madrid, como quien volvía de *vacaciones santas*.[62]

No es ésta la única referencia a la festividad del Corpus en la tercera parte de la *Historia* seguntina, pero si hemos entresacado el fragmento es porque permite apreciar las especiales características de esta festividad en el entorno escurialense, ya que eran, a lo que parece, una especie de «vacaciones santas» para el monarca. Sigüenza participaría activamente, con algunos de los poemas ya mencionados con anterioridad, en tales celebraciones. Sin embargo, en los dos sonetos mencionados ahora la festividad del Corpus no es sino un simple marco poético en el que desarrollar dos supuestas conversaciones: una primera entre el rey y su hijo, sobre el modo óptimo del gobierno y las responsabilidad del monarca; y una segunda en donde la voz poemática encarnada por el monarca se dirige *al príncipe y a la infanta*, probablemente Felipe III e Isabel Clara Eugenia[63]. Es el que sigue:

---

[60] San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, ms. f.IV.33, fols. 23^{r} y 52^{v}. Lorenzo Rubio, *op. cit.*, págs. 447-448; Catalina García, *op. cit.*, págs. xix-xx.

[61] De hecho, Wardropper considera el Corpus, explícitamente, como una de las festividades en que se recitaban este tipo de poemas, art. cit., pág. 197.

[62] José de Sigüenza, *Tercera parte de la Historia de la orden de San Jerónimo*, ed. J. Catalina García, Madrid: Bailly Bailliér e hijos, 1909, pág. 463.

[63] Felipe II contrajo matrimonio en cuatro ocasiones, fruto de los cuales tuvo ocho hijos que sobrevivieran más de un año de vida. Casó en primeras nupcias con María de Portugal (15 de

Cual esta grande y bella arquitectura
del universo y *fábrica mundana*,
–que aquella diestra mano soberana
plantó con tanto ingenio y hermosura–,
envuelta en triste manto y sombra obscura
quedara sin Apolo y sin Diana,
privando del loor y gloria ufana
que rinde a su hacedor su propria hechura;
ansín a tus hazañas, rey de gloria,
también las tuyas, visodios del suelo,
cubiertas fueran ya con sombra tanta;
si el uno, de su amor tan gran memoria
no nos diera, y el otro, tal consuelo,
con un príncipe sol y luna infanta.

El diálogo entre el padre y los hijos en la festividad del Corpus se revela entonces como un encomio de la institución regia y de su inspiración divina (como «visodios del suelo» es denominado Felipe II), pero sobre todo es una alabanza de la perduración de la línea sucesoria, encarnada en el «príncipe sol» y en la «luna infanta», Apolo y Diana respectivamente. A través de ellos, el rey trascenderá los efectos destructivos que impone el paso del tiempo. Y es interesante notar cómo en la comparación con que se inicia el poema se toma como elemento de reflexión el imponente y simbólico monasterio de El Escorial, al que se denomina «fábrica mundana» (y, por ende, perecedera). Llama la atención la diferencia radical entre este sintagma y el de «fábrica divina» con que designará el propio Sigüenza al monasterio en el prólogo que está dentro de la *Tercera parte de la historia de la orden* (1605):

---

noviembre de 1543), de quien tuvo a Carlos de Austria, fallecido en oscuras circunstancias (1545-1568). Su segunda esposa fue María I de Inglaterra (25 de julio de 1554), pero su matrimonio resultó estéril. De sus terceras nupcias con Isabel de Valois (22 de junio de 1559), tuvo a sus dos infantas más queridas: Isabel Clara Eugenia (1566-1633) y Catalina Micaela (1567-1597). El sucesor no llegaría hasta su último matrimonio con Ana de Austria (12 de noviembre de 1570). Sería Felipe III (1578-1621), cuarto hijo de la pareja, heredero al trono tras la muerte de sus tres hermanos mayores, Fernando (1571-1578), Carlos Lorenzo (1573-1575) y Diego Félix (1575-1582). De Felipe y Ana de Austria nacería también María (1580-1583), que murió con apenas tres años de edad. De esta forma, el príncipe al que alude el soneto es, sin duda, Felipe, futuro rey de España, y la princesa, probablemente, su hermana mayor Isabel Clara Eugenia, hija favorita de Felipe II, única que contaba con la confianza de su padre para ayudarle en su trabajo, incluso realizando traducciones de documentos del italiano al castellano, futura gobernadora de los Países Bajos. Cfr. Geoffrey Parker, *Felipe II*, Madrid: Alianza Editorial, 2003 (3.ª ed.).

> […] se purga la culpa de cuanto para sus regalos y obstentaciones han hecho desto los hombres, al fin todo tan parecido a las *fábricas divinas*, que dirán salió todo de una traza, y para unos mismos o mejores fines […] Aquí, como en otro Templo de Salomón, a quien nuestro patrón y fundador Felipe II fue imitando en esta obra, suenan de día y de noche las divinas alabanzas.[64]

La codificada temática de lo perecedero y mutable avala el tratamiento radicalmente opuesto que se da al edificio. Pero más allá de eso, parece claro que por las características de los sonetos el recipiendario poético de las composiciones debía de ser Felipe II y acaso también sus hijos, con quienes Sigüenza mantenía una muy buena relación personal. Resulta evidente, por tanto, que este poema no celebra la ocasión religiosa, sino que ésta se utiliza únicamente como marco o excusa para reforzar, por medio de la poesía, los vínculos del poeta con el poder real.

También como reforzamiento de ciertos vínculos personales, y acaso literarios, surgió el soneto encomiástico que dirige Sigüenza a Juan de Vergara, el que comienza «Rendido al dulce sueño estando un día»[65]. Se trata de un soneto de alabanza que interesa sobre todo porque surge como respuesta a un soneto previo escrito por el licenciado Juan de Vergara, cirujano de su Majestad, y que se reproduce en el mismo códice f.IV.33, justo en el anverso del de Sigüenza[66]:

> Diose en guarda a José la Inmaculada,
> y siempre virgen madre del cordero
> para que en casto, sancto, amor sincero
> su abrigo fuese dél acompañada.
> Miremos, pues, en la otra edad pasada
> al sabio soñador José primero,
> que anunciando el mal tiempo venidero
> dio tanta hartura a la hambre amenazada.

---

[64] José de Sigüenza, *op. cit.*, pág. 403.

[65] San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, ms. f.IV.33, fol. 50^{v}. Lorenzo Rubio, *op. cit.*, pág. 445.

[66] Ms. f.IV.33, fol. 50^{r}. Además de este soneto, en la *Tercera parte de la historia*, al narrar los últimos días de Felipe II, aún recordaría Sigüenza las cualidades de Vergara como escritor: «Como no se pudo resolver esta postema y vino a madurar, fue forzoso abrirla con hierro, que por ser en lugar tan peligroso y sensible era de temer, y todos temieron no se quedase muerto en el tormento. Abriósela, al fin, el día de la Transfiguración del Señor, el licenciado Juan de Vergara, cirujano de Su Majestad, con la mayor sutileza y el menor sentimiento que fue posible, porque le dio Dios no menor gracia en las manos que en la *lengua* y en la *pluma*.» (*op. cit.*, pág. 507).

No poco, José, desto se os figura,
que abrigo y guarda os hizo el que os gobierna
de nuestra madre Iglesia, única y sancta;
y sabio aclarador de la escritura
que a las almas el hambre anuncia eterna,
si a Dios no acude por hartura tanta.

Más que por las alabanzas y comparaciones, algo hiperbólicas, entre Sigüenza y José, el hijo de Jacob, merece interés que alguien como Vergara se refiriese a Sigüenza en tales términos porque el cirujano real había de ser bien conocido en los ambientes cortesanos y literarios, y no sólo por su faceta como médico, sino también por sus habilidades versificadoras. Que Vergara no debía pasar inadvertido entre los ambientes poéticos de la época lo avala el hecho de que el propio Cervantes lo insertara en su *Canto de Calíope* (1585): «El alto ingenio y su valor declara / un licenciando tan amigo vuestro / cuanto ya sabéis que es Juan de Vergara, / honra del siglo venturoso nuestro»[67]. La inclusión de un poeta en este tipo de nóminas es indicio de su posición institucionalizada, o de sus afanes de institucionalización, entre los autores que componen el parnaso áureo[68]. Pero acaso más indicativo aún de las redes de sociabilidad literaria en que estaba incurso Vergara resulta el hecho de que imprimiera varios de sus poemas en los preliminares de obras pertenecientes a algunos de los más reputados poetas del momento. Así, su nombre y sus versos aparecen en los preliminares del *Tesoro de varias poesías* de Padilla (1580) o en el *Isidro* (1599) y *La hermosura de Angélica* (1602) de Lope, además de en volúmenes como el *Romancero historiado* (1585) de Lucas Rodríguez, en el *Cancionero* (1586) de López Maldonado o en las *Obras de música* (1578) de Antonio Cabezón.

Y también Sigüenza, como Vergara, hizo alguna incursión en el terreno de lo paratextual impreso, si bien es cierto que su aparición en los pliegos preliminares de la *Historia de la muerte y glorioso martirio del Santo Inocente, que llaman de la Guardia, natural de la ciudad de Toledo* (1583), de Rodrigo de Yepes, responde más a intereses de carácter institucional y apoyo a miembros de su propia orden, caso de Yepes, que a una presencia fuerte en el mundo literario de ese momento. Algo diferente en este sentido es el soneto que dirige a Encinas para elogiar los preliminares de sus *Versos espirituales* (1597), pues en este caso el poema elogia una recopilación de poesía, no de

[67] Miguel de Cervantes, *Obra completa, II. Galatea. Novelas Ejemplares. Persiles y Sigismunda*, eds. F. Sevilla y A. Rey, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994, pág. 354.

[68] Para la importancia institucional de estos repertorios en el Siglo de Oro véase Pedro Ruiz Pérez, ed., *El Parnaso versificado*, Madrid: Abada, 2010.

historiografía, materia en principio más acorde con las ocupaciones prioritarias de fray José.

Para finales del siglo XVI, la trayectoria antisemita llevaba ya un largo camino recorrido, especialmente en su formulación en la figura del judío como asesino ritual de niños cristianos crucificados. El sacrificio del Santo Niño de La Guardia no fue, pues, el primer suceso articulado en torno a la formulación de secuestro-martirio-crucifixión de un infante cristiano, aunque puede considerarse el más destacado en el caso español, ya que poco tiempo después se concretó el decreto general de expulsión de los judíos. Como antecedentes, pueden citarse los casos del niño Santo Dominguito del Val, en Zaragoza, crucificado en 1250; el robo y crucifixión de otro niño cristiano en Valladolid, en 1452; otro similar en un pueblo cercano a Zamora, dos años después, o el famoso caso del niño de Sepúlveda, en el obispado de Segovia, en 1468. En cualquier caso hay que encuadrar este fenómeno en un ambiente general europeo[69].

El sacrificio ritual del Santo Niño de La Guardia es similar al de tantos otros niños de que fueron acusados judíos[70]. Las partes del proceso se encuentran bastante estereotipadas y serían las siguientes: secuestro de un varón, que generalmente no ha alcanzado la pubertad, y ocultación del niño, bien en el sótano de la casa de algún hebreo principal, bien en alguna sinagoga, en espera del día señalado para su sacrificio. Después de que los asesinos se reunían y escogían los instrumentos de tortura, se procedía de noche a la tortura del niño, las más de las veces coincidiendo con la época de la Pasión de Jesucristo. Comenzaban con la simulación de un juicio en el que se presentaba a la víctima desnuda y atada, y en el que no se escatimaban mutilaciones (incluso la circuncisión en algunos

---

[69] Un antecedente remoto puede rastrearse en la obra de Thomas of Monmouth, *The Life and Miracles of St. William of Norwich*, de 1173, en la que se narra la vida del pequeño William, cuyo cuerpo apareció el sábado santo de 1144 con signos de sacrificio ritual. De entre los muchos cuentos con esta temática que proliferaron en la Edad Media, acaso el más reseñable es «The Prioress' Tale», de Chaucer, incluido en *The Canterbury Tales* (1387), en el que narra, en una historia similar, cómo «From that time forward all these Jews conspired / To chase this innocent child from the earth's face».

[70] La bibliografía concerniente al suceso es abundantísima, y de planteamientos muy heterogéneos desde antiguo, como lo prueba que el propio Sigüenza incluyera sus tres poemas en una obra sobre el suceso impresa en 1583. Para aproximaciones historiográficas y críticas recientes véase José María Perceval, «Un crimen sin cadáver: el Santo Niño de La Guardia», *Historia 16*, 202 (1993), págs. 44-58; así como también Sandro Marcio Drumond Alves, «Análise dos atos de fala e das estratégias de polidez na peça acusatória do texto do processo inquisitorial do caso 'Santo Niño de La Guardia'», *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, 15 (2005), págs. 115-134. Importa considerar, además, que el repertorio iconográfico vehículo de propaganda antijudía se articuló desde la Baja Edad Media en la proyección de lo visual en torno a varios ejes destacados: la ceguera espiritual, la profanación de la hostia, la acusación de deicidio estrechamente relacionada con la Pasión, el crimen ritual (cuyo ejemplo más depurado es el que nos ocupa), y la imagen de los hebreos como seguidores de Lucifer (cfr. Paulino Rodríguez Barral, *La imagen del judío en la España Medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Barcelona: Universidad, 2009).

casos), insultos, humillaciones, golpes, cortes y latigazos, para concluir con la condena a muerte. La parte final del sacrificio es la consabida crucifixión del niño, portando una corona de espinas, en una cruz de madera elevada desde la que la sangre que manase de las heridas pudiese ser recogida para un posterior uso ritual. La muerte llegaba finalmente con un golpe de lanza o un puñal, que le atravesaría el corazón. Y aunque su cuerpo siempre era bajado de la cruz y ocultado, en ocasiones para seguir usándolo en ceremonias rituales, en casos como el del Santo Niño de La Guardia éste no aparecería, estableciéndose un total paralelismo con Jesucristo. Los tres poemas de Sigüenza tratan el momento último del proceso, el de la crucifixión del niño, introduciendo una cierta variedad formal mediante la heterogeneidad genérico-estrófica (sáficos adónicos, quintillas y una octava que el propio Sigüenza califica de *epigrama*). El desarrollo de la crucifixión del inocente permite establecer fecundas comparaciones con Cristo, claramente apreciables en el último de los poemas de la trilogía desde el rótulo intitulador:

El mismo, Al niño que padeció los tormentos de Christo,
Epigramma

Verse del cielo ya como olvidado
y en el suelo de todos combatido,
de azotes y de afrentas rodeado,
desde cabeza a pies de muerte herido.
Quedar al fin al fin en cruz clavado
triunfo es que a un Cristo se ha debido,
facilitarlo Él sólo ansí podía
que a un niño le sea alegre niñería

En el poema, la crucifixión del niño de La Guardia es identificada sin ambages con la de Jesucristo. El infante es presentado como el inocente cordero de Dios, que antes de morir a causa del martirio se ve «del cielo ya como olvidado», en claro paralelismo con el Nazareno (*Mc* 15, 34; *Sal* 22, 2). De ese modo, Jesucristo asumía el pecado de la humanidad y establecía en el nombre de ésta una solidaridad con los pecadores en virtud de la cual se entregaba como inocente (*Rm* 8, 32) para reconciliar a la humanidad con Dios, a través de su propio sacrifico (*Rm* 5, 10). En la base teológica de esta formulación estaría que el amor redentor le unía siempre al Padre (*Jn* 8, 29) y que no habría conocido la reprobación como si él mismo hubiese pecado (*Jn* 8, 46), igual que el inocente mártir de La Guardia.

De tono y motivación muy distinta es el soneto que comienza «Sentado al pie de la robusta Enzina». El poema está dirigido a Pedro de Encinas, autor de los *Versos espirituales*, libro póstumo impreso en 1597 pero que contaba con

Del Padre F. Ioseph de Si
guenza Rector del Co
legio de S. Lorenzo
el Real.

Soneto.

SEntado al pié de la Robusta Enzina
Allà en Mambre el gran padre de creyentes
Vido mysterios altos y excelentes
No sin virtud de planta tan diuina,
Alli al Ternario la rodilla inclina
Alli se vido origen de mil gentes
Alli de los cuytados y dolientes
Hijos de Adam, vio el bien y medicina,
En quien pudo caber tanta destreza
Que aclare los misterios que esta planta
Encierra dentro su aspera corteza
Solo de Enzinas fue venturosa tanta
Que con diuino espiritu y alteza
De ingenio y arte los celebra y canta.

Del

Figura 3: Pedro de Encinas, *Versos espirituales*,
Cuenca: Miguel Serrano, 1597.

licencia desde 1595, en cuyos cuadernillos preliminares se estampa. Interesa resaltar que en la fijación material del texto se utiliza la autoridad de fray José, en tanto que «rector del colegio de San Lorenzo», para insuflar tipográficamente, como era habitual, un cierto prestigio a la recopilación poética[71].

Como se puede apreciar en el soneto, Sigüenza se vale de la retórica propia de este tipo de composiciones encomiásticas, jugando con la onomástica del recipiendario poético para elaborar un juego conceptual de alabanza en una doble dimensión: intelectual y vegetal. Y algo muy similar hizo el padre fray Pedro de Huete, quien aparece designado como «Procurador General de la Orden de San Jerónimo» en el soneto encomiástico que sigue al de Sigüenza («A Júpiter la Enzina fue ofrecida»). Pero interesa reseñar ahora a fray Pedro de Huete, más que por su vinculación con la orden jerónima, por su actividad poética, elogiada en el *Canto de Calíope*[72], además de por su actividad encomiástico paratextual. No debe pasarse por alto en este sentido que un soneto suyo adorna los preli-

[71] Sobre la función de estas prácticas editoriales véase Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid: Calambur, 2009.

[72] «Rompe el silencio y sancto encerramiento, / traspasa el aire, al cielo se levanta / de fray Pedro de Huete aquel acento / de su divina musa, heroica y sancta. / Del alto suyo raro entendimiento / cantó la fama, ha de cantar y canta, / llevando, para dar al mundo espanto, / sus obras por testigos de su canto.» (*op. cit.*, pág. 379).

minares de un volumen tan innovador, desde el punto de vista editorial, como las *Obras* de Aldana estampadas en 1593[73].

Y también innovación editorial pretendía aportar la recopilación póstuma de Encinas, o al menos así lo plantea el autor en el extenso e ilustrativo prólogo que aparece justo antes del poema de Sigüenza. Utiliza Encinas el paratexto para proponer un recorrido por la historia de la poesía religiosa, desde sus inicios clásicos hasta el momento actual, pasando por los grandes modelos italianos, y terminar erigiéndose a sí mismo en modelo paradigmático de este tipo de escritura poética[74], pues al llegar al momento presente concluye que:

> En lengua castellana y versos sáficos –aunque ha levantado nuestra España, mayormente en el Reino de Toledo, algunos varones dignos de ser cotejados con los más ilustres poetas griegos y latinos, pero, o por no serlo eclesiástico de la profesión de algunos, o porque aunque lo sea se desdeñan como de obra inferior a sus ingenios de sacar a luz cosas compuestas en metro– *hasta ahora no he visto cosa grande compuesta a lo divino*, que con milagro se lea. […] Comienzo, digo, a abrir una senda por el Helicón cristiano arriba, mientras que Dios Nuestro Señor levanta alguno […] que con la suavidad de su verso venza a todos los poetas presentes y pasados, y abra ancho y fácil camino a las moradas de las divinas musas.

El valor modelizador y programático del prólogo es claro, y son evidentes sus concomitancias con la *Epístola a la duquesa de Soma.* Es por ello muy revelador que alguien como Sigüenza, quien sí se había preocupado de escribir «en lengua castellana y versos sáficos» algo de poesía «compuesta a lo divino» se interese por figurar en el volumen y avalar con su autoridad una apuesta editorial de esta naturaleza.

Desde luego poco tienen que ver los versos sáficos dirigidos al Niño de la Guardia con los utilizados en las paráfrasis de los salmos. Además, la propuesta editorial que fray José avala con sus poemas en 1583 no tiene absolutamente nada en común con la que apoya en 1595 (impresa finalmente dos años más tarde). Entre una y otra existe un punto de inflexión vital, pues, como señala

---

[73] Es el rotulado como «A la muerte del capitán Aldana, del padre F. Pedro de Huete», que comienza «Cosme gentil, gran tiempo ha pretendido». Sobre esto véase Ignacio García Aguilar, «Cosme edita a Francisco de Aldana: problemas de la edición póstuma», en *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2008, págs. 191-206. También se conoce un soneto suyo dirigido a Francisco de Figueroa «Tirsi gentil, un tiempo al grave llanto» (cfr. Antonio Alatorre, *Cuatro ensayos sobre Arte Poética*, México: El Colegio de México, 2007, págs. 428-429).

[74] Véase Valentín Núñez, «Por la dignificación de la poesía religiosa: deslindes y modelos en un prólogo de Pedro de Enzinas (1597)», *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 11 (2008), págs. 129-152.

Gómez Canseco, «la vida de fray José gira sobre un solo eje, el año 1592, cuando entró definitivamente en el ámbito espiritual de Arias Montano»[75]. Esto le valió un proceso inquisitorial[76], no tanto contra él como en contra de los postulados del de Fregenal de la Sierra; sin embargo, le sirvió para adoptar una concepción distinta, montaniana, de la poesía. En este sentido, la conexión entre las letras humanas y las divinas queda bien patente en el manual que compone Arias Montano bajo el título *Tractatus de figuris rethoricis cum exemplis ex sacra Scriptura petitis*, en donde formula que la retórica clásica no es algo ajeno a la poesía bíblica[77]. Y, de hecho, Arias Montano desarrolló esos vínculos de continuidad entre la poesía de raíz bíblica y la de estirpe grecolatina en su propia obra poética, tanto la latina como la castellana. En su empeñó forjó una teoría y una praxis compositiva que partía del ejemplo bíblico, el cual se adecuaba sin problemas a los moldes de la tradición grecolatina. Y acaso esto permita entender mejor que Sigüenza avale la propuesta de los *Versos espirituales*, recopilación de seis églogas espirituales (sobre la conversión del pecador, el pecado, la penitencia, el amor divino y el menosprecio del mundo) y una séptima dedicada a la muerte de la princesa Doña María, además de otras trece composiciones devotas de índole variada. Y todo ello en el cauce de octavas, canciones, tercetos u odas de aliento clasicista (una de ellas dirigida «A la poesía espiritual»).

Se puede asumir que el magisterio de Montano no sólo permitió a Sigüenza abrirse a una nueva concepción espiritual, ideológica e intelectual, sino también poética; pues aprendió un modo distinto de entender los vínculos entre herencia grecolatina y poesía bíblica. Concreción ilustrativa de este aprendizaje es la *Elegía a la verdadera «penitentia» que el Padre Fray José hizo imitando la del doctor Arias Montano en el «Hymni et Saecula»*[78]. *Hymni et saecula*, libro publicado en Amberes en 1593, es una de las últimas obras de Montano y una de las primeras que leyó Sigüenza después de ingresar en el «ámbito espiritual» de éste. Prologada por su discípulo Pedro de Valencia, está concebida como una obra más ambiciosa que los *Monumenta*, «al presentarse –de acuerdo con Alcina– como una historia espiritual del hombre como obra

---

[75] Luis Gómez Canseco, *El humanismo después de 1600: Pedro de Valencia*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993, pág. 34.

[76] Véase Gregorio Andrés, *Proceso inquisitorial del Padre Sigüenza*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1975 y «Nuevos datos sobre la genealogía del Padre Sigüenza. Aclaraciones a su proceso inquisitorial», en *La Inquisición española. Nueva visión, nuevos horizontes*, Madrid: Siglo XXI, 1980, págs. 821-829.

[77] Cfr. Benito Arias Montano, *Tractatus de figuris retoricis cum exemplis ex Sacra Scriptura petitis*, eds. L. Gómez Canseco y M. Á. Márquez, Huelva: Ediciones Clásicas-Universidad de Huelva, 1995.

[78] San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, ms. f.IV.29, fols. 118^{r}-122^{r}. Lorenzo Rubio, *op. cit.*, págs. 462-469 (se atribuye por error al códice f.IV.33).

de Dios»[79]; escrito en metros horacianos al igual que sus *Monumenta*, siguió, a lo que parece, el modelo de Georg Fabricius en la elección versificatoria. Según Alcina, «ambas obras se ofrecen como síntesis de obras anteriores y son para Montano como la culminación de su obra poética y escriturística respectivamente». Justamente esto es lo que intentó recrear Sigüenza «imitando» (y traduciendo) a Arias Montano. El soneto que le escribe a su muerte[80], ocurrida el 6 de julio de 1598[81], refleja la importante orfandad que sufriría Sigüenza con respecto a Montano como referente espiritual e intelectual[82]:

La madre tierra y la madrastra muerte
descubren claro deste cuerpo humano
la pequeñez, por más que arribe en vano
el hombre altivo a la más alta suerte.
Mas no es posible que a medir acierte
terreno ingenio el marco soberano
do tu alma gentil, ¡oh gran Montano!,
trazó la planta de su alcázar fuerte.
Tu cuerpo breve, en este humilde suelo,
quiso tocar, apenas como en punto,
mas tu alma dio circunferencia al cielo;

---

79 Juan Francisco Alcina, «La poesía latina del humanismo español: un esbozo», en *Los humanistas españoles y el humanismo europeo*, Murcia: Universidad de Murcia, 1990, págs. 13-34, pág. 32.

80 San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, ms. f.IV.29, fol. 50v. Lorenzo Rubio, *op. cit.*, págs. 444-445. Lope de Vega dedicó el poema «Aquí Montano reposa, / de la Biblia sacra un sol, / un Gerónimo español / y un David en verso y prosa. / No se acabará jamás, / aunque en estas losas cupo: / que si muchas lenguas supo, / son las que le alaban más» (Felipe B. Pedraza Jiménez, *Edición crítica de las «Rimas» de Lope de Vega*, vol. II, [Cuenca]: Universidad de Castilla La Mancha, 1994, pág. 331).

81 Aunque Diego Ortiz de Zúñiga da como fecha del deceso en sus *Annales* el día 4 de junio, está bien documentada como fecha cierta la de 6 de julio de 1598. Sobre esto véase J. Matute y Gaviria, «Noticias del doctor Benito Arias Montano», *Archivo Hispalense*, 1 (1886), págs. 249-260; es la fecha que acepta B. Rekers, *Arias Montano*, Madrid: Taurus, 1973, pág. 18.

82 En 1604, un lustro después de su muerte, Sigüenza aún se mantenía atento a los pormenores de la memoria de su maestro, en asuntos tan aparentemente materiales como la finalización de su sepulcro y la redacción de la inscripción que éste llevaría, tal y como se constata por la correspondencia mantenida entre fray José y Pedro de Valencia, quien en carta de 20 de octubre de 1604 le comunica al jerónimo: «El sepulcro que el convento de Santiago de Sevilla ha hecho al cuerpo de Arias Montano, mi señor, está acabado, y el prior me pide inscripción que poner. Yo, de más de lo poco que sé en este género y en todos, estoy como el médico en enfermedad propia. No me bastarían mil paredes para escribir lo que quisiera. Vea vuestra paternidad las dos inscripciones que aquí envío. La larga no se puede poner porque lo es mucho y por otras razones, pero servirá de memorial o de dar materia a vuestra paternidad. De la más breve usaremos, si vuestra paternidad u otro amigo no nos envía otra mejor» (Guillermo Antolín, «Cartas inéditas de Pedro de Valencia al P. José de Sigüenza», *La Ciudad de Dios. Revista Agustiniana*, 43 [1897], pág. 367).

y así serás un mapa o real trasunto
de cuanto Dios cerró en su impíreo cielo,
pues tus cartas lo marcan todo junto.

Mencionaremos, por último, la traducción de las *Laudes de Jacobo* que se imprime en la Segunda parte de la *Historia de la orden de San Jerónimo*[83], en el apartado en que Sigüenza desarrolla la vida y acciones de fray Vasco.

Fray Vasco Martínez de Sousa es considerado uno de los principales impulsores de la fundación de la Orden Jerónima, junto con fray Pedro Fernández Pecha y fray Fernando Yáñez. De acuerdo con el propio Sigüenza, fray Vasco sería «el tercero de los tres primeros, o si bien se mira el primero de los que levantaron este santo instituto»[84]. Nacido en Portugal en el seno de una familia noble, se marchó a Italia con dieciocho años y entró en contacto con los discípulos del ermitaño fray Tomás Succho Senés, muy célebre en la Toscana por la vida virtuosa que practicaba y por sus profecías[85]. Justamente una de estas profecías auguraba que una nueva religión había de fundarse en España por inspiración del Espíritu Santo. Con esta convicción, un grupo de estos ermitaños se trasladó a España y dieron inicio a la Orden de San Jerónimo[86]. Fray Vasco vivió durante treinta años como ermitaño penitente hasta que murió su maestro fray Tomás, y fue entonces cuando se trasladó a España junto con algunos compañeros. Se instaló inicialmente en Toledo, pero ciertos problemas con el arzobispo de la ciudad le obligaron a abandonar la ciudad, estableciéndose entonces en Peñalonga, Portugal[87]. Entre 1355 y 1387 hizo vida observante, pero, al igual que sus compañeros venidos de Italia, optó por transformar su estado en cenobítico, para lo que se valió de la bula concedida en 1400 por Bonifacio IX. La ley de Juan I de Portugal, según la cual los monasterios no podían tener bienes propios y debían sustentarse exclusivamente de la mendicidad, hace que fray Vasco abandone Portugal. Decide entonces viajar a Andalucía, donde no existía ningún monasterio de la Orden, e impulsa en Córdoba la fundación del primero de ellos, el de Valparaíso, que atrajo desde muy pronto un importante número

---

[83] José de Sigüenza, *Segunda parte de la historia de la orden de San Jerónimo*, Madrid: Imprenta Real, 1600, págs. 281-282.

[84] José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2000, pág. 183.

[85] Cfr. Ignacio de Madrid, «Piedras vivas. Fr. Vasco de Portugal», *Claustro Jerónimo*, 20 (2005), págs. 25-32.

[86] José María Revuelta Somalo, *Los Jerónimos. Una Orden religiosa nacida en Guadalajara*, Guadalajara: Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana, 1982.

[87] José Adriano de Freitas Carvalho, «Nas origens dos Jerónimos na Peninsula Ibérica: do franciscanismo à Ordem de S. Jerónimo –o itinerário de Fr. Vasco de Portugal–», *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, 2.1 (1984), págs. 11-131. Cândido Dias Dos Santos, *Os Jerónimos em Portugal*, Porto: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1996 (2.ª ed).

de vocaciones[88]. Esta empresa contó con el encendido apoyo del obispo de la ciudad, González Deza. Así pues, el 10 de mayo de 1405 se firma la donación de las tierras, por parte de doña Inés de Pontevedra, y el 9 de julio de 1408 el obispo entrega el monasterio a fray Vasco. El riguroso espíritu de oración de fray Vasco le llevaba a recitar jaculatorias con frecuencia, para no distraer la atención, y éstas fueron recogidas por sus discípulos en un códice que conoció Sigüenza y del que habla en la *Historia de la Orden*:

> cuando estuvo en Italia había deprendido unas oraciones que llaman los santos jaculatorias porque son como unas flechas amorosas arrojadas del alma para herir el pecho divino e inclinarle a que nos mire con rostro de clemencia. Llamábanlas entre los ermitaños de Italia las *laudes de Jacobo* por ser compuestas de un gran siervo de Dios que se llamaba así. Estas laudes daba fray Vasco escritas a sus hijos y les rogaba las deprendiesen de coro y las rezasen muchas veces porque tuviesen siempre la lengua y la memoria ocupadas en las alabanzas divinas.

En la traducción de las *Laudes* de Jacobo aclara Sigüenza que «esta canción me pareció traducir en rima suelta porque con la obligación de las constantes no perdiese parte del espíritu, y por la gravedad de la historia» (*Historia* II, VI).

Con esta traducción, Sigüenza hace lo mismo que haría años más tarde Francisco de los Santos al incluir los poemas de fray José en su *Cuarta parte de la historia de la orden* (1680): validar e institucionalizar propuestas partiendo de la poesía de las *auctoritates* pretéritas; y dentro de la orden jerónima la poesía de fray Vasco era tan autorizada en 1600 como la de fray José en 1680.

Conclusiones

El breve recorrido por la poesía de Sigüenza permite apreciar su anunciada heterogeneidad, además de sus fluctuaciones y adaptaciones conforme avanza el decurso vital e intelectual del poeta y se va transformando su contexto. Desde luego que en comparación con la extensión y la calidad de la prosa, su obra poética ocupa un porcentaje mínimo de su quehacer literario. Sin embargo, desde el punto de vista cualitativo no merece ser desdeñada y, desde luego, no parece asumible interpretar que los poemas eran para Sigüenza «un entretenimiento»[89].

---

[88] Juan Gómez Crespo, «Los jerónimos de Valparaíso», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 18 (1947), págs. 5-70. Rafael Gracia Boix, *El Real Monasterio de San Jerónimo de Valparaíso en Córdoba*, Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1974.

[89] «[…] su poesía aparece como un quehacer secundario, como un entretenimiento, cuya justificación en un monje estaría en la densidad de doctrina y consideraciones piadosas, mientras que sus obras en prosa se justificaban por sí mismas y merecían toda su atención» (Lorenzo Rubio, *op. cit.*, pág. 197).

No podían serlo si tenemos en cuenta las composiciones que escribió, presumiblemente, para sus alumnos de Parraces; no podían ser un simple ejercicio lúdico las poesías pensadas para las fiestas multitudinarias y públicas en las que participaría adecuando sus versos a los asuntos festejados, ni tampoco aquellos poemas en los que se ilustraban puntos esenciales de las nuevas consignas tridentinas o del mismísimo santo fundador de su orden. Tampoco serían un entretenimiento las paráfrasis de los salmos, pues la materia exigía un esfuerzo respetuoso, y más tratándose de un ortodoxo jerónimo fiel a las consignas que marcaban las reglas de espiritualidad de su orden. Y desde luego, nada tenían de entretenimiento los poemas que compuso para acorazar los preliminares impresos de la historia del Niño de la Guardia o de los *Versos espirituales*; y menos aún la traducción de las *Laudes* que incluyó en su propia obra en prosa. Además, las concomitancias entre algunos de los asuntos tratados en sus poemas y en su obra en prosa, así como también las marcas de reescritura y revisión que ofrece su obra poética –cfr. figura 1 o paráfrasis al *Salmo 44*– son indicativas de una actitud seria y coherente ante el ejercicio de la poesía. Y mucho más cuando se atiende a la concepción montaniana de la poesía que va adquiriendo fray José desde los últimos años del XVI.

Tal actitud de revisión y reescritura no opera únicamente en el plano formal y compositivo, sino incluso en el de los canales de producción, difusión y consumo; de tal modo que empieza Sigüenza escribiendo poesía para la reclusión de las aulas y termina imprimiendo versos en su propia obra historiográfica. En el camino quedaba la experiencia de la poesía ocasional, de circunstancias, paratextual impresa, traslados y paráfrasis de textos bíblicos en moldes clásicos, e incluso una cierta indagación en las relaciones logoicónicas de la emblemática.

Ciertamente, su producción poética no es extensa, pero es lo suficientemente intensa y constante como para acompañar el itinerario vital de fray José, quien se adaptó a los tiempos cambiantes y a la variabilidad de los modelos en boga para ensayar continuamente formas válidas de integración social, intelectual y espiritual. Y la poesía, aunque discretamente, siempre estuvo ahí.

LA FLORA ENTRE LOS PRIMITIVOS Y CRANACH, DE *RAZÓN DE AMOR* A CERVANTES: PAISAJE, EXÉGESIS Y POÉTICA

Ángel Gómez Moreno
(Universidad Complutense)

A la memoria de Dolores Montoro Montero

Respondamos a un par de preguntas relativas a nuestra tradición literaria: (1) ¿Podemos dejar de lado las plantas al estudiar la lírica castellana popular o folklórica? No, desde luego, porque en su presencia y en el mensaje erótico que las plantas comportan radica la clave principal de muchas composiciones. (2) ¿Significa algo el hecho de que en las jarchas esté ausente el reino vegetal? Pues dice mucho o, para ser más precisos, lo dice todo: revela su carácter urbanita y su desnudez de la simbología erótica del poemario castellano y gallego-portugués; en los *cancioneiros*, no obstante, la flora aludida es parca (pinos, avellanos y poco más), no así la implícita: la que nuestra imaginación recrea ante la simple mención de la fuente de agua fría, en la que la joven lava su pelo o sus prendas íntimas y a la que baja a beber el ciervo-amante. Y es que el agua fría, pura y cristalina, con virtudes eugenésicas, es el elemento que nunca falta en el *hortus clausus* en particular y en los *loci amoeni* con carácter general.[1]

[1] Del agua me ocupo en «Poesía española medieval y lírica sefardí: entre tradición y poligénesis», en *The Howard Gilman International Symposia. Harvard Salamanca Tel-Aviv. «Encuentros» & «Desencuentros». Spanish-Jewish Cultural Interaction Throughout History*, eds. C. Carrete Parrondo *et al.*, Tel Aviv: Tel Aviv University, 2000, págs. 241-261.

Antes de adentrarnos en la literatura, detengámonos en las artes plásticas y respondamos a una pregunta ociosa, pues solo admite respuesta positiva: (1) ¿Tienen importancia las plantas seleccionadas en un bodegón? Como digo, huelga cualquier comentario, al menos desde un punto de vista estético. También se contesta por sí sola la pregunta segunda: (2) ¿Tiene sentido identificar las especies de una miniatura medieval? Sí, y mucho, aunque a día de hoy sabemos poco sobre ellas, como se comprueba en el delicioso libro de Celia Fischer.[2] Me acojo a su categórica afirmación inicial: «Plants appear in art for two principal reasons: because they are decorative or because they mean something. These two reasons are not mutually exclusive» (pág. 5). Ahí están, por ejemplo, las aguileñas y acónitos de los libros de horas, cuyo significado parece trascender lo puramente ornamental; de hecho, el recurso permanente a la aguileña [Imagen 1], a las azucenas y otras liliáceas (como los comunes gamones o el distinguido martagón) en las estampas de la Virgen las convirtió en especies marianas por excelencia.

A alguien se le ha ocurrido antes que a mí asociar el nombre inglés de la aguileña, *columbine*, con la embajada del Espíritu Santo a María en forma de paloma. Yo añadiría que la asociación tiene sentido perfecto en neerlandés (lengua hablada por la mayoría de estos artistas), pues la planta se conoce también como *duiven*, 'palomas'; con todo, me basta recordar que el nombre latino y romance (*aquilegia*) remite al águila y que esta es ave privilegiada en el Bestiario Divino.[3] ¿Y qué podemos decir del acónito? [Imagen 2] Pues se me ocurren unas cuantas ideas. La primera es que es una planta erecta y de gran porte, bella donde las haya en la variedad más conocida: el venenoso anapelo (*aconitus napellus*). En el reino vegetal, solo es más potente la ponzoña del curare de las selvas americanas; de hecho, el peligro del acónito (a causa de su potente alcaloide, la aconitina) antaño era conocido por todos cuantos frecuentaban los pastos y humedales de montaña, como recogía el dicho: «Moza que coges el berro, guárdate del anapelo». A pesar de que el acónito es capaz de envenenar por simple contacto, ahí lo tenemos en los libros de horas, rindiendo pleitesía a la Virgen con su característico aspecto monacal (en inglés, precisamente, se conoce como *monkshood*, 'capucha de monje'), si es que no cuidando de ella con su estampa marcial (en varias lenguas, incluida la inglesa, recibe nombres equivalentes a 'flor del yelmo', por su parecido con el casco de un guerrero).[4]

---

[2] *Flowers in Medieval Manuscripts*, Toronto: University of Toronto, 2004.

[3] Tengo en mente, antes de nada, la vulgata de Louis Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire du Christ. La mystérieuse emblématique de Jésus-Christ*, Bruges: Desclée de Brouwer, 1940.

[4] En los inicios del *Art Nouveau*, dos geniales artistas francesas, que firman como Madame C. Mermet y Madame I. Mermet, seguían decorando a mano libros de rezos para la primera comunión o el matrimonio (*Missel de Première Communion et de Mariage*). El formidable ejemplar de la colección de

Imagen 1: aguileña.

En compañía de Cristo, la flor de referencia es otra: el clavel rojo, que a veces hermana el nacimiento con la Pasión, a la manera franciscana (de hecho, es flor de Semana Santa). Desde el Medievo hasta hoy, su asociación la da el falso étimo *dianthus* o flor de Dios (en el que –y me sorprende mucho– creen la propia Fisher y todas las fuentes que he consultado), pues su significado real es el de planta «de dos flores», como se desprende de la consulta de algún buen diccionario de lengua griega.[5] ¿Añade algo el nombre castellano *clavel*? Según Juan Corominas y José Antonio Pascual,[6] la voz viene de *clavo*, pero no por aludir a los clavos de Cristo sino por su aroma, parecido al de la especia. Yo, por el contrario, reforzaría los lazos en atención a su forma y color, que la convierten en flor de Pasión y, de ahí, en símbolo cristológico por excelencia. Testigo de ello es la *Virgen de los claveles* (*ca*. 1506-1507) de Rafael (National Gallery de Londres) [Imagen 4]. Por cierto, al contemplar este y otros cuadros, cualquiera comprueba lo que los iniciados en esta materia ya sabemos: que el

mi hermano Félix lleva fecha de 1889; en él, se comprueba cómo la labor de ambas pintoras era anterior a la impresión de una bella tipografía gótica en tinta roja. Su buen gusto y voluntad de innovar se ven en esta caprichosa digital o dedalera de color azul, inexistente en la naturaleza [Imagen 3]. En la red, encuentro publicidad del año 1894: http://ddd.uab.cat/pub/colenl/a1894m5n1.pdf.

[5] Por desgracia, Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, París: Klincksieck, 1975-1977, no se ocupa del término.

[6] *Diccionario Crítico-Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid: Gredos, 1984-1991.

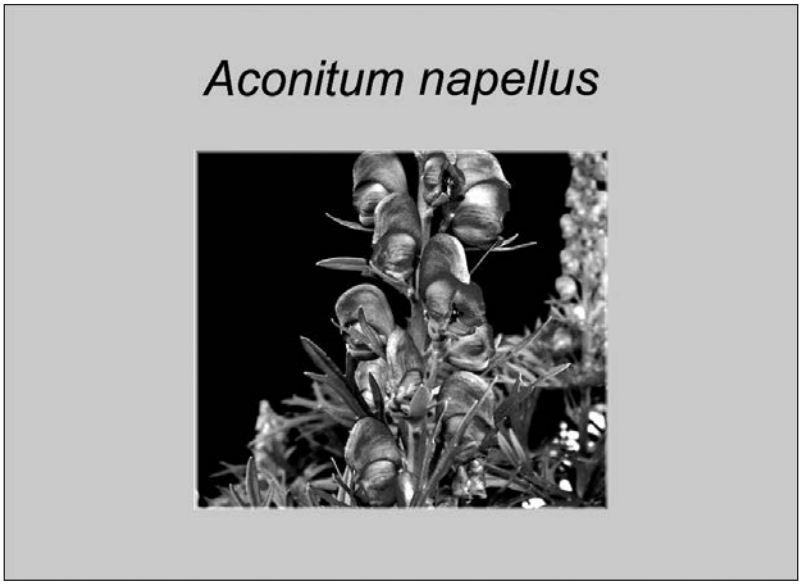


Imagen 2: acónito.

Imagen 3: M. C. Mermet (Digital).

Imagen 4: *Virgen de los claveles.*

Imagen 5: clavel y clavo.

Imagen 6: David, *Huida* (Madrid).

clavel original (como cualquier *dianthus* silvestre) tenía una corola mínima, lo que lo aproxima mucho más si cabe a la forma de un clavo (de los de antes, de gran tamaño y tres o cuatro esquinas) [Imagen 5].

Bajemos al detalle y preguntémonos qué sentido tiene el ombligo de Venus (*umbilicus pendulinus*) en *Descanso en la huida a Egipto* (1515), de Gerard David (Museo del Prado) [Imagen 6]. En este caso, no solo hablaría de estética o de voluntad realista, sino que tendría en cuenta la noticia que Andrés Laguna da en su glosa al *Dioscórides* (1555): la ingesta de esta planta sirve para engendrar varones, según una creencia muy extendida, que cuenta con la *auctoritas* de Hipócrates.[7] Lecturas como esta no son en absoluto excesivas, como vemos en la que James Mundi hace de una tabla previa (*ca*. 1510) con el mismo tema (Washington National Gallery) [Imagen 7];[8] en ella, David, realista en su tratamiento de la flora como todos los de su tierra y época, incluye especies tan comunes como fáciles de distinguir: un llantén, una menta, una acederilla, una

[7] «Comidas las hojas de la primera (según dize Hippócrates), sirven a la generatión de los machos» (Amberes: Juan Latio, 1555), pág. 436. Nada dice Juan Huarte de San Juan a ese respecto en la sección «Qué diligencias se han de hacer para que salgan varones y no hembras» de su *Examen de ingenios para las ciencias* (1575).

[8] Sobre el asunto, David pintó un total de cuatro tablas. Las dos restantes están en Amberes y Nueva York.

Imagen 7: David, *Huida* (Washington).

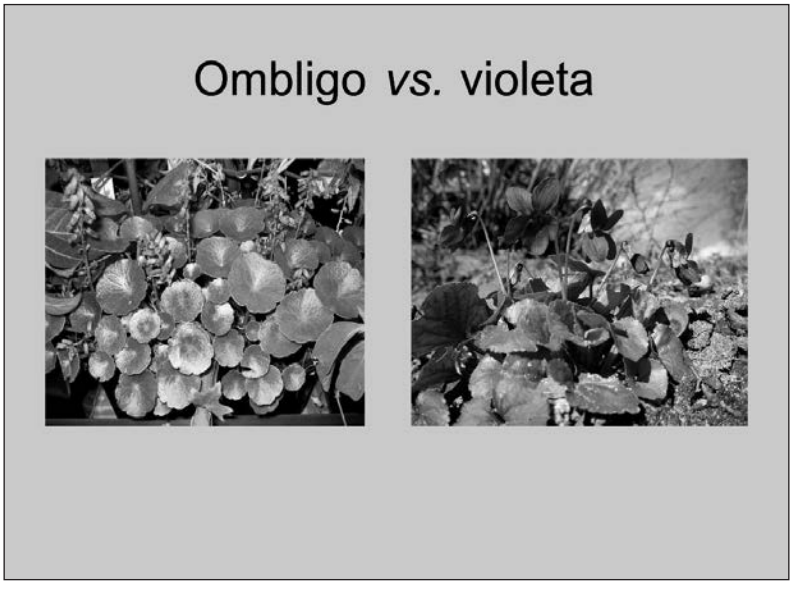


Imagen 8: ombligo de Venus *vs*. violeta.

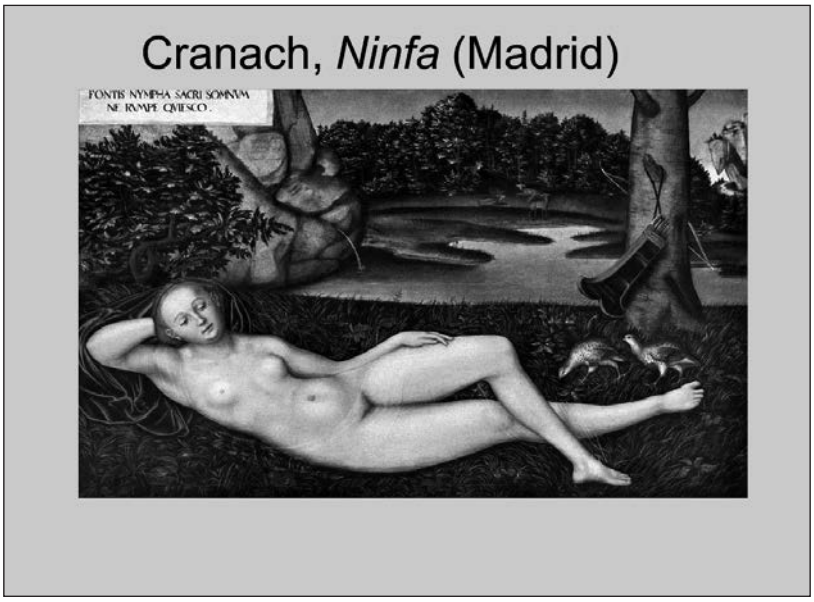


Imagen 9: Cranach, *Ninfa* (Madrid).

mata de fresa con flor y fruto, un trébol y un helecho; a ellas, hay que unir de nuevo, en mi opinión, el ombligo de Venus, y no una *sweet violet* sin flor, como quiere Mundi, aunque sus hojas son muy parecidas [Imagen 8]. No entro en el santoral, pues la relación de flores y santos la he abordado en algunas de las páginas de mi reciente libro sobre la materia,[9] aunque mi aproximación al asunto ha sido somera y queda muchísimo por hacer. Sin más dilación, invito a mis lectores a revisar cierto cuadro del alemán Lucas Cranach (1472-1553).

En *La ninfa de la fuente* (1530-1534) [Imagen 9], la flora y demás elementos tienen una única lectura. La escena es de un erotismo obvio; por ello, sorprende que el catálogo del Museo Thyssen no haga ninguna alusión al respecto.[10] Nada importa que las dos perdices que aparecen sean pardillas y no rojas, pues ambas especies, indistintamente, representan la lascivia; es más, dado que el artista es del Norte de Europa, habría extrañado que pintase la *alectoris rufa*, común

[9] *Claves hagiográficas de la literatura española (del «Cantar de mio Cid» a Cervantes)*, Madrid-Francfort: Iberoamericana-Vervuert (Medievalia Hispanica, 11), 2008.

[10] José Manuel Pita Andrade y María del Mar Borobia Guerrero, *Maestros Antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1992, pág. 295. El dato se repite por doquier, como en el propio catálogo de la exposición coordinada por Fernando Checa, *Durero y Cranach: arte y humanismo en la Alemania del Renacimiento*, Madrid: Cajamadrid-Museo Thyssen-Bornemisza, 2007, pág. 230.

en las llanuras cerealistas de España.[11] Sobre el ciervo y la fuente de agua fría poco hay que decir: basta haber leído una cantiga de Pero Meogo, si es que no el libro entero de Egla Morales Blouin.[12] La escena se completa con el colchón de hierbas pratenses propio del jardín de amor y con el tafetán de seda granate sobre el que se apoya la bella («de las colores, la grana», como dice el célebre poemilla recogido por Margit Frenk a partir de la única fuente que lo transmite, el *Sarao* de Juan de Timoneda).[13] En fin, en opinión de todos cuantos me han precedido en el comentario a este cuadro, estamos indudablemente ante una ninfa acuática o, si se prefiere, ante una náyade o crénide.

El carcaj, las flechas y el arco que descansan en el árbol, ¿son entonces los de un Cupido oculto o pertenecen a la propia ninfa, amante como otras hermanas suyas del deporte de la caza? ¿No serán más bien los atributos de Diana en reposo, alejada por un momento de su actividad venatoria? ¿Es acaso ella, ajena a la vista de los mortales, la que descansa tras bañarse? Ella duerme, sí; por eso, los animales se solazan con descuido. Que sean las libidinosas perdices y el rijoso ciervo añade aún más sentido a mi propuesta,[14] que cuenta con una apoyatura botánica que viene a rizar el rizo. Aunque el tronco del arbusto que hay justo detrás de la joven es leñoso, la hoja no miente: es una artemisia o artemisa, planta de Diana o Artemis, de la que toma nombre. Que la que aquí se ofrece sea especialmente hermosa o talluda se explica porque, al acompañar a

---

[11] Si alguien lo precisa, en Internet hay un artículo mío al respecto: «La perdiz en la literatura, el folklore y el arte: a propósito de una charla sobre Brunetto Latini», en *Cuadernos de Filología Italiana. Homenaje a Ángel Chiclana Cardona*, Madrid: Universidad Complutense, 2000, vol. I, págs. 85-98.

[12] *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid: Porrúa, 1981.

[13] *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, México: UNAM-El Colegio de México-FCE, 2003, n. 1998 C: «De las frutas, la manzana; / de las aves, la perdiz; / de las colores, la grana; / de las damas, la Beatriz».

[14] Dos perdices aparecen también en otra obra suya, *Melancolía* (1532), que podemos contemplar en el Statens Museum for Kunst de Copenhague [Imagen 11]. Aquí, las visiones fantásticas son los sueños espantosos a que se refiere Bernardo de Gordonio en su *Lilium Medicinae* (*ca*. 1300) y Juan de Aviñón en *Sevillana medicina* (1381), que, en esta enfermedad, van unidos a todo tipo de obsesiones, como la de los niños que se esfuerzan en una tarea que nunca podrán realizar (en el cuadro, vemos imposible que logren pasar la pesada bola por un aro del mismo diámetro). El amante obsesionado corre peligro de caer en un estado melancólico terminal, de acuerdo con un sinfín de fuentes, como el cuatrocentista *Tratado de patología general* (ms. 10.051 BN). De ahí, la inclusión de la pareja de perdices. Igualmente elocuente es la naturaleza muerta, en total consonancia con las frutas expuestas (entre las que destaca una granada abierta por la mitad), en la habitación de su cuadro *El pago* (1532), del Museo Nacional de Estocolmo [Imagen 12]. En la escena, en que un viejo rijoso paga el servicio a una cortesana, destacan la cornamenta de un ciervo, las perdices y el macho de ánade real, ave tan ardiente que una misma hembra tiene que copular continuamente con varios machos y «ama el ajuntamiento del venenoso y asqueroso sapo», según Francisco Marcuello, *Primera parte de la Historia natural y moral de las aves*, Zaragoza: Juan de Lanaja y Quartanet, 1617, pág. 96; aquí se añade: «Antonio Gacio y otros médicos dizen que es tan cálida su carne que, comida, da calor al que está frío, y al cálido lo enciende en calentura y que aumenta la Venus».

Imagen 10: artemisa.

Diana, el ejemplar retratado es algo así como la reina de todas las de su especie [Imagen 10]. Esto se sabía de coro, pues a la planta le corresponde la primera entrada del *Macer floridus*, donde se dice que quien descubrió sus propiedades curativas fue precisamente Diana, «Arthemis grece que dicitur, indeque nomen herba tenet».[15]

El título, por tanto, no debe ser *La ninfa de la fuente*; desde hoy, y gracias a estas reflexiones –tengo para mí que bien fundadas– la tabla ha de titularse *El baño de Diana* (o, acaso mejor, *El sueño de Diana*), tema bien conocido en la pintura renacentista, que enlaza con el mito de Acteón. Esta, de hecho, hemos de considerarla como una escena previa a la irrupción del joven y a su posterior transformación en ciervo, instante que Cranach recogió en otra tabla.[16] Si aún viviese, el gran maestro de la mitología Antonio Ruiz de Elvira convendría conmigo en que así se resuelven las dudas que él planteaba en torno a la inscripción que aparece en el cuadro (*Fontis Nympha, sacri somnum ne rumpe quiesco*), y retocaría su traducción, arrastrada al error por un título inapropiado.

---

[15] El texto es fácilmente accesible gracias al facsímil publicado en León: Universidad de León-Cátedra de San Isidoro, 1990.

[16] En *Diana y Acteón*, cuadro de fecha imprecisa perteneciente al Wadsworth Atheneum de Hartford, Connecticut.

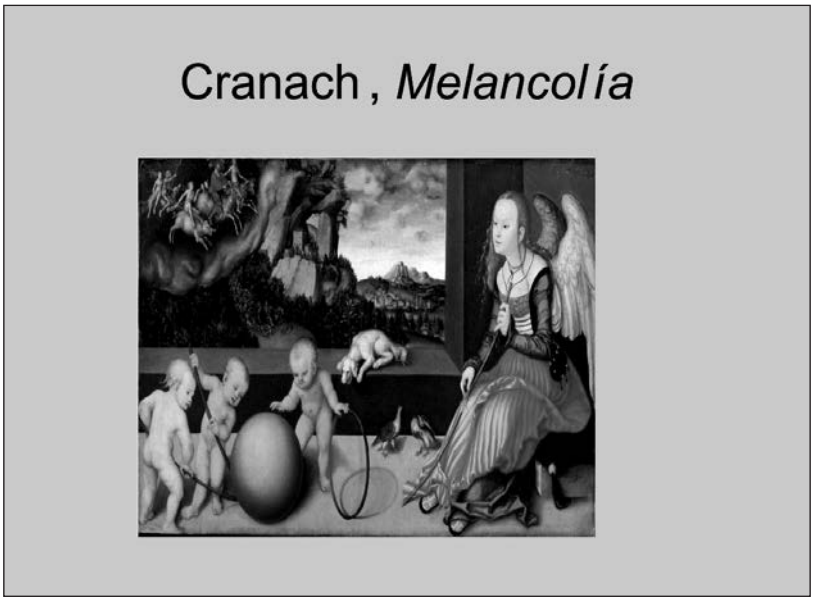


Imagen 11: Cranach, *Melancolía.*

Imagen 12: Cranach, *El pago.*

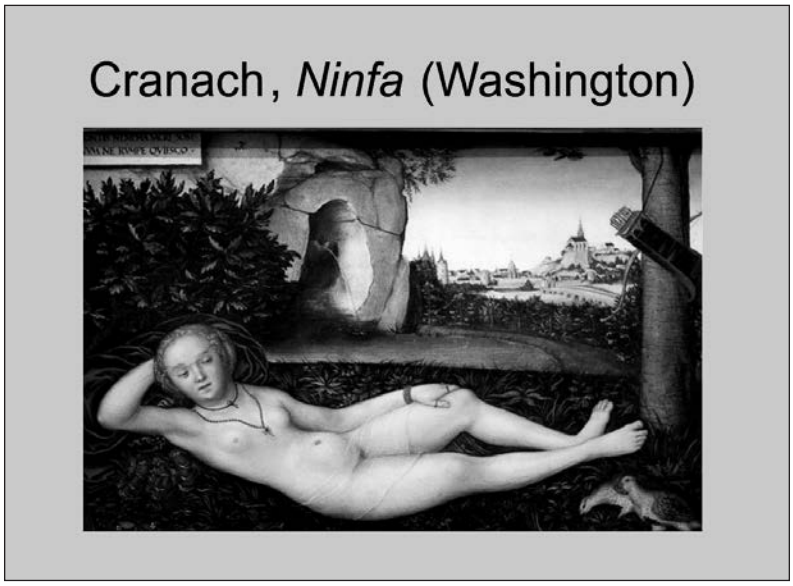


Imagen 13: Cranach, *Ninfa* (Washington).

Su texto dice: «Yo, ninfa de esta fuente sagrada, (no interrumpas mi sueño), estoy durmiendo»;[17] sin embargo, la lectura que propongo, única con sentido pleno, es la siguiente: «Ninfa de la sagrada fuente, duermo: no rompas mi sueño». La atmósfera es, así, la misma de la *Arcadia* (1504) de Sannazaro, cuando, en la Prosa Tercera, el sacerdote se dirige a Venus: «ne consentire che gli occhi nostri non degni veggiano mai per le selve le vendicatrici Ninfe, ni la ignuda Diana bagnarse per le fredde acque».[18]

Resta decir que hay otro cuadro de Cranach [Imagen 13] sobre el mismo asunto y con características similares, datado hacia 1537 y custodiado en la National Gallery of Art de Washington; en esta tabla, encontramos dos elementos nuevos: al fondo, se percibe nítida una ciudad al gusto de la época, pues los perfiles urbanos aparecen por igual en temas civiles y religiosos de la más diversa índole;[19] por añadidura, son reveladores los adornos de rojo coral que Diana porta en una mano y en el cuello. Pero también hay ausencias: la principal es, sin duda alguna, la del ciervo que baja a saciar su sed a la fuente; no obstante,

[17] «Ninfa de la fuente», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 17 (1999), págs. 177-180.

[18] Cito por la edición de Pavía: Andrea Vianni, 1596, págs. 42-43.

[19] Por lo común con un manifiesto anacronismo, pues se trata de ciudades tardomedievales o renacentistas que decoran cuadros de tema neo o veterotestamentario.

Imagen 14: Tiziano, *Muerte de Acteón.*

también es un dato digno de tener en cuenta el hecho de que la flora se limite al máximo, con el propósito de dirigir la atención, en segundo término, hacia el arbusto situado junto a la cabeza de la diosa, que de nuevo identifico como una artemisa de porte extraordinario.

Operaciones como estas son posibles en la pintura medieval y renacentista; sin embargo, desde mediados del siglo XVI, la identificación de la flora se hace cada vez más difícil por el cambio en la técnica. Pensemos en el *sfumato* de Leonardo o en los fondos difusos de retratistas que, por el contrario, apuran el detalle cuando atienden a la figura humana. Bastan al respecto los ejemplos de Tiziano para el siglo XVI y Velázquez para el siglo XVII. En el gran pintor italiano [Imagen 14] solo alcanzo a ver una especie que pretende ser concreta: curiosamente se trata de otra artemisa, esta vez pequeña, y se halla justo a los pies de la diosa, en *Muerte de Acteón* (National Gallery de Londres), tabla de su última época (1562). Por lo que a Velázquez se refiere, a lo más que cabe llegar es a la identificación segura de algún roble melojo (detalle realista por su abundancia en las proximidades de Guadarrama) como el que, en primer término, adorna el retrato del Conde-Duque de Olivares [Imagen 15]. Las frondosas inconcretas nos esperan en toda la pintura del siglo XVIII o en la del primer siglo XIX, sin que medien diferencias entre corrientes, escuelas o nacionalidades, pues las tenemos en el inglés Gainsborough [Imagen 16] y en el español Goya

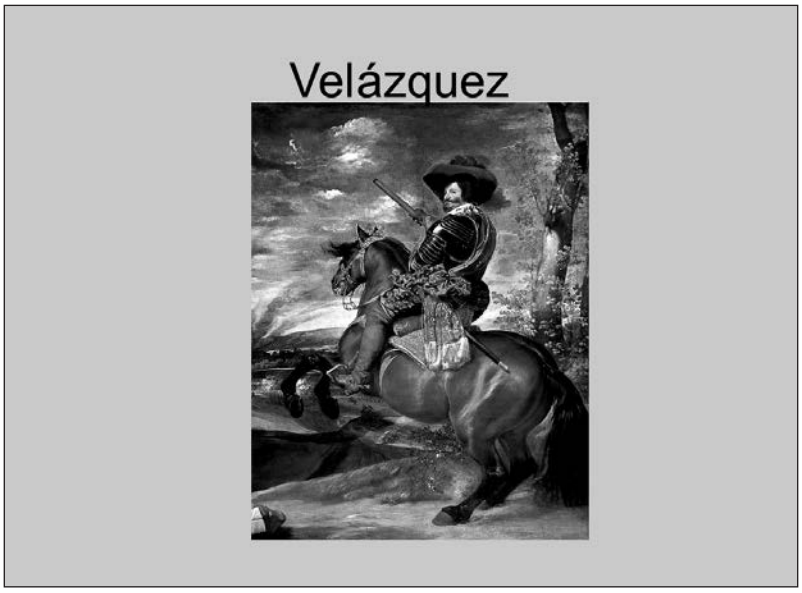


Imagen 15: Velázquez.

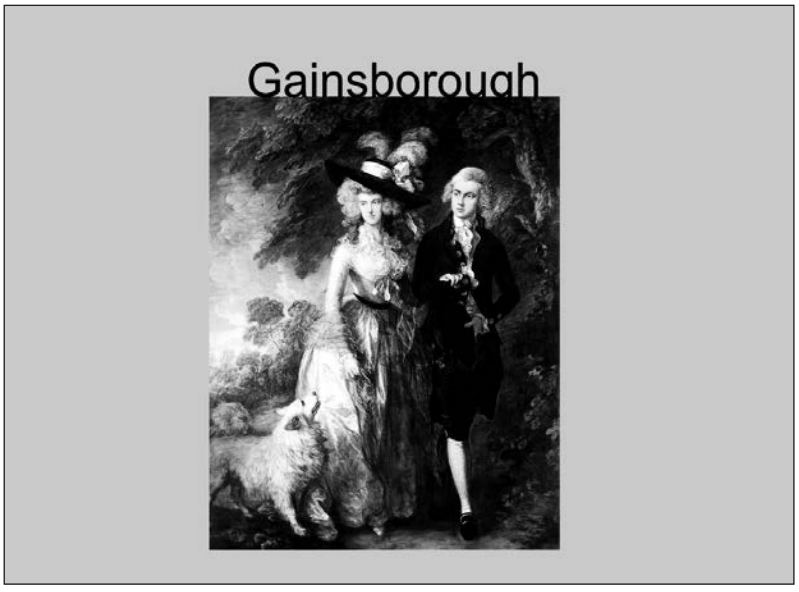


Imagen 16: Gainsborough.

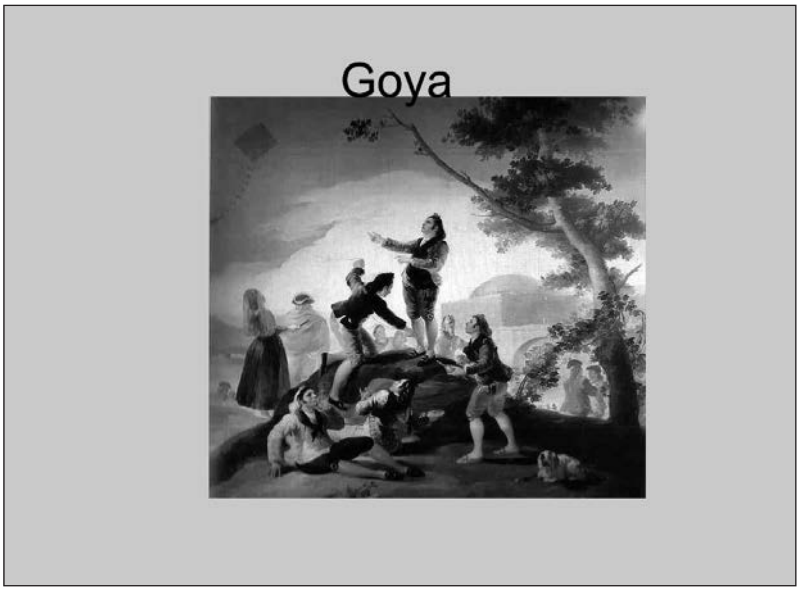


Imagen 17: Goya.

[Imagen 17]. Nada cuenta que los británicos sean jardineros casi desde la cuna: su tratamiento del paisaje es semejante.

El desconocimiento de este rico y fascinante universo vegetal da en disparates. Errores los hay a cientos y los percibimos en dos momentos, como ya hemos tenido ocasión de comprobar: cuando el artista incorpora la naturaleza a su obra o cuando su público la contempla y malinterpreta. Partiré de lo más próximo a nosotros, el cine. Hay películas ambientadas en la Edad Media o series televisivas sobre nuestro Siglo de Oro en las que se han cuidado casi todos los detalles, excepto uno: en los decorados, se han evitado los posibles anacronismos en edificios o mobiliario urbano; sin embargo, el fondo de algunas escenas lo pone una maraña de ailantos. Los ailantos no son feos, aunque crecen como la mala hierba y pueden llegar hasta alturas increíbles (de ahí su nombre científico *ailanthus altissima*, 'árbol de los cielos') [Imagen 18]. El problema es otro: esta especie rústica, aclimatada a cualquier lugar y resistente a todo tipo de adversidades (abundante en los márgenes de las carreteras, de las vías y en paisajes alterados), procede de China, donde un jesuita la descubrió en 1751.

Lo mismo ocurre en la pintura, como podemos ver en un par de ejemplos de ese gran pintor victoriano, aunque de cuna holandesa, que fue Sir Lawrance Alma-Tadema. La precisión fotográfica de sus tablas, ambientadas en la Antigüedad, es especialmente idónea para nuestras prospecciones. En el Prerrafaelismo

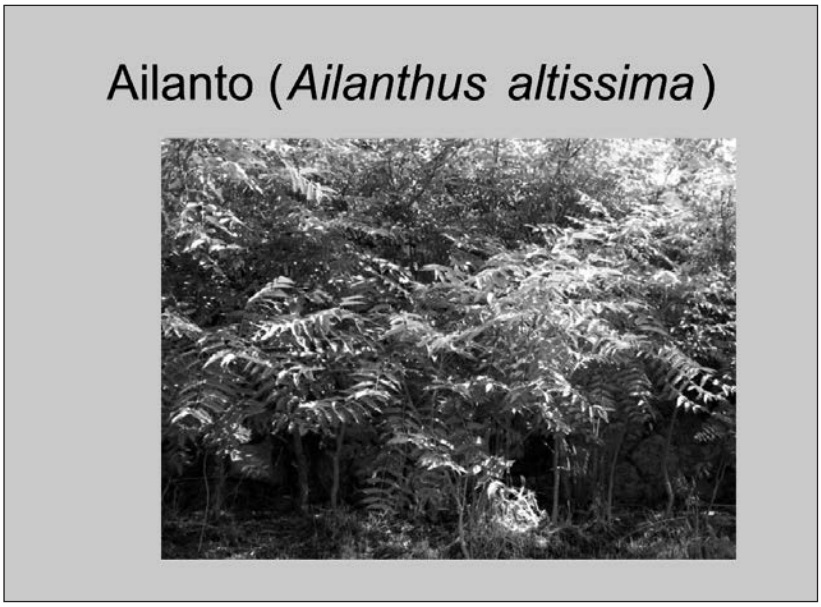


Imagen 18: ailantos.

y en este maestro victoriano se baja al detalle porque se sigue un patrón: el de la pintura flamenca e italiana del Medievo tardío y temprano Renacimiento. Así las cosas, es fácil cogerlo en renuncio en más de una ocasión: ahí está esa glicinia o *wisteria* de una de sus escenas (*A Difference of Opinion* [1896], Colección particular) [Imagen 19], una especie impensable en Roma, ya que fue llevada a Europa y Norteamérica desde China en 1816. Ahí está el *helianthus annuus* –vulgo 'girasol'– que aparece en otro cuadro (*A Hearty Welcome* [1878], Ashmolean Museum, Oxford) [Imagen 20], cuando faltaba milenio y medio para el descubrimiento de América. Podría aducir otros tantos anacronismos manifiestos en un buen número de pintores, pero creo que basta con este repaso, en el que hemos prestado especial atención a Cranach.

Acabamos de comprobar cómo cierto conocimiento de la botánica puede iluminar un cuadro o identificar fallos en la recreación del pasado. Ahora veremos lo mucho que da de sí cuando sometemos un texto literario a un análisis de esa índole. Dado este hecho, me pregunto por qué hemos descuidado este universo de referencia, al tiempo que progresábamos tanto en el conocimiento de materias próximas, como la médica, que ayuda a entender la novela sentimental (ahí está el célebre prólogo de Keith Whinnom a Diego de San Pedro)[20] o *La Celestina*

[20] Diego de San Pedro, *Obras completas, II: Cárcel de Amor*, Madrid: Castalia, 1971.

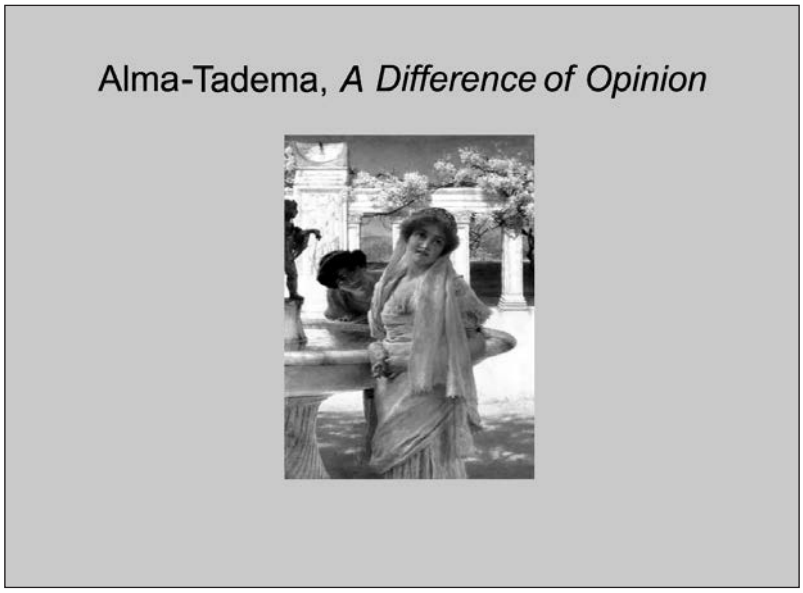


Imagen 19: Alma-Tadema (1).

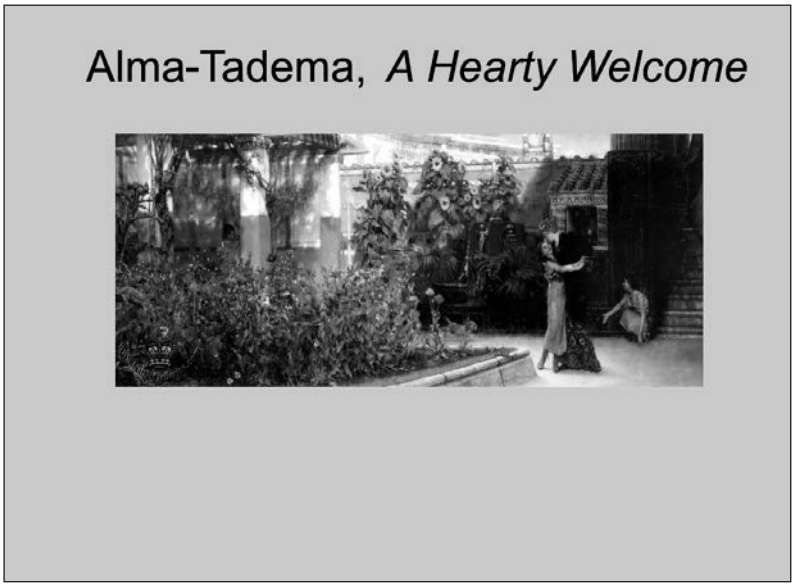


Imagen 20: Alma-Tadema (2).

(con mal de amor, mal de muelas, mal de madre y otras dolencias que han dado un enorme juego a Marcelino Amasuno, y con la farmacia u oficina celestinesca, estudiada por Ana Vian y por un servidor),[21] el *Lazarillo* (ahí está el artículo de Bienvenido Morros sobre la cuartana derecha o los apuntes de los editores sobre los cuidados del Rey de Francia)[22] o el *Entremés del Rufián Viudo*, en atención al mal de muelas. Si se compara, en lo que a la flora atañe, estamos en pelo, a pesar de que la propia historia de la Filología nos da lecciones continuas al respecto.

¡Qué daño, por cierto, han causado los comentarios de visionarios y arbitristas de esos que no faltan en ninguna profesión! Pienso, por marcar distancia, en Braulio Foz y su *Plan y método para la enseñanza de las letras humanas*, Valencia, 1820, cuando dice en su capítulo V («Orden y discreción en el estudio», pág. 15):

> Obsérvese ante todo que, en cuantos libros hemos dispuesto en el capítulo antecedente, ninguno hay de botánica, matemáticas, jurisprudencia, medicina… Esto quiere decir que el maestro de humanidades ha de ser humanista, no químico o astrónomo.

Sin saberlo, este buen hombre está pisoteando el ideal de los grandes humanistas. Ciertamente, la poligrafía o polimatía de Nebrija es la clara muestra de que ninguna materia hay ajena para quien ha satisfecho el ideal del *homo trilinguis*; por ello, lo normal era hacer un bachillerato en Artes antes de entregarse al estudio de cualquier disciplina académica. Recordemos, más en concreto, la revolución que supuso el reencuentro con la *Naturalis historia* de Plinio en su versión íntegra y la magna empresa de Ermolao Barbaro en sus *Castigationes Plinianae*. A Nebrija, y era inevitable, le tocó impartir, en Salamanca (para llenar el vacío que, a su muerte, había dejado Lucio Flaminio Sículo) y probablemente en Alcalá, el curso obligado por aquel entonces en cualquier universidad que se preciase: un monográfico sobre Plinio.[23]

---

[21] Los trabajos aludidos son el de Marcelino V. Amasuno, *Sobre la 'aegritudo amoris' y otras cuestiones fisiátricas en la «Celestina»*, Madrid: CSIC (Anejos de RFE, 97), 2006; Ana Vian Herrero, «El pensamiento mágico en *Celestina*, «instrumento de lid o contienda»», *Celestinesca*, 14 (1990), págs. 41-91; y Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente, «A vueltas con Celestina-bruja y el cordón de Melibea», en *Revista de Filología Española*, 75 (1995), págs. 85-104.

[22] Bienvenido Morros, «"Me vino la terciana derecha" (*Lazarillo*, II)», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 2 (1985), págs. 543-549; por lo que a la virtud para curar la escrófula que, según vieja creencia, tienen los miembros de la casa real francesa, léase por ejemplo a Florencio Sevilla Arroyo, ed., *Lazarillo de Tormes. Sus fortunas y adversidades*, Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1994, págs. 157-158.

[23] Sobre este asunto, véase Ana M. Moure Casas, «Plinio en España: panorama general», *Revista de Estudios Latinos*, 8 (2008), págs. 203-237.

Con relación a los *studia humanitatis*, la Historia Natural o, si se prefiere, la moderna Biología puede darnos la clave tras la que andamos. En los estudios filológicos, su importancia es inconmensurable en Geografía Lingüística (con mapas repletos de nombres de animales y plantas) o en Historia de la Lengua. Por ello, no es extraño que don Ramón Menéndez Pidal, al agavillar testimonios del español primitivo en un librito para el lector curioso, incidiese en la Botánica; de hecho, el volumen a que me refiero se abre con una anécdota del *Opus maius* de Roger Bacon:[24]

> Cuenta que, leyendo un día con sus alumnos la traducción latina del Liber Vegetalium, atribuido a Aristóteles (hecha del árabe por el inglés Alfredo de Sareshel, hacia 1250, sin duda en Toledo), no supo explicar el párrafo que dice «belenum in Perside, perniciosissimum; transplantatum Hierusalem, factum est comestibile» (págs. 9-10). Bacon, no conforme con los doctores que afirmaban de ligero ser belenum voz árabe, declaró francamente no entender el vocablo. Pero entre los estudiantes había algunos españoles que sonrieron ante esta sencilla confesión del doctor mirabilis; ellos comprendían bien el pasaje, pues belenum no era en verdad ninguna voz arábiga, sino lisa y llanamente la española beleño, voz que quizá se hallaría en el texto árabe perdido del libro de Aristóteles, pues hacia 1110, Ben Buclarix de Zaragoza, en su tratado de materia médica, al lado del nombre árabe de la planta, usa de la voz belenyo, dándonos el primer testimonio de ella antes que la podamos descubrir en escritos de los cristianos.

Prospecciones filológicas como esas serán fundamentales para el avance de la Medicina, como vemos a cada paso en el *Dioscórides* glosado por Andrés Laguna. El segoviano no perdona a los profesionales que viven encastillados en sus latinajos, barbarismos y solecismos, al tiempo que arremete contra cuantos han sido cegados por la falsa ciencia árabe; además, alude a un tercer grupo de ineptos, constituido por cuantos se acercan a los textos griegos sin la necesaria formación. Su glosa ofrece ejemplos de esas tres maneras de incompetencia: critica a quienes, por falta de pericia paleográfica, no distinguen la *capsia* o canela de la venenosísima *tapsia* (considerada la común confusión entre la *c* y la *t*, sobre todo en letra gótica libraria); previene a quienes se enredan peligrosamente entre la resina del enebro, *sandarax* o *sandáraca* (miera o cada), y cierto veneno llamado por los árabes con este mismo nombre; denuncia, en fin, que

[24] *El idioma español en sus primeros tiempos*, Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 283) 1942, págs. 9-10. Lo mismo es aplicable a cualquier planta venenosa, como el acónito, como recuerda Juan Rodríguez del Padrón en *La cadira del honor*: «Natural espyrimento es aquel anapelo e las otras yeruas, en su primera essencia mortiferas, por convenibles destilaciones a la quarta e quinta venidas, son fechas saludables» en Antonio Paz y Melia, ed., Madrid: Bibliófilos Españoles, 1884, págs. 149-150.

hay dos helenismos que inducen a letales confusiones entre los no avisados: el *milos* o tejo (cuya ponzoña conocían las tribus cántabras, que se sirvieron de ella en su lucha contra Roma) y la *melia* o fresno.

Aficionado a la Botánica como soy, descubro infinitos patinazos o adivino la insensibilidad del editor hacia esta materia en silencios harto reveladores. ¿A qué se debe, si no, que ningún estudioso de la *Razón de amor* ponga una nota a las cuatro especies odoríferas citadas en su deleitable jardín? Regalo para todos los sentidos, el protagonista nos informa de que los aromas eran tan maravillosos (y de *mirabilia* cabe hablar, propiamente) que lograrían resucitar a un muerto, una metáfora lexicalizada de naturaleza hiperbólica que no cuesta entender. Para llegar a ese punto, es preciso sumar el tópico del *Überbietung* o sobrepujamiento, con el que la hipérbole se lleva francamente bien: «Otras tantas yervas ý avía / que sol no*m*bra[r] no las sabría». Por añadidura, reparemos en la importancia que la medicina medieval daba a los aromas, sobre todo los de origen vegetal, pues protegían contra la peste negra.[25] La hipérbole, así las cosas, tiene toda su razón de ser: si un pañuelo impregnado en agua de rosas (el más común de los remedios) permitía esquivar la muerte, la suma de tales fragancias sería capaz de resucitar un muerto. Nadie piense que yerro al hablar de peste a inicios del siglo XIII: la primera gran peste nos lleva a 1348, pero la enfermedad, aunque no hubiera dado en pandemia, se conocía desde mucho antes.

Aferrado al tópico, la relación de las especies de tan deleitable lugar le parece tarea imposible al poeta. Ahora bien, las cuatro que nombra son reveladoras: «ý es la salvia, ý son [l]as rosas, / ý [es] el lirio e las vi[ol]as». Si la salvia (especie oficinal, como indica su nombre científico, *salvia officinalis*) era conocida por sus virtudes como antitranspirante y desodorante, la rosa de aquellos tiempos, a diferencia de las de ahora, era siempre una flor de olor (la llamada *rosa gallica*). Por otra parte, el lirio no es la planta a la que damos hoy ese nombre en español (un iris, en realidad) sino el término genérico con que se conocía cualquier liliácea (del latín *lilium*), aunque en la mayoría de las ocasiones, como aquí, aludía a la aromática azucena. Con este valor, aparece en los *Evangelios e epístolas con sus exposiciones en romance* (1485) de Gonzalo García de Santa María (donde apela a la autoridad de san Jerónimo para decir que no hay cosa «tan colorada como la rosa ni tan blanca como lirio»), en la versión castellana (1494) del *Liber de proprietatibus rerum* de Bartolomé el Inglés y en la *Repetición de amor* (*ca*. 1499) de Luis de Lucena («de suerte que, a las vezes como rosa, y a las vezes como un lirio el su gesto se mudava»). El *Vocabulario español-latino* (1495)

[25] Para revisar esta extendida creencia, asumida por todos los médicos de la época, basta leer los testimonios que recoge Marcelino V. Amasuno en *El «Regimiento contra la pestilencia» de Alfonso López de Valladolid*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1988, donde, al texto editado, une los capítulos correspondientes de Alonso Chirino en *Menor daño de Medicina* y aun el de Bernardo de Gordonio en *Lilio de Medicina*.

de Nebrija disipa cualquier duda, al afirmar categóricamente: «Açucena: lirio blanco (*lilium, -ii*)».[26]

Sobre la violeta, hay que precisar que la aludida es una especie muy concreta: la *viola odorata*, empleada en perfumes y golosinas desde tiempos inmemoriales. Tengamos también en cuenta que, por placer y como salvaguarda de la salud, los cursos de agua y las fuentes eran lugares que el galeno avisado recomendaba para distintas dolencias, aunque sobre todo los prescribía con dos intenciones: en primer lugar, para tirar afuera la depresión y superar la enfermedad de amor, como indica Bernardo de Gordonio en el capítulo de su *Lilium Medicine* (1305) que dedica al amor *hereos* («e llévelo por lugares de fuentes e de montes de buenos olores e de fermosos acatamientos, e de fermosos tañeres de aves e de instrumentos de música», dice la versión castellana impresa en Sevilla: Dos compañeros alemanes, 1495); y en segundo término, para protegerse de la pestilencia, como prescribe Diego de Torres: «Fuentes de agua clara corrientes y ramos de arrayán y salze alegran mucho al enfermo».[27]

Pasemos a la literatura áurea, tras hacer una parada previa en la pastoral clásica. El mundo vegetal en Teócrito y Virgilio tiene dos referentes primordiales: el sauce, que hace posible la aliteración en la *Bucólica I* del Mantuano y luego en la *Égloga III* de Garcilaso, y el haya. Sannazaro lo enriquece en su descripción despaciosa del más bello de los paisajes que quepa imaginar: el de la mítica Arcadia. Todo aparece poblado por especies vegetales en una naturaleza prístina y pura, donde no ha entrado jamás la mano del hombre, como se repite machaconamente desde la primera línea. Hay, con todo, momentos de especial intensidad, como en la Prosa Primera de la *Arcadia*, cuando Sannazaro habla de la cumbre del monte Partenio, donde se reúnen «dodici o quindici alberi», «in ordine non artificioso disposti», que resaltan «la naturale bellezza del luogo». En realidad, se trata de una concurrencia arbórea imposible en la naturaleza; de hecho, de no mediar la mano del hombre, se trataría de un prodigio más, como podemos comprobar (cito de nuevo por la edición de 1596, págs. 4-6, y destaco las distintas especies en cursiva):

> Quivi, senza nodo veruno, si vede il diritissimo *abete*, nato a sostenere i pericoli del mare; e con piu aperti rami la robusta *quercia*, e l'alto *frassino*, e lo amenissimo *piatano* vi si distendono con le loro ombre, non picciola parte del bello e copioso prato occupando. E evvi, con piu breve fronda, l'albero di che Hercole coronare si soleva, nel cui pedale le misere figliole di Climene

[26] La cosecha de citas previa puede hacerse hoy cómodamente a través del CORDE; no obstante, yo ya disponía de las correspondientes a Bartolomé de Glanville y al humanista sevillano.

[27] Remito a Marcelino V. Amasuno, *Un texto médico-astrológico del siglo xv: «Eclipse del sol» del licenciado Diego de Torres*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1972, pág. 82.

> furono transformate [*álamo*]; e in un de' lati si scerne il noderoso *castagno*, il fronzuto *bosso*, e con puntate foglie lo eccelso *pino*, carico de durissimi frutti; ne l'altro, l'ombroso *faggio*, la incorruttibile *tiglia*, e'l fragile *tamarisco*, insieme con la orientale *palma*, dolce e honorato premio di vincitori. Ma fra tutti, nel mezzo, presso un chiaro fonte, sorge verso il cielo un dritto *cipresso*, veracissimo imitatore delle alte mete, nel quale, no che Ciparisso, ma (se dir conviensi) esso Apollo non si sdegnarebbe essere trasfigurato.

Más adelante, irán apareciendo el saúco, el madroño, la retama, el carpe, el olivo silvestre (acebuche), el olmo, la sabina, el aligustre, el naranjo y no pocas plantas de flor. Dejo en este punto la relación, pues la previa es representativa de lo mucho que Sannazaro ofrece en su refinado paisaje. Repito, no obstante, que se trata de una amalgama inverosímil, pues suponer juntos un abeto y una palmera es tan difícil de creer como el ejemplo de *adýnata* o *impossibilia* de la *I Bucólica* de Virgilio (vv. 59-63).

Como digo, la convivencia de las especies indicadas es impensable sin mediar la mano de un experto, en el jardín de un propietario caprichoso o en un arboreto. Antes, además, debería traer una especie ajena a Europa: la palmera. De esta característica, su exotismo, nos avisa curiosamente Sannazaro al ponerle a la palma el adjetivo *orientale*.[28] Tal vez merezca la pena recordar que ni siquiera los palmerales de Levante, como el del Huerto del Cura en Elche, son autóctonos sino introducidos. La datilera (*phoenix dactilifera*) se da en esa zona a las mil maravillas, pero fue traída por los moros desde el Norte de África hace algo más de un milenio. La única palmera europea se da espontánea entre Murcia y la Andalucía sudoriental [Imagen 21]: es el palmito, cuyo mínimo porte le ha merecido el nombre científico de *chamaerops humilis*. Sus brotes terminales son deliciosos, pero con ella no se pueden formar bosques. Sí, la natura de Sannazaro es claramente una estilización, la recreación de un experto en arquitectura paisajística.

La bucólica española tiene su propia vegetación, aprendida en Virgilio y Sannazaro; de ese modo, en tierra, no faltan las hayas (cuyas cortezas llevan escritos los nombres de aquellas que quitan el sueño a los enamorados pastores), robles, laureles, encinas y castaños; en el bosque de ribera, la hiedra asciende enredada a los sauces; en los huertos, el rey es el manzano, especie omnipresente gracias a formulaciones artísticas, cultas y populares, de gran diversidad. Garcilaso respeta tal patrón años antes de que Jorge de Montemayor publique

---

[28] Su condición de planta dioica y la necesidad de que los machos y hembras de la especie estén juntos explican que represente la lealtad entre los amantes. El hecho de que venga de Oriente enlaza con una larga tradición en la que aparece como el Árbol de la Vida en el Edén. Al respecto, véase Robert A. Koch, «Martin Schöngauer's dragon tree», *Print Review*, 5 (1976), págs. 114-119.

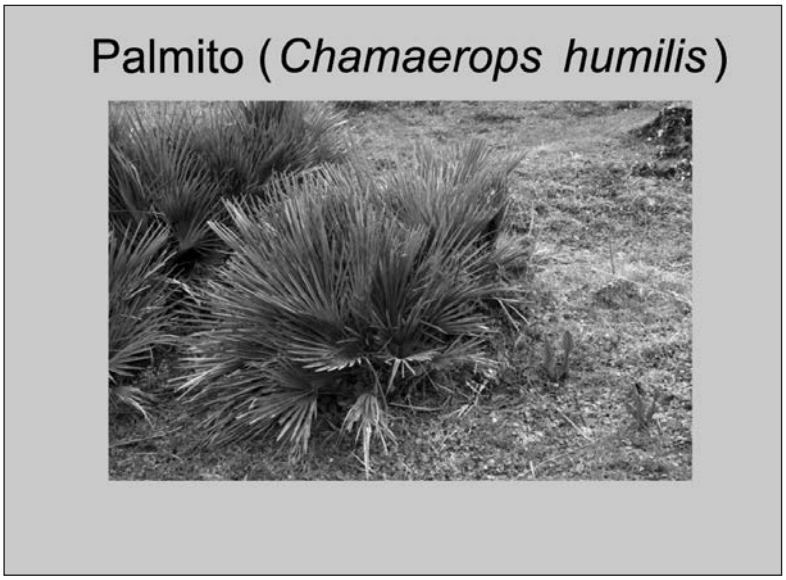


Imagen 21: palmito.

Los siete libros de la Diana (1559). A diferencia de Sannazaro, y fuera de la inevitable haya, marca archicaracterística de la pastoral, todo encaja en el paisaje garcilasiano, incluso en la más vegetal de sus composiciones: la *Égloga Segunda*. Por lo que a la *Égloga Tercera* se refiere, el poeta no podía ser más realista al pintarnos la vega toledana, con el río enmarcado por salgueras o salcedas por las que trepa la fresca hiedra. En sus versos, las especies vegetales jamás se amontonan: son pinceladas sueltas en un paisaje apenas preciso por conocido. A pesar de que las artes plásticas se incorporan a su poesía, Garcilaso no suele fundir ambos universos estéticos. Tan solo, en la *Égloga Segunda*, recrea el cuadro alegórico que exalta las hazañas militares de don Fernando de Toledo; en la *Égloga Tercera*, las ninfas del Tajo tejen tres tapices de tema mitológico junto a uno del presente, como en las galerías de semblanzas que exaltaban a los prohombres contemporáneos entremezclándolos con personajes del mundo clásico.[29] De venir a la materia que aquí me ocupa, hay que reconocer, eso sí, que Garcilaso evita dar en el puro bodegón floral.

Me interesa sobre todo denunciar el patinazo supremo de editores y comentaristas de la *I Égloga* de Garcilaso. En esta composición, el nombre de los personajes remite al mundo vegetal; de ese modo, Nemoroso tiene nombre

[29] De ello me ocupo en *España y la Italia de los humanistas: primeros ecos*, Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, estudios y monografías, 382), 1994, págs. 227-241.

de 'bosque' (*nemus*, *nemoris*) y Salicio de 'sauce' (*salix*, *salicis*). La tradición literaria hace que Salicio esté recostado «al pie de un alta haya» (46), árbol imposible en la vega toledana pero inevitable en el universo pastoril por culpa de la *Primera Bucólica* virgiliana y la Arcadia de Sannazaro. Lo peor, no obstante, llega cuando se trata de darle mayor fundamento al nombre de este pastor, como leemos en Adrien Roig:[30]

> *Salicio* empieza como *Sá,* primer apellido de *Sá* de Miranda. Pensamos que el seudónimo procede de *salix*, *salicis*, el sauce, y más precisamente el sauce llorón cuyas ramas se inclinan, recaen hacia el suelo y que es símbolo del llorar y de las lágrimas.

Si la relación de Salicio y *salix* es inequívoca, las investigaciones de Carmen Vaquero llevan la asociación nominal por derroteros bien distintos, al descubrirnos los amores de Garcilaso y Beatriz de Sá.[31] [Imagen 22] Sin embargo, no es eso lo que me interesa sino dos hechos ciertos: el primero es que la denominación 'sauce llorón' es un calco moderno del inglés «weeping willow»;[32] el segundo es que, con independencia del nombre que le demos, Garcilaso nunca pudo ver un sauce llorón (*salix babylonica*), ni en España ni en sus campañas militares por tierras de Europa por ser esta una especie asiática de la que solo se tiene noticia en torno a 1692. A Gran Bretaña, y es lo que importa, el árbol llegó exactamente en 1748; a España, más tarde. El Tajo y sus afluentes están cuajados de salgueras, pero con variedades autóctonas, entre las que destaca, por su abundancia, el sauce blanco (*salix alba*) [Imagen 23], árbol lánguido, sí, pero solo un poquito, no tanto. Este tropiezo lo tienen todos los estudiosos que se han interesado por el bucolismo garcilasiano; de hecho, también se equivocó Alexander A. Parker[33] y se equivoca el brillante, sagaz y riguroso Bienvenido Morros, al confiar en la tradición erudita, en su nota inicial al poema.[34]

Arriba lo decía, y ahora vuelvo a ello. Por culpa del manierismo quinientista, el paisaje de fondo se difuminó por completo; de hecho, desde la segunda mitad del siglo XVI en adelante, solo alcanzamos a reconocer las especies vegetales en

---

[30] «Las lágrimas de Salicio en la *Égloga prim*era de Garcilaso de la Vega», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995, Birmingham*, coord. Jules Whicker, Birmingham: University of Birmingham, 1998, vol. III, págs. 163-173; es más, el error lo había cometido ya este mismo estudioso en «¿Quiénes fueron Salicio y Nemoroso?», *Criticón*, 4 (1978), págs. 1-36.

[31] «Doña Beatriz de Sá, la Elisa posible de Garcilaso: Su genealogía», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 7 (2003), 48 págs.

[32] En el CORDE, la primera ficha es de 1831 y pertenece a Bretón de los Herreros, aunque se nota que se trata ya de una voz de uso común.

[33] *La filosofía del amor en la literatura española*, Madrid: Cátedra, 1986, págs. 61-72.

[34] En Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona: Crítica, 1995, pág. 120.

Imagen 22: sauce llorón.

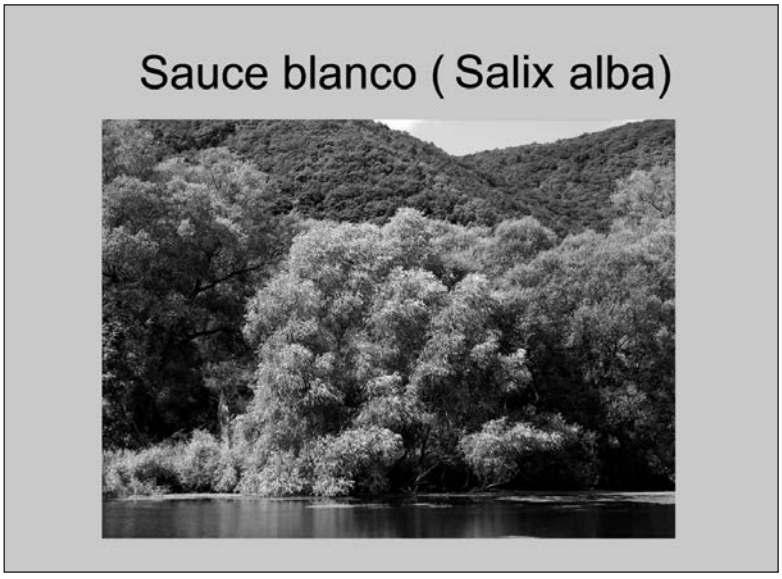


Imagen 23: sauce blanco.

algún que otro cuadro de tema religioso y en unos bodegones que tienen en la flora y a veces en la fauna su sustancia primera y única. Para ello tengo también equivalencias literarias, en una muestra de puro neocomparatismo en la que me preceden, en el método y su aplicación, Enrique Moreno Báez, Emilio Orozco, Francisco López Estrada o Juan Manuel Rozas. Fue Fernández Montesinos el primero en llamar la atención sobre la tendencia de Lope de Vega a pintar frutas, aves, peces, etc. para formar auténticos bodegones o cornucopias.[35] Por ejemplo, en la *Arcadia* (1598), Polifemo ofrece a la ninfa Galatea un presente que, como vemos en esta tabla, se constituye a manera de bodegón. El cíclope, tras agasajarla con flores y piedras preciosas, le presenta unas perdices:

> Perdices te ofrecería
> vivas en la misma percha,
> con el pico y los pies rojos
> que estampan en el arena.

La técnica del bodegón pictórico y el gusto por los motivos ornitológicos en la cerámica española y europea justifican la presencia continua de la perdiz sobre tales soportes. En pintura, las correspondencias que se me antojan no tienen número, aunque me basta cierta tabla de Luis Egidio Meléndez (Museo del Prado), que, en pleno siglo XVIII, seguía cultivando un género típico de las dos centurias previas [Imagen 24]. El estímulo literario lo ofrecían de nuevo las escenas de la *Arcadia*, en su Prosa octava.

Garcilaso había reducido las especies de Sannazaro al mínimo. ¿Y cómo procedió a ese respecto Jorge de Montemayor, padre de nuestra novela pastoril? Pues, a decir verdad, el portugués mostró gran sensibilidad en el caso de las artes plásticas y las antigüedades;[36] sin embargo, su interés por la flora fue menor, aunque se trata de una marca de género. Al bajar de los Montes de León a la ribera del Esla, encontramos la inefable haya (75); luego, sin salirse de lo verosímil, hay un aliso (77). Lo irreal llega cuando, al lado de una fuente, crecen unos mirtos (136), especie que, como señala el jardinero real Gregorio del Río, no medra en tierras frías;[37] hay, no obstante, una poderosa razón para que esté ahí: es la planta de Venus, según la célebre leyenda clásica, que arranca de

---

[35] En su prólogo a *Poesías líricas de Lope de Vega*, Madrid: La lectura, 1925-1926.

[36] Ya lo notó Bruno Mario Damiani, *Montemayor's* Diana*, Music, and the Visual Arts*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983.

[37] *Agricultura de jardines, que trata de la manera que se han de criar, governar y conservar las plantas, y todas las demás cosas que para esto se requieren, dando a cada una su punto* (edición de 1620 que refunde las anteriores, desde la príncipe de 1592), que leo gracias al facsímil y edición de Joaquín Fernández Pérez e Ignacio González Tascón, *A propósito de la «Agricultura de jardines» de Gregorio de los Ríos*, Madrid: CSIC-Ayuntamiento de Madrid, 1991.

Imagen 24: Meléndez (Madrid).

Hesíodo.[38] Al comienzo del libro tercero, hay «salzes» y «alisos» (207), aunque la naturaleza se ofrece ya domesticada y artificiosa. En el mismo libro, un fresno (223) adorna el paisaje urbano. En el libro cuarto, la plaza que queda delante del palacio de Felicia está «cercada de altos acipreses, todos puestos muy por orden» (243). En fin, nada tenemos hasta el último libro, el séptimo, donde en su portugués natal alude a unos *salgueiros* (362).

Curiosamente, Gil Polo, en su *Diana enamorada* (1564), enriquece el paisaje por vía arbórea, aunque también lo haga con arbustos y plantas. La primera alusión es al aliso (16), al que vuelve una y otra vez; de ahí en adelante, tenemos el álamo (28), un jaral (66), mirto (67) y sauces (107). A la pastoral le encantan los paisajes prodigiosos, en tanto en cuanto es natura, no la mano humana, la única responsable de lugares como este: «En medio estaba una limpia y cristalina fuente, que, del pie de un antiquíssimo roble saliendo, en un lugar hondo y cuadrado, no con maestra mano fabricado, mas por la próvida naturaleza, allí para tal efecto puesto se recogían» (119-120). Luego, cerca de la casa de Felicia, el paisaje se adorna con jazmín y madreselva (188) y se habla del «prado de los

[38] De esta y otras leyendas relacionadas con el mirto informa con precisión Sebastián de Covarrubias Orozco en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Luis Sánchez, 1611, bajo la voz «arrayán».

laureles» (190). Al final del libro cuarto, un poema da una pincelada tan fuerte como nítida y sorprendente (208):

> Los lirios y las rosas,
> jazmín, la flor de Gnido,
> la madreselva hermosa y el arrayán florido,
> narciso y amaranto […]

Se ha dicho que Gil Polo va más allá de los patrones clásicos y renacentistas y que, en realidad, está cantando al campo de Valencia. Yo, en cambio, no veo nada excepcional, fuera de dos especies: la flor de Gnido, que no corresponde al nombre de ninguna especie vegetal, como sabe cualquier lector de Garcilaso (¡es impresionante el poder de la poesía!) y el amaranto. Esta, lo advierto, no es la planta oriunda de América que los indígenas consumían como cereal y hoy está de moda en los herbolarios: se trata de la manzanilla bastarda o perpetua (*helychrisum stoechas*), esta sí especie endémica del Levante español de la que también se ocupa Laguna (408-409) y que da nombre a una de las pastoras de la *Arcadia* en la Prosa Tercera.

Poco es, pero ¿qué queda de esto en Cervantes? El ingeniero de montes Luis Ceballos, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española,[39] no supo explotar el asunto en el caso concreto del *Quijote*, pues él no era filólogo sino experto en Botánica. Eso sí, puso de manifiesto algo inobjetable: la pobreza vegetal de la obra, que podemos hacer extensiva a *La Galatea*, donde hay alusiones contadas al haya, el fresno, la encina, el olivo, el álamo blanco, el boj y el «funesto ciprés», pues la palma y el lauro aparecen como premio para los vencedores. En el *Quijote*, esta carga es, lógicamente, inferior. Y lo es porque Cervantes da lo que quiere, y nada más. Su fórmula, huelga decirlo, funcionó. ¿Para qué, entonces, enmendarle la plana?, se preguntará más de uno. A ello, hay que responder que no se trata de corregir al genial autor, sino de tomarle la temperatura en una materia que, como estamos viendo, es de la mayor importancia.

De sus conocimientos botánicos, si los tenía profundos, Cervantes apenas si saca algo a relucir. En el cap. XI alude a las virtudes purgativas del tártago, presentes en cualquier manual médico o recetario. Tan es así que casi se trata de una frase hecha, que leemos en obras tan conocidas (en realidad, dos *best-sellers* en España y en Europa) como el *Marco Aurelio* (1528) de Fray Antonio de Guevara o la *Introducción al símbolo de la fe* (1583) de Fray Luis de Granada, entre otras. No en balde, el maestro Gonzalo Correas incluirá «dar tártago» en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), que acompaña de la siguiente glosa: «Tártago es una planta ke lleva unos granos buenos para purgar,

---

[39] *Flora del «Quijote»*, Madrid: Real Academia Española, 1965.

pero fatigan a kien los kome». Más que de la observación directa o del uso de fuentes concretas, las referencias vegetales de la obra cervantina, someras y obvias, solo precisan, como aquí y en otros lugares que enseguida veremos, de la sabiduría popular. En ese sentido, solo apuntan en otra dirección dos pasajes concretos. El primero es la cita jocosa del *Dioscórides* glosado por el doctor Andrés Laguna (1555). Leamos (*DQ*, I-XVIII):

> –¿Que te faltan las alforjas, Sancho? –dijo don Quijote.
> –Sí que me faltan –respondió Sancho.
> –Dese modo, no tenemos qué comer hoy –replicó don Quijote.
> –Eso fuera –respondió Sancho– cuando faltaran por estos prados las yerbas que vuestra merced dice que conoce, con que suelen suplir semejantes faltas los tan malaventurados andantes caballeros como vuestra merced es.
> –Con todo eso –respondió don Quijote–, tomara yo ahora más aína un cuartal de pan, o una hogaza y dos cabezas de sardinas arenques, que cuantas yerbas describe Dioscórides, aunque fuera el ilustrado por el doctor Laguna. Mas, con todo esto, sube en tu jumento, Sancho el bueno, y vente tras mí; que Dios, que es proveedor de todas las cosas, no nos ha de faltar, y más andando tan en su servicio como andamos, pues no falta a los mosquitos del aire, ni a los gusanillos de la tierra, ni a los renacuajos del agua; y es tan piadoso que hace salir su sol sobre los buenos y los malos, y llueve sobre los injustos y justos.
> –Más bueno era vuestra merced –dijo Sancho– para predicador que para caballero andante.

El segundo testimonio no es una alusión directa sino un eco cierto de la glosa de Laguna, que detectamos en el pasaje del *Coloquio de los perros* en que la Cañizares habla de la pomada que las mismas brujas fabrican, que les provoca alucinaciones como la de volar sobre escobas:

> Este ungüento con que las brujas nos untamos es compuesto de jugos de yerbas en todo estremo fríos […]. Pero dejemos esto y volvamos a lo de las unturas; y digo que son tan frías que nos privan de todos los sentidos en untándonos con ellas y quedamos tendidas y desnudas en el suelo, y entonces dicen que en la fantasía pasamos todo aquello que nos parece pasar verdaderamente.

La fuente del pasaje salta a la vista cuando lo contrastamos con la glosa que Laguna dedica al venenoso solano (ed. cit., pág. 422):

> Entre otras cosas que se hallaron en la hermita de aquellos bruxos fue una olla medio llena de un cierto ungüento verde, como el del populeón, con el cual se untavan, cuyo olor era tan grave y pesado que mostrava ser compuesto

> de yervas en último grado frías y soporíferas, quales son la cicuta, el solano, el veleño y la mandrágora. Del qual ungüento, por medio del alguazil, que me era amigo, procuré de haver un buen bote, con que después, en la ciudad de Metz hize untar de pies a cabeça la muger de verdugo. […] De donde podemos conjecturar que todo quanto dizen y hazen las desventuradas bruxas todo es sueño, causado de brevages y unctiones muy frías, las quales de tal suerte las corrompen la memoria y la phantasía que se imaginan las cuitadillas, y aun firmíssimamente creen, haver hecho despiertas todo quanto soñaron durmiendo.

No llegan mucho más lejos (y eso que apuran los términos de comparación) Francisco López Muñoz y Cecilio Álamo;[40] de hecho, de las referencias que, en su opinión, podrían proceder del *Dioscórides* solo la anterior parece segura. Por ejemplo, las virtudes purgativas del ruibarbo eran de común conocimiento, como confirmamos de nuevo en el *Marco Aurelio* de Guevara; por lo que al romero se refiere, su uso en forma esencial para bajar inflamaciones es conocido hoy mismo, mientras la aplicación directa de sus hojas la encuentro en la *Historia de las yerbas y plantas* (1557) de Juan de Jarava, entre otras fuentes. A ambos expertos no se les escapa, eso sí, el pasaje en que don Quijote define el oficio de la andante caballería al Caballero del Verde Gabán (*DQ*, II-XVIII) y le hace una relación de las disciplinas que debe dominar: «ha de ser médico y principalmente herbolario, para conocer en mitad de los despoblados y desiertos las yerbas que tienen virtud de sanar las heridas, que no ha de andar el caballero andante a cada triquete buscando quien se las cure».

Ceballos atina al afirmar que solo una cuarta parte, a lo sumo, de las referencias a plantas en el *Quijote* son paisajísticas, pues dominan las relativas a «alimentos, cultivos, útiles, aromas, medicamentos, etc.» (pág. 11). De su relación, no obstante, hay que quitar la que él tiene por planta de flor, y no es tal: la «margarita preciosa» de *El curioso impertinente*, pues, en latín y en romance (en toda la Edad Media y, como vemos, todavía en época de Cervantes), el término vale lo mismo que ‘perla’. Yo pondría énfasis en el hecho de que en el *Quijote* la desnudez vegetal es sorprendente, pues la mayor parte del tiempo transcurre en el campo. Los ojos del narrador ven lo que todos conocen: encinas por doquier (primera especie en orden de frecuencia, con 38 alusiones) y alcornoques en zonas adehesadas (segunda, con 20 citas). Por lo demás, hay citas únicas de cambroneras, cabrahígos, retamas, romeros y otras hierbas de todos conocidas. También hay giros y expresiones apoyados en plantas, pero quedan fuera de mi

---

[40] «El *Dioscórides* de Andrés Laguna en los textos de Cervantes: de la materia medicinal al universo literario», *Anales cervantinos*, 39 (2007), págs. 193-217. Aquí se ofrece un magnífico repaso de la bibliografía previa.

interés. A pesar de que el número de citas de términos botánicos en la obra de Cervantes es de 835 de un total de 150 especies, según el reciente recuento de Ramón Morales Valverde,[41] la pobreza de la flora cervantina es incuestionable. La misma operación, con todas las citas, mapas y un glosario, acaba de ofrecer de nuevo Margarita Moreno,[42] un bonito trabajo que mejora algunas de las fichas de Ceballos, aunque aporta algunas incorrectas y deja otras incompletas.

A bulto, caben los reparos siguientes: (1) el término *alcacel* o *alcacer* no sirve solo para aludir a la cebada verde sino a cualquier cereal y, por extensión, a la tierra en que se cultiva, como se ve por uno de los innumerables refranes de mi madre (única fuente que conozco en este caso): «Casa y alcacer, lo que sea menester». (2) Las «cuatro docenas de algorrabas» que come Sancho (II-XIII) no son los frutos del algarrobo (*ceratonia siliqua*), árbol que medra en el suave Levante [Imagen 25], sino los que produce la leguminosa del mismo nombre (*vicia articulata*), conocida también como «algarroba de Castilla», y emparentada con la arveja y el yero, una especie que en La Mancha ha quitado el hambre de la población más humilde en tiempos tan difíciles como los de la cercana Posguerra.[43] (3) En época de Cervantes, la alheña es siempre el aligustre común o europeo, no el japonés, pues el *ligustrum japonica* fue traído a Europa en 1845 por Philipp von Siebold. (4) El lirio aquí sí, es ya la iridácea que todos conocemos, concretamente el lirio cárdeno (*iris sibirica*). (5) Otra vez cabe aclarar que la margarita no es ninguna de las variedades de la *bellis perennis* sino una perla. (6) A veces, como ya he dicho, el conocimiento de una especie y sus virtudes deriva de la cultura popular, del mismísimo refranero y nada más, como en la referencia al amargor de la tuera (II-XXXIX; también en *Galatea*, I-XXXVII), que se recoge en el refrán «Amarga como la tuera» (otra joya más del repertorio de mi madre para la que, al menos, encuentro correspondencias varias en Google), en referencia al *citrullus colocynthis*.

Ceballos decía que Cervantes pone un bosquete de castaños y sitúa las hayas en lugares imposibles. Si es así es porque, además de carecer de sensibilidad botánica, la literatura puede sobre nuestro autor: hayas no podían faltar por influjo de la pastoral, aunque no tengan cabida en el itinerario de don Quijote. Todos sabemos que el límite meridional del haya está en el madrileño paralelo 40. ¿Cómo puede haber, entre encinas, «un sitio donde hay casi dos docenas de hayas, y no hay ninguna que en su lisa corteza no tenga grabado y escrito el nombre de Marcela?» (*DQ*, I-XII). Al respecto, dice Ceballos: «Es muy probable

---

[41] *Flora literaria del «Quijote». Alusiones al mundo vegetal en las obras completas de Cervantes*, Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel», 2005.

[42] «De lo que hubiere en el libro de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* en relación con la Botánica», *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, 103 (2006), págs. 15-32.

[43] Además, ¿no se le ha ocurrido pensar que cuarenta y ocho vainas de sus algarrobas serían una exageración?

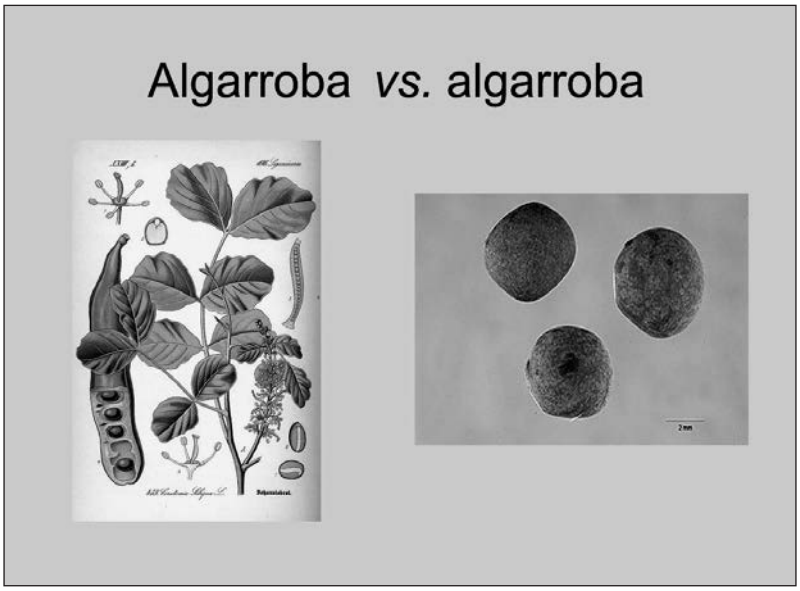


Imagen 25: algarroba *vs*. algarroba.

que Cervantes trabara conocimiento con las hayas durante su estancia y recorridos por el Norte de Italia, observando allá la costumbre de los enamorados de grabar sus nombres en la corteza del árbol». Nosotros sabemos que no hay nada de eso. En realidad, son la *Arcadia* y la bucólica renacentista en su conjunto las que, por medio de este motivo recurrente, imprimen su huella en este preciso momento del *Quijote*, como en tantos otros; en esas circunstancias, el paisaje se amolda a su estética casi al instante. Así las cosas (*DQ*, II-LIV) Sancho y el morisco Ricote, su antiguo vecino, para hablar «se sentaron al pie de una haya»; por su parte (*DQ*, II-LXXI y LXXII) la penitencia de los azotes de Sancho la sufrieron las hayas de un hayedo en pleno Bajo Aragón. ¡Imposible!

Todo esto tiene su interés, pero he de reconocer que, al iniciar esta investigación, yo buscaba algo más; de hecho, pensaba que hayas tan solo habría en los interludios pastoriles. Y no es así, pues esta especie aparece en cualquier punto de la narración, realista o idealista, lo que demuestra que Cervantes tenía presente el universo de la *Arcadia* en cada una de las líneas que iba escribiendo. La mayor sorpresa se produce justo cuando uno esperaba un haya con más razón: en el encuentro con Dorotea (*DQ*, I-XXVIII). Ahí, a la orilla del arroyo, no tenemos haya sino fresno [Imagen 26], uno de esos fresnos de la tierra (*fraxinus angustifolia*) que, con el sauce, pueblan nuestros cursos de agua y dehesas húmedas. De ese modo, el realismo absoluto en materia botánica es,

Imagen 26: fresno.

para asombro de quien esto escribe, la nota que impera en uno de los pasajes idealizantes más claramente definidos del *Quijote*. En esa operación, Cervantes se apoya en sí mismo, pues fresno hay también en otras dos escenas del mismo tenor, ya que pertenecen a la *Galatea*: una en el libro II, en que Lisandro espera a Leónida sentado «al pie de un alto fresno» (porte que me inclina a pensar que Cervantes tiene en mente un fresno común, *fraxinus excelsior*); otra en el libro III, con Mireno sentado «al pie de un antiguo fresno» (el tronco añoso y los nudos que delatan la edad llevan de nuevo al fresno de la tierra) y dolido en lo más profundo ante la inminente boda de su amada Silveria.

Una última alusión al haya tiene su intríngulis (*DQ*, II-XXIX): «Con esto, se metieron en la alameda, y don Quijote se acomodó al pie de un olmo, y Sancho al de una haya; que estos tales árboles y otros sus semejantes siempre tienen pies y no manos». Chiste aparte, lo que me importa es que, de nuevo, estamos ante una *silva portentosa*, ante una circunstancia que precisa aclaración. La segunda acepción del DRAE para *alameda* es la siguiente: «paseo con árboles de cualquier clase», y a ella se acogen Ceballos y todos cuantos tienen alguna sensibilidad botánica; sin embargo, el *Diccionario de Autoridades* no da esta segunda acepción, que acaso proceda de la lectura de este pasaje cervantino concreto. Si pienso de este modo es porque, tras consultar el CORDE, comprue-

bo que, en todos los casos, una alameda es el resultado de encontrarse juntos muchos álamos; de hecho, lo más parecido a la segunda acepción del DRAE la hallo en los *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* (1589) de Juan de Pineda, donde leemos «bosquecete o alameda».

Por lo que a los castañares se refiere, yo no me sorprendo tanto como Ceballos («Acaso nunca hayan existido castaños en tal lugar», dice [pág. 23]), pues Cervantes los sitúa en la aventura de los batanes, allá por el capítulo XX de la Primera Parte. A esas alturas, y si le ponemos la precisión geográfica que falta en el relato, estamos en Sierra Madrona o en el Valle de Alcudia. Allí, he visto castañares, no castaños sueltos plantados por mano humana, en lugares como la Umbría de Alcudia. Cervantes dice de ellos que son muy altos y «hacen la sombra muy escura». Desde luego, la castaña es fruto de la *I Bucólica* de Virgilio, razón suficiente para traer este árbol a colación. La alusión al roble es imprecisa («encina o roble», en el *Quijote* y el *Entremés de la elección de los alcaldes de Daganzo*) en las dos ocasiones que me interesan, aunque encinas y robles, en toda su diversidad, son especies hermanas, sin deslindes lexicográficos claramente definidos en otras lenguas (si en inglés, el genérico para *quercus* es *oak*, en español medieval ocurría otro tanto, según leemos en el romanceamiento de Bartolomé el Inglés por Fray Vicente de Burgos [cap. 84]: «enzina es una manera de roble»; por su parte, en francés el roble, curiosamente, se conoce con el genérico *chêne*). La alusión al sauce es una sola y dudosa: en la aventura del barco encantado (*DQ*, II-XXX) se dice que ataron sus caballerías en «un tronco de álamo o sauce». Al principio, me preguntaba si era una muestra de ignorancia o un toque de verosimilitud al decirnos que no recuerda exactamente de qué especie se trataba; sin embargo, Cervantes nos da la clave algo después (*DQ*, II-LXVIII): «Don Quijote, arrimado a un tronco de una haya o de un alcornoque –que Cide Hamete Benengeli no distingue el árbol que era».

Hay una alusión al tejo y al ciprés puramente literarias, pues si el primero es rarísimo en la Meseta Sur (solo hay ejemplares aislados en zonas húmedas y montañosas) el segundo es introducido, nunca espontáneo, en la ruta de don Quijote; por eso, ambas especies aparecen entre los adornos fúnebres de un interludio pastoril: el entierro de Grisóstomo, en el que las guirlandas que llevan los pastores «eran cual de tejo y cual de ciprés». Evidentemente, hay que buscar las asociaciones fúnebres de ambos árboles, pues las tienen, y claras. Del «fúnebre ciprés», como lo llama Barahona de Soto, poco hay que decir que no sepamos. El tejo no está aquí por su mortal veneno sino por su longevidad, mayor aún que la del ciprés, lo que automáticamente supone su asociación con los muertos. En Asturias y Cantabria, un tejo milenario es compañero obligado de las iglesias más antiguas y de sus cementerios. Entiéndase bien, pues es un detalle importantísimo: el tejo estaba ya ahí; por lo tanto, ha sido el hombre el que ha levantado la iglesia y ha trazado el camposanto a su lado. Este hecho está

cargado de sentido o significado. Con razón he oído decir: no una iglesia con un tejo, sino un tejo con una iglesia. De Castilla hasta el Estrecho, es el ciprés, señero antaño y alineado luego, la marca característica. A ambas especies se une aquí la mortal adelfa, lo que no es de extrañar. Por el contrario, en la boda de Camacho, las jóvenes llevan jazmines, rosas o madreselvas. La hiedra, en fin, se usa, como en tantas ocasiones,[44] como disfraz, pues sirve para caracterizar a los cuatro hombres salvajes que portan a Clavileño.

No, definitivamente España no es un país de botánicos, aunque González de Amezúa calificase a Felipe II de rey antófilo, vale decir, amante de las flores.[45] Me importa añadir que, al insertar el mundo vegetal en el *Quijote*, hay ocasiones en que Cervantes atenta indudablemente contra el principio del realismo y, creo yo, contra la propia verosimilitud. Y de seguro lo hace no tanto por ignorar el dato como por saber que su público no será tan riguroso con él como lo he sido yo en mi ponencia; además, contaba con el respaldo de la tradición: Sannazaro y la bucólica clásica y renacentista tenían prestigio sobrado como para protegerlo de hipotéticos (y nada más que hipotéticos) ataques. Nos alarmaríamos si Cervantes hubiese puesto dromedarios en las frías tierras del Norte en la Primera parte del *Persiles*, pero atentados contra el orden de la Naturaleza como los que he señalado o no se perciben o apenas si se les presta atención. El rigor, eso sí, hemos de imponérnoslo nosotros cuando manejamos un material tan valioso como este, por lo mucho que ayuda a la hora de interpretar una obra o trazar la poética de un autor o de un grupo.

---

[44] Lo normal es coronarse con esta planta, como hacían las bacantes. Unas veces el propio artista, otras sus personajes, coronarse con hiedra es motivo que anima la literatura (como en el soneto de Hernando de Acuña que comienza «De oliva y verde yedra coronado») y la pintura (como todavía vemos en la figura masculina de *El beso* [1906-1909] de Gustav Klimt).

[45] Agustín González de Amezúa y Mayo, «Felipe II y las flores. Un rey antófilo», en *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, 1951, vol. III, págs. 376-412.

Apéndice

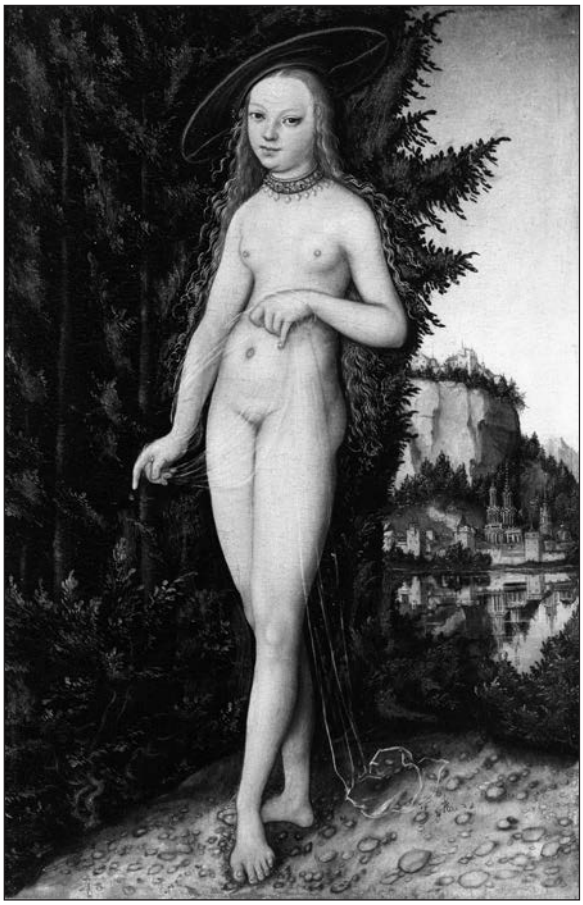
En el corto intervalo transcurrido entre la entrega de mi original (junio de 2010) y la fecha límite asignada por la editora de este volumen, han mediado varias prospecciones y hasta algún hallazgo fortuito de no poco interés. Todo ello me ha animado a redactar esta coda, que he preferido mantener como tal a pesar de que aún habría tenido tiempo para refundir todo este nuevo material e incorporarlo a aquel. Vayamos por partes.

* * *

Antes de nada, deseo añadir un buen conjunto de referencias frescas, algunas de ellas relativas, por cierto, a especies a las que me he referido: Riklef Kandeler y Wolfram R. Ullrich, «Symbolism of plants: examples from European-Mediterranean culture presented with biology and history of art», *Journal of Experimental Botany*, 60 (2009), págs. 5-6 [General Introduction, with Bibliography]; 6-8 [Crocus]; 353-355 [Sea-daffodil and narcissus]; 715-717 [Silphion and narthex]; 1067-1068 [Iris]; 1535-1536 [Columbine]; 1893-1895 [Lilies]; 2461-2464 [Lotus]; 2955-2956 [Bittersweet, woody nightshade]; 3297-3299 [Cornflower]; 3611-3613 [Roses]; 3973-3974 [Chicory]; 4217-4219 [Cross-roses and rose crosses]; 4219-4220 [Epilogue]. Sobre la representación floral de los meses del año en los libros de horas, véase la serie de Nicholas H. Battey, «Plant Culture: Thirteen Seasonal Pieces» publicada en esta misma revista: 54 (2003), págs. 175-178; 605-608; 877-878; 1121-1124; 1313-1316; 1491-1493; 1641-1644; 1797-1799; 2003-2006; 2197-2200; 2289-2291; 2389-2392; 2597-2600.

* * *

Tras visitar recientemente el Germanisches National Museum de Núremberg, tan rico en pinturas de Cranach el Viejo, comprobé algo que ya sospechaba: la tendencia de este pintor a hermanar la flora de que se sirve; de hecho, y es algo que puede verse en las dos tablas aducidas de *La ninfa de la fuente*, sus coníferas se asemejan a sus frondosas, mientras las hojas de plantas, arbustos y árboles son de lo más parecido. En mi opinión, ello no impide que, por ejemplo, distingamos el mirto o arrayán a los pies de una de sus Venus (*Venus en un paisaje*, 1529, Museo del Louvre):



Cranach es un pintor recurrente donde los haya, lo que le hizo volver de continuo sobre el mismo tema; de ese modo, tenemos la *Ninfa de río reclinada en una fontana* (1518) del Kunst Palast Museum de Düsseldorf y una tabla mucho más importante: *La ninfa de la fuente* (1537) del Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, donde, en mi opinión, la artemisa solo podría confundirse con un brote de roble, algo que considero poco probable; por otra parte, este cuadro, en que el lecho térreo aparece adornado con brotes de fresa (detalle mucho más común en los libros de horas que en la literatura laica, donde a veces aparece en las orlas), es el único de la serie que tiene un título paralelo e importantísimo para esta ocasión: *El descanso de Diana* (*Le repos de Diane*).

La misma confusión entre una ninfa y Diana afecta a uno de los bronces más espectaculares de Benvenuto Cellini, el conocido popularmente como *La ninfa de Fontainebleau* (1543); en él, la bella, acaso por voluntad del propio autor, fue asociada casi automáticamente con la diosa (Katherine Marsengill, en «Identity Politics in Renaissance France. Cellini's Nymph of Fontainebleau», *Athanor*, 19 [2001], págs. 35-41, demuestra que lo mismo les ocurrió a otras tantas piezas plásticas que se ocupan del mismo tema). Fácil, no obstante, lo puso Cellini, desde el momento en que coronó la obra con una cabeza de ciervo.

El motivo de la ninfa dormida tiene su comienzo en las fuentes de los jardines renacentistas y de ellas pasa a esculturas y relieves, a pinturas y grabados. De la amplia bibliografía que he conseguido consultar, hay que destacar el trabajo de E. B. MacDougall, «The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type», *Art Bulletin*, 57 (1975), págs. 357-365. A nuestro autor en concreto le dedica una importante nota M. Liebmann, «On the Iconography of the *Nymph of the Fountain* by Lucas Cranach the Elder», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 31 (1968), págs. 434-437. Durero, tan estrechamente relacionado con Cranach, había merecido ya algunas reflexiones, en lo que a este tema se refiere, en Otto Kurz, «*Huius Nymph loci*: A pseudo-classical inscription and a drawing by Dürer», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 16 (1953), págs. 171-177.

El de la ninfa dormida se constituyó en un tópico en las artes plásticas, cuyo abanico cronológico lleva desde cierta escultura clásica recuperada en 1512 e inserta en una fuente del Vaticano (conocida como la Fuente de Cleopatra), o antes en la Fuente de Venus de la *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) de Francesco Colonna, a toda una larga serie que penetra decididamente en el siglo XIX. Como vemos, se trata, sobre todo, de fuentes, estudiadas en un magnífico trabajo por Elisabeth Blair MacDougall, *Fountains, Statues, and Flowers. Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Washington: Dumbarton Oaks, 1994 (concretamente, al asunto le dedica el capítulo «The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type», págs. 37-55); en sus páginas, esta estudiosa demuestra cómo en la bella tumbada, en origen una Ariadna, se vio también (unas veces por voluntad del artista y otras por la del público) a deidades y personajes de la Antigüedad si es que no puras alegorías. En su deriva, la escena llegó a dar en el Cupido dormido del Palazzo Farnese de Caprarola.

Me sorprende, sin embargo, que en su sesuda investigación MacDougall no mencione a Diana, ni tan siquiera al justificar el hecho de que la bella (se trate de una humana, una ninfa o una diosa) esté durmiendo. Trae al presente, sí, el recuerdo de Amimona, hija de Dánao, que se quedó dormida en la fuente, donde su padre la había enviado a coger agua; del mismo modo, tampoco olvida la alusión a Rea Silvia dormida junto al río, en el relato de Ovidio en *Fasti*; en fin, ni siquiera se le escapa cierto pasaje de Propercio en que alude al sueño de la amante desnuda cabe la fuente. Sin embargo, como ya he señalado, Acteón vio desnuda a Diana en el agua y, sobre todo, la contempló cuando se hallaba fuera de ella, como lo demuestra una larga tradición pictórica. Así las cosas, Diana habría merecido al menos una breve y rauda alusión.

¿Qué importancia podemos darle a esta serie de hechos? Creo yo que mucha en el sentido que me interesa, pues que se trate de Diana y no de una ninfa no es solo una lectura más que plausible por parte del público de varias épocas (ahí están, sin ir más lejos, los testigos de Besançon y Fontainebleau) sino que,

en el caso que me ocupa, refleja la voluntad del artista. El texto de la cartela, un falso testimonio epigráfico del mundo antiguo, refuerza la lectura que se desprende de los otros datos; de hecho, lo que queda en Cranach es algo así como la quintaesencia de la leyenda que redactara Giovanni Antonio Campani algo antes de 1470, en el que leemos lo siguiente: «Huius Nympha loci, sacri custodia fontis, / dormio, dum blandae sentior murmur aquae. / Parce meum, quisquis tangis cava marmora, somnum / rumpere, sive bibas, sive lavere, tace».

* * *

La visita al Museo del Prado en agosto me ha permitido comprobar una vez más cómo la botánica suele quedar al margen aun en aquellos casos en que el estudioso de turno demuestre una competencia innegable en el resto de los órdenes. Cuando esto digo tengo la cabeza puesta en la exposición «Los amores de Mercurio y Herse. *Una tapicería de Willem de Pannemaker (siglo xvi)*», que reúne los ocho tapices dispersos desde 1909. Del conjunto, me interesa el primer tapiz, procedente de la colección de la Duquesa de Alba, pues es el que mayor concentración de especies muestra, entre ellas varias de las más frecuentes en los libros de horas, lo que supone un caso claro de influjo del arte sacro sobre el arte laico o civil en su formulación más distante: la escena mitológica. Dado que no dispongo de una reproducción de calidad y no puedo centrarme en detalles, tan sólo puedo enumerar las principales especies que detecto: acónito, fresa, correhuela, geranio, violeta, lúpulo y dedalera o digital purpúrea, todas ellas dispuestas a modo de cenefas o borduras.

BARTOLOMÉ DE LAS CASAS EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA

SELENA MILLARES
(Universidad Autónoma de Madrid)

> …Con el hábito blanco, como una nube de sandalias ligeras, cruza por las tierras de Veracruz y Chiapas, aquel loco –loco como quiere Menéndez Pidal–, pero loco como Jesús, loco como el Quijote, loco como Bolívar, que se llamó Bartolomé de las Casas.
>
> Miguel Ángel Asturias[1]

Cuando volvemos la mirada, desde nuestra perspectiva de siglo XXI, hacia la literatura áurea hispánica en los territorios americanos, podemos percibir un panorama bien distinto al de la literatura peninsular. Se gesta en un contexto de extremos rigores, y sus manifestaciones no componen precisamente una edad de oro, imposibilitada por una censura férrea que persigue o silencia la palabra libre de un modo implacable. Las exigencias –por real decreto– de que no se publiquen prosas ficcionales ni textos que no conlleven contenidos moralizantes, suponen una pesada carga para el escritor, cuyos malabarismos para burlar ese *argos* oficial logran en pocas ocasiones ofrendar tímidas muestras de escritura imaginativa, como en los casos de Juan Rodríguez Freyle o Carlos de Sigüenza y Góngora. No obstante, y a pesar de la malandanza, hay numerosas

[1] Miguel Ángel Asturias, «Los dos Quijotes: la locura de Fray Bartolomé», en *América, fábula de fábulas*, ed. R. Callan, Caracas: Monte Ávila, 1972, pág. 353.

Edad de Oro, XXX (2011), págs. 165-177

voces que logran emerger en esos tiempos difíciles, y trascender los siglos para hablarnos todavía hoy, con plena vigencia; entre ellas, probablemente sean tres las que más proyección han alcanzado, por razones diversas que incluyen un componente común: su hondo humanismo. Son esas voces la de Juana de Asbaje –Sor Juana Inés de la Cruz, recordada y homenajeada prolijamente desde tiempos del modernismo, como poeta excelsa y también como defensora de las clases marginales–, Garcilaso de la Vega el Inca –defensor del mestizaje y la conciliación de razas, de tanta presencia en el pensamiento indigenista, y del que acaba de celebrarse el centenario de su obra cumbre– y Bartolomé de Las Casas, el Defensor de los Indios, que al igual que los anteriores destaca por su compromiso humanista y también por su biografía, ya casi legendaria. Entre la hagiografía y la demonización, las revisiones de su legado desatan pasiones que raramente hallan un punto de equilibrio y consenso, desde quienes lo culpan de fanático e impulsor de la leyenda negra antiespañola, o los que lo acusan del esclavismo africano en el Nuevo Mundo, hasta quienes lo enaltecen como apóstol de la paz e incluso profeta, o quienes consideran que su actuación fue cuestionable e insuficiente[2]. El propósito de estas breves líneas es hacer un recorrido somero por las visiones literarias a las que ha dado lugar en el último siglo, para desembocar en la notable pieza teatral que le dedica Miguel Ángel Asturias: el Nobel guatemalteco, devoto del legado lascasiano, hizo diversas calas en la vida y la obra del fraile dominico. Entre ellas destacan dos breves e intensos ensayos –donde se apropia de los argumentos de ataque de Menéndez Pidal sobre la locura quijotesca del personaje[3], para construir su apasionada defensa–, y una pieza teatral, *La Audiencia de los Confines* (1957), estrenada en su país en 1961, que modificó en años sucesivos hasta configurar *Las Casas: el Obispo de Dios*[4]. Esta última versión quedó inédita a su muerte –en 1974–, pero

[2] Sobre el proceso de recepción de su obra antes del siglo xx, véase el prólogo de Andrés Moreno Mengíbar a Bartolomé de Las Casas, *Brevíssima relación de la destruyción de las Indias*, Sevilla: Colección Er Textos Clásicos e Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1994.

[3] El texto original reza así:

«Por mi parte, me contentaré con decir que Las Casas padecía una dolencia semejante a la de Don Quijote.

A muchos se ha ocurrido comparar a Las Casas con el caballero de la Mancha. Todo verdadero español tiene algo de Don Quijote; pero no se precisa en qué consiste el particular quijotismo del Padre Las Casas.

Don Quijote es un enamorado de la justicia universal; él como caballero andante debe amparar la justicia contra todos los más varios enemigos que halla en su camino. Las Casas es un apasionado de la justicia a favor del indio […] Las Casas, muestra igual asombrosa energía y tesón que Don Quijote, pero por su incomprensiva aversión al colosal y sufridor esfuerzo de los descubridores o de los pobladores de las tierras incógnitas, por su cerrada condenación del trabajo organizador de un nuevo mundo y una nueva vida, se muestra inhumano, a la vez que reniega de la mejor obra de España, la denigra» (Ramón Menéndez Pidal, *El Padre Las Casas. Su doble personalidad*, Madrid: Espasa Calpe, 1963, págs. 337, 339).

[4] Miguel Ángel Asturias, *Las Casas: el Obispo de Dios (La Audiencia de los Confines. Crónica en tres andanzas)*, ed. J. M. Vallejo, Madrid: Cátedra, 2007.

fue parcialmente estrenada en París y en francés en 1972[5], y ha sido publicada en 2003 por Archivos y en 2007 por Cátedra. Es probable que con ella su autor quisiera contribuir al quinto centenario del nacimiento del dominico, que por entonces se celebraba en muy diversos lugares[6], como lo demuestra, por ejemplo, el intenso debate que tuvo lugar en México[7].

No es intención de estas breves líneas polemizar aún más sobre las muy diversas interpretaciones de su legado, ni revisar el eco de su voz a lo largo de siglos de un debate aún vigente sobre el derecho de conquista y la legitimidad de sus formas. Tan sólo se trata de rastrear su huella en el plano literario, es decir, cuando el sujeto histórico se convierte en personaje de ficción y protagoniza pasajes poéticos, novelescos o teatrales; a ambos planos se refiere Augusto Roa Bastos al declarar que «el español es el único sistema colonial que, al mismo tiempo, produce el nacimiento de una conciencia anticolonial», y también, que «la historia sigue siendo un género de ficción»[8]. La obsesiva búsqueda latinoamericana de su propia identidad a partir de la independencia, en especial la reescritura de la historia colonial, en la que sus intereses fueron gestionados por fuerzas foráneas, es una de las explicaciones de esa presencia constante. Ésta ya puede detectarse en el momento de la emancipación, en los comienzos del convulso siglo XIX, cuando otro dominico legendario, Fray Servando Teresa de Mier –cuya vida fue novelada por Reinaldo Arenas en *El mundo alucinante*–, reedita la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* con un prólogo suyo (1812). O cuando Simón Bolívar escribe su célebre «Carta de Jamaica» (1815)[9], donde

---

[5] J. M. Vallejo, prólogo a M. A. Asturias, *Las Casas*, pág. 66.

[6] Posteriormente se ha corregido su fecha de nacimiento, que al parecer no fue 1474 sino 1484.

[7] En el volumen *Actualidad de Bartolomé de Las Casas* tenemos una muestra de ese debate, donde por ejemplo Edmundo O'Gorman defiende la merecida fama del fraile como defensor de los indios, pero al mismo tiempo plantea la necesidad de evitar su visión como «una especie de santón de la fraternidad», para volver al «hombre de carne y hueso» y el reconocimiento de sus fracasos; Enrique Ruiz, por su parte, ve igualmente la necesidad de reconocer sus contradicciones y redimensionar sus logros, para concluir que «Las Casas es, antes que un precursor ideológico, un profeta»: «Como los profetas de Israel, Las Casas también se sintió llamado por Dios para realizar su misión divina en América: los indígenas eran la personificación de los pobres y los explotados de Israel; como los profetas, también Las Casas se convierte en la conciencia de los reyes y del Consejo de Indias y critica, incansablemente, con una libertad de expresión inaudita, el estado de cosas que ellos de alguna forma han propiciado; los ricos y los poderosos, personificados por los encomenderos, los comerciantes y los conquistadores, tendrán que sufrir asimismo sus violentos ataques, aun en el lecho de muerte» (México: Fomento Cultural Banamex, 1975, págs. 9, 67, 68).

[8] Augusto Roa Bastos, «Acordar la palabra con el sonido del pensamiento. ¡Lo más difícil del mundo!», en *Augusto Roa Bastos. Premio de Literatura en lengua castellana «Miguel de Cervantes»*, eds. Donoan *et al*., Barcelona: Anthropos y Ministerio de Cultura, 1990, págs. 59-60.

[9] Simón Bolívar, «Carta de Jamaica. Contestación de un americano meridional a un caballero de esta isla», en *Literatura hispanoamericana. Textos y comentarios*, vol. II, *La independencia. Siglo XIX*, eds. L. Sainz de Medrano *et al.*, Madrid: Alhambra, 1987, págs. 13-20.

su antiespañolismo ferviente salva al «filantrópico obispo de Chiapas», «apóstol de la América», frente al «frenesí sanguinario» de una España considerada como «desnaturalizada madrastra». Sus palabras aluden a la *Brevísima…* –un texto que hoy se demuestra como apologético y no histórico[10]– como imparcial[11], y unos años más tarde, aparece Bartolomé de Las Casas integrado en una composición poética de aliento épico del ecuatoriano José Joaquín de Olmedo, *La victoria de Junín,* de 1825. Se trata de pasajes mediales del también llamado «Canto a Bolívar», donde el ecuatoriano recurre a una aparición mágica del último inca, que condena las «tres centurias / de maldición, de sangre y servidumbre / y el imperio regido por las Furias», e invoca a sus hermanos Guatimozín y Motezuma, para proclamar la guerra al usurpador –«sangre, plomo veloz, cadenas fueron / los sacramentos santos que trajeron»–, para concluir exceptuando a uno solo de los españoles:

> …el mártir del amor americano,
> de paz, de caridad apóstol santo,
> divino Casas, de otra patria digno;
> nos amó hasta morir. –Por tanto ahora
> en el empíreo entre los Incas mora.[12]

El testigo será recogido a fin de siglo por otro ideólogo de la independencia, el poeta cubano José Martí, que en el tercer número de *La Edad de Oro* (septiembre de 1889), revista didáctica mensual para los niños americanos que publica durante su exilio neoyorquino, incluye el ensayo biográfico «El Padre Las Casas», donde hace una semblanza lírica, a modo de fábula infantil, del personaje histórico. Enaltece la grandeza de su larga lucha solitaria en favor de los indios, y habla de su soledad, de su inteligencia –«no decía cosa que pudiera ofender al rey ni a la Inquisición»–, y de su fervor, con imágenes ígneas que se convierten en constante de los asedios literarios al personaje: «Y escribía como hablaba, con la letra fuerte y desigual, llena de chispazos de tinta, como caballo que lleva de jinete a quien quiere llegar pronto, y va levantando el polvo y sacando luces de la piedra». Se sugiere ya la imagen literaria del visionario quijotesco («le rodeaban el convento armados –todos armados, contra un viejo flaco y solo»), y también la imagen de Cristo, la incomprensión de su tarea y

---

[10] Véase el prólogo a *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Agustín Millares Carló, México: Secretaría de Educación Pública, 1945.

[11] «Todos los imparciales han hecho justicia al celo, verdad y virtudes de aquel amigo de la humanidad, que con tanto fervor y firmeza denunció ante su gobierno y contemporáneos los actos más horrorosos de un frenesí sanguinario», en Bolívar, «Carta de Jamaica», pág. 13.

[12] José Joaquín de Olmedo, *La victoria de Junín*, en *Literatura hispanoamericana*, eds. L. Sainz de Medrano *et al.*, págs. 22-30.

su martirio: «¡Él les daba a los indios su vida, y los indios venían a atacar a su salvador, porque se lo mandaban los que los azotaban!». Finaliza sin tintes épicos, pero señala la grandeza de su aparente derrota: «Casi a escondidas tuvo que embarcarlo para España el virrey, porque los encomenderos lo querían matar. Él se fue a su convento, a pelear, a defender, a llorar, a escribir. Y murió, sin cansarse, a los noventa y dos años»[13].

En la estela martiana, por su espíritu y su poética, Gabriela Mistral regresa a ese motivo controvertido en el «recado» que en octubre de 1933 titula «Fray Bartolomé»[14], donde lo retrata, al hilo de los postulados martianos, como padre de América, y también como hijo adoptivo de ésta[15]. Insiste en las imágenes ígneas, para referirse a sus treinta años de «gesta de fuego», y lo visiona en una sublime locura, «embriagado de cólera y de caridad». Huyendo de la épica solemne relativiza su tarea, porque a su modo de ver fueron muchos los buenos misioneros, pero considera a Fray Bartolomé como emblema del «misionero por excelencia, el misionero al rojo blando, salido de un cristianismo vertical», y contra los que objetan el supuesto antiespañolismo del «andariego», ella considera que la tarea de Las Casas honra a las misiones españolas en América, y engrandece el prestigio español, para concluir extrañándose de que no haya sido aún canonizado[16], y reclamando la reliquia de sus huesos amados para el territorio americano.

Unos años después, es Pablo Neruda quien mantiene esa llama encendida al dedicarle en su *Canto general* (1950) un extenso y fervoroso poema, en la sección IV, «Los libertadores», donde lo sitúa junto con héroes de la historia americana como Caupolicán, Túpac Amaru, Zapata o Sandino. A pesar del tono épico dominante en la obra, el poeta chileno repliega su voz en una semblanza intimista al evocar al dominico; lo convoca como una presencia tutelar, su visión es una epifanía en medio de la lucha cotidiana contra la tiranía: «una luz antigua, suave y dura / como un metal, como un astro enterrado», que bebe «la copa de

---

[13] José Martí, *El Padre Las Casas*, Lima: Tarea, 1990, págs. 15, 16.

[14] Gabriela Mistral, «Fray Bartolomé», en *Recados para América. Textos de Gabriela Mistral*, ed. M. Céspedes, Santiago de Chile: Revista *Pluma y Pincel* e Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz, 1978, reproducido en el portal oficial de la Universidad de Chile: http://www.gabrielamistral.uchile.cl/prosaframe.html.

[15] «la América nuestra lleva camino de declarar a Fray Bartolomé su padre por los tres costados de protección y también su hijo por el de la ternura», *ibid.*

[16] «Si la Iglesia hubiese canonizado a Fray Bartolomé, pasando por alto sus violencias, como ha excusado otras de santos en ebullición, entonces el nicho, la nave, la capillita rural o la catedral del patrono cubrirían ahora el Continente, porque lo hubiese tenido en todas partes […] Nadie puede imaginar el torrente de fervor, la reverberación de agradecimiento que un tal santo promulgado por Roma haría levantar en esos pueblos sensuales-místicos, donde un catolicismo criollo mantiene ardiente el horno de la fe que en Europa ya se enceniza o se muere. Roma no ha querido; pero puede querer un día…», *ibid.*

la cólera»[17]. Sus versos entreveran la visión del fraile mensajero de la paz, así como la justificación de la virulencia enardecida de sus escritos:

> No sirvió la piedad. Cuando mostrabas
> tus columnas, tu nave amparadora,
> tu mano para bendecir, tu manto,
> el enemigo pisoteó las lágrimas
> y quebrantó el color de la azucena.
> No sirvió la piedad alta y vacía
> como una catedral abandonada.
> Fue tu invencible decisión, la activa
> resistencia, el corazón armado.
> …
> Y para no caer, para afirmarme
> sobre la tierra, continuar luchando,
> deja en mi corazón el vino errante
> y el implacable pan de tu dulzura.[18]

Todos esos antecedentes obrarán sin duda en la gestación de las piezas que al dominico dedica Miguel Ángel Asturias, quien ya plantea sus obsesivos asedios al mundo colonial, a la problemática indígena y al cuestionamiento de las trampas del poder en obras como *Leyendas de Guatemala* o *El Señor Presidente*. En los dos ensayos líricos mencionados, que publica en México, lo identifica con el gran personaje cervantino, don Quijote de la Mancha. El primero se titula «Los dos Quijotes: la locura de Fray Bartolomé» (*Excelsior*, México, julio de 1968): en él comenta Asturias la actualidad del fraile, y hace una evocación fabuladora donde lo presenta como una encarnación anacrónica y literaria de la voluntad de Cervantes de acudir a América –un deseo que llegó a aprobar el rey, pero que no llegó a cumplir–, al tiempo que juega con la posibilidad de que el maestro español escribiera su obra cumbre en territorio guatemalteco. La visión se encadena de inmediato con una nueva: aunque no va a América el autor del *Quijote*, sí lo hace su personaje, encarnado en el Obispo de Chiapas, que lucha «en vida y aun después de muerto, con los molinos de la injusticia»[19]. De un modo sutil, sin beligerancias pero tampoco claudicaciones, Asturias responde a la diatriba construida pocos años antes por Menéndez Pidal: «nosotros aceptamos dicha locura en lo que Don Quijote tiene de loco, pues sí que era locura hablar el

---

[17] Pablo Neruda, *Obras completas*, ed. H. Loyola, vol. I, Barcelona: Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 1999, págs. 482, 483.

[18] *Ibid.*, págs. 487-488.

[19] Asturias, *América, fábula de fábulas*, pág. 353.

idioma que el obispo Las Casas habla, al levantarse vertical y terrible contra los genocidas. La locura de Don Quijote, sí, otra locura, no»[20]. Argumenta además que si Las Casas, como afirma el gran filólogo, hubiera sido realmente un loco, ya lo habrían delatado sus contemporáneos, y no habría podido alarmar al rey ni provocar las argumentaciones de Sepúlveda, que con demostrar esa locura, hubiera derrumbado de un golpe su acusación contra la actuación española, y concluye:

> Y así, sí aceptamos la enajenación del monje, su ira santa, sus transportes de profeta de los tiempos bíblicos, y su visión futura de los pueblos liberados […] La locura de Don Quijote. Desfacer entuertos. Los dos Quijotes. El de Cervantes y el de Dios, en un solo Quijote. En ese gran sueño de justicia humana. Aquél perdió el seso leyendo libros de caballería, y éste, presenciando crímenes de caballeros. Su empeño es el mismo. Sacan fuerzas de donde salen las verdaderas fuerzas, de la fe en una humanidad mejor […] Pero otros les precedían y otros les seguirían: Jesucristo, adelante; Bolívar, detrás. Porque a Jesús también se le acusó de loco. Y la locura de Fray Bartolomé, no es la esquizofrenia a que se refiere Menéndez Pidal, sino la locura de Cristo.[21]

Un año después, en mayo de 1969, vuelve Asturias a publicar en el mexicano *Excelsior* un artículo sobre el personaje, ahora titulado «El obispo Quijote», de «discursos incendiarios», donde insiste en la visión de América como nuevo ideal para caballeros andantes, entre los que incluye a Cervantes, que habría escrito el *Quijote* «por la nostalgia que había en su ánimo de aquel mundo de fábulas y caballeros desaparecido y que reaparecía […] en tierras vírgenes extendidas del otro lado del océano»[22]. Juega de nuevo con el anacronismo y visiona a otro «Quijano, sin Rocinante, sin Sancho, un obispo que dio batalla como gran desfacedor de entuertos, fray Bartolomé de las Casas». Su visión es muy cristiana, como la pieza teatral, y de ahí los ataques a lo que se considera una claudicación ante el poder colonial: tiene por peto su sayal y por escudo su devocionario, y sus gigantes son los intereses creados, que llegan incluso a provocar la muerte de un obispo en Nicaragua, el amotinamiento en Perú, y el rechazo del propio

---

[20] *Ibid.*, pág. 354. También Marcel Bataillon insiste en lo mismo: «Menéndez Pidal le compara, en tanto que paranoico, a Don Quijote. Pero este último es el tipo mismo del monomaníaco, concebido como tal por un novelista. Su idea fija, anacrónica, le aísla de sus contemporáneos, de los que es la burla. Las Casas ha sido el enderezador de entuertos terriblemente reales y actuales; y lejos de ser un asilado, es, en su tiempo, el más célebre y el más notorio de los evangelizadores defensores de los indios, que forman una minoría activa en todas partes aborrecida por los colonos», *Estudios sobre Bartolomé de Las Casas*, Barcelona: Península, 1976, pág. 15.

[21] M. Á. Asturias, *América, fábula de fábulas*, pág. 354.

[22] *Ibid.*, págs. 357, 356.

Obispo Las Casas en México, donde se le niega la cabalgadura, el alimento y hasta el agua. Todo ello lo obliga a regresar a España, donde la escritura de sus memorias se convierte en nueva arma de combate contra la explotación del indio, de nuevo por la justicia y la paz.

Todos estos ensayos previos encuentran su colofón en su configuración final, *Las Casas: el Obispo de Dios*. Su título primero *–La Audiencia de los Confines. Crónica en tres andanzas–*, más sugestivo pero menos informativo, es sustituido por otro más universal, que además traslada el foco de atención para proyectarlo de lleno en su protagonista, quien domina toda la obra aunque no aparece hasta la andanza tercera. Como es sabido, la Audiencia de los Confines es una institución creada en 1544 para que se cumplan las Leyes Nuevas de 1542, rechazadas por los encomenderos por obligarlos a renunciar a sus privilegios. Los personajes del drama están polarizados en fuerzas contrapuestas, de un lado los españoles –como el Gobernador, su secretario Pedrales, Fray Jerónimo de la Cruz, Las Casas o su criado negro Comacho–, y de otro los indígenas –como Nabor, el sacerdote-mago, Ulú Kinich, Musén-Ca o los flecheros indios–. Los tres actos son denominados *andanzas*, un vocablo que sugiere la naturaleza *andariega* del fraile protagonista, anotada por Mistral y también por Asturias en textos anteriores, y que anuncia desde el título la singularidad del drama en relación con la tradición hispánica, pues acoge coros y cantos al modo precolombino.

El conjunto de la pieza teatral se caracteriza por su naturaleza lírica –como «bellísimo drama poético» lo caracteriza J. M. Vallejo[23]–, compatible con el humorismo de corte expresionista tan caro a Asturias, y sus componentes mágicos se ofrecen integrados en la cotidianidad. La primera andanza se desarrolla en un doble escenario, el despacho del Gobernador y el adoratorio de ídolos mayas, con un contrapunteo de diálogos que compone una visión plural para el espectador. Los encomenderos luchan por sus intereses económicos, los indios por la preservación de su ideario religioso; Las Casas, como personaje histórico, se habrá de situar entre dos frentes: el rechazo de los españoles, a los que se niega a absolver si no renuncian a sus esclavos, y también el rechazo de los indios, manipulados por sus amos para que se enfrenten con el dominico.

En las primeras escenas, el gobernador dicta quejas a su secretario Pedrales en diálogos grotescos, donde Pedrales lo interrumpe una y otra vez cuestionándole que plagia a Motolinía al refererirse a Las Casas, cuando dice que es «mal fraile y peor obispo», «grande su desorden y poca su humildad», padre «que a los españoles se nos volvió padrastro»[24]. El gobernador reivindica su derecho a disponer de los esclavos indios y en especial de las doncellas sagradas, que ordena raptar para su personal deleite. Pronto sabremos de su triple traición:

---

[23] Prólogo a *Las Casas*, pág. 125.

[24] Asturias, *Las Casas*, pág. 201.

ha secuestrado a Musén-Ca, guardián de las vírgenes; ha enviado a una de las jóvenes una convocatoria para reunirse con ella haciéndose pasar por Musén-Ca; ha aceptado el oro de los indios a cambio de la búsqueda del guardián, cuyo paradero ellos desconocen.

Una epifanía súbita ilumina entonces la escena: es un fraile dominico, pero no se trata de Las Casas, sino de Fray Jerónimo de la Cruz. Con la traslación, Asturias huye de la hagiografía recurrente, la trampa más cercana a cualquier acercamiento al personaje; en su obra, es la causa indígena el foco central. Aparece a la luz del velón el fraile dominico en hábito blanco, cubierto por el polvo de largas jornadas, el rostro «mortalmente pálido» según la didascalia, casi como una profecía del destino que le espera. Se trata de un personaje imaginario, simbólico, voz de la conciencia de los españoles. Su aparición está envuelta en un halo de milagro, como si hubiera sido impulsado por las nubes o el viento, nadie sabe cómo ha llegado, los guardianes no lo han visto, y el gobernador lo teme a pesar de su despojo y precariedad. De algún modo es una figuración de Las Casas, el fraile andariego, que a pesar de las dificultades de ese tiempo recorrió durante años innumerables territorios americanos, como La Española, Cuba, México y Guatemala, además de cruzar el océano en diversas ocasiones para acudir a España en pro de su causa.

En el adoratorio maya, los guerreros descubren que la doncella Ulú ha sido engañada y no espera al guardián Musén-Ca, sino a un traidor, y deciden ejecutar a quien acuda a la cita. Mientras, Fray Jerónimo de la Cruz recrimina al gobernador no haber llevado a América la cruz de Cristo, sino otra de las del Santo Calvario, la del Mal Ladrón, y le pide la libertad para los indios, en especial el que está encerrado en el patio del aljibe. Su omnisciencia y actuaciones rozan lo milagroso: ha llegado desde un convento de Nueva España para cumplir su misión pacificadora, y figura un *alter ego* de Las Casas. Pero los indios ya se han alzado, el gobernador pide que se ahorque al prisionero para lograr su silencio y el fraile le recrimina también que haya faltado a su palabra, conservando el oro del rescate. Ante tal ultraje, el fraile se ofrenda para lograr la paz.

La andanza segunda se desarrolla en el palacio arzobispal, y también comienza con una escena cómica. El arzobispo es llamado insistentemente por una criada, que anuncia que el chocolate está preparado, y por el portero, que anuncia la llegada del Gobernador. Los gritos perentorios anunciando al gobernador y el chocolate se entrecruzan en el aire, hasta que la merienda es engullida por el paje, quien aprovecha el desánimo del Obispo, muy afligido por las circunstancias: aterrado por el fragor del momento, teme por su propia vida, acorralada entre la cruz y la espada. En ese momento se produce una revelación sobrecogedora: Jerónimo de la cruz ha muerto a manos de los indios; confundidos e incitados por el Gobernador han asesinado a su defensor. El Obispo protesta airado:

> Fray Jerónimo de la Cruz poseía varias de las lenguas recónditas de los indios y el idioma de las señales divinas y por eso fue despertado, sacudido, levantado de su celda, en su convento de Nueva España, y transportado a través de cientos de leguas, como en un sueño, en el espacio de una noche. Venía a poner paz, a evitar un gran levantamiento de pueblos, sin más armas que su breviario, sin más armaduras que su sayal sobre su cuerpo ni más días que los de Cristo, pues se nos hizo llanto a los treinta y tres años de su edad.[25]

Gobernador y Obispo se entrevistan, en medio de una enorme tensión: la soberbia del primero se enfrenta con la resistencia del segundo. El Obispo lo culpa del levantamiento de los indios para desagraviar a sus doncellas, y de la tortura y ejecución del prisionero, al que le fue arrancada la lengua para que no contara nada. El Gobernador lo amenaza con hacerlo prender y el obispo con la excomunión. No hay paz posible, sólo un abismo insalvable entre las leyes divinas y humanas. La Audiencia de los Confines será la encargada de dilucidar el caso y tomar cartas en él. Asturias logra con maestría recrear el momento sin necesidad de acudir al historicismo, aunque el gobernador está inspirado en la crueldad de Pedro de Alvarado, y el fraile, en Las Casas.

Mientras, el contrapunteo de las voces indígenas regresa:

> ¡Oh, presuroso entretejerse de la vida y la muerte
> en el combate!
> Los combatientes heridos
> sueltan las raíces de su sangre
> y quedan sembrados en la tierra guerrera…
> La primavera no los encontrará
> hombres, sino flores…[26]

El alboroto es inmenso, y se vislumbra la figura de Comacho, el sirviente negro de Las Casas, que llega cargado con un baúl lleno de infolios, mientras, en el adoratorio de ídolos mayas, el gobernador embozado se autoexculpa ante los guerreros de la muerte de Musén-Ca; les cuenta que la Iglesia los quiere hacer prisioneros a ellos, y les propone que apresen a Las Casas al día siguiente en el palacio arzobispal, «en el nombre de Dios»[27].

En la andanza tercera aparece al fin el fraile dominico, de aspecto noble, recordando en una ensoñación su debate con Sepúlveda en Valladolid, y bajo el signo de fuego que domina siempre su figura literaria: «llameantes los ojos,

---

[25] Asturias, *Las Casas*, págs. 266-267.
[26] *Ibid.*, pág. 296.
[27] *Ibid.*, pág. 310.

llameante el pelo, llameantes los labios, llameantes las manos, llameante el verbo»[28]. Repite sus palabras pronunciadas ante el emperador, su acusación contra la alianza de la espada y el crimen, su lamento de que su búsqueda de la paz no reciba otro pago que la violencia. Las voces desde fuera piden que vaya a la hoguera o a la horca, le recriminan su pasado y sus culpas, y él pide perdón una vez más por sus errores, por el involuntario daño hacia los esclavos africanos, a los que ve como cirineos que ayudaron en su martirio a los indios. En ese momento Comacho lo calma y se produce una breve epifanía, en un pasaje añadido en la versión de 1971: aparece Sancho Panza, que le habla a Don Quijote –su *alter ego* en términos de Asturias–, y éste le responde que no hay más descanso que el combate, y que ha de continuar su labor más allá del Océano, en las Indias. Las Casas conversa con él y lo contempla como si se mirara en un espejo: «Mucho antes que Cervantes te insuflara vida inmortal, yo viví en mi propia carne todos los sufrimientos que se clavaron en la tuya»[29]. Tras esa visión, los indios asaltan el palacio, y se produce una vuelta de tuerca: el cacique Nabor pide a Fray Bartolomé que huya, no vienen a matarlo sino a salvarlo, en pasajes climáticos: «¡No os entreguéis!... ¡Sois nuestra última esperanza!... […] ¡Es nuestro padre!»[30]. Nabor delata al gobernador, que lo atraviesa con la espada. Sus hombres amenazan con herirse con flechas envenenadas para no caer en manos del enemigo. El gobernador amenaza a Las Casas con hacerle comer sus escritos. Entran alguaciles anunciando la Justicia del Rey, la Audiencia de los Confines, y el gobernador es apresado. Se trata de un final esperanzado que subvierte el que cerraba su otro gran alegato contra la opresión, *El Señor Presidente*, cuestionado a menudo por ese motivo. No obstante, el humanismo cristiano de esta pieza también ha sido criticado, por autores como Arturo Arias o José María Vallejo, porque convertiría a los indígenas en víctimas resignadas[31].

Aún merecen ser recordadas al menos dos nuevas ficcionalizaciones de la figura histórica de Bartolomé de Las Casas: las de Alejo Carpentier y Mario Monteforte Toledo. La del primero se contiene en su última novela, *El arpa y la sombra*, de 1979, donde, al igual que en la pieza teatral *La aprendiz de*

---

[28] *Ibid.*, pág. 312.

[29] *Ibid.*, pág. 325.

[30] *Ibid.*, pág. 344.

[31] Arias hace una lectura tendenciosa y arbitraria, condena la visión conciliadora de Asturias y la ve como claudicación frente al poder colonial que no ve separado de la religión. (Véase Arturo Arias, «Legitimación mestiza, subalternidad indígena: contrapunteos étnicos en *Las Casas: el Obispo de Dios* de Miguel Ángel Asturias», en Miguel Ángel Asturias, *Teatro*, ed. L. Méndez de Penedo, Barcelona: Archivos, 2003, págs. 1051-1070). J. M. Vallejo, por su parte, se empeña en cuestionar los datos históricos, como si no se tratara de una pieza literaria y simbólica: «Vana es, por tanto, la esperanza que parece destilar la *Crónica* dramatizada de *Los Confines* de Miguel Ángel Asturias, en su final, que sugiere un cambio favorable para la vida explotada, y las penalidades e injusticias padecidas por los indígenas, con la entrada de los oidores en Santiago de Guatemala» (Asturias, *Las Casas*, pág. 128).

bruja, de 1956, también propone como protagonista a un personaje desgarrado entre dos mundos, el del conquistador y el del conquistado, y también incluye componentes mágicos y fantásticos. En la novela regresa a los tiempos de la conquista, y se centra en la figura de Cristóbal Colón, al que considera artífice del mayor acontecimiento de la historia universal, y sin embargo relegado y rodeado de enigmas, de modo que realidad y leyenda se entrelazan en torno a él. Le intrigan los intentos de canonizarlo por parte de Pío IX y León XIII, algo finalmente rechazado por haber vivido en concubinato y por ser responsable de la esclavitud en el Nuevo Mundo. El escritor cubano crea a partir de estos motivos una reescritura carnavalizada de ese proceso histórico: el espectro de Colón contempla la actuación del tribunal del Vaticano, que convoca como testigos a personajes históricos de las épocas más variadas, como Julio Verne o Alfonso Lamartine, y también a Fray Bartolomé de Las Casas, que aparece como testigo de cargo, y es inmediatamente insultado por León Bloy como «megalómano», «falsario» y «serpiente con sandalias», en tanto que le hacen coro virulento y grotesco los Impugnadores de la Leyenda Negra de la Conquista Española. El fraile participa en el juicio con pasajes de su verdadera voz, extraídos por Carpentier de los escritos lascasianos, mientras el coro clama «¡Vivan los caníbales!», en escenas delirantes[32].

Finalmente, cabe recordar la propuesta teatral de otro guatemalteco, Mario Monteforte Toledo, que en 1983 estrena en Quito (Ecuador) *El santo de fuego*[33], pieza en dos actos publicada en 1986 en México. El conjunto es una revisión del proceso biográfico de Fray Bartolomé, considerado desde la mirada de los personajes que en su tiempo poblaban los mismos espacios que él, de modo que se evita la sublimación del fraile. Los labriegos critican a los soldados, encomenderos y frailes, que se enriquecen en territorio americano mientras ellos se entregan a las duras jornadas, y también muestran su malestar hacia los indígenas, su secreto temor a que algún día los expulsen de su territorio y los devuelvan al mar. El espacio americano es el reino de la violencia, y Bartolomé de las Casas aparece en su perfil más humano desde sus comienzos, cuando ve rechazada su petición de absolución por el dominico Montesinos, que le exige renunciar a su encomienda de indios, y le recuerda que la salvación del nuevo territorio necesita «santos de fuego», tras lo cual Las Casas abandona todo y se entrega a su misión[34]. Incluye elementos sentimentales y finaliza con la muerte

---

[32] Alejo Carpentier, *El arpa y la sombra*, México: Siglo Veintiuno, 1989, pág. 209.

[33] Mario Monteforte, *El santo de fuego*, México: UNAM, 1986.

[34] «La justicia es un incendio en cuyas llamas vale la pena morir. La fe arde; todas las formas de fe están ardiendo. Pero tú juegas con trampas. Procuras engañar a Dios con una máscara de piedad y amasas fortuna mientras él duerme. La encomienda es la incubadora de los más abominables pecados que cometen los españoles en el Nuevo Mundo: el robo, el asesinato, el estupro, la mentira, la soberbia», *ibid.*, pág. 23.

del fraile arrodillado, mientras un coro de voces le canta: «para siempre veneraremos la huella de tu sandalia, el lugar donde cayó tu cólera sobre quienes te odiaron y nos humillaron»[35].

En definitiva, las figuraciones literarias del personaje histórico insisten en su visión de América como espacio de la utopía, donde ha de ser posible el reino de la justicia y de la paz; un espacio nuevo donde la humanidad pueda redimirse de su pasado de ignominia, y volver a un tiempo previo a la expulsión del paraíso. Los regresos a la figura de Bartolomé de Las Casas como símbolo, más allá de su realidad histórica, obedecen a una necesidad de reescritura y fundación inherente a las letras latinoamericanas, que se hacen eco de lo que ya afirmara Alfonso Reyes en *Última Tule*: América, antes de ser encontrada por los navegantes, ha sido inventada por los humanistas y los poetas[36].

[35] *Ibid.*, pág. 75.

[36] Alfonso Reyes, *Última Tule y otros ensayos*, Caracas: Ayacucho, 1992, págs. 193 y 225.

SOBRE GÉNEROS POÉTICOS E HISTORIA DE LA POESÍA. LOS *DISCURSOS* DE FARIA E SOUSA (DE LA *FUENTE DE AGANIPE* A LAS *RIMAS* DE CAMOENS)[1]

VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA
(Universidad de Huelva)

Para Valle Ojeda y Ugo Serani,
entre España, Italia y Portugal

De sobra resulta conocido que Fernando de Herrera, al hilo de las composiciones de Garcilaso, o, por ser más exactos, siguiendo el primer poema de cada serie, realizó la más cabal historia y teoría de los géneros poéticos en España a la altura de 1580. De hecho, podría ocurrir que esas *Anotaciones* no fueran más que los fragmentos dispersos de una pretendida *Poética*, que, aunque él mismo anuncia para el futuro[2], lamentablemente nos es en la actualidad desconocida, no sabemos

[1] Aunque en el Congreso de *Edad de Oro* XXX intervine con un estado de la cuestión sobre los estudios dedicados a la poesía áurea en la última década, ahora he preferido publicar este trabajo que, a la vez, pretende ser un pequeño homenaje a los veinte años que lleva el grupo PASO investigando en los géneros poéticos del Siglo de Oro. De ahí que constituya también un a modo de revisión crítica de ese período. Así la mayor parte de las referencias bibliográficas generales, o mejor, casi en exclusividad, pertenecen al laborar conjunto o a sus miembros en particular, porque muchos de esos libros o artículos incorporan las entradas críticas pertinentes y no cabe repetirlas aquí. Sí se detalla la bibliografía referente a Faria e Sousa.

[2] Así aparece citado en las *Anotaciones*, desde el prólogo de Medina. Para todo lo relativo a este texto véase el libro de conjunto sobre *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, ed. B. López Bueno, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1997. En especial, para lo tocante al texto desconocido, Cristóbal Cuevas, «Teoría del lenguaje poético en las *Anotaciones* de Herrera», *op. cit*., págs. 157-172, pág. 158.

si por su pérdida o por no haberse llegado a concluir. Es claro también, como ha visto certeramente la crítica, que el sevillano, cuando explica las realizaciones genéricas de Garcilaso, está aplicando más bien su propio sistema poético, en muchos casos divergente con respecto al de su antecesor. Pero, no embargante, Herrera sigue una premisa, evidente en el resto de los comentarios poéticos, puesto que anota a un poeta ya fallecido e incluido definitivamente en el canon.

Sin embargo, a pesar de que respecto a él se reconozcan más o menos las dos circunstancias antedichas, con Manuel de Faria e Sousa (1590-1649)[3], ocurre algo bien distinto por lo que respecta a la tercera, dado que, junto a ellas, construye una serie poética, extensísima, por cierto, y organizada por géneros, lo cual le da pie a trazar, mediante explicaciones antepuestas a cada una de las secciones, la historia y preceptiva del género en particular[4]. Es decir, que Faria e Sousa, siguiendo esa tónica suya de reafirmarse y autoelogiarse sin medida cada vez que se le brinda la ocasión[5], aun estampando para ello su retrato al frente de las ediciones[6], se muestra en realidad como modelo, o incluso tal que cúspide, de la práctica genérica desde los orígenes a su tiempo. Un programa éste de ensalzamiento propio, que se irá confirmando, y aun amplificando, hasta el momento de su muerte en 1649. Pero ciñámonos a la cronología.

Las colecciones poéticas[7]

La primera colección poética de Faria vio la luz en 1624 con el título de *Divinas y humanas flores*[8], aunque al parecer ya la tenía ultimada en 1623, a juzgar por las noticias que brinda él mismo. Y es que pocos autores como él han ido ofreciendo tantos detalles sobre el desarrollo de la labor creativa y los

---

[3] Por lo mencionado arriba he elegido como objeto de estudio las anotaciones críticas de Faria e Sousa, una suerte de poética *in fieri*, donde se puede rastrear la idea de los géneros poéticos y del canon de poetas hasta la mitad del siglo xvii.

[4] Una fórmula de autocomentario que, bien es verdad, ya habían llevado a cabo Dante en el *Convivio* o Mena en la *Coronación* y otros. Lo explica A. Leyva, «La *preceptiva* de un comentador barroco. A propósito de Manuel de Faria e Sousa», en *Homenaje a Antonio Gallego Morell*, Granada: Universidad de Granada, 1989, II, págs. 201-212, pág. 209.

[5] Véase la interesante semblanza por parte de Fernando Bouza, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid: Marcial Pons, 2001, págs. 27-31.

[6] Así lo hace en los tomos de la *Fuente de Aganipe*, por ejemplo.

[7] Una colección específica sobre el autor la estudian Joseph L. Laurenti y A. Porqueras Mayo, «La colección de Manuel de Faria e Sousa, 1590-1649: Ediciones del siglo xvii en la Biblioteca de la Universidad de Illinois», en *Homenaje a Hans Flasche: Festschrift zum 80. Geburtstag am 25. November 1991*, Stuttgart: Steiner, 1991, págs. 292-303.

[8] Para la descripción del volumen véase José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica* X, Madrid: CSIC, 1972, 248, págs. 33-37. Debe completarse con los datos bibliográficos de Joseph L. Laurenti y A. Porqueras Mayo, art. cit. En 1674 y en Lisboa se publicó junto con la obra en prosa *Noches claras*, que también apareció por su parte en 1624.

avatares de su plasmación editorial[9]. Pues bien, el libro consta de dos partes que dan cuenta de los versos endecasílabos y octosílabos respectivamente, mezclando, eso sí, los argumentos profanos y religiosos. En el prólogo de ese corpus primerizo ya anunciaba Faria las otras dos partes (III y IV), que habrían de editarse, efectivamente, con el nombre de *Fuente de Aganipe* en 1627[10]. Sin embargo, el proyecto editorial de esta serie poética abarcaba seis partes en total, que, en diversas imprentas y en número no clarificado hasta el momento (pues, por ejemplo, hay constancia de ediciones de las otras partes en 1625) se fueron publicando entre 1624 y 1627[11].

No obstante, este complejo y movedizo material poético inicial fue revisado profundamente por el escritor a partir de 1641, como él mismo señala en su autobiografía y en otros lugares[12], momento este segundo en que reagrupó los poemas y aumentó su número, hasta llegar a conformar siete partes (1643). En su autobiografía constata que en 1639 es ya difícil conseguir ejemplares de la *Fuente de Aganipe*[13], lo cual podría haber servido como acicate para la tal remodelación. Sea como fuere, la mayor proporción de este nuevo diseño poético se conserva de mano[14], aunque las partes I a IV se imprimieron finalmente entre 1644 y 1646[15], quedando los tomos V a VII del nuevo *estado*[16] definitivamente manuscritos. Hay que señalar además que las partes I a IV contenían los poemas

---

[9] Se irá constatando en adelante.

[10] Esa edición no la describe Simón Díaz, *op. cit*. En lo que sigue, y en algún dato anterior, me apoyo en las noticias bibliográficas ofrecidas por Arthur L. F. Askins, «Manuel de Faria e Sousa's *Fuente de Aganipe*: the Unprinted Seventh Part», en *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy Clotelle Clarke*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983, págs. 245-277.

[11] Y de este último año son las partes III y IV más difundidas. Por ejemplo, Askins, art. cit., confiesa haber visto, además de las partes I a IV, ediciones de la VI, aunque no conoce ningún ejemplar de la V.

[12] Para la biografía, ver E. Glaser, ed., *«The Fortuna of Manuel de Faria e Sousa»: An Autobiography*, Munster: Aschendorff, 1975, págs. 379-380. Además de los dos mss. editados, queda uno tercero inédito en la RAH, ms. 9/5117. En el Prólogo de la *Fuente de Aganipe* da también detalles sobre el proceso.

[13] Según Diogo Barbosa Machado, *Biblioteca lusitana* (Lisboa, 1752), Lisboa, 1933, III, págs. 253-260, pág. 257.

[14] Las partes I-VI se trasladan en un manuscrito autógrafo (con correcciones para una posible edición) procedente de la biblioteca de Joaquim de Carvalho, ahora en la Biblioteca Nacional de Lisboa, cod. 13137-13142. Las partes V, VI y el prólogo de la VII en la Biblioteca de Torre do Tombo, ms. 439-440. También Simón Díaz, *op. cit*., pág. 33. Además hay copia en la Hispanic Society (Ms. B2509). Véase A. Rodríguez Moñino y M. Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos xv, xvi y xvii)*, Nueva York: HSA, 1965, II, págs. 103-130. La parte VII se encuentra en Évora (Ms. CXIV/2-5).

[15] La II y la IV en 1644; la I y la III en 1646. Véase su descripción completa en Simón Díaz, *op. cit*., X, 266, págs. 40-54.

[16] Así lo llamaba el propio Faria. Ver Fernando Bouza, *op. cit*., pág. 30.

endecasílabos, mientras que la V incorporaba los de *arte menor*: redondillas, glosas, cantilenas, epigramas, etc. Y, en fin, que la VI repetía sonetos y églogas[17], mientras que la VII, estudiada por Askins[18], la subtitula *Flor del ingenio* y está compuesta de invenciones ingeniosas. En esta nueva concepción de la obra poética es donde, precisamente, se incluyen los excursos sobre los géneros que centrarán mi atención, y a los que me ceñiré únicamente, sin mencionar las variantes manuscritas, aunque siempre advirtiendo que en la versión impresa algunos de esos escolios se vieron sensiblemente reducidos con respecto a los libros de mano[19].

Además de lo dicho, en ciertos pasajes de los manuscritos Faria hace referencia a un *Arte poética y versificatoria*, de donde acaso provendrían, o donde tal vez conocerían mejor cumplimiento, sus disquisiciones teóricas. En este sentido, el paralelismo con lo que ocurre en Herrera, y no será el único como iremos constatando, resulta curioso. Aunque en el caso de Faria sí hay indicios de la existencia efectiva del manuscrito perdido, porque Nicolás Antonio[20] lo reseña en su elenco y Barbosa Machado[21] alude a que se encuentra en la biblioteca del sobrino nieto del arzobispo de Braga, a quien se lo regaló el hijo del poeta[22].

Pero vayamos a lo seguro. Entre los preliminares críticos de la *Parte Primera* de la *Fuente de Aganipe* destaca el *Prólogo*[23], donde Faria e Sousa realiza importantes comentarios generales sobre el género de las *Rimas varias*, tal

---

[17] Esta parte VI la imprimió Diego Flamenco en Madrid con el nombre de *Musa nueva*. Véase Justa Moreno Garbayo, *La imprenta en Madrid (1626-1650). Materiales para su estudio e inventario*, Madrid: Arco/Libros, 1999, núm. 234.

[18] Arthur L. F. Askins, art. cit. Además, A. Hatherly, «Labirintos da Parte VII da *Fuente de Aganipe* de Manuel de Faria e Sousa», *Arquivos do Centro Portugues*, 21 (1985), págs. 439-467. También se incluye en esa parte la siguiente composición: A. Hatherly, «A égloga Toledo que Manuel de Faria e Sousa fez com versos de Garcilaso», *Revista de filología románica*, 9 (1992), págs. 191-206.

[19] Lo explica Arthur L. F. Askins, art. cit., pág. 246 y n. 6. Soy consciente de que es una labor necesaria confrontar todas las versiones de esos juicios críticos y aun de la obra poética de Sousa para clarificar su historia textual. Bella Trinidad Acevedo trabaja en este sentido bajo mi dirección.

[20] Nicolás Antonio, *Biblioteca Hispana Nueva, o de los escritores españoles que brillaron desde el año MD hasta el de MDCLXXXIV*, II, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999, pág. 92.

[21] Diogo Barbosa Machado, *op. cit.*, pág. 260.

[22] El hijo de Faria se lo entregó al arzobispo de Braga y de él pasó a su sobrino y luego al hijo de éste, Manoel de Sousa, quien lo conservaba en su biblioteca.

[23] Además del *Prólogo*, otra pieza importante en los preliminares vienen a ser las *Advertencias contra la opinión moderna acerca de lo que es poesía*, en donde Faria pergeña una definición teórica del fenómeno poético y de la naturaleza de los verdaderos poetas, distinguiéndolos de los meros versificadores. Y al mismo tiempo, deslinda los libros de poesía de los muchos volúmenes simplemente en verso, argumento al hilo del cual sigue discutiendo sobre la función de los anotadores y comentaristas –un aspecto que le interesa muy mucho, puesto que él mismo ejercerá de comentarista de Camoens, ahora mismo lo veremos–, o de la oscuridad del lenguaje poético contemporáneo.

como subtitula, y por tanto define, su proyecto editorial (parágrafo 8)[24]. Estas apreciaciones de amplio alcance pueden servir como marco preliminar de las precisiones posteriores en torno a los géneros. Siendo así, parece oportuno brindarles ahora alguna atención, puesto que suponen la conciencia editorial de Faria a estas alturas de siglo, que piensa siempre en poemarios impresos de determinados autores y no tanto en poetas en su conjunto[25]. En primer lugar, Faria cita las colecciones poéticas italianas[26] y destaca las primeras *rimas sueltas*, esto es, las de Petrarca, y luego las de Tasso, también las de Guarino, poeta por el que siente predilección, y las de Groto. En un segundo nivel de calidad se encontrarían Bembo, Della Casa, Tansillo, Minturno, etc. Después de tratar sobre los italianos, establece su canon personal de poetas españoles[27]. A los autores del siglo XVI les dedica los parágrafos 9 y 10, centrándose en los mismos que luego irá considerando más pormenorizadamente por géneros. Por ejemplo, a Boscán lo tiene por superior a Garcilaso en pensamientos. Señala que Silvestre no es muy apreciado en su actualidad. Estima en mucho a Francisco de la Torre por su clasicidad, pero menosprecia a Herrera en la sustancia de los versos, a pesar de su gravedad[28].

---

[24] Los preliminares no llevan numeración de página, por eso refiero los parágrafos o puntos en que se dividen los escritos.

[25] Frente a la conocida tesis de Antonio Rodríguez Moñino (*Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Castalia, 1965) sobre la difusión fundamentalmente manuscrita de la poesía del Siglo de Oro, hay que hacer la matización de que, revisando el proceso de ediciones y reediciones (a más de las antologías), muchos y significativos fueron los poetas editados. En este sentido una historia vigente de la poesía del Siglo de Oro no tendría que atender únicamente a los poetas en su conformación crítica actual, sino sobre todo a sus libros poéticos: que así se les leyó en su tiempo, especialmente en el caso de una evolución o cambio de los mismos. Lo he explicado en mi trabajo «1582. Imprenta, poesía y canon», en *El canon poético en el siglo XVI*, ed. B. López Bueno, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad/Grupo PASO, 2008, págs. 141-176.

[26] Exactamente dice: «Pero, tratando ya de este género de escritos; yo bien veo la poca felicidad que los más de ellos ha tenido siempre: i en este siglo de modo que es lástima […] Las primeras rimas sueltas que hubo grandes i que fueron, i serán siempre primeras, son las de Petrarca, mucho más felices que su *África* […]; las segundas fueron las de Bernardo Tasso; las terceras de Batista Guarino; las cuartas del ciego de Adria, Luis Groto. De los más modernos el caballero Marino, i Gerónimo Preti. Los otros italianos, que no son pocos, bien merecedores de alabanza, andan menos en las manos de los curiosos. Hizo el tiempo, que valiesen menos de lo que solían, los Bembos, Casas, Tansilos, Miturnos, Benivenis, i aun Policiano» (8). (Aquí y en todos los casos de cita de textos antiguos he aplicado la acentuación con criterios actuales. Agradezco a Sara Ángela Camacho su ayuda en la transcripción).

[27] Para un recuento exhaustivo de los repertorios y listas de poetas en poemas del Siglo de Oro ha de contarse ahora con el libro *El Parnaso metrificado*, ed. P. Ruiz Pérez, Madrid: Abada editores, 2010.

[28] Así lo dice: «Vengamos a los españoles. Sea el primero Boscán, porque escribió primero después que se dejó el estilo antiguo, que permanece en el *Cancionero general* […] Pero a Boscán le hizo segundo Garcilasso, en la majestad, i cultura; que en pensamientos son muchos más, i más delgados los de Boscán […]. Tuvo después lugar Gregorio Silvestre, que hoy no le tiene, aunque no lo desmerece, porque dieron los hombres, en bucear palabras modernas, i no términos veteranos, que son los finos.

Por su parte, a la valoración de los autores del XVII le dedica el parágrafo 11. Muy interesantes resultan las notas de Faria sobre las consecuencias negativas que puede entrañar la publicación de los versos en la estimación crítica de los poetas, proponiendo el ejemplo de los Argensola, reacios siempre a la imprenta, que, en honor a la verdad, nunca salen demasiado bien parados en su criterio. Encumbra sin medida a Lope, especialmente su *Tomé de Burguillos*[29]; valora el Góngora de los octosílabos y sobre todo el poeta burlesco, como lo tienen a bien Jáuregui[30] o Lope de Vega[31]; y también los versos tradicionales de Villamediana, en tanto que mejor epígono. Se decanta, sin embargo, por López de Zárate[32], un poeta bastante secundario en la construcción crítica de hoy día, pero muy estimado en el XVII[33]. Y sobre todo extraña la ausencia de Quevedo, del que aprecia las burlas[34].

Todos estos juicios valorativos de la tradición previa y circundante[35] constituyen, en realidad, un preámbulo orientado a explicar mejor su propio ejercicio

---

Memórese el bachiller Francisco de la Torre […] en lo que es pureza de lenguaje, imágenes i afectos de poeta. Fernando de Herrera tuvo más gravedad en el decir que sustancia en el pensar. Francisco de Figueroa siguió más el modo antiguo» (9).

[29] Esto es: «Apareció luego Lope de Vega en cuyas rimas hay muchas felicidades. Pero aquel que intituló de *Burguillos* excede las fuerzas humanas, i cada vez que lo pienso me admiro de que sea tanta la envidia, o la ignorancia, que no tiemble debajo de aquellos varios, i admirables poemas, mientras estuviere en la esfera de lo jocoso» (10).

[30] Véase Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»*, ed. J. M. Rico García, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002, pág. 79.

[31] Lope de Vega, *La Filomena*, en *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua, Barcelona: Planeta, 1983, págs. 876-877.

[32] Debe de referirse a sus *Varias poesías* de 1619 o a poemas de difusión manuscrita, porque las *Obras varias* son de 1651.

[33] Gracián lo considera en la *Agudeza y arte de ingenio*, ingenioso, culto, limado.

[34] Estos son los comentarios: «Después salieron las de Francisco López de Zárate, que tiene lances como de gran espíritu poético. Luego las de don Luis de Góngora, que en lo más de los versos pequeños es excelente; i en mucho de lo burlesco inimitable. Tras estas las del conde de Villamediana, que (como Góngora) es mejor en los versos menores, aunque no se le iguala. Veis aquí aparecen las de los dos decantados hermanos Argensolas, Lupercio, i Bartolomé; que realmente, no son hoy tan grandes como fue su fama: pero son mayores de lo que creen los que piensan que el hablar en seso no tiene mucha dificultad: i ellos son de grande seso. Es verdad que los conceptos menos que las sentencias: i los lances poéticos poco frecuentes. El minorarse su fama con la publicación, procedió de tres cosas. Una el tener mucha fama antes de salir, a que suele seguirse casi desestimación: i esto sucedió algo a Góngora, i Villamediana, que después de impresos hubo quien no los quiso por ocho reales, habiendo andado con tentación de pagar doscientos por los manuscritos. Otra, que aquella fama se ganó con cuatro pares de sonetos escogidos que publicaban, i una canción, i una elegía; i esto se ahogó con lo mucho impreso: que no todo lo que un hombre escribe se debe imprimir. I la tercera, porque un libro semejante quiere variedad de estilos i asuntos; i en aquel casi siempre son unos los asuntos, i el estilo» (11).

[35] A la poesía en Portugal, siempre tan presente y ensalzada en sus notas, como no podía ser menos, se refiere en los puntos 12 y 13. Por supuesto destaca entre todos a su poeta, como lo llama él, Luis de Camoens, a quien hace primer poeta de Europa: «En Portugal no hallo más de a Luis de Camoens

poético. La conclusión que él mismo extrae ante su obra es que se acerca como poeta a los cuatro príncipes señalados de la poesía en vulgar (esto es, «Petrarca, i Guarino; i de España con Garcilasso, i Camoens»)[36] y que esa excelencia poética se debe en rigor a la *imitación* que hace de ellos particularmente y de los buenos poetas en general, que según comenta en el parágrafo 48, no cruzaron más allá del año de 1570. Así pues, el seguimiento de los maestros resulta ser para cualquier poeta la regla más segura en orden a alcanzar la supremacía artística. Con todo, más aún que de la calidad poética lograda, Faria se siente especialmente orgulloso de ser el autor en castellano más prolífico. De esto hay pocas dudas, tal como demuestran sus 900 sonetos ejecutados: ahí es nada. Y al hacer el cómputo del proyecto poético total suma él mimo casi dos mil poemas[37].

Los comentarios a Camoens

Frente a su ingente envergadura, la labor poética de Faria e Sousa, sin embargo, ha sido poco estudiada[38]. En un caso, y me refiero a España, por ser de origen portugués, por más que viviera en Madrid durante 30 años, desde 1619 hasta su muerte. Y en el otro extremo, en Portugal, a causa de que escribió mayoritariamente en castellano[39]. De este modo queda en tierra de nadie, marginado

---

en el primer lugar: cuyas rimas (como el poeta heroico) son realmente las primeras de Europa: porque si Petrarca siempre es grandísimo, i primero en edad, el Camoens le excedió, i a todos (sin agravio de nadie, porque planetas son los que no son de la primera magnitud) en grandeza de pensamientos, i afectos amorosos» (12).

[36] En fin, la sección 14 le sirve a Faria para hacer recapitulación de todo lo dicho con anterioridad y sacar en conclusión la nómina de sus autores imprescindibles: «Pero ahora es necesario cernerlos, para que se vea cuáles son los que andan en las manos perpetuamente; i serán bien pocos. Porque de italianos quedaremos sólo con Petrarca, i Guarino; i de España con Garcilasso, i Camoens».

[37] Después de todos estos pormenores, Faria explica su criterio a la hora de establecer las divisiones pertinentes en el corpus e incluso se queja de los procelosos avatares ocurridos en su publicación a lo largo de los años, como decía antes un panorama tan embrollado que todavía no se ha resuelto, proceso en que los poemas se han ido deturpando sin remedio: «De las mías he publicado siete partes, desde el año 1623 en que di principio a mis impresiones. I aunque confieso, que por no hacer mucho caso de este género de estudio, las dejé ir con poco más beneficio que el de forjadas, he experimentado que habiéndose algunas impreso dos veces, no se halla muchos días algún tomo de ellas; i que en algunas ajenas que salieron después, hallo no solo imitaciones de lo que hallaron en mí; si no copias de estancias enteras en algunos […]» (15).

[38] Además de los trabajos citados, pueden tenerse en cuenta otros como: Joseph G. Fucilla, «The Spanish and Portuguese Imitations from the Italian of Manuel Faria y Sousa», *Philological Quarterly*, 8 (1929), págs. 124-144; E. Glaser, «Manuel de Faria e Sousa and the Mythology of *Os Lusíadas*», *Miscelânea de Estudos a Joaquim de Carvalho*, 6 (1961), págs. 614-627; A. Hatherly, art. cit.; Álvaro Julio da Costa Pimpão, «A Lírica camoniana no século XVII. Faria e Sousa e Alvares da Cunha», *Brotéria*, 35, 1 (1942), págs. 14-27, etc.

[39] Del bilingüismo de Faria ha tratado Javier Núñez Cáceres, «Las anotaciones bilingües de Manuel de Faria y Sousa», *Boletín de la Real Academia Española*, 60, 220 (1980), págs. 261-298.

por todos: o bien portugués, o bien españolizado y traidor[40]. Y tampoco ha sido muy apreciado, incluso podríamos decir que bastante al contrario, su ejercicio como editor y comentarista de Luis de Camoens[41], la otra faceta que nos interesa a nosotros. Ahora bien, contradiciendo esta generalizada postergación, ya en 1665 Caramuel[42] utiliza, por ejemplo, en su *Rítmica*, segunda parte del *Primus calamus*, iniciado con la *Metamétrica* (1663), tanto los *Discursos* de la *Fuente de Aganipe*, como los *Comentarios* de los *Lusíadas*, del mismo modo que si se tratasen de auténticas preceptivas, en parejo nivel, entonces, con Sánchez de Lima o Díaz Rengifo, su fuente teórica principal[43].

Las dos obras camonianas se desarrollan en la década última de su vida. En 1639, aunque con aprobación de Tamayo de Vargas[44] de 1637, se publicó la magna edición de los *Lusíadas* de Camoens[45]. Algunos de los comentarios vertidos en esta edición han sido esgrimidos en la historia de la polémica gongorina[46], puesto que Faria le dedica al cordobés varios ataques en los que denuncia su

---

[40] Véase John de Oliveira e Silva, «Exile under Fire: Reassessing and Practice of Manuel de Faria e Sousa», en *Global Impact of the Portuguese Language*, New Brunswick: NJ, 2001, págs. 61-76.

[41] Sobre el Faria comentarista de *Os Lusíadas*, destacan los trabajos siguientes: H. Flasche, «O método de comentar de Manuel de Faria e Sousa (contributo paea a interpretaçao d'os *Lusiadas*)», en *Actas da I Reuniao Internacional de Camonistas*, Lisboa: Com. Executiva do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, 1973, págs. 135-173; Thomas R. Hart, «The Literary Criticism of Manuel de Faria e Sousa», *Kentucky Romance Quartely*, 21 (1974), págs. 31-41; Roger M. Walker, «Sir Richard Fanshawe's *Lusiad* and Manuel de Faria e Sousa's *Lusíadas Comentadas*: New Documentary Evidence», *Portuguese Studies*, 10 (1994), págs. 44-64. También A. Leyva, art. cit. Para un estudio general, A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Barcelona: Puvill 1989, págs. 39-45.

[42] Juan Caramuel, *Primer Cálamo. Tomo II: Rítmica*, ed. I. Paraíso, trad. A. Carrera, J. A. Izquierdo y C. Lozano, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2007, por ejemplo, págs. 112, 356.

[43] Ha tratado de la importancia de este texto para la construcción del canon, José Manuel Rico García, «*Sin poetas hay poéticas*: los tratados de preceptiva literaria y el canon en el siglo XVII», en *El canon poético en el siglo XVII (IX Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Sevilla: Publicaciones de la Universidad/Grupo PASO, 2010, págs. 93-123. Intégrese en su panorama anterior, «Algunas consideraciones sobre los procesos de canonización en la preceptiva literaria. Siglo XVII», en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, ed. B. López Bueno, Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad/Grupo PASO, 2005, págs. 142-166 y en su «Conciencia literaria y canon en el siglo XVI. El Humanismo en busca de su *auctor*», en *El canon poético en el siglo XVI (VIII Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, ed. B. López Bueno, Sevilla: Publicaciones de la Universidad/Grupo PASO, 2008, págs. 109-140.

[44] Erudito al que volveré después.

[45] Las citas y referencias van por *Lusiadas de Luis de Camoens*, ed. J. de Sena, Lisboa: Casa da Moneda, 1972.

[46] Véase José Ares Montes, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid: Gredos, 1956, págs. 33-34, 44-46, 59-64 y 82-91. También hay que citar a Hewson A. Ryan, «Una bibliografía gongorina del siglo XVII», *Boletín de la Real Academia Española*, XXXIII (1953), págs. 427-467, que estudia una lista de autores que comentaron las poesías de Góngora (Ms. BNE 3893), donde se refieren los dictámenes de Faria en sus comentarios a *Los Lusíadas* (ed. cit., págs. 439-448).

oscuridad sin fundamento[47]. De hecho, en 1662 Espinosa Medrano le contestó con el *Apologético a favor de don Luis de Góngora*, generando uno de los testimonios más tardíos de la polémica[48]. Aunque en 1646, Faria ya da noticias en su *Nobiliario del Conde de Barcellos D. Pedro, hijo del rey D. Dionis de Portugal* del proyecto en ciernes de comentar las *Rimas* de Camoens, lo cierto es que la muerte le sorprendió sin haber podido terminarlo y sin que, por tanto, llegase a ser publicado. La obra apareció entre 1685 y 1689 y lo hicieron sólo las cinco primeras partes, de las ocho que tenía en cuenta en su declaración[49]. Este hecho dio lugar a que sólo se imprimieran los géneros endecasílabos, como ocurrió, recordemos, con su propia producción: porque Faria, siguiendo el criterio más frecuente en los volúmenes de poesías varias[50], postergó los octosílabos para los últimos libros.

Los materiales utilizados por Faria para comentar los géneros en Camoens provienen en su mayor parte de los previamente insertos en la *Fuente de Aganipe* y, en muy menor medida, de la edición de los *Lusíadas*. Es decir, que el poeta aplicó el mismo método de comentario genérico[51] que en sus propios poemas, siempre a partir de las distintas secciones del volumen. Pero, eso sí, se vio obligado a modificar los argumentos en algunos lugares, con supresiones a veces, también con ciertas adiciones, y además con pequeños cambios necesarios desde su origen inicial a la aplicación en otro contexto[52]. Los escolios a cada género ofrecen una especie de preceptiva del mismo, más una valoración

---

47 También en *La Fuente de Aganipe* se encuentra algún atisbo de esta inquina contra Góngora. Muy interesante es, por ejemplo, la siguiente comparación del cultismo extremo con el lenguaje pictórico del Greco: «El mismo ejemplo nos haze el gran pintor Doménico Greco, que fue el Estacio i el Góngora de los poetas para los ojos. Pero vale más una llaneza del Ticiano que todas sus extravagancias juntas, por más que ingeniosas» (*Prólogo*, núm. 37). O también, de un modo más general, una apreciación como la siguiente: «Es infalible que el lenguaje castellano se habló con más pureza que estos años en los de Felipe Segundo porque a puro quererle realzar mucho le han hecho ridículo los inventores de estos vanísimos realces» (*Advertencias contra la opinión moderna acerca de lo que es poesía*, núm. 15). Por eso los poetas antiguos, como Garcilaso y Camoens, príncipes indiscutibles de la poesía española, sirven de magisterio en la decadencia de su tiempo.

48 Véase L. Cisneros, «La polémica Faria-Espinosa Medrano: planteamiento crítico», *Lexis*, XI, 1 (1987), págs. 1-62. Además, téngase presente el catálogo de los testimonios de la polémica que ofrece Robert Jammes en su edición de las *Soledades* (Madrid: Castalia, 1994, págs. 607-716, págs. 705-706 y 713-714).

49 Las citas van por *Rimas varias de Luis de Camoens*, ed. J. de Sena, Lisboa: Casa da Moneda, 1972.

50 Lo explico en Valentín Núñez Rivera, «Los poemarios líricos en el Siglo de Oro: disposición y sentido», *Philologia Hispalensis*, 11 (1996-1997), págs. 153-166.

51 Flasche, art. cit., págs. 145-146, propone el modelo de Servio, ilustrador de Virgilio, como base del comentario de Faria.

52 En esto también se acerca al proceder de Herrera, que en realidad traspone sobre la obra poética del comentado la estructura genérica de su propia labor.

subjetiva de los modelos clásicos e italianos y de las realizaciones más logradas en el ámbito peninsular, de forma que constituyen un a modo de historia de la poesía española hasta 1650. Una historia (o proto-historia) muy personal desde luego, pero interesante para calibrar la idea del canon literario que poseía un poeta de ese tiempo[53]. Un concepto éste de canon o regla muy importante para el criterio imitativo de Faria, que ya se señaló antes.

Por la envergadura de las notas a los versos y la naturaleza enciclopédica de estos escolios a los géneros[54], la empresa editorial de Faria en la edición de Camoens se asemeja bastante a las *Anotaciones* herrerianas a Garcilaso. En realidad, se podría pensar que son su auténtico modelo y que a causa de ello establece con el sevillano un pulso crítico. Pues bien, al revés de lo que podría esperarse entonces, el portugués no desaprovecha ocasión para desautorizar el método de Herrera y sus apreciaciones poéticas.

Ya Edward Glaser[55], en un importante artículo, quizá la aproximación más cabal hasta la fecha a los *Comentarios* de Faria e Sousa, puso de manifiesto el menosprecio del poeta para con Herrera en particular y el resto de comentaristas de Garcilaso, de modo más amplio. Según el investigador, esta decidida animadversión, unida a la intención de ensalzar en todo momento la figura de Camoens, le lleva a mantener según qué momentos una opinión contradictoria sobre el toledano. Por un lado, lo considera príncipe de la poesía castellana, entre otras cosas por constituir un modelo firme frente a la amenaza gongorina, pero por otra parte, ve en él la condición de mero iniciador de la excelencia poética que alcanzará Camoens, a la postre.

De este modo, Faria lo elogia de forma general, pero se dedica a descubrir sus fallos o descuidos como poeta cuando entra a comentar en detalle particularidades de sus composiciones[56]. Glaser se centró en su estudio en los escolios de Faria a las églogas camonianas, observando que muchas de sus consideraciones constituyen elementos de juicio atinadísimos sobre las de Garcilaso. Pero pudo confirmar asimismo que, por lo general, los tres grandes poemas, y sobre todo la égloga segunda, salen mal parados tras su revisión. Y no digamos los editores respectivos. Y es que Faria siempre se despacha a gusto contra los comentaristas

---

[53] Los estudios sobre el canon llevados a cabo por el Grupo PASO son por ahora: *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, *op. cit.*; *El canon poético en el siglo* XVI, *op. cit.* y *El canon poético en el siglo* XVII, *op. cit.*

[54] Sobre estos comentarios, véase E. de Lemos, «Faria e Sousa, comentador das Rimas de Camões», *Boletim da Academia portuguesa de Ex-Libros*, 11 (1966), págs. 1-17.

[55] E. Glaser, «La crítica de las églogas de Garcilaso hecha por Manuel de Faria e Sousa, a luz de su teoría de la pastoral», en *Estudios hispano-portugueses: relaciones literarias del Siglo de Oro*, Valencia: Castalia, 1957, págs. 3-57.

[56] En la identificación de descuidos poéticos en Garcilaso, Faria se asemeja a Herrera en sus *Anotaciones*. Véase en adelante.

precedentes, ya sea en el caso de Garcilaso o bien de Camoens. Por consiguiente, en estas notas a determinados pasajes de las églogas Faria no desaprovecha la ocasión para vapulear a Herrera y criticar su incompetencia, prejuicio que afecta incluso a su consideración ambigua sobre Garcilaso[57]. A este intento de rebajar la calidad de los comentarios herrerianos, principalmente con el fin de enaltecer los suyos propios, habría que sumar, en cualquier caso, otro motivo de tal vez mayor calado. Me refiero concretamente a que Faria y Sousa juzga a Herrera como un peligroso antecedente de la poesía cultista de Góngora contra la que abomina. Y así se desprende, por ejemplo, del argumento de que «tuvo más gravedad en el decir que sustancia en el pensar».

En la polémica gongorina y la controversia herreriana

Esta opinión sobre la figura de Herrera no es ni mucho menos novedosa en Faria e Sousa, sino que se ha venido fraguando en los años inmediatamente precedentes. Un proceso complejo que sólo menciono aquí rápidamente y al que le he dedicado un trabajo específico[58]. Resumo, así pues. De varias de las ediciones de poetas renacentistas en el siglo XVII (por ejemplo, la de Garcilaso de 1622 por Tamayo de Vargas[59] o las quevedianas de fray Luis[60] y Francisco de la Torre[61] en 1631) se desprende una especie de *polémica soterrada*, que no afecta únicamente al cuestionamiento del gongorismo imperante (porque todos a su modo pretenden constituir un modelo clasicista contra la progresión del poeta y sus secuaces, sobre todo a partir de 1627) sino que enlaza, con mirada retrospectiva, recuperándola desde el pasado, con la controversia en torno a las *Anotaciones* a Garcilaso[62], tras la edición herreriana de 1619, donde los textos

---

[57] Por lo demás, Glaser, art. cit., subraya la importancia del *Discurso* de Faria sobre la égloga, donde esclarece y examina la teoría y práctica de la bucólica hispánica.

[58] Me refiero a mi trabajo: «Una polémica encubierta. Poetas renacentistas en ediciones programáticas (1600-1650)», en *El canon poético en el siglo XVII*, *op. cit.*, págs. 193-213.

[59] Antonio Alatorre, «Garcilaso, Herrera, Prete Jacopín y Don Tomás Tamayo de Vargas», en *La poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*, ed. E. L. Rivers, Barcelona: Ariel, 1974, págs. 325-365.

[60] Cristóbal Cuevas García, «La poética imposible de Quevedo (Don Francisco, editor de fray Luis)», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 7 (2003), págs. 191-208 y Antonio Azaustre Galiana, «Cuestiones de poética y retórica en los preliminares de Quevedo a las poesías de fray Luis de León», *ibid*., págs. 61-102.

[61] Peter M. Komanecky, «Quevedo's Notes on Herrera: The Involvement of Francisco de la Torre in the Controversy over Góngora», *Bulletin of Hispanic Studies*, 52 (1975), págs. 123-133.

[62] Véase Juan Montero, *La controversia sobre las Anotaciones herrerianas*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1987. Y además, Bienvenido Morros, *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona: Quaderns Crema, 1998. Últimamente, aún: Juan Montero, «Don Juan Fernández de Velasco contra Fernando de Herrera: de nuevo sobre la identidad de Prete Jacopín», en *Siglos Dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, Madrid: Castalia, 2004, págs. 997-1008.

del sevillano se acercan en muchas características a los modos cultistas[63]. En esta *polémica encubierta*, pues, se integran también los ataques de Faria e Sousa contra Herrera, dispersos a lo largo de las notas y escolios de su edición camoniana.

A mi pesar, no tengo más remedio que ceñirme aquí a las piezas prologales, según me he propuesto, y confirmar así que las descalificaciones antiherrerianas se extreman en las *Advertencias para que se lean con toda luz estos comentarios*, donde reproduce palabras dichas en 1639 a propósito de *Os Lusíadas*[64]. Reprehende de nuevo las erudiciones tramposas y desabridas de Herrera[65] («como empanadas de figón», dice él), lo tacha de mal poeta y de ignorante[66], además de rebatir de raíz su método de comentario, basado para él en el deseo de mostrar una erudición infundada[67]. Por otra parte, le refuta la manía de traducir lugares latinos y de copiar poemas enteros de amigos, o de traer lugares comunes por los pelos, acusándolo incluso de plagiario[68]. Así pues, ni buen poeta, ni buen

---

63 José María Micó, «De la poética de Herrera a la poesía de Góngora», en *De Góngora*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2001, págs. 17-34.

64 Así pues: «Lo más de lo que voy diziendo en estas advertencias es lo que dixe en las que puse al principio de los Comentarios a la *Lusiada*, y repítolo aquí […] porque después hallé en unos una cláusula que dize […] que yo de pura embidia dixe de Fernando de Herrera lo que ahí acabo de decir» (s. fol., s. n.). Se refiere exactamente a la *Advertencia VIII*, donde señala, extendiéndose incluso sobre lo que entonces se dejó en el tintero. Y ello, por más que en el Prólogo de 1639, donde Faria bosqueja un modo de teoría sobre la práctica de la anotación poética, se lea: «[…] qué sentiré quando viere, que porque Garcilasso dixo cristal, sin más circunstancias que las de acaso, se ponga Fernando de Herrera (yo hablo con todo respeto devido a varones doctos) a escrevir muy de espacio, la generación del cristal, i propiedades i sucessos? De que se dexasse llevar desta ambición de muestras de noticioso sin motivo justo, un tal sugeto, me admiro yo […]» (núm.. IV).

65 Aporta además, lo cual ya subrayó Eugenio Asensio («El Brocense contra Fernando de Herrera y sus *Anotaciones* a Garcilaso», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1 [1984], págs. 13-24) con su habitual perspicacia, cómo el Brocense se defendió de los ataques herrerianos en 1580, remontándose así a los inicios de la *Controversia* herreriana: «En particular me incita el ver traídos tantos lugares sin propósito; y poesías propias y de amigos; cosa de que ya se escandalizó el Brocense en el elogio que hizo al poeta y a Luis de Tapia en la tradución de su *Lusiada*; picando sin duda a Fernando de Herrera, que entonces avía salido con aquel impertinente, y aun vano y pueril modo de comentar, que tanto engañó a los que le sucedieron» (s. fol., s. n.).

66 Dice: «El miserable Herrera hallóse con un poco de ingenio, aunque duríssimo y con otro tanto estudio de las letras humanas (aunque mal digerido) y quiso que su estudio y su ingenio campeasse en comentar a Garcilaso» (s. fol., s. n.).

67 Así lo expresa: «Podíamos dezir: justo es que se perdonen a Herrera estas ociosidades, porque declaró muy bien a su poeta en lo sustancial. Yo assí no dixera si esso fuera assí pero quedarse virgen el poeta en la sustancia y confundir un libro en cosas de que el poeta no se acordó cuando escrivía, téngolo por insigne ignorancia hija de la ambición de mostrar ciencia» (s. fol., s. n.).

68 Esto es: «Lo más de erudición que trae y algunos discursos sobre la poesía, casi todo es copiado a la letra de Escaligero, demás que todo casi no sirve al texto. Este es Herrera en aquellos comentos y en sus versos, quitadas unas elegías, es insufrible su dureza» (s. fol, s. n.). Véase sobre esto R. Pring-Mill, «Escalígero y Herrera: citas y plagios de los *Poetices libri septem* en las *Anotaciones*», en A*ctas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. J. Sánchez Romeralo y N. Polussen, Nimega: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, págs. 489-498.

humanista. Por eso se pregunta que cómo y por qué se le endosa el título de El Divino y sale al paso de quienes lo acusan de animadversión contra él.

Preceptiva y canon. En torno a los géneros poéticos

Al margen ya de Herrera, en el *Juicio destas Rimas*[69], una tercera pieza preliminar en el conjunto de preámbulos, tras las *Advertencias* antedichas y un *Prólogo* autocontemplativo[70], afirma Faria que Camoens destacó en todos los asuntos posibles y en todos los metros a su alcance, los cortos y los largos, los serios y los burlescos. Se trata, en definitiva, de un poeta total. Y, a este tenor, resulta muy pertinente la estimación que hace de los poetas españoles según su destreza en ambos tipos de métrica, por la implicación que tiene este examen con la jerarquía de la práctica antigua frente al modo italiano. Por ejemplo, dice que:

> […] con estos [los grandes] se entendieron mejor Juan de Mena y Garcilasso, Boscán, Montemayor […] Francisco de Sa y Miranda es insufrible en los grandes […]
> De Fernando de Herrera, Francisco de Figueroa i fray Luis de León no ay versos pequeños, de que parece no osaron escrivirlos. Lope de Vega, aunque escrivió muchos versos de los mayores bonísimos, es ventajoso en las redondillas y romances. Y lo mismo sucede a don Luis de Góngora i al Conde de Villamediana. Los dos Lupercios poco, o nada usaron los pequeños, i essos que ay importan poco.[71]

---

[69] Lo reproduce Porqueras, *op. cit*., págs. 382-394.

[70] En efecto, la siguiente pieza preliminar a las *Advertencias*, que es el *Prólogo*, ofrece datos igualmente esclarecedores sobre la concepción de Faria e Sousa en torno a la poesía y los poetas. Lo utiliza, en primer término, para insistir en su abrumadora autobiografía creadora y, de paso, para explicar la gestación de los anteriores comentarios a *Los Lusíadas*. Y también de estos presentes a las *Rimas*, que llegaron a un segundo estado de redacción en 1646. Unos comentarios que pretenden sobre todo, según sus propias palabras, «el descubrimiento de lo recóndito de la erudición y de la armonía, y de lo alegórico y de las imitaciones», en la poesía de Camoens, subrayando por tanto, los lugares paralelos con poetas precedentes en los que pudo basarse. Al final del escrito, se vanagloria Faria de todo lo que ha aumentado el corpus conocido de Camoens (lo cual es, sin embargo, una de las mayores críticas que se le hace a su labor) y trata sobre la disposición establecida para compartimentar ese gran caudal de poemas. Primero ha aplicado una agrupación genérico-estrófica y luego, consecuentemente, ha dividido por materias cada uno de esos grupos.

[71] Tres notas al hilo de este comentario. Primero el aprecio de los octosílabos gongorinos frente a su obra mayor, como ya he comentado; segundo la admiración rendida a Lope, que también ha quedado clara; y tercero las prevenciones continuas respecto a los Argensola.

Camoens queda ensalzado, sin duda, como campeón en todo género de literatura, las prosas incluidas y también la comedia[72], facetas que habrían de ocupar ambas dos la octava parte del proyecto editorial (parágrafo 3)[73]. En concreto, las *Rimas* constituyen un botón de muestra de la variedad de los intereses literarios del portugués, conforme a su prolijidad y amplitud. Pero además representan todas las especies, o géneros, factibles de la poesía. De ahí que, tal como hiciera en el *Prólogo* para la *Fuente de Aganipe*, tanto que repite los argumentos de entonces, Faria contextualice las *Rimas varias* de Camoens dentro del canon de la poesía peninsular, para pasar, acto seguido, a explicar la división establecida en sus poemas. Y esta estructuración en sonetos, otros endecasílabos y octosílabos[74] resulta ser de suma importancia, dado que la partición en géneros poéticos habrá de convertirse en pauta para sus comentarios acerca de los rasgos distintivos de cada uno de ellos y de sus máximos representantes.

De todas las manifestaciones poéticas camonianas, Faria aprecia singularmente sus canciones, igualándolo a Petrarca, Bembo, y Garcilaso en su ejercicio poético. Pero también tiene una objeción y se produce a cuenta de la poesía bucólica. Dice: «Y ojalá pudiera él haber humillado la grandeza de su espíritu en algunas de las églogas, conformando más con el estilo bucólico». Y es lo mismo que le ocurre con Garcilaso: el reparo a la inadecuación de ambos con la que él considera pauta fundamental del género bucólico, esto es el *estilo rústico* o *campestre*[75]. Precisamente, esta autoafirmación de apego al decoro poético en cada caso, unida al paralelismo entre la disposición genérica de las *Rimas varias* de Camoens y las suyas propias, más la reutilización de los comentarios, aplicados primero a sí mismo y renovados luego para Camoens, y, junto con esto, la

---

[72] Se lee: «Aquí debiera yo mostrar ahora el cómo salió mi P[oeta] de cada una de las suertes de poemas contenidos en estas rimas; los cuales por su orden son los sonetos, las canciones, las odas, las elegías, las octavas, las églogas, las redondillas, las glosas, las voltas, las comedias, y las prosas: pero a la entrada de cada género he dicho lo que basta» (4).

[73] Especifica Faria: «Otra dificultad hay, y es ser uno claro en verso, y juntamente en prosa […] Otra dificultad es usar bien de las veras el que en las burlas es señalado. Marcial diose mejor con estas que con esas otras: lo mismo sucedió a Don Luis de Góngora, y a Miguel de Cervantes, y a Alfonso de Salas Barbadillo; y a Don Francisco de Quevedo. Dejemos ya ejemplos semejantes, y vengamos a ver un prodigio; porque mi poeta escribió en toda suerte de estilo, y de metro, y de prosa, y de veras, y de burlas, y es indubitablemente tan grande en lo uno como en lo otro» (3).

[74] En concreto: «La división de estas rimas en cinco partes, etc. La primera se dio a los sonetos por ser composición de más mérito. La segunda a las canciones, y odas, que corresponden a los versos líricos. La 3 a elegías, y octavas. La 4 a las églogas […] La quinta a las glosas, y otras composiciones que son propias de España, y en que Gregorio Silvestre se aventajó, y tuviera el primer lugar, si Luis de Camoens no se le ganara, allí en la agudeza de los conceptos, y propiedad de las palabras, como en la industria de hallar caída a versos difíciles […]» (6). Váyase de nuevo a Núñez Rivera, art. cit. (1996-1997).

[75] Ninguno de los dos llevó al efecto una égloga con tales características, pero sí él, como dejó plasmado en la *Fuente de Aganipe*.

ejemplificación en muchos lugares a partir de pasajes de poemas de su cosecha, evidencian sin lugar a dudas la proyección de su personalidad como poeta, su asimilación, podríamos decir, al modelo indiscutido que aún queda superado.

Sobre el endecasílabo y el soneto

Hasta aquí han ido apareciendo opiniones dispersas de Faria e Sousa en torno a los géneros poéticos y sus máximos ejecutores, pero las disquisiciones sistemáticas sobre el asunto comienzan propiamente con el *Discurso acerca de los versos de que constan los poemas contenidos en los tres Tomos primeros de estas rimas, que son sonetos en el primero; canciones, odas, elegías, y octavas en el segundo; y églogas en el tercero; y de la perfección de los sonetos, y cuáles autores se aventajaron en ella*. Este *Discurso*[76], con algunas diferencias de extensión y de detalle en los argumentos, forma parte, por supuesto, de los preliminares de la *Fuente de Aganipe*[77]. En ambos casos, los primeros trece parágrafos los destina Faria a discutir la historia del endecasílabo en España, partiendo para ello del parecer de Herrera[78], que daba la primacía a Boscán, y a su lado a Garcilaso, Hurtado de Mendoza y Cetina, a pesar de que señalara luego, en palpable contradicción, la existencia de endecasílabos en Santillana[79].

La pulla final del comentario contra Herrera («Conforme a esto, bien poco supo de estas cosas quien pensó que Garcilaso había sido primero en ellas; teniendo él tantos primeros») no puede ser más descalificadora. Pero hay un todavía más: en un pasaje de la *Fuente de Aganipe*, que queda suprimido en esta edición de Camoens, Faria quita aún la razón al sevillano y sitúa los inicios del verso heroico en torno a 1521, por obra del portugués Bernardim Ribeiro. De tal suerte, el endecasílabo floreció antes, aunque fuera cuestión de a lo sumo cinco

---

[76] A pesar de la amplitud del título, por ahora Faria sólo va a discurrir sobre el verso endecasílabo en general y luego sobre el soneto más en concreto. Del resto de los géneros se ocupará en cada parte correspondiente, como tendremos ocasión de ir calibrando. Lo reproduce Porqueras, *op. cit*., págs. 394-402.

[77] Ahí se titula: *Discurso acerca de los versos de que constan los seiscientos poemas de esta primera parte a que la antigüedad llamó sonetos; i de quien los trató con más acierto, i de las circunstancias de su perfección*.

[78] Fernando de Herrera, *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones*, ed. facsímil J. Montero, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998, págs. 75-77.

[79] Así lo explica Faria e Sousa: «Fernando de Herrera en la introducción a las *Notas sobre Garcilaso*, da el primer lugar a Boscán. Pero luego (creyendo haber hecho mucho en este descubrimiento) advierte que el Marqués de Santillana, años antes, había escrito sonetos de este número […] Dice sucesivamente estas palabras: "Después debieron ser los primeros Juan Boscán, Don Diego de Mendoza y casi iguales suyos en el tiempo Gutiérrez de Citina, y Garcilasso. Conforme a esto, bien poco supo de estas cosas quien pensó que Garcilasso había sido primero en ellas; teniendo él tantos primeros […]"» (2).

años, en Portugal que en Castilla[80]. Y no contento con la preeminencia lusa del endecasílabo renacentista, Faria se hace eco más tarde de una superchería histórica bien conocida por esas fechas, que le permite corroborar que el propio Petrarca plagió al valenciano Jordi de Sant Jordi y a su compañero Andreu Febrer, autores ya de sonetos y tercetos. La patraña, basada en adelantar las fechas de dos autores en realidad del siglo XV, la fabuló originariamente Pedro Antonio Beuter en la *Epístola nuncupatoria* a la *Primera parte de la Corónica General de toda España* (1546). Pero Faria parece basarse más bien en la amplificación que de todo ello hace Argote de Molina en su *Discurso sobre la poesía castellana* de 1575[81]. Tampoco satisfecho con este desafuero cronológico, y reincidiendo en el absurdo, Faria pretende adelantar aún la fecha de creación de los endecasílabos y situarlos un siglo antes, nada menos que en el siglo XI y en Portugal, siguiendo esta vez a fray Bernardo de Brito, autor de una *Historia de Cister* de 1602[82].

En el esquema dispositivo de Faria, tanto en su propia poesía como ahora con la obra de Camoens, el lugar preeminente le corresponde a los sonetos, dice que «por ser composición de más mérito», opinión que comparte, desde luego, con todos los preceptistas del Siglo de Oro, y sin ir más lejos, con Herrera[83], en quien se lee que es «La más hermosa composición i de mayor artificio i gracia de quantas tiene la poesía italiana i española». Una primacía que se refleja, desde luego, en los poemarios a través de su ubicación inicial, práctica de la que contamos con innumerables ejemplos. Refiriéndome sólo a colecciones del

---

[80] Es el siguiente: «Más si yo no me engaño, antes de Garcilasso i de Boscán se escribían estos versos en Portugal […] Pues Boscán, Don Diego de Mendoza, i Cetina fueron primeros a escribirlos […] síguese que Boscán, el primero de los tres en esta escritura, no la usó sino por los años 1524. Pues lo cierto es que le fue anterior [a Francisco de Sa y Miranda] Bernardin Ribeiro […] pues, viene a ser el que escribía de estos versos el año 1521» (4).

[81] Gonzalo Argote de Molina, *Discurso sobre la poesía castellana*, ed. E. F. Tiscornia (Madrid: Biblioteca Española de Divulgación Científica, VI, 1926), ed. J. Romera Castillo, Madrid: Visor, 1995, págs. 39-42. Estos son los razonamientos de Faria: «Mas porque no quitemos a nadie su gloria, digo que hasta aquí pudieron portugueses, y castellanos imitar a los lemosines, o valencianos; porque este caballero Mosen Jordi (de quien Petrarca trasladaba) florecía, según Beuter, por los años 1250 […] Dice allí Beuter que este Jordi escribió sonetos, sextinas, y tercetos, que son todas las suertes de composición del Petrarca, menos las canciones […] De otro caballero de los mismos días, llamado Mosen Febrer, dice (también allí) el Beuter, que compuso en sonetos […] Gran ventaja, por cierto, de los valencianos en la antigüedad de poetas con este número» (12).

[82] Es decir: «Pero no me sosiego con esa ventaja, y quiero mostrar que casi cien años antes de ella, y del emperador Federico, y de Jordi, y de Febrer, se escribían en Portugal versos de once sílabas. Porque […] por los años de 1090, se escribían allá, pues de aquel tiempo permanecen canciones […] Tráelas el doctor Fray Bernardo de Brito coronista mayor del reino, y de su orden, varón celebre, en su *historia de Cister* […] con que en Portugal vienen a tener de antigüedad más de quinientos años. Y a lo menos quedará clarísima la ignorancia de quien piensa que Garcilasso ayer fue el introductor de esto en España […]» (13).

[83] Fernando de Herrera, ed. cit., pág. 66.

XVII podría aducir los casos de Carrillo, Paredes, Bocángel, el ms. Chacón de Góngora, Colodreros, Esquilache, Salcedo, Trillo o Ulloa y Pereira, etc.[84].

Los sonetistas españoles[85] que subraya son, pues, sus autores de referencia, más o menos idénticos a los que aducía en el *Prólogo* de la *Fuente de Aganipe*. Garcilaso y en su misma cronología Silvestre, bien valorado por Faria, tal vez por su origen portugués, Boscán y Figueroa[86]. Ahora mantiene reticencias sobre de la Torre y desde luego con respecto a Herrera. Ya en el XVII su opinión es parcial hacia los Argensola y cicatera con Góngora, salvo en los sonetos satíricos y burlescos. Luego nombra a Villamediana y de nuevo a López de Zárate, puede que aquí, por la cronología, mediante sus *Obras varias* (1651), donde se editan los sonetos. Como no podía ser de otro modo, el mejor sonetista, por observar correctamente esta preceptiva, se reconoce en Camoens, pero luego destaca a Lope de Vega[87], autor que, como ha podido comprobarse, siempre sale muy bien

---

[84] Véase Núñez Rivera, art. cit. (1996-1997), págs. 155-156. Puede verse al respecto el completo panorama y listado que establece Ignacio García Aguilar en «*Tras el Parnaso (1648): aproximación a modelos editoriales de mediados del XVII*», en *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, ed. I. García Aguilar, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2009, págs. 59 y sigs. Asimismo, véase el *Listado de poesía impresa entre 1650 y 1700*, publicado como apéndice a partir de la pág. 231.

[85] A pesar de todo, el espacio que destina Faria al juicio crítico del soneto es más bien parco (parágrafos 14-28). En cualquier caso, lo primero que hace en el escolio es trazar el recorrido de la composición, que no cuenta con precedentes latinos, desde Petrarca («Pasemos a averiguar cuáles son los maestros en esta suerte de números usados en sonetos […] Petrarca […] se aventajó a todos en la pureza del estilo, y de los pensamientos, y afectos, y bellezas poéticas espiritosas. […] Túvose esta palma en Europa hasta que se arranco de las manos mi poeta con sus sonetos […] Así es indubitable que estos dos felicísimos héroes en este arte, son los polos sobre que se libra este género de escritura […] No por esto deja de haber grandes ingenios con felicidad en esta composición. En Italia el Navagero, el Tansilo, el Casa, el Bembo, Vitoria Colona, el Guarino, y otros», 14) a los poetas peninsulares («En España es primero de estos segundos Garcilasso, que en todos sus sonetos tiene sustancia, y en cuatro, o cinco, o seis no reconoce superior. Otros tantos se hallarán en Gregorio Silvestre dignos de toda estimación: y entre estos dos no hubo otros que en este género la merezcan singular. Boscán tiene delgados conceptos; pero el número, y elegancia, y espíritu poético ningunos. Así otros. Sucedió a los dos Francisco de Figueroa que tiene algunos sonetos muy buenos; y luego Francisco de la Torre, que tiene espíritu poético, mas pocos, o ningunos pensamientos. Fernando de Herrera logra esto, y gravedad, pero dice poco, y con gran dureza. Luego Lope de Vega de que realmente ay muchos sonetos felicísimos. Vinieron después los dos hermanos Argensolas, que entre muchos sonetos tienen algunos de gravísimas sentencias, muy cuerdos, aunque no muy poéticos. Entre 200 que habrá de don Luis de Góngora, dudo si cuatro de ellos se podían llamar cabales; hablo de los que no son burlescos, o satíricos. Lo propio de los del conde de Villamediana, que aun son más. De Francisco López Zarate he visto algunos bien felices […], 14-16).

[86] Figueroa es citado como autoridad por Herrera, ed. cit., págs. 195 y 376, y Miguel Sánchez de Lima, *Arte poética en romance castellano*, ed. R. de Balbín Lucas, Madrid: CSIC, 1944, págs. 95-96.

[87] Se lee: «El hombre que mejor observó el empezar un soneto bien, y acabarle con ventaja (no al contrario; que esto enseñó quien dijo, había de abrir con llave de plata, y cerrar con llave de oro) fue Luis de Camoens, y después de él Lope de Vega. Yo he procurado, y conseguido esto en casi dos mil sonetos, como se verá de los que se hallarán en mis rimas» (21).

parado en los comentarios, a causa de ser su amigo y de haberle elogiado en la edición de los *Lusiadas*[88].

Para Faria un soneto modélico o cabal, como él lo denomina, es el *Oh, dulces prendas* de Garcilaso. La perfección en la compostura de la estrofa debe partir, tal como repiten todos los tratadistas[89], de la concentración en un solo tema o concepto y la disposición correcta y certera de ese argumento, que como un cohete, dice, explota en el último terceto, mientras que el primero *le ha hecho la cama*[90]. Tal vez, en esta descripción dispositiva del soneto, donde nada puede sobrar ni faltar, ni tampoco estar en un lugar equivocado, Faria tenga en cuenta las disquisiciones de Carvallo en el *Cisne de Apolo*, a pesar de no seguirlo al pie de la letra[91].

Los versos líricos. De canciones y odas

Las canciones y las odas constituyen para Faria, y le asiste toda la razón, las dos clases de poemas «que corresponden a los versos líricos» y, junto con las sextinas, de las que no voy a tratar por falta de espacio, se editan en la segunda parte, tomo III, de las *Rimas varias*. Todas ellas también se discuten en la *Parte tercera* de la *Fuente de Aganipe*. Sobre la canción, un género vernáculo como el soneto, existe una preceptiva española bastante consolidada para entonces, puesto

---

[88] Sobre estas relaciones han tratado: E. Glaser, «Lope de Vega e Manuel Faria e Sousa: Achega para o Estudo das Relações Culturais entre Portugal e Espanha», *Colóquio*, 8 (1960), págs. 57-59; D. L. Heiple, «Political Posturing on the Jewish Question by Lope de Vega and Faria e Sousa», *Hispanic Review*, 2 (1994), págs. 217-234; E. Rodríguez Cepeda, «La relación Camões, Lope de Vega y Faria y Sousa», *Quaderni Portoghesi*, 7-8 (1980), págs. 207-222.

[89] Así, Sánchez de Lima, ed. cit., pág. 65; Díaz Rengifo, ed. cit., pág. 487, que comenta que de ordinario no lleva sino un solo concepto; o Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, ed. B. Brancaforte, Madrid: Espasa-Calpe, 1975, pág. 251.

[90] Estas son sus palabras: «Esto queda enseñando, que si bien el soneto no ha de tener más de un pensamiento, debe organizarse de modo que lo fino de él se conozca con más valor en el último terceto. Es como carrera de buen hombre de caballo a donde se mira más al parar que al partir, y correr. Es puntualmente cohete, que volando luminoso, y ruidoso, para en un estallido mayor. Y aunque, como dijimos, no ha de apartarse de un solo pensamiento organizado con esa industria, debe disponerse de manera, que en cada cuartel diga algo que dé cuidado. El primer terceto se puede sufrir menor, porque ordinariamente sirve de hacer la cama a lo mayor que se quiere decir en el último. Así se hace un Soneto cabal» (19).

[91] Carvallo afirma por su lado: «En sonetos no se puede continuar materia larga, que cada concepto se ha de comprender en un soneto y un soneto no puede tener más de un concepto y cada cuatro versos de los primeros se ha de concluir sentido perfecto y de los seis postreros a cada tres le ha de acabar también cláusula. Por manera que todo el soneto se divide en cuatro puntos, uno al cuarto verso, otro al octavo, otro al onceno, otro al último y en los seis postreros conviene estar toda la sustancia del soneto y tener en sí algún concepto delicado y que los ocho de antes vayan previniendo y haciendo la cama a los que en estos seis postreros se dice» (Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, ed. A. Porqueras Mayo, Madrid: CSIC, 1958, 2 vols., II, XIII, fols. 94-96).

que su descripción y modelos aparecen reseñados en casi todos los tratadistas[92]. Sin embargo, las referencias a la *oda*, en realidad un *continuum* del macro-género canción, son mucho menos cuantiosas. Por eso destacan las opiniones de Faria, sobre todo si tenemos en cuenta que reflexiona sobre algunos de los rasgos que permiten, según qué casos, la polaridad o neutralización de ambas realizaciones en el sistema genérico del Siglo de Oro[93]. Y el motivo fundamental es su adscripción conjunta al *genus* o espacio lírico, como ya se encargó de subrayar mucho más por extenso Fernando de Herrera en las *Anotaciones*[94]. Por su parte, Faria define la canción del siguiente modo: «La canción es propia para asuntos graves: y aun más que conceptos quiere elevaciones en los modos del decir, y afectos, e imágenes, y singularísima claridad [es decir, elegancia]» (1). Una caracterización que señala la gravedad en los temas y, en pareja consonancia, el uso de un estilo sublime. Así lo aceptaba Herrera, por ejemplo (que dice que su textura es gravísima) y, a la zaga Juan de la Cueva, para quien la canción ha de realizarse: «en estilo sublime i elegante / en oración polida i castigada / numerosa i de espíritu constante» (vv. 1293-1295)[95].

Pero hay otro fragmento de la *Fuente de Aganipe* (y copio: «Estos autores, i casi todos los que las escribieron semejantes, trataron en ellas de asuntos grandes y relación de varios acontecimientos», 4) no recogido en las *Rimas* de Camoens, donde, si, por un lado se hace eco de la amplitud de asuntos de que puede tratar la canción, como también proponía Herrera («i se acomoda a varios modos i a todos los argumentos»), por otro advierte de la exclusión de los conceptos amorosos, algo que extraña mucho más, siendo su ascendencia petrarquista (cito de nuevo: «y ellas para esto son, i no para amores, i cosas suaves», 4). Una especialización para la canción de mayores proporciones, porque aquí se está refiriendo Faria a la de estancias de veinte o más versos, que parece concordar con la tendencia herreriana de circunscribir el género al canto patriótico de tono celebrativo, y no tanto a las intimidades de los afectos[96].

---

[92] Hace un panorama de esta preceptiva Emiliano Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid: CSIC, 1970, págs. 249-254.

[93] *La Oda*, ed. B. López Bueno, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1993. Tratan específicamente sobre Faria e Sousa, Begoña López Bueno, «Hacia la delimitación del género oda en la poesía española del Siglo de Oro», págs. 175-214 (págs. 198-200) y Pedro Ruiz Pérez, «La oda en el espacio lírico del siglo XVII», págs. 277-318 (págs. 293, 307, 310, 311).

[94] Herrera, ed. cit., págs. 219-224 define el *genus* o espacio lírico en el discurso sobre la canción.

[95] Juan de la Cueva, *Exemplar poético*, ed. J. M.ª Reyes Cano, Sevilla: Alfar, 1986, pág. 87.

[96] Todas las particularidades del género lírico a partir de las definiciones de Herrera las ha estudiado Begoña López Bueno, «De poesía lírica y poesía mélica: Sobre el género *canción* en Fernando de Herrera», en *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse: Université Toulouse-Le Mirail, 1994, págs. 721-738. Posteriormente, «Las *Anotaciones* y los géneros poéticos», en *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce Estudios*, ed. B. López Bueno, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1997, págs. 183-200.

Cuando Faria hace el listado de los mejores poetas de canciones[97], elimina en las *Rimas* algunos de los nombres citados en la *Fuente de Aganipe*, como Lope, algo extraño por su apego al autor, o los Argensola, por los que, sin embargo, no muestra pareja simpatía. Omisiones hechas quizá para encumbrar definitivamente a Camoens[98]. Trascendentales habrán de ser, por lo demás, las cuestiones relativas a la extensión de las canciones, entre otros motivos porque de su distinta amplitud depende la diferencia con la oda. Los límites razonables para Faria, aunque no todos los preceptistas están de acuerdo en este cómputo[99], son los veinte versos para cada una de las estancias y un número de estrofas en cada canción comprendido entre cinco y doce estrofas, siguiendo, en consonancia, una proporción de más estancias para aquellas con menor cantidad de versos, y al revés[100]. Parece que Faria se ajusta en toda esta casuística a la tendencia crítica más extendida[101], tal como puede colegirse, por ejemplo, de la protesta que hace Juan de la Cueva en el *Ejemplar poético*: «Obligan al que uviere de hazella / que veynte versos tenga cada estança / no más, i nueve las menores della» (vv. 1347-49, pág. 89)[102]. Y tras este cuerpo normativo bastante detallado, expandido incluso en las *Rimas* con respecto a lo que figura en la *Fuente de Aganipe*[103], Faria establece una mínima historia del género. De nuevo es partidario de una primacía cronológica de España sobre Italia (9), basándose también en Beuter, como argumentó en el *Discurso I.*

---

97 De Garcilaso valora singularmente la canción cuarta, como ocurre con Herrera, *op. cit*., pág. 251. También ensalza a Lope y los Argensola.

98 Reproduzco el fragmento: «Las mejores en Italia absolutamente son las de Petrarca: en Castilla las de Garcilasso, i singularmente la cuarta, luego las de Lope de Vega. Boscán tiene algunas, que en afectos no ceden a las mejores; pero es tosco. Los Lupercios las lograron bien. Las de Luis de Camoens todas igualan a las del Petrarca, i en lances las exceden mucho, i estas son las mejores de España, i la 10 la mejor de Europa». De Petrarca sostiene que ha sido el autor que más canciones hizo, pero en el cómputo se han de incluir también los madrigales y las sextinas, porque a todas estas composiciones las denomina como tales, dando lugar a la indiferenciación. Inmediatamente se autocita él mismo con sus más de trescientas composiciones. En cualquier caso, todos los poetas subsiguientes han imitado a Petrarca «tomándole por infalible regla» (1).

99 Sobre la preceptiva métrica de la canción, véase Enrique Segura Covarsi, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro*, Madrid: CSIC, 1949.

100 Precisa, por ejemplo: «Y si fuere de a nueve hasta doce versos en cada estancia, bueno será que no baje de siete estancias» (5).

101 Aunque en este aspecto Faria se muestra más relajado y piensa que cada poeta puede diseñar su primera estancia como le venga en gana, siempre que siga después con idéntico esquema. Compárese con Carvallo, ed. cit., II, pág. 279, Díaz Rengifo, ed. cit., pág. 64; Sánchez de Lima, ed. cit., pág. 71.

102 O como también se observa en Caramuel, que quiere que no sean menos de doce las estancias (ed. cit., pág. 253). Asimismo, ver Cascales, ed. cit., págs. 9-24.

103 Y todo a pesar de lamentarse el poeta de que no vale mucho la pena detenerse en detalles preceptivos porque en la actualidad los autores rehúyen del trabajo y la dificultad.

En adelante, Faria e Sousa dedicará su atención a la *oda*[104]. En su caracterización temática y estilística, este género no disiente prácticamente en nada de la canción vulgar. Dice al respecto: «La oda es composición que quiere singularísimas elevaciones, y pensamientos, y gravedad», definición muy similar, de hecho, a lo que mencionaba de la canción: elevación de estilo y gravedad de asuntos. Lo que sí tiene muy presentes son los dos modelos clásicos predominantes, que ahora sí existen, frente al soneto o la canción en estancias, y que son la *oda pindárica*, pública y celebrativa, por ello de tono elevado, y la *oda horaciana*, reflexiva e intimista y de estilo tenue[105]. Vayamos mejor a sus palabras: «El primero que las escribió tales en Grecia fue Píndaro […] Entre los latinos Oracio; y cada uno en su esfera es admirable» (117). Por supuesto, en el ámbito toscano, destaca a Bernardo Tasso como máximo representante[106], y está absolutamente en lo cierto, puesto que fue él el primero en trasladar los esquemas horacianos al romance. Y en cuanto al panorama castellano, Faria atina igualmente en sus consideraciones, estableciendo una línea sucesiva que parte de Garcilaso, con la mediación de Tasso, por supuesto, y que de aquí va a fray Luis y Francisco de la Torre[107]. Extraña más la incorporación de Lope de Vega, no especialmente singular en la compostura de odas, pero ya conocemos su predilección interesada por el Fénix:

> […] de Garcilasso permanece una que absolutamente es la mejor de Castilla. Fray Luis de León escribió muchas con juicio, mas con alguna sequedad. También las hay en Francisco de la Torre, graves, y con más gala, Lope de Vega no hizo pocas, y son suaves (117).

A la vista de estos nombres me pregunto si Faria no estará pensando en las dos ediciones quevedianas de 1631. En cierta medida, y esto es lo relevante, está oponiendo de nuevo el modelo horaciano (fray Luis y de la Torre) con el pindárico y celebrativo, formulado por Herrera y recuperado, en cierta medida por Lope, que parece decantarse «por la alternativa temática, estilística y métrica de la canción heroica […]»[108].

---

[104] Para la teorización de la oda, véase José Manuel Rico y Alejandro Gómez Camacho «La oda en preceptivas y tratados españoles», en *La oda*, *op. cit.*, págs. 399 y sigs.

[105] Véanse los trabajos de B. López Bueno sobre la canción, citados anteriormente. Además, B. López Bueno, art. cit. (1993).

[106] Cito: «En toscano es primero y último Bernardo Tasso; y las suyas son lo mejor de sus rimas» (117).

[107] Ver Soledad Pérez-Abadín Barro, «La oda en Francisco de la Torre, Fray Luis de León y Francisco de Medrano», en *La oda*, *op. cit.*, págs. 249-276.

[108] «Por la alternativa temática, estilística y métrica de la canción heroica, pero sin que llegara a establecerse una oposición funcional entre la lira y la estancia» (en palabras de Pedro Ruiz, art. cit. [1993], pág. 302).

Además de por sus modelos, la oda se distingue de la canción en cuanto a la dispar envergadura de sus estrofas. En realidad es una especie métrica dentro de ella. Ya lo hemos dicho, y es una idea que, por ejemplo, aparece en López Pinciano, que constata: «La que dizen lira, en la verdad, es vna especie de canción, mas ya algunos la ponen como cosa apartada y como difere[n]te especie de las regulares, la qual consta de número cierto de pies, que son cinco»[109]. Pero Faria no menciona en ningún caso el término *lira*, la estrofa definitoria para todos los tratadistas desde la *Oda* de Garcilaso. Simplemente advierte de que: «No deben las odas exceder de ocho versos en cada estancia» (3). Y ahí radica precisamente el problema conceptual, y a la vez terminológico, puesto que se produce una neutralización frecuente, según en qué número de versos por estancias se considere el límite entre odas y canciones[110]. Esta diferencia de envergadura métrica supone, pues, la clave para la distinción de la oda con respecto a la canción. Pero Faria es muy consciente de que ambos géneros conforman las dos manifestaciones del canto lírico, dando lugar a una categoría superior y englobadora, y de donde surge la posibilidad de intercambiar los nombres:

> Y cantos, y canciones es lo mismo: y viene a ser lo que dice arriba, de que pudiéndose llamar canción a la oda, y oda a la canción, ya la canción de más versos se levantó con este nombre; y la oda que es de menos, con esta (117).

Lo cual no quiere decir que sea lícito, por supuesto. Y es aquí donde aprovecha para arremeter de nuevo contra Herrera, que había permutado en la rotulación de

---

[109] Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, ed. A. Carballo Picazo, Madrid: CSIC, 1973, II, pág. 278.

[110] «Incluso Tasso –dice perplejo Faria– llamó odas a lo que realmente son canciones. Canción se puede llamar cualquier poema; pero ya se levantó con este nombre aquel que ordinariamente se llama canción: así se levantó con el de oda este de que vamos tratando, que es de pocos versos en cada estancia». En Camoens, cuyas odas considera mejores incluso que sus canciones («Bien dijo Fernán Rodríguez Lobo Surrupita en el prólogo, o elogio, a la primera edición de estas rimas, que Luis de Camoens había sido singular en las canciones, y en ellas se incluyen las odas, que son las que tenemos delante: y, si se pudiese decir, dijera yo que aun era mayor en ellas que en esas otras»), existen composiciones de 5 a 7 versos, pero las puede haber también de cuatro (la oda sáfica) e incluso de tres («Luis de Camoens no hizo alguna que excediese de siete versos; y aunque también no la hizo que bajase de cinco, bien se puede hacer de cuatro, como la hicieron algunos, no incapaces de ser imitados. De cuatro son las sáficas, de que en Oracio ay muchas. También en él las ay de tres, y de dos. De dos en vulgar no serán gustosas: de tres hice yo algunas, y parecen bien, mas son difíciles de obrar»). Según sea el cómputo de versos por estrofa, al igual que previno para la canción, así será el número de las mismas. Así las de 8 versos cada estancia, nueve estrofas como mínimo y las de 5 a 7, no deben bajar de 12, etc.: «Las odas que fueren de a ocho versos en cada estancia, no deben bajar de nueve estancias, porque es necesario tengan algún cuerpo estos poemas. Las de a siete, seis, y cinco, será bueno que no bajen de doce: las de a cuatro, y tres, necesitan de más. De a cinco versos es la de Garcilasso, y tiene 22 estancias: y está bien. En Oracio ay algunas odas de ocho versos, y otras a este modo muy breves. El latín tiene otros respetos: en vulgar será cosa ridícula llamar oda a dos estancias; aunque sean de a ocho versos» (117).

la *Florem Gnidi* de Garcilaso el término *ode* por el de *canción V*, en un intento de igualar ambos géneros. Es decir, de confundirlos, con el fin de dignificar la variedad vernácula, de tal modo que las canciones petrarquistas sustituyesen el modelo clásico:

> Conforme a esto, bien pudo Fernando de Herrera excusar la mudanza que hizo del título de la de Garcilasso, que era oda: y él se lo dio de canción: habiéndoselo dado de oda Garcilasso, [que también como él cuando menos supo qué cosa era canción, para llamar así a aquel poema] (117).[111]

La conclusión de Faria rememora el caballo de batalla en la controversia sobre las *Anotaciones*[112], al afear la corrección de errores y descuidos en Garcilaso por parte de Herrera. Y esto por más que Faria mismo señalara por su lado algunas de estas imperfecciones:

> Dígame agora Fernando de Herrera si quiere que le dé yo más crédito que a Garcilasso y que a Luis de Camoens? A estos le daré yo siempre; y a él harto haré en tenerle por buen estudiante […].[113]

Otra de las aportaciones de Faria en su definición y juicio crítico de la oda, y tal vez sea ésta la más novedosa de todas, radica en su identificación con los salmos davídicos, un vínculo constante en el Siglo de Oro, que tuve la oportunidad de estudiar yo mismo hace bastante tiempo[114]. Dice al respecto que «A este modo [en estrofas aliradas, se entiende] parece fueron los salmos de David,

---

[111] Estos son sus reparos: «y si Herrera quiso excusar la voz oda, porque dicen algunos fuera indecencia (observación muy de la vanidad moderna) tendréle por muy ridículo, habiéndole tenido antes sólo por muy impertinente. Allá al tratar de las sextinas veremos en Castelvetro semejante impertinencia usada contra el decoro debido a Petrarca, y a toda la antigüedad buena es la sentencia de Marcial; que nadie debe mostrase ingenioso en libro ajeno […]» (117).

[112] Véase Ángel Estévez Molinero, «Los descuidos de Garcilaso en la perspectiva crítica de Herrera (con algunas notas sobre las «necedades» en las *Anotaciones*)», en *Las Anotaciones*, *op. cit.*, págs. 135-156.

[113] Lo reproduzco entero: «Dígame agora Fernando de Herrera si quiere que le dé yo más crédito que a Garcilasso y que a Luis de Camoens? A estos le daré yo siempre; y a él harto haré en tenerle por buen estudiante: mas esto no basta para corregir a tan grandes hombres, cuyos descuydos valen más que nuestros cuydados […] Garcilasso llamando oda a lo que supiera llamar canción si quisiera, pues sabía lo que eran canciones […] Yo ruego a todos, por el amor de Apolo que no seamos bachilleres y que con un batelillo de gramática, nadie embista clases de ciencia: que con una lucernilla de ingenio nadie quiera alumbrar a los luminares de la primera magnitud» (117-118).

[114] Ya utilicé las interesantes reflexiones de Faria en «La versión poética de los Salmos en el Siglo de Oro: vinculaciones con la oda», en *La Oda*, ed. B. López Bueno, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1993, págs. 335-382. Ahora recogido en *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro. Estudios sobre los Salmos y el Cantar de los Cantares*, Madrid: Iberoamericana, 2010, págs. 117-161.

a algunos de los cuales en la translación nueva se llama odas, que vale cantos» (13). El sustento para tal paralelismo se centra otra vez en la identidad lírica de ambas manifestaciones, aunque una sea religiosa y la otra profana. El maridaje conceptual, que no hace más que recoger los logros de la práctica poética de fray Luis y otros a la zaga, parece ser un hecho evidente a finales del siglo XVI. Y así se deduce, por ejemplo, del título del libro de Diego Alfonso Velázquez de Velasco, *Odas a imitación de los siete salmos penitenciales del real propheta David* (Amberes: Imprenta Plantiniana, 1593), en que los salmos se vierten en estrofas aliradas de seis versos (aBaBcC).

Por tanto, las razones de Faria e Sousa constituyen la prueba evidente de la existencia de un *canon* establecido para la traducción de los Salmos, que se fundamenta en la ecuación salmo=oda y que todavía, casi a mediados del siglo XVII, sigue vigente, no sólo en la práctica (desde fray Luis, los jerónimos del Escorial, hasta el propio Lope o Esquilache) sino incluso en la teoría poética.

A PROPÓSITO DE LA ELEGÍA

Ahora bien, la superposición ocasional entre oda, canción y salmo no será la única confusión genérica por la que Faria e Sousa habrá de mostrar su interés. También le preocupan los aspectos terminológicos, y por tanto conceptuales, en el caso de la *elegía*, el otro gran espacio poético junto con el lírico desde el Renacimiento, que no en la poesía clásica[115]. En la *Fuente de Aganipe*, al terminar el discurso sobre los tercetos, apostilla lo siguiente a este respecto:

> Todas las composiciones que se hazen en tercetos se suelen llamar elegías, pero impropiamente. Elegía vale poema de asunto triste: así una canción puede ser elegía. Elegías llamo agora a todos los 24 poemas en tercetos que aquí van, por no multiplicar títulos […] Aunque ninguna es de asunto festivo en que es muy impropio el nombre de elegía; i sin embargo desso le dio Ovidio en sus *Amores* a materias bien festivas (35).[116]

En efecto, el autor, al identificar terceto y elegía, y aunque paradójicamente lo lleva él mismo a la práctica, advierte sobre la falta de fundamento de esa neutralización, puesto que ni todos los tercetos son de asunto triste, ni toda elegía va escrita en tercetos. Lo remarca claramente: «una canción puede ser

[115] Téngase en cuenta el volumen sobre *La Elegía*, ed. B. López Bueno, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad/Grupo PASO, 1996. Especialmente el trabajo de conjunto de Begoña López Bueno, «De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género», págs. 133-165.

[116] Herrera, por ejemplo, contempla la incorporación de una amplitud de asuntos (ed. cit., pág. 421).

elegía». Y también un soneto, como sostiene Herrera (puesto que «responde a las elegías antiguas en algún modo»). En realidad, Faria se refiere mejor que a un género específico de ascendencia latina a un modo poético lamentable, *élego* lo llama Herrera[117], susceptible de desarrollarse en cualquier cauce métrico, por más que se plasme fundamentalmente en tercetos[118]. Aunque esa caracterización *miserable* de lo elegíaco queda meridianamente clara, no lo es tanto la confusión que se produce al asumir otras posibilidades temáticas, incluso contradictorias, su metro más característico, el terceto encadenado. A esto añade Faria que: «ya está introducido que las Elegías se han de escribir más en tercetos que en otro género alguno de composición y en esta se escriben también materias que no solo son tristes, mas aun alegres, amorosas, laudatorias, cartas y sátiras. Y por esto llamo Elegías a todos los poemas que mi maestro escribió en tercetos» (1). Y aún lo recalca en adelante: «puede tratarse en ellas cualquier materia y mejor las tristes, morales y cartas» (6). Una reflexión de esta naturaleza se está haciendo eco, en fin, de la contaminación genérica entre elegía, epístola y sátira en el Siglo de Oro, tal como nos explicó magistralmente Claudio Guillén[119] a propósito de Garcilaso, a causa sobre todo de su común cauce formal. Así lo constata Herrera, por ejemplo, cuando trata del terceto y afirma que: «este género de metro [sirve mucho] para escribir elegías y cosas amatoria y epístolas y sátiras…»[120].

El catálogo de elegías españolas no se hace esperar tras estas puntualizaciones técnicas, puesto que Faria se entretiene poco más en la estirpe previa del género y en su dimensión latina o italiana[121]. En este sentido debe señalarse que la única

---

[117] Herrera considera lo lírico y lo élego como partes complementarias de la *poesía mélica*. López Bueno, art. cit. (1994).

[118] Así lo precisa en los comentos a las *Rimas*: «Elegía se puede llamar cualquier poema de asunto triste» (1). Si bien, no especifica, como hace el Pinciano, si ese «poema narratiuo miserable», «agora aya tomado su origen de muertes de algunos, agora de las querellas de los amantes», dando así cabida a las dos manifestaciones temáticas más extendidas, luctuosa y amorosa; ni tampoco repara en su talante elocutivo: «la oración (dice el Pinciano) o lenguaje deste poema deue ser congojosa, dura y propia, cuyas sentencias no sean extraordinarias, ni mezcladas con fábulas exquisitas» (ed. cit., II, págs. 245-246).

[119] Claudio Guillén, «Sátira y poética en Garcilaso», en *Homenaje a Casalduero*, Madrid: Gredos, 1972, págs. 209-233; después recogido en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona: Editorial Crítica, 1988, págs. 15-48.

[120] Fernando de Herrera, ed. cit., pág. 300. Una amplitud genérica esta del terceto en la que anteriormente habían insistido Sánchez de Lima («los tercetos sirven para tratar larga materia como es una epístola o una historia, o narración una elegía […]», ed. cit., pág. 60) o Rengifo («Son también muy a propósito para hacer Églogas y lamentaciones y tiene suavidad y dulzura para cartas en materia amorosa y fúnebre y para capítulos adornados de graves sentencias y mucha erudición […]», ed. cit., págs. 60-61).

[121] Afirma que: «En España Boscán escrivió algunos razonables; así D. Diego de Mendoça, pero con gran ventaja Garcilasso. Una elegía dellos anda en una de las ediciones de las obras de Gregorio Silvestre (y a su muerte) en nombre de su hija D. Maria y son tales que no sé otros tan felices, ni más poéticos, en castellano […] No merecen poca [gloria] los de Fernando de Herrera, que si no son tan dulces como los de Garcilasso, es cierto que son más cultos; y esto es lo mejor de sus escritos. Lope de

concesión que hace a Herrera, aunque con ciertos reparos al compararlo con Garcilaso, es el haber compuesto muy buenas elegías, percatándose acaso de que en ellas está la voz más personal y novedosa del poeta. Y es que, como nos ha explicado Begoña López Bueno[122], Herrera reformula el espacio genérico de la elegía, destinándola a la expresión del intimismo amoroso, mientras que capacita la canción petrarquista, como he comentado previamente, para servir de cauce métrico a la exaltación de los asuntos celebrativos de dimensión colectiva. Por eso, frente a las 26 canciones computables en su producción, existen 38 elegías, vehículo primordial de su dolorido sentir amoroso[123].

Escolios para la Silva

Después de las elegías merecen el comentario de Faria las octavas, esquema estrófico esencial del poema mitológico, y también la égloga (Tomo IV). De ninguna de ellas voy a tratar aquí. De la una, porque siendo una estrofa, no constituye propiamente un género. Y de la segunda, dado que, aunque supone uno de los discursos más atinados de Faria, como ya adelanté, ha sido por eso mismo el más analizado hasta el momento[124]. Sólo diré que los mejores autores de églogas en España para Faria e Sousa confirman las nóminas anteriores. A saber: Garcilaso y Camoens, por supuesto, de la Torre, Lope y Zárate (160).

Por el contrario, sí me interesa mucho concluir con los escolios sobre un género entonces emergente, el de la silva, que Faria no trata en el Comentario de las *Rimas* de Camoens, puesto que el poeta no escribió ninguna, pero que sí analiza a propósito de su propia poesía en la *Fuente de Aganipe*. Este esquema métrico es el que se incorpora más tarde a la práctica poética española del Siglo de Oro, dado que no es una adquisición renacentista de primera instancia, sino una ampliación métrica del siglo xvii[125]. Eso hace que su indefinición teórica

---

Vega escrivió muchos bonísimos y los de sus *Triunfos* no deben en nada a los mejores […]» (núms. 3-4). Con lo que no está muy de acuerdo el comentarista es con la disposición de los tercetos para «tratar larga materia» («como es una epístola, o una historia o narración, una elegía y cosas desta calidad»), según afirma Sánchez de Lima (ed. cit., pág. 60). Y pone de ejemplo en contrario los tediosos poemas de los Argensola (5): «Yo, todavía no hallo que los tercetos sean capazes de poema prolixo, si no es interrompiéndolo por capítulos […] No se libran desto [el hastío que causa muchos tercetos continuados] los de los Lupercios, por más que sean excelentes de estilo y sentencia […] (Buenos los hay en los Lupercios, pero de tantos algunas composiciones que son cansadísimas por eso)» (5).

122 Lo ha estudiado López Bueno, art. cit. (1994) y art. cit. (1997b).

123 Para este recuento, véase López Bueno, art. cit. (1996b), pág. 61.

124 Véase Glaser, art. cit.

125 Véase *La Silva*, ed. B. López Bueno, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991. Especialmente tratan de Faria e Sousa José Manuel Rico García y Alejandro Gómez Camacho, «La silva en preceptivas y tratados españoles del Barroco y del Neoclasicismo», págs. 87-112 (págs. 104-105, pág. 110).

sea igualmente llamativa, a no ser que reparemos en alguna que otra mención, más bien insignificante, en la polémica gongorina a cuento de las *Soledades*[126]. Existe, con todo, una cita de la silva como género en Juan de Guzmán en 1589[127] y otra muy tardía de Caramuel (1665)[128].

Pues bien, en medio de las dos fechas contamos con el excurso de Faria, y de ahí su relevancia. El nuevo esquema métrico, dice el comentarista, se caracteriza por su absoluta indefinición, una poética de la libertad («al fin Silvas o Selvas, en que creen se esconden los defetos, como las sabandijas»[129]) que conlleva el abuso por parte de los malos poetas, quienes apelan a ella para ocultar su impericia. Y es que en realidad, y así se rotula en ocasiones, la silva es una *canción informe*, porque su estructura deriva de la des-estructuración (o desconstrucción estrófica) de la canción, a más de la confluencia de las diversas innovaciones en el ámbito del madrigal, modalidad menor del lirismo petrarquista. Los maestros italianos del género son para Faria, Alamanni, Tasso (*Aminta*) y Guarino (*Pastor Fido*)[130].

Y en la trayectoria española del género destaca las *Soledades* de Góngora y también las composiciones de Lope[131]. Considera que las primeras silvas en castellano son las dos *Soledades* gongorinas, y en esto tiene y no tiene razón. Porque antes de Góngora se habían escrito las que podríamos llamar silvas métricas, o estacianas[132], de corta extensión y carácter epigramático, como las del *Heráclito cristiano* de Quevedo o las de Rioja[133]. Pero, en efecto, Góngora

---

126 Véase Rico García-Gómez Camacho, art. cit.

127 Aurora Egido, «La silva en la poesía andaluza del Barroco», *Criticón*, 46 (1989), págs. 5-40 (pág. 6).

128 Juan Caramuel: «Cierta poesía no sujeta a las leyes de la estrofa, sino en períodos desiguales. Algo así como una canción libre» (ed. cit., pág. 258). Indica también que con menos de 20 versos se denomine madrigal y con más, silva (pág. 313).

129 Y sigue: «[…] ellas no obligan a cuidado alguno, ni en número de versos, ni en sitios notorios de consonantes i algunos las han dexado sin ellos en muchos lances, pareciéndoles, que ello no se echara de ver en aquella confusión; al fin Silvas o Selvas, en que creen se esconden los defetos, como las sabandijas» (6).

130 Especifica: «El autor que primero escribió más silvas fue Luis Alamani […] Pero el italiano que tuvo más ventura en las Silvas fue el caballero Guarino con su *Pastor Fido*, en que quiso ser émulo del gran Tasso con su *Aminta*, i aunque le imita i a vezes le traslada i merece estimación le queda atrás por mucho espacio, ni ay que admirar, porque el Guarino parece nació para aquel poema en que nunca será vencido y puede ser que ni igualado. No sé otras silvas en Italia, fuera dessas que obliguen a igual veneración» (7).

131 En el trabajo de M.ª Teresa Hernando Cano, Eva M.ª Redondo Écija y Francisco J. Martínez Ruiz, «*Selectae Silvae*: pequeño muestrario de un gran laberinto», en *La silva*, *op. cit.*, págs. 57-86, se cuentan cuatro composiciones de Lope: «Bendito eternamente», núm. 5; «En Justa de poetas», núm. 26; «Que me llamen a mí dios de poetas», núm. 71; «Yo aquel que las pasadas…», núm. 90.

132 Para el abanico de posibilidades métricas de la silva, véase Montero Delgado-Ruiz Pérez, art. cit.

133 El estudio de ese tipo de silvas lo ha hecho magistralmente Eugenio Asensio, «Un Quevedo incógnito. Las Silvas», *Edad de Oro*, XI (1983), págs. 13-48.

inaugura otra modalidad, que se podría denominar, por su parte, silva-soledad, de gran amplitud y de carácter descriptivo, a fin de cuentas la fórmula con mayor proyección en el XVII[134].

* * *

Góngora, en efecto, dice Faria, a propósito de las *Soledades*, es grande y digno de veneración, la misma que silenciosamente le profesaba él, que lo imita en muchos de sus poemas. Y, sin embargo, no lo considera susceptible de imitación, la práctica clave para el ejercicio poético. Una contradicción, desde luego (otra más, mejor dicho), de las muchas paradojas en que incurre Faria a lo largo de sus escolios teóricos.

Algo parecido le ocurre con Herrera, al que vitupera generalmente, quizás más por envidia que por otra causa, porque luego lo interioriza en muchos de sus conceptos poéticos. Y también hace lo propio con Garcilaso, puesto que, a pesar de considerarlo príncipe de la poesía castellana, le afea errores y caídas de tono. Incluso alguna vez, a propósito de las églogas, poco rústicas, dice él, se separa de la idolatría que siente por su poeta, Luis de Camoens. De los Argensola, no discutidos en su conjunto, siempre encuentra alguna mácula en algún punto. Y, frente a ellos, Lope de Vega destaca en todas sus manifestaciones poéticas, mientras que el silencio es casi total en cuanto a Quevedo[135].

Todas estas son apreciaciones interesadas, por supuesto, las positivas y las negativas, unas en búsqueda de solidaridad artística o explícita, con el refrendo de elogios y prestigio, como con Lope; las otras con el fin de destacar él mismo entre los demás y autopromocionarse. Porque Faria, como sostiene Fernando Bouza[136], se siente un *autor-celebridad* y por ello se autoelogia sin medida y a la primera de cambio, dado lo cual sus comentarios dedicados a los poetas ajenos son en verdad explicaciones de la obra propia. Tan es así que su panegirista funeral, Francisco Moreno Porcel, sentenció en su retrato: «se alabó mucho y creemos que fuera mejor averse alabado menos»[137].

---

[134] En sus palabras: «Pienso que las primeras que uvo en castellano (a lo menos cultas i grandes en cantidad de versos) fueron las dos de las *Soledades* de Góngora; Ingenio grande mas duro y propio para valerse del alivio dellas. Siguiéronle en esta composición otros, errando menos en esso, que en pensar le imitaban el estilo; que si bien no es digno de imitación, i ninguno de los que lo intentaron lo consiguió, es dignísimo de veneración, por el singular ingenio que por allí vino a descubrir. Lope de Vega escribió todo el *Laurel de Apolo* i toda su *Gatomachia* i otras cosas en silvas todas felicísimas sin faltar a una consonancia, al fin como hombre que las manejó, i los números como cera, haciendo dellos y dellas quanto quiso. Ni hallo otras en España que tengan su dicha» (9).

[135] Esta ausencia la ha notado, junto con la presencia o no de otros autores en los textos, Rico García, art. cit. (2005).

[136] Bouza, *op. cit*., pág. 29.

[137] Francisco Moreno Porcel, *Retrato de Manuel De faria e Sousa*, Madrid, 1649?

PERSPECTIVAS DE ESTUDIOS DEL TEATRO DEL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVI

María del Valle Ojeda Calvo
(Universidad *Ca' Foscari* de Venecia)

En 1997 en esta misma revista y en un número dedicado al nacimiento del teatro moderno, Jean Canavaggio escribía a propósito de unas «Nuevas reflexiones sobre Juan de la Cueva» que «a partir de los años 70, el creciente interés despertado por el teatro prelopista inaugura una nueva etapa, consecutiva al cambio de enfoque que caracteriza los estudios dedicados a la prehistoria de la Comedia Nueva»[1]. Y así recordaba dos indicios de este cambio. El primero de ellos era

[1] Jean Canavaggio, «Nuevas reflexiones sobre Juan de la Cueva», *Edad de Oro*, XVI (1997), págs. 99-108 (pág. 104). A lo largo de estos treinta años de vida de la revista, han aparecido varios estados de la cuestión sobre el teatro del Siglo de Oro en general, pero que tienen en cuenta el teatro del siglo XVI también, y sobre la gestación y nacimiento de la comedia nueva, en particular, empezando por el publicado en esta misma sede por Pablo Jauralde Pou («Introducción al estudio del teatro clásico español», *Edad de Oro*, V [1986], págs. 107-148), continuando con los dos panoramas realizados por Joan Oleza («El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión», *La comedia*, ed. J. Canavaggio, Madrid: Casa de Velázquez, 1995, págs. 181-226; «El teatro clásico español: metamorfosis de la historia», *diablotexto*, 6 [2002], págs. 127-164) y siguiendo con el realizado por Fausta Antonucci con Rafael González Cañal («Investigaciones sobre teatro del siglo de oro (2005-2008). Balance y perspectivas», *Etiópicas*, 4 [2008], págs. 188-219). Un primer repertorio bibliográfico orientativo para todo el siglo XVI se encuentra en Mercedes de los Reyes Peña, «El teatro prelopesco», en *Historia y Crítica de la Literatura Española, II*, al cuidado de F. Rico, Barcelona: Crítica, 1980, págs. 540-590; «El teatro prelopesco», en *Historia y Crítica de la Literatura Española, 2/1. Siglos de Oro: Renacimiento. Primer suplemento*, al cuidado de F. Rico, Barcelona: Crítica, 1991, págs. 266-291. Una bibliografía que abarca los siglos XVI y XVII se recoge en la revista *Bulletin of the Comediantes* desde 1967 hasta 2001 y desde 2001, como su con-

el mayor número de textos que empezaba a editarse relativos a este período, importante para iniciar a tener un panorama de conjunto. El segundo, de mayor trascendencia, era el nuevo enfoque de los estudios dedicados a ese teatro, abierto por Rinaldo Froldi con su ensayo sobre *Lope de Vega y la formación de la comedia*[2]. Froldi relativizaba la figura de Lope de Vega, al demostrar que «la comedia, como toda expresión artística, no es la milagrosa, improvisada y aislada invención de un genio por naturaleza ni tampoco la impersonal manifestación de una raza o de una nación, sino que se forma en el surco de la tradición literaria constituida por obras de distintas personalidades creadoras, las cuales, interpretando humanas exigencias, no constituyen el objeto de la historia, sino su inteligente sujeto animador»[3].

Esta perspectiva fue la seguida y ampliada por el grupo de investigadores de la Universidad de Valencia, dirigido por Joan Oleza, al estudiar el teatro del XVI en sí mismo y en relación a la génesis de la comedia barroca. Este acercamiento ofrece una visión más actualizada y global del teatro, pues los investigadores valencianos lo contemplan no sólo como texto literario, sino a partir del concepto de práctica escénica acuñado por Oleza y definido «como una práctica social compleja y, que como tal, nace de condicionamientos y espacios ideológicos y produce efectos ideológicos, y en su despliegue integra y orienta toda una serie heterogénea de actos sociales (textos, representaciones, hechos legislativos, compañías, público, preceptivas…) que, si bien generan ideología específica por sí mismos, se integran en un gesto ideológico global, el de la práctica teatral como tal, resultante de las relaciones de fuerza entre estos actos»[4]. Desde esta perspectiva, el nacimiento de la Comedia Nueva viene explicado como el resultado de la lucha de prácticas escénicas divergentes (la cortesana, la popular y la erudita) que se desarrollan a lo largo del siglo XVI[5]. Desde este fundamental

---

tinuación, en la página web de la *Casa di Lope* (http://host.uniroma3.it/progetti/casadilope/). A ellas me remito y aquí presento sólo unos ejemplos que pueden servir de guías sobre los estudios del teatro de fines del Quinientos para las tres últimas décadas. Por lo tanto, las referencias presentadas no se deben considerar, ni mucho menos, un repertorio bibliográfico completo.

[2] Rinaldo Froldi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Madrid: Anaya, 1973 (versión española revisada y ampliada de *Il teatro valenzano el'origine della commedia barocca*, Pisa: Istituto di Letteratura Spagnola e Ispano-Americana dell'Università di Pisa, 1962).

[3] Rinaldo Froldi, *op. cit.* (1973), pág. 158.

[4] Joan Oleza, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», en *Teatros y prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano*, coord. M. V. Diago, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1984, págs. 9-42 (1ª ed.: *Cuadernos de Filología*, III, 1-2 [1981], págs. 152-223). La cita en págs. 9-10.

[5] Joan Oleza ha realizado una puesta al día para una conferencia leída en las *Giornate di teatro classico italiano e spagnolo. Sabbioneta, Teatro all'Antica 25/27 giugno 2009* («Cuando la comedia nueva del siglo XVI dejó de ser teatro del siglo XVI. Los argumentos de una metamorfosis»), y que aparecerá publicada próximamente en las actas de las mismas jornadas. Allí amplió y matizó, con los resultados de las últimas investigaciones que en estos casi treinta años (1981-2009) se han venido realizando, su

estudio, la gestación de la comedia barroca se ha visto como un proceso múltiple (poligenético) en donde Lope de Vega ocupa un papel fundamental, pero sólo en cuanto creador de la síntesis genial que supone la Comedia Nueva y de su poética (*Arte Nuevo*, 1609). De este modo se superaba en buena medida la idea de la historia del teatro del siglo XVI como una historia de autores y obras en relación con lo que iba a venir –es decir, en relación con la comedia barroca–, así como, sin duda, se superaba también la consideración del texto dramático sólo como texto literario –y se hacía hincapié en su *teatralidad*–, pues como la crítica semiótica había mostrado «un testo letterario è teatrale (o drammatico) proprio nella misura in cui nasce già "pronto" al destino di diventare altro: spettacolo»[6]. Esta preocupación por el componente espectacular aparece en los dos manuales más importantes de historia del teatro, en donde el siglo XVI tiene un apartado especial. En la *Historia del teatro en España* dirigida por J. M.ª Díez Borque[7], pues se contemplaba (aunque separadamente) tanto el hecho literario como la representación, y así continúa en la relativamente reciente *Historia del teatro español* dirigida por J. Huerta Calvo[8], pues presenta capítulos en los que se trata por separado el arte escénico (la representación y la interpretación, y la música), la teoría dramática, los autores y las obras (desde Gil Vicente a los «prelopistas» valencianos), la trasmisión y la recepción, el teatro en otras lenguas (la *commedia dell'arte* y su presencia en España) y el teatro escolar latino-castellano. En este sentido es significativo que en estos años hayan salido dos manuales específicos para el Quinientos, el de Alfredo Hermenegildo[9] y el de Miguel Ángel Pérez Priego[10]. En el primero se estudia el teatro de la segunda mitad del Quinientos como el teatro de un público abierto, según la formulación

---

tesis de la «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI» (art. cit., 1981), centrándose en torno a mediados del siglo XVI, cuando se va imponiendo la práctica escénica popular sobre la cortesana (que había prevalecido en la primera mitad) y, por supuesto, sobre la erudita. No obstante, estas prácticas no desaparecerán, sino que seguirán dialécticamente (piénsese, por ejemplo, en el desarrollo que tendrá el teatro cortesano en el siglo XVII o la importancia de los trágicos de fin de siglo).

[6] Franco Ruffini, *Semiotica del testo: l'esempio teatro*, Roma: Bulzoni, 1978, pág. 81. Véase, además y por ejemplo, José Romera Castillo, «Crítica semiótica del teatro del Siglo de Oro en España», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, eds. M. García Martín, I. Arellano, J. Blasco y M. Vitse, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993, vol. II, págs. 867-877.

[7] Manuel Sito Alba, «El teatro del siglo XVI», en *Historia del teatro en España. I: Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, dir. J. M.ª Díez Borque, Madrid: Taurus, 1983.

[8] Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, coords., *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. J. Huerta Calvo, Madrid: Gredos, 2003.

[9] Alfredo Hermenegildo, *El teatro del siglo XVI*, Barcelona: Júcar (Historia de la literatura española, 15), 1994.

[10] Miguel Ángel Pérez Priego, *El teatro en el Renacimiento*, Madrid: Ediciones del Laberinto (Arcadia de las Letras, 25), 2004.

de Hermenegildo ya consagrada, es decir, aquel teatro cuyo destinatario «no está definido a priori más que por su condición de imprevisible», frente al público selecto, cerrado y cautivo «que asiste a las representaciones dentro del marco que condiciona su inserción social»[11]. En esta historia se estudia la aparición del teatro profesional (autores-actores) y el teatro del horror (los trágicos del último tercio del siglo XVI). En el segundo manual se presenta también este teatro en torno a dos núcleos fundamentales: los autores-actores y la llamada generación de 1580[12], con un apartado especial para Juan de la Cueva. Esa fecha de 1580 es la considerada como punto de inflexión entre el arte teatral de los autores-actores y el de la nueva comedia. Precisamente los dos recientes manuales sobre la Comedia Nueva de Christian Andrès y de Christoph Couderc[13] comienzan en ese año. Desde esta misma perspectiva, el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* contiene varias entradas específicas sobre el teatro del XVI («Teatro del siglo XVI», «Teatro en Sevilla siglo XVI» y «Teatro en Valencia siglo XVI») o referentes a este período («Teatro en colegios jesuitas», «Teatro en el norte de España», «Teatro en el sur de España», «Commedia dell'arte» y «Compañías italianas»). Y dentro de los volúmenes dedicados específicamente al teatro de ese fin de siglo hay que incluir los monográficos de dos congresos, el ya citado de *Edad de Oro* de 1997 y el de Almagro de 1998[14].

La catalogación del corpus teatral del siglo XVI ha sido otra de las líneas de trabajo de estos años. Una primera aproximación la tenemos en la labor llevada a cabo por Miguel M. García-Bermejo[15]. Una empresa de más envergadura, pues pretende catalogar todos los testimonios antiguos y modernos, así como la bibliografía crítica, es la iniciada en 1993 por el proyecto I+D dirigido por Mercedes de los Reyes Peña desde la Universidad de Sevilla y que aún continúa inconcluso, aunque ha dado ya frutos como la catalogación del teatro de Gil

---

[11] Alfredo Hermenegildo, *op. cit.* (1994), pág. 17.

[12] Esta denominación ha sido empleada por Jean Canavaggio para los dramaturgos que escribieron en torno a esa fecha de 1580, cuya seña de identidad es el deseo de dar al teatro la dignidad de la Antigüedad y el distanciamiento, por ello, del teatro comercial anterior, pues esos autores intentan hacer un tipo de obras que no sólo tenga en cuenta los gustos del público sino también su utilidad moral (Jean Canavaggio, «Introduction générale», en *Théâtre espagnol du XVI^e siècle*, ed. J. Canavaggio, París: Gallimard, 1983, págs. XVII-LVII).

[13] Christian Andrès, *Regards sur le théâtre du Siècle d'Or espagnol (XVI^e-XVII^e siècles). Des origines à l'agonie d'un genre: la Comedia*, Avignon: Université d'Avignon-Editions de l'ARIAS, 2004; *Christoph Couderc, Le théâtre espagnol de Siècle d'Or (1580-1680)*, París: PUF (Quadrige, Manuels), 2007.

[14] «El nacimiento del teatro moderno», *Edad de Oro*, XVI (1997); *El Teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1998*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1999.

[15] Miguel M. García-Bermejo Giner, *Catálogo del teatro español del siglo XVI. Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996.

Vicente o el teatro de colegio, publicado en forma de base de datos por Julio Alonso[16]. Otros catálogos, pero menos ambiciosos, son el del teatro andaluz del Quinientos, fruto del Seminario de Investigación SIDCA de la Junta de Andalucía, dirigido también por Mercedes de los Reyes[17], y el más general realizado por Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Héctor Urzáiz,[18] a quien también se debe la publicación de su tesis doctoral, obra pronto agotada, sin duda, por ser un instrumento extremadamente útil[19]. A estos intentos de catalogación del corpus dramático se une la tarea emprendida por Abraham Madroñal, junto a Luciano García Lorenzo y Agustín de la Granja, para confeccionar, dentro del homónimo proyecto I+D, un *Catálogo analítico de entremeses del Siglo de Oro: siglos* XVI-XX.

Una herramienta fundamental para el mayor desarrollo y comodidad de las investigaciones ha sido internet, pues hoy contamos con sitios tan útiles y transitados como la Biblioteca del *Cervantes Virtual*, de la Universidad de Alicante (donde se pueden encontrar obras de autores como Lope de Vega y textos críticos) o *Teatro de los Siglos de Oro*, de la Universidad de Québec, que cuenta con un banco textual de 20 textos disponibles y 19 en preparación con una alta presencia de autores quinientistas, así como los textos raros que ofrece

---

[16] Proyecto de Investigación «Catalogación y bibliografía crítica del teatro español del siglo XVI» (Proyecto PB92-1058 de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Educación y Ciencia de España), concedido en 1993 e integrado por: Julio Alonso Asenjo (Universidad de Valencia), Teresa Ferrer Valls (Universidad de Valencia), Agustín de la Granja (Universidad de Granada), Alfredo Hermenegildo (Université de Montréal), María del Valle Ojeda Calvo (Universidad de Sevilla), Juan Oleza Simó (Universidad de Valencia), Miguel Ángel Pérez Priego (Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid), Ricardo Serrano Deza (Université du Québec à Trois-Rivières), Marc Vitse (Université de Toulouse-Le Mirail) y Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla), como investigadora principal, con la colaboración de José Camões (Centro de Estudios de Teatro de la Universidad de Lisboa) y Juan Antonio Martínez Berbel (Universidad de Granada). Véase al respecto Mercedes de los Reyes Peña y Ricardo Serrano, «Un Proyecto en Marcha: BibteaXVI (Catalogacion y Bibliografia Crítica del Teatro Español del Siglo XVI: Proyecto Pb92-1058 de la DGICYT)», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociacion Internacional Siglo de Oro (AISO). Alacalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, eds. M.ª C. García de Enterría y A. Cordón Mesa, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1998, págs. 1305-1320; Mercedes de los Reyes Peña y María del Valle Ojeda Calvo, «Bibliografía», en *Gil Vicente. Todas as Obras*, coord. J. Camões, Lisboa: Imprensa Nacional, págs. 1-174; Julio Alonso, *Catálogo Antiguo Escolar Hispánico. TREATESCO* (http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/BaseDatos/Bases_teatro_Escolar.htm).

[17] Mercedes de los Reyes Peña, Piedad Bolaños Donoso, Juan Antonio Martínez Berbel, María del Valle Ojeda Calvo, José Antonio Raynaud, Antonio Serrano Agulló y Rafael Torán, *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI*, Sevilla: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura (Centro Andaluz de Teatro y Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía), 2004.

[18] Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Héctor Urzáiz, *Teatro español (de la A a la Z)*, Madrid: Espasa Calpe, 2005.

[19] Héctor Uráiz, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid: FUE, 2002, 2 vols. Este catálogo interesa para el teatro del XVI, pues incluye autores que están a caballo entre ambos siglos.

Parnaseo. Ars Theatrica, de la Universidad de Valencia. Y tanto esta página, mantenida por José Luis Canet, como *La casa di Lope*, dirigida por Fausta Antonucci, nos informan y ponen a disposición instrumentos informáticos para la investigación y docencia[20].

Otro punto esencial, para la mejor comprensión del teatro de este período, ha sido considerar la aparición de la profesionalización del teatro como un fenómeno europeo que surge de modo más o menos simultáneo en Italia, Francia, Inglaterra o España. Esta perspectiva ha sido posible –en mi opinión– gracias a la continuada labor de exhumación de documentos de archivos y bibliotecas españoles en la línea emprendida por John E. Varey y N. Shergold[21], seguidos por otros investigadores españoles[22] y por el monumental trabajo de conjunto dirigido por Teresa Ferrer que, en forma de base de datos, recoge todas las noticias documentales esparcidas en numerosas publicaciones (DICAT)[23]. El conjunto de esos datos documentales ha permitido ir viendo cómo en España existe una actividad teatral regular en las ciudades desde la década de 1530 y sobre todo en la corte. Se observa la presencia de actores profesionales antes de la llegada de la compañías italianas –que, como comentaré más adelante, no se localizan antes de los setenta–, así como un público que paga por asistir al espectáculo, un lugar cerrado y estable para la función, con el fin de controlar la entrada: es decir, los elementos básicos para que se pueda hablar de una profesionalización del teatro. De esta opinión son, por ejemplo, tanto los historiadores Carmen

---

[20] Véase además José Manuel Lucía Megías, «Enredando con el teatro español de los Siglos de Oro en la web: de los materiales actuales a las plataformas de edición», *Signa* (2007), págs. 1-30.

[21] Véanse los diversos volúmenes publicados en Tamesis Books, en la serie *Fuente para la historia del teatro en España*. Para el período que nos ocupa es fundamental el realizado por John Varey en colaboración con su discípulo Charles Davis (Charles Davis y John E. Varey, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*, London: Tamesis Books, 1997). Estos investigadores ingleses siguen, aunque de manera sistemática y moderna, la labor pionera de nuestros eruditos del siglo XIX y principios del XX, como Cristóbal Pérez Pastor (*Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid: Imprenta de la Revista Española, 1901) o José Sánchez Arjona (*El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de A. Alonso, 1887; *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla: E. Rasco, 1898), por citar sólo dos ejemplos.

[22] Véanse como ejemplo las actas del congreso que giró precisamente sobre esta línea de investigación: *Teatro y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, ed. L. García Lorenzo y J. E. Varey, London: Tamesis Books, 1991. Ejemplos de este quehacer son los trabajos de Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña, quienes siguen trabajando en los archivos de Sevilla y su provincia desde hace más de veinte años (Piedad Bolaños, «Nuevas aportaciones documentales sobre el histrionismo sevillano del siglo XVI», en *La Comedia*, *op. cit*. [1995], págs. 131-144, v. g.).

[23] *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, dir. T. Ferrer Valls, Kassel: Reichenberger, 2008.

Sanz y Bernardo J. García como los filólogos José Luis Canet o Teresa Ferrer[24]. Pudiendo tener a disposición el conjunto de esos datos documentales, se puede comprobar cómo efectivamente los pagos a actores –principalmente en relación con la fiesta del *Corpus*– aparecen en la década de los cuarenta y, sobre todo, en la década de los cincuenta. Por ello, Teresa Ferrer cree que la profesionalización del actor tuvo mucho que ver con el *Corpus*, así como con «la conformación del gusto de las capas más amplias de la población, que se forjó necesariamente –antes de la existencia de un teatro regular y comercial– en las fiestas y espectáculos públicos»[25]. Las fiestas del *Corpus* supusieron una importante fuente de ingresos, junto con los espectáculos en casas particulares, para que esos primeros cómicos se pudieran mantener de la actividad teatral, motivo que les llevó a abandonar una profesión fija de carácter artesanal –recuérdese que Lope de Rueda era batihoja; Alonso de la Vega, calcetero; Pedro de Montiel, hilador de seda o Tomás Gutiérrez, calcetero, por citar algunos ejemplos[26]–. Según Canet, inicialmente será la aristocracia quien pida espectáculos en el interior de los palacios, luego será la burguesía quien solicite representaciones privadas e incluso públicas, por ejemplo, en los mesones[27], teniendo un papel fundamental en esa consolidación de la profesión teatral los grandes núcleos urbanos como fueron Valencia, Sevilla o Madrid. Así las cosas, vemos que el caso español es un fenómeno coetáneo al nacimiento del teatro profesional en Italia, país al que se le venía dando la primacía cronológica por el famoso contrato de la compañía de actores de Zan Maphio, fechado en Padua en 1545, desde que Ester Cocco lo publicara allá por 1915[28].

---

[24] Véanse, por ejemplo, Carmen Sanz y Bernardo J. García García, «El oficio de representar en España y la influencia de la comedia *dell'arte*», *Cuadernos* de *Historia Moderna*, 16 (1995), págs. 475-500; *Teatro y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid: Editorial Complutense, 2000 (véanse principalmente las págs. 20 y 28); «Jerónimo Velázquez. Un hombre de teatro en el período de gestación de la comedia barroca», *Espacio, Tiempo y Forma*, V (1992), págs. 97-134; Carmen Sanz, «Felipe II y los orígenes del teatro barroco», *Cuadernos de Historia Moderna*, 23 (1999), págs. 47-78; José Luis Canet Vallés, «Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII, organizado por el Departamento de Filología Española de la Universitat de València, celebrado en la Facultat de Filologia, los días 9, 10 y 11 de mayo de 1989*, eds. M. V. Diago y T. Ferrer, Valencia: Universidad de Valencia, 1991, págs. 86-87; José Luis Canet Vallés, «Lope de Rueda y el teatro profano», en *Historia del teatro español, I.*, *op. cit.* (2003), págs. 431-474; Teresa Ferrer Valls, «La representación y la interpretación en el siglo XVI», en *Historia del teatro español, I.*, *op. cit.* (2003), págs. 239-267.

[25] Teresa Ferrer Valls, art. cit. (2003), pág. 252.

[26] Cfr. Carmen Sanz Ayán, «Recuperar la perspectiva: Mateo de Salcedo, un adelantado en la escena barroca (1572-1608)», *Edad de Oro*, XIX (1995), págs. 257-286, pág. 225.

[27] José Luis Canet Vallés, art. cit. (2003), págs. 433-434.

[28] Ester Cocco, «Una compagnia comica nella prima metà del secolo XVI», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, LXV (1915), págs. 50-70.

Al mejor conocimiento del teatro de este período han contribuido la edición de textos, como ya apuntaba Canavaggio[29], y su estudio, pues en estos últimos treinta años se han desempolvado y editado muchos manuscritos pertenecientes al último cuarto del siglo XVI. En este sentido hay que destacar, sin duda, la tarea de catalogación de los manuscritos teatrales de la Real Biblioteca de Madrid realizada por Stefano Arata[30], seguida del intento de reconstrucción de una de las colecciones teatrales más importantes del momento, la del Conde de Gondomar, conservada entre la Biblioteca Nacional y la Real Biblioteca[31]. Estos trabajos de Arata han dado lugar al interés de otros estudiosos, que se ha visto concretado en ediciones y estudios particulares[32], y recientemente en un estudio de conjunto como es la tesis de doctorado de Josefa Badía[33]. Otro corpus

---

[29] Jean Canavaggio, art. cit. (1997), pág. 104.

[30] Stefano Arata, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa: Giardini Editori e Stampatori, 1989.

[31] Véase Stefano Arata, «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», en Stefano Arata, *Textos, géneros, temas: investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. F. Antonucci, L. Arata y M.ª del Valle Ojeda, Pisa: ETS, 2002, págs. 141-157 (reed. rev. del art. publicado en *Anuario Lope de Vega*, II, 1996, págs. 7-23). La biblioteca del Conde de Gondomar, a principios del siglo XIX, va a parar en su gran parte a la Real Biblioteca y el resto se halla o bien en la Biblioteca Nacional o en otras particulares como la de la Casa de Alba (cfr. José Antonio Ahijado e Ian Michael, «La Casa del Sol: La Biblioteca del Conde de Gondomar en 1619-1623 y su dispersión en 1806», en *El libro antiguo español, III: El libro en Palacio y otros estudios bibliográficos*, eds. M.ª L. López-Vidriero y P. M. Cátedra, Salamanca-Madrid: Universidad de Salamanca-Patrimonio Nacional-Sociedad Española de Historia del Libro, 1996, págs. 185-200, pág. 196).

[32] Stefano Arata, *Miguel Sánchez il «Divino» e la nascita della Comedia Nueva*, Salamanca: Universidad de Salmanca, 1989; «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», en Stefano Arata, *op. cit.* (2002), págs. 31-126 (reed. rev. del art. publicado en *Criticón*, 54 [1992], págs. 9-112); María del Valle Ojeda Calvo, *El hijo de la Cuna. Una comedia inédita de finales del siglo XVI*, Kassel: Reichenberger, 1996; «*Los enredos de Martín*, "compuesta por Cepeda", y la herencia de la comedia italiana: primera aproximación», *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*, Toulouse: Criticón-PUM (*Criticón*, 87-89 [2003]), págs. 589-601; «Progne y Filomena, una tragedia recuperada de la colección Gondomar», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, eds. O. Gorsse y F. Serralta, Toulouse: PUM-Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, págs. 661-680; Mercedes de los Reyes Peña, «Vida y martirio de Santa Bárbara, una comedia inédita de la colección teatral del conde de Gondomar», en *Estaba el jardín en flor...*, *op. cit*. (2003), págs. 745-764; José Ismael Gutiérrez, «Bartolomé Cairasco de Figueroa y el auto sacramental *La comedia del alma*», *Revista de literatura*, 66, 131 (2004), págs. 87-98; Mercedes Flores, *Lucistela, comedia anónima e inédita de finales del siglo XVI: estudio y edición crítica*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010 (tesis doctoral dirigida por Mercedes de los Reyes Peña).

[33] Josefa Badía, *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: la colección teatral del Conde de Gondomar*, Valencia: Universidad de Valencia, 2007 (tesis doctoral dirigida por Teresa Ferrer Valls).

de textos importantes para este período son los llamados «papeles de actor»[34], custodiados también en la Biblioteca Nacional. Se pueden datar, según Debora Vaccari[35], entre 1570 y 1590, pues la mayoría de ellos pertenecen a obras en cuatro jornadas –sólo uno corresponde a una de cinco– y en algunos aparecen nombres de representantes activos en esas décadas (Alonso de Ribera, Jerónima Carrillo, Paula Roca, Agustín Solano o Bartolomé López de Quirós)[36], pudiéndolos relacionar a veces con obras del fondo de la Biblioteca de Palacio[37]. A ellos habría que añadir otro interesante artículo de esta hispanista italiana como es la edición de un entremés desconocido *(Entremés del paño)* y de su *traza* en prosa, conservados en una carpeta custodiada en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 14.1612[9]), que Vaccari pone en relación con los *canovacci* de la *commedia dell'arte* y con las únicas trazas de comedias que nos han llegado de Lope de Vega[38]. Dentro de esta línea de investigación, Valentina Nider se ha ocupado muy recientemente de un curioso entremés donde el texto escrito se alterna con indicaciones de lo que se ha de decir, como si se tratara de un trabajo de improvisación parcial. El estudio saldrá publicado en el próximo homenaje dedicado en Italia a la Profesora Maria Grazia Profeti, a quien tanto debe el hispanismo teatral[39].

En estos últimos treinta años la crítica se ha ocupado un poco más de la llamada –en palabras de Canavaggio– generación de 1580, editando textos y realizando diversos estudios. De este grupo, el dramaturgo que despierta mayor interés es, sin duda, Cervantes, pues han seguido saliendo diversas ediciones de

---

[34] Estos «papeles» son hojas manuscritas que contienen sólo copia de la parte correspondiente a un determinado personaje y servían al actor para memorizar esa parte. Véanse Mercedes de los Reyes Peña, «Edición de unos papeles sueltos pertenecientes a dos autos del siglo XVI sobre *La degollación de San Juan*», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, eds. I. Arellano y J. Cañedo, Madrid: Castalia, 1991, págs. 431-458; Stefano Arata y Debora Vaccari, «Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del Siglo XVI», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, V (2002), págs. 25-68; Debora Vaccari, *I «papeles de actor» della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*, Firenze: Alinea Editrice, 2006.

[35] Debora Vaccari, *op. cit.* (2006), págs. 27-39.

[36] *Id.*, pág. 54.

[37] *Id.*, págs. 45-52.

[38] Carlos Romero Muñoz, «Otra comedia para Lope: *La palabra vengada.* I. Las "razones métricas"», en *Il teatro iberico all'epoca di Cervantes*, ed. G. De Cesare, Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1995, págs. 71-127; «Plan autógrafo, en prosa, del primer acto de una comedia lopiana sin título (1628-1629)», *Rassegna Iberistica*, 56 (1996), págs. 113-120; Teresa Ferrer Valls, «Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias», en *Comedias y comediantes*, eds. M. V. Diago y T. Ferrer Valls, Valencia: Universitat de Valencia, 1991, págs. 189-202.

[39] Valentina Nider, «Uno *scenario* del *Entremés de un dotor i lo que iziero[n] sus criados* en los papeles de la Inquisición de Pisa», en prensa.

sus entremeses[40] y de su teatro completo[41], contando hoy en día con ediciones particulares de sus comedias en las editoriales más conocidas[42], a lo que hay que añadir un destacadísimo hecho como es la recuperación de una posible comedia perdida, la *Jerusalén Conquistada*, atribuida por Arata al escritor alcalaíno[43]. Además, su teatro dispone de una rica y variada bibliografía crítica que va desde trabajos de conjunto[44], a monografías particulares[45], pasando por el estudio de su poética[46], métrica[47] o de la relación entre sus novelas y su teatro[48].

---

[40] Véanse, por ejemplo, Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed. J. Canavaggio, Madrid: Taurus (Temas de España, 114), 1981; *Entremeses*, ed. N. Spadaccini, Madrid: Cátedra, 1987; *Entremeses*, ed. C. Alvar, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1987; *The Interludes / Entremeses*, ed. R. W. Listerman, Lewiston, Nueva York: Edwin Mellen Press (Hispanic Literature, 14), 1991; *Entremeses*, ed. J. Huerta Calvo, Madrid: EDAF (Biblioteca Edaf, 217), 1997; *Entremeses*, ed. A. Castilla, Madrid: Akal, 2007.

[41] Véanse, por ejemplo, Miguel de Cervantes, *Teatro Completo*, eds. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Barcelona: Planeta, 1987; *Obras Completas*, ed. D. Ynduráin, Madrid: Turner (Biblioteca Castro), 1993; *Obra Completa*, eds. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995; *Comedias*, eds. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Madrid: Castalia, 2001, 2 vols.; *Obras Completas*, ed. J. Peinado, Madrid: Cátedra, 2005, 2 vols.; *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, Zaragoza: Aneto, 2005, 4 vols.

[42] Véanse, por ejemplo, Miguel de Cervantes, *El cerco de Numancia*, ed. R. Marrast, Madrid: Cátedra, 1984; *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*, eds. G. Talens y N. Spadaccini, Madrid: Cátedra, 1986; *La destrucción de Numancia,* ed. A. Hermenegildo, Madrid: Castalia, 1994; *El rufián dichoso. El rufián viudo*, ed. A. Rodríguez López-Vázquez, Kassel: Reichenberger, 1994; *La gran sultana. El laberinto de amor*, eds. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Madrid: Alianza, 1998; *La gran sultana: Doña Catalina de Oviedo*, Dueñas: Simancas, 2006; *La gran sultana Doña Catalina de Oviedo*, ed. L. Gómez Canseco, Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.

[43] Ha sido editada por primera vez por Stefano Arata (*op. cit.* [2004]) y ahora por Héctor Brioso (*La Conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón (atribuida a Cervantes)*, ed. H. Brioso Santos, Madrid: Cátedra, 2009).

[44] Véanse, por ejemplo, Stanislav Zimic, *El teatro de Cervantes*, Madrid: Castalia, 1992; Antonio Rey Hazas, ed., *El teatro según Cervantes*, Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, 20), 2005; *Cervantes en la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, 21), 2005; *Cervantes y el mundo del teatro*, ed. H. Brioso Santos, Kassel: Reichenberger, 2007; *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario de la edición del Quijote 1605-2005*, ed. J. González Maestro, Pontevedra: Mirabel (*Theatralia,* 5, núm. monográfico), 2003.

[45] Francisco Vivar, *La Numancia de Cervantes y la memoria de un mito*, Madrid: Biblioteca Nueva (Estudios críticos de literatura, 12), 2004.

[46] Véanse, por ejemplo, Jesús González Maestro, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2000; Javier Rubiera Fernández, «El concepto de teatralidad cervantina en las *Ocho comedias* de 1616», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro: Münster 1999*, ed. Ch. Strosetzki, Madrid-Franckurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2001, págs. 1160-1165.

[47] José Domínguez Caparrós, *Métrica de Cervantes*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002.

[48] Véanse, por ejemplo, Antonio Rey Hazas, «Cervantes se reescribe: teatro y Novelas», *Criticón*, 76 (1999), págs. 119-164; José Montero Reguera, «*La Gitanilla*, de novela a comedia», *Analecta malacitana*, 26, núm. extraordinario 48 (2003), págs. 123-138.

Fundamentales siguen siendo todas las aportaciones de Jean Canavaggio, tanto las de antes como las de ahora[49].

Todos estos estudios han contribuido a ir cambiando la consideración del teatro de Cervantes, oscurecido, sin duda, por el de su enemigo Lope. En este sentido puede ser ilustrativa la perspectiva propuesta por Agustín de la Granja en un emblemático ensayo, en donde estudia la producción dramática conocida de Cervantes en relación con el «"hecho teatral", donde no sólo cuentan los textos, como es obvio, sino los "corrales públicos y privados" donde se representaron y –sobre todo– los actores que le dieron vida […] tampoco hay que olvidar que el dramaturgo concibió sus comedias como la primera piedra, sólo, de una incitante arquitectura efímera donde, además, del verso y la recitación del actor, entraban en juego sus gestos, el símbolo de sus vestiduras, el olor de la pólvora, la magia de la música, lo aparatoso de las tramoyas…»[50]. Y así explica cómo a una época de apogeo, en la que vende sus futuras obras a *autores* de comedias (recuérdese el contrato con Rodrigo Osorio), vino otra de decadencia, «por no dar a torcer sus concepciones estéticas; por defender a cualquier precio unos montajes minuciosos y morosamente espectaculares que no obstante habían funcionado aceptablemente (esto es, "sin ofrenda de pepinos") hasta poco antes de la muerte de Felipe II, cuando todavía el Pinciano defiende el "primor de las máquinas" y el ornato de un teatro en el que "el ángel ha de parecer que vuela y el santo que anda por el aire; el uno y el otro que descienden del alto y el demonio que sube de abajo"»[51]. De tal modo que de la Granja viene a demostrar que el teatro cervantino sólo puede entenderse en su inmediata espectacularidad, para concluir que «pasada la "moda", pierde vigencia; pero vuelve a revalorizarse diez o doce años más tarde, hacia 1615, cuando resurge el gusto del público por el "aparato" escénico, momento –por cierto– en el que el ufano manco de Lepanto aprovecha para dar un golpe largo contenido: la impresión de sus comedias».[52]

Otro dramaturgo cuya importancia se ha visto reconsiderada ha sido Juan de la Cueva, sobre todo a partir de los trabajos de Canavaggio[53] y Froldi[54], que

---

[49] De Canavaggio veánse, a modo de ejemplo, «A propos de deux "comedias" de Cervantès. Quelques remarques sur un manuscrit récemment retrouvé», *Bulletin Hispanique*, 68 (1966), págs. 5-29; «Juan Rufo, Agustín de Rojas, Miguel de Cervantes: el nacimiento de la comedia entre historia y mito», en *La comedia*, *op. cit*. (1995), págs. 245-256; o «"Cervantès dramaturge", veinticinco años después», en *El teatro de Miguel de Cervantes*, *op. cit.* (2003), págs. 453-466.

[50] Agustín de la Granja, «Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes», en *Cervantes*, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, págs. 225-254, págs. 225-226.

[51] *Id*., pág. 226.

[52] *Id.*, pág. 252.

[53] Jean Canavaggio, art. cit. (1997).

[54] Rinaldo Froldi, «Reconsiderando a Juan de la Cueva», en *El teatro en tiempos de Felipe II*, *op. cit.* (1999), págs. 15-30.

cuestionan las reflexiones de Bataillon[55] sobre el escritor sevillano. Este interés se traduce en ediciones de su poética[56] y de su teatro[57], así como en estudios e incluso en una tesis doctoral[58]. Para Hermenegildo es, junto a Virués y Cervantes, «el autor más significativo de todo el grupo que cierra las actividades dramáticas del siglo XVI»[59]. En la misma línea se sitúan trabajos más recientes, como por ejemplo, la introducción a la edición de la comedia y tragedia de *El Príncipe Tirano*, que presenta un panorama de conjunto de la dramaturgia del poeta hispalense, a la vez que intenta trazar un panorama actualizado del hecho teatral en la época de la escritura y estreno de su piezas dramáticas, para valorar las experimentaciones teatrales de Cueva[60]. Este planteamiento coincide con el del más reciente trabajo de Presotto, presentado en 2009 en Almería[61].

---

[55] Marcel Bataillon, «Unas reflexiones sobre Juan de la Cueva», en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid: Gredos 1964, págs. 202-213. Trad. de «Simples réflexions sur Juan de la Cueva», *Bulletin Hispanique*, 37 (1935), pags. 329-336.

[56] Juan de la Cueva, *Exemplar poético*, ed. J. M.ª Reyes Cano, Sevilla: Alfar, 1986.

[57] Juan de la Cueva, *El infamador. Los siete infantes de Lara*, ed. J. Cebrián, Madrid: Espasa Calpe (Austral, 252), 1992; *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora. El degollado*, ed. J. Matas Caballero, León: Universidad de León, 1997; *Virginia*, en Mercedes de los Reyes *et al.* (2004), págs. 71-129; Mercedes de los Reyes Peña, María del Valle Ojeda Calvo, José Antonio Raynaud, *Comedia y Tragedia de El Príncipe Tirano*, Sevilla: Junta de Andalucía (Cuadernos Escénicos, 15), 2008; *El tutor* en Mercedes de los Reyes, Valle Ojeda y José Antonio Raynaud, «Una propuesta de segmentación de la estructura dramática: análisis de la *Comedia del tutor* de Juan de la Cueva», *Teatro de palabras*, 4 (2010): http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum04Rep/TeaPal04TutorCN.xml. Además, Rinaldo Froldi y Marco Presotto están ultimando la edición de las cuatro tragedias de Juan de la Cueva.

[58] Véanse, por ejemplo, José Cebrián, *Estudios sobre Juan de la Cueva. "No tengo duda qu'estrañéis mi nombre"*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991; Juan Matas Caballero, «El personaje en el teatro de tema histórico de Juan de la Cueva», en *Mito y personaje. III y IV Jornadas de Teatro de la Universidad de Burgos*, eds. María Luisa Lobato, Aurelia Ruiz Sola, Pedro Ojeda Escudero y José Ignacio Blanco, Burgos: Excmo. Ayuntamiento de Burgos, 1995, págs. 193-208; Inoria Pepe Sarno, «El *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva entre intertextualidad e interdiscursividad», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 6-10 julio 1993),* eds. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Frédéric Serralta y Marc Vitse, Pamplona-Toulouse: GRISO-LEMSO, 1996, 3 vols., vol. I, págs. 425-433; Mercedes de los Reyes Peña, «Un eslabón más en la cadena conducente a la figura del donaire: el criado Licio en *El tutor* de Juan de la Cueva», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: Fundamentos, 2005, pp. 77-107; Ana Vian Herrero, «*Comedia del saco de Roma*, de Juan de la Cueva: la defensa del orgullo nacional y los materiales historiográficos de Paolo Giovio», en eds. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, *op. cit.* (2006), págs. 1071-1089; Francisco Javier Burguillos, «El diseño editorial de las "Obras" (1582) de Juan de la Cueva», en Pedro Ruiz Pérez, *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008, págs. 157-168; Francisco Javier Burguillos, *Juan de la Cueva y el nacimiento del teatro histórico en España*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010 (tesis doctoral dirigida por Miguel M. García-Bermejo Giner).

[59] Alfredo Hermenegildo, *op. cit.* (1994), pág. 250.

[60] Mercedes de los Reyes Peña, María del Valle Ojeda Calvo, José Antonio Raynaud, *op. cit.* (2008).

[61] Marco Presotto, «Para una edición de las tragedias de Juan de la Cueva», conferencia leída en las Jornadas de Teatro Clásico de Almería dedicadas al Congreso Internacional *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI y XVII* (2009) y cuyas actas están en prensa.

Los dramaturgos valencianos vienen siendo estudiados por el grupo de estudiosos de la Universidad de Valencia. Las primeras investigaciones dieron sus frutos en dos volúmenes fundamentales, porque establecieron un nuevo acercamiento al teatro del XVI, como expuse más arriba, y además ofrecieron una nueva perspectiva para el estudio de los autores y de los textos, partiendo de la idea de que todo texto contiene un proyecto de espectáculo –en la línea de historiadores del teatro como Franco Ruffini– y ofreciendo un modelo de análisis concreto[62]. Después de estos trabajos de los años ochenta, han aparecido otros que se ocupan de la figura de Andrés Rey de Artieda[63], Virués[64], o Gaspar de

---

[62] Véanse *Teatros y prácticas escénicas. I: op. cit.* (1984); *Teatro y prácticas escénicas II. La comedia*, dir. J. Oleza y coord. J. L. Canet, London: Tamesis Books-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986.

[63] Véanse, por ejemplo, María Dolores Solís Perales, «El concepto aristotélico de estructura en *Los amantes* de Andrés Rey de Artieda», *Calamus renascens*, 4 (2003), págs. 197-214; «Algunas vinculaciones de *Los amantes* de Rey de Artieda con la poética clásica», en *Retórica, poética y géneros literarios*, ed. J. A. Sánchez Marín y M.ª N. Muñoz Martín, Granada: Universidad de Granada, 2004, págs. 539-578; «Los medios según Aristóteles en *Los amantes* de Andrés Rey de Artieda: el endecasílabo», *Revista portuguesa de humanidades*, 8, 1-2 (2004), págs. 335-359; «Los medios según Aristóteles en *Los amantes* de Rey de Artieda: el octosílabo», *Florentia Iliberritana*, 15 (2004), págs. 329-365; «El objeto y el modo aristotélicos: su repercusión en *Los amantes* de Andrés Rey de Artieda», *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, 7 (2004), págs. 105-127; «La *elocutio* aristotélica en *Los amantes* de A. Rey de Artieda», *Florentia Iliberritana*, 17 (2006), págs. 275-289; María del Valle Ojeda Calvo, «Métrica y estructura en *Los amantes*, de Andrés Rey de Artieda», en Joaquín Álvarez Barrientos *et al.*, *op. cit.* (2009), págs. 475-488.

[64] Véanse, por ejemplo, Josep Lluís Sirera, «Cristóbal de Virués y su visión del poder», en *Mito e realtà del poetere nel teatro dall'Antichità Classica al Rinascimento. Roma 29 Ottobre/1 Novembre 1987*, eds. M. Chiabò y D. Doglio, Roma: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, [1988], págs. 275-300; Alfredo Hermenegildo, «Mover palabras en el espacio escénico: *La cruel Casandra* de Virués», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del GESTE, (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, eds. F. Cazal, Ch. González, M. Vitse, Madrid-Frankfurt am Maim: Iberoamericana-Vervuert, 2002, págs. 313-335; Rinaldo Froldi, «La legendaria reina de Asiria, Semíramis, en Virués y Calderón», en *Estaba el jardín en flor...*, *op. cit.* (2003), págs. 315-324; Alfredo Hermenegildo, «Cristóbal de Virués y la figura de Felipe II», en *Estaba el jardín en flor...*, *op. cit.* (2003), págs. 395-406; Teresa Ferrer Valls, «Aventuras novelescas en el teatro español de fines del siglo XVI: heroínas perseguidas en la obra de Cristóbal de Virués y Francisco Agustín Tárrega», en *Romanzesche avventure di donne perseguitate nei drammi fra '4 e '500. XXVIII convegno internazionale del Centro Studi per il Teatro Medievale e Rinascimentale, Roma, 7-10 ottobre 2004*, eds. M. Chiabò y F. Doglio, Roma: La Torre d'Orfeo, 2005, págs. 319-342; Rina Walthaus, «"Mi bien un breve sueño ha sido apenas". Fortuna en *La gran Semíramis* de Virués y en *La hija del aire* de Calderón», en Odette Gorsse y Frédéric Serralta, eds., *op. cit.* (2006), págs. 1103-1113; Enrique García Santo-Tomás, «Virués, nuestro contemporáneo», en *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, eds. F. A. de Armas, L. García Lorenzo, E. García Santo-Tomás, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 55), 2008, págs. 35-55; Ignacio López Alemany, «La configuración cortesana como destino trágico en Cristóbal de Virués. El vituperio de Celabo en *La gran Semíramis*», en *Hacia la tragedia áurea*, *op. cit.* (2008), págs. 243-254.

Aguilar[65]. También se han realizado algunas ediciones, como la de Canet de *El prado de Valencia* de Tárrega[66], o la de las piezas conservadas de Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués y Ricardo de Turia, por parte de Teresa Ferrer[67]. Las obras de Virués han sido asimismo editadas por otro gran estudioso de este período como es Alfredo Hermenegildo[68] que, además de los numerosos estudios sobre el teatro del Quinientos, está editando también otras obras, algunas hasta ahora sin edición moderna, como las de Lobo Lasso de la Vega[69].

Lupercio Leonardo de Argensola también necesitaba de una edición moderna de sus obras y, finalmente, sus dos tragedias conservadas, la *Alejandra* y la *Isabela*, han visto la luz gracias al cuidado trabajo de Luigi Giuliani[70]. La introducción resulta especialmente útil, porque el editor inserta la escritura dramática de Argensola en el teatro de su momento y en la línea italo-española de superación de la tragedia clásica. De otro lado, Debora Vaccari ha estudiado en su tesis doctoral la figura de Juan de Grajales –uno de los farsantes que compuso comedias, según declara Agustín de Rojas en la conocida «Loa de la comedia», incluida *El viaje entretenido* (1603)– que contaba con una escasa atención por parte de la crítica. En la tesis, Vaccari realiza la edición de la *Próspera y adversa fortuna del Caballero del Espíritu Santo*, estudiando las fuentes y dramaturgia, para dar una valoración global sobre el papel de este poeta-actor de fines del Quinientos[71].

---

[65] Véanse, por ejemplo, los trabajos de Josep Lluís Sirera, «Mercaderes, campesinos y jornaleros en el teatro de Gaspar Aguilar», en *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro, El noble y el trabajador*, eds. I. Arellano y M. Vitse, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2004, págs. 353-365; Juan Carlos Garrot Zambrana, «Gerineldo en los tablados: amor y metro en Lope de Vega y Gaspar Aguilar», en *Estaba el jardín en flor...*, *op. cit.* (2003), págs. 333-345.

[66] Francisco Agustín Tárrega, *El prado de Valencia*, ed. J. L. Canet, London: Tamesis Books, 1985.

[67] *Teatro clásico en Valencia, I*, ed. T. Ferrer Valls, Madrid: Turner (Biblioteca Castro), 1997.

[68] Cristóbal de Virués, *Atila furioso*, en *Antología del teatro español del siglo xvi. Del palacio al corral*, ed. A. Hermenegildo, Madrid: Biblioteca Nueva (Clásicos de Biblioteca Nueva, 7), 1998, págs. 275-351; Cristóbal de Virués, *Tragedia de la cruel Casandra*, en *El tirano en escena (Tragedias del siglo xvi)*, ed. A. Hermenegildo, Madrid: Biblioteca Nueva (Clásicos de Biblioteca Nueva, 39), 2002, págs. 265-353; Cristóbal de Virués, *La gran Semíramis. Elisa Dido*, ed. A. Hermenegildo, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 538), 2003.

[69] Gabriel Lobo Lasso de la Vega, *Tragedia de la destruyción de Constantinopla*, ed. A. Hermenegildo, Kassel: Reichenberger, 1983; *Tragedia de la honra de Dido restaurada*, ed. A. Hermenegildo, Kassel: Reichenberger, 1986.

[70] Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, ed. L. Giuliani, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza-Instituto de Estudios Aragoneses-Instituto de Estudios Turolenses-Dept. de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón (Larumbe. Textos Aragones, 63), 2009; véase además Rinaldo Froldi, «La *Alejandra* de Lupercio Leonardo de Argensola», en *Por discreto y por amigo. Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, eds. Ch. Couderc y B. Pellistrandi, Madrid: Casa de Velázquez, 2005, págs. 253-260.

[71] Tesis doctoral leída en 2006 y dirigida por Fausta Antonucci.

Para terminar con los autores, no se puede olvidar la producción del llamado primer-Lope, que cuenta hoy en día con numerosos estudios y ediciones, aunque no lleguen a las cotas de la producción de su madurez y senectud, que sigue atrayendo a la crítica, así como se siguen editando las obras consagradas, pero con cada vez más numerosas excepciones[72]. Entre los estudios hay que destacar, sin duda, los de Joan Oleza, que han fijado las etapas evolutivas de su teatro y nos ha dado una explicación de conjunto. Así y de manera general, se pueden establecer tres etapas en la escritura dramática de Lope, identificadas como el primer Lope, el Lope triunfante del *Arte Nuevo* y el último Lope. La frontera entre las dos primeras puede situarse entre 1599-1600, teniendo en cuenta un factor decisivo en la historia teatral como es el cierre de los teatros –1597 en Madrid de forma transitoria y 1598-1599 en toda España– y un hecho biográfico como es el cambio de vida de Lope, que pasa de un Lope aventurero e itinerante a un Lope con proyecto de estabilización. En esta etapa, el Fénix va perfeccionando la fórmula de la Comedia Nueva y su fama se va consolidando, pues ya en la década de los ochenta es un dramaturgo conocido. A este período de escritura dramática corresponden unas doscientas comedias, de las cuales la gran mayoría son cómicas, aunque se puedan encontrar otros géneros dramáticos. El género de la comedia se manifiesta por medio de cinco subgéneros principalmente, el de las comedias urbanas o de capa y espada, el de las picarescas, el de las palatinas,

---

[72] Las comedias de este período han sido editadas fundamentalmente por la editorial Castalia o por el grupo PROLOPE, dirigido por Guillermo Serés y Alberto Blecua, dentro de la empresa de editar todas las *Partes de Comedias* de Lope de Vega. Véanse por ejemplo *El acero de Madrid*, ed. S. Arata, Madrid: Castalia, 2000; *La viuda Valenciana*, ed. T. Ferrer, Madrid: Castalia, 2001; *La bella malmaridada o la cortesana*, ed. Ch. Andrés, Madrid: Castalia, 2001; *Los locos de Valencia*, ed. H. Tropé, Madrid: Castalia, 2003; *El amigo por fuerza,* eds. J. E. Laplana y G. Pontón, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, eds. L. Giuliani y R. Valdés, Lleida-Barcelona: Milenio, Departament de Filologia Espanyola de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, 3 vols., vol. II, págs. 923-1080; *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma*, ed. E. Di Pastena en *Parte IV*, *op. cit.* (2002), vol. I. págs. 289-411; *La boda entre dos maridos*, ed. J. Roso Díaz, en *Parte IV*, *op. cit.* (2002), vol. II, págs. 791-922; *El galán Castrucho*, ed. J. Molina, en *Parte IV*, *op. cit.* (2002), vol. III, págs. 1085-1220; *El genovés liberal*, ed. E. Canonica, en *Parte IV*, *op. cit.* (2002), vol. II, págs. 549-668; *Los Torneos de Aragón*, ed. P. Campana y J. Pardo, en *Parte IV*, *op. cit.* (2002), vol. II, págs. 669-790; *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*, eds. M.-F. Déodat Kessedjian y E. Garnier, en *Comedias de Lope de Vega. Parte V*, coords. M.-F. Déodat Kessedjian y E. Garnier, Lleida: Milenio-Universidad Autónoma de Barcelona, 2004, págs. 33-149; *El mármol de Felisardo*, eds. B. Marcos y B. Aguilar, *Comedias de Lope de Vega. Parte sexta*, Lleida: Milenio-Universidad Autónoma de Barcelona (con el patrocinio de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales), 2005, 3 vols., vol. III, págs. 1571-1702; *Los Ponces de Barcelona*, ed. M. Trambaioli, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Lleida: Milenio-Universidad Autónoma de Barcelona (con el patrocinio de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales), 2007, 3 vols., vol. III, págs. 1053-1154; *Los Comendadores de Córdoba*, ed. M. Abad y R. Bonilla, Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba-Delegación de Cultura, 2003; *Las ferias de Madrid*, ed. D. McGrady, Newark: Juan de la Cuesta (Ediciones Críticas, 25), 2006; *Viuda, casada y doncella*, eds. R. S. Feit y D. McGrady, Newark: Juan de la Cuesta (Ediciones Críticas, 24), 2006.

el de las novelescas y el de las pastoriles[73]. En general, se caracterizan por ser comedias irreverentes y cargadas de erotismo, y es donde va a destacar y a empezar a triunfar el teatro lopesco, aunque a veces la articulación de la acción y la estructura argumental es bastante deshilvanada o excesivamente compleja debido a la cantidad de personajes[74]. Siguiendo estos criterios clasificatorios, Fausta Antonucci, por ejemplo, estudia la materia caballeresca en el primer Lope, que no conforma un género, aunque «sí ofrece en cambio motivos importantes para la definición de géneros que van a ser centrales en la formación de la comedia nueva: drama y comedia palatinos y drama de hechos famosos»[75].

Joan Oleza, en sus últimos artículos[76], presenta una nueva perspectiva para el análisis de la Comedia a través de la distinción de cuatro elementos: trazas, funciones, motivos y casos. En los conceptos de función y motivo podemos ver la huella de los estudios sobre la morfología del cuento folklórico (Propp) y de la aplicación que de ello hiciera Frida Weber de Kurlat[77]. Los otros dos conceptos (trazas y casos) son términos que aparecen en la época y que Oleza los dota de

---

[73] Cfr. Joan Oleza, «La propuesta teatral del primer Lope», en *Teatro y prácticas escénicas. II*, *op. cit.* (1986), págs. 269-271; Joan Oleza, «El primer Lope: un haz de diferencias», *Ínsula*, 658 (2001), págs. 12-14.

[74] Cfr. Ignacio Arellano, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico*, eds. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, págs. 37-59. Para el primer Lope, véanse, por ejemplo, Delia Gavela García, «Perfilando géneros: algunas comedias urbanas del primer Lope», en *Tiempo, espacio y géneros en el teatro español. Actas de las II Jornadas de teatro clásico, Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y G. Gómez Rubio, Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, págs. 75-87; María del Valle Ojeda Calvo, «La comedia urbana del primer Lope de Vega y los modelos cómicos italianos: *El mesón de la corte*», en *A un apasionado de Lope de Vega. Jornadas de estudios dedicadas a Stefano Arata*, ed. M. Trambaioli, Pescara: Universidad de Chieti-Pescara, 2006, págs. 121-138. Jesús Cañas Murillo ha estudiado en diversos trabajos la producción que correspondería al primer Lope como las comedias del destierro. Véanse, por ejemplo, Jesús Cañas Murillo, «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro», *Anuario de Estudios Filológicos*, 14 (1992), págs. 75-92; *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1995; «En los orígenes del tipo de figurón: *El caballero del milagro* (1593), comedia del destierro del primer Lope de Vega», en Joaquín Álvarez Barrientos *et al.*, *op. cit.* (2009), págs. 159-170.

[75] Fausta Antonucci, «La materia caballeresca en el pimer Lope de Vega», en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII jornadas de teatro clásico de Almagro*, eds. F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello, Almagro: Instituto de Teatro Clásico de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, págs. 59-77 (pág. 74).

[76] Joan Oleza, «Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, eds. A. Blecua, I. Arellano y G. Serés, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert 2009, págs. 321-350; «Las posibilidades extremas de una traza grave: *El amor desatinado*, de Lope de Vega», en Joaquín Álvarez Barrientos *et al.* (2009), págs. 489-504.

[77] Véase, por ejemplo, Frida Weber de Kurlat, «Hacia una morfología de la Comedia del Siglo de Oro (con especial atención a la comedia urbana», *Anuario de Letras*, XIV (1976), págs. 101-137.

un determinado contenido, después de los casi 500 argumentos diseccionados en la base de datos del proyecto ARTELOPE que dirige. Por *traza* entiende «una combinación precisa de funciones narrativas, muchas de ellas concretadas por motivos»[78]. Los *motivos*, por su parte, «condensan acontecimientos prototípicos en una unidad breve y a la vez completa de la intriga»[79]. Como ejemplo analiza la traza de la lujuria del déspota, compuesta de diez funciones, traza que identifica en varias comedias de géneros diferentes y que es, según Oleza, «una estructura que tiene mucho que ver con las claves ideológicas de una época»[80]. En el caso concreto de la traza analizada piensa que «la relación entre el rey y sus vasallos [remite] en la teoría política de la monarquía absoluta»[81]. Los *casos*, en cambio, «no remiten tanto a claves ideológicas determinadas, como al modo mismo de operar de un cierto discurso político pero sobre todo moral de la época»[82] que habría que ponerlo en relación con el análisis casuístico tan presente, sobre todo, en los tratados de los jesuitas.

Dentro de los trabajos que abordan los textos dramáticos, destacan dos enfoques principales, comunes al último teatro del Quinientos y a la Comedia Nueva, para el estudio e interpretación de las obras: el genérico y el métrico. La preocupación, sobre todo desde los años ochenta, ha sido establecer una taxonomía para el ingente corpus de los siglos XVI y XVII. En esta línea son importantes los ensayos de Díez Borque sobre los géneros dramáticos del siglo XVI y las «órbitas de teatralidad»[83]. En cuanto a la clasificación de la Comedia Nueva casi todos los críticos estaban de acuerdo en afirmar la poca validez de las clasificaciones hechas hasta entonces basadas en temas –como la realizada por M. Menéndez Pelayo para el teatro de Lope[84]– o en fuentes –como la aplicada por Charles V. Aubrun en su estudio de la comedia– y la necesidad de establecer una ordenación[85]. Ignacio Arellano lo exponía muy claramente:

> concebir la comedia del Siglo de Oro como un todo homogéneo impide hacerse cargo de la variedad de unas fórmulas dramáticas sustentadas, ciertamente, en una base común, pero divergentes en muchos aspectos esenciales. Hay

---

78 Joan Oleza, art. cit. (2009), pág. 325.

79 *Id.*, pág. 323.

80 *Id.*, pág. 346.

81 *Ibid*.

82 *Id.*, pág. 347.

83 Véanse, por ejemplo, José María Díez Borque, *Los géneros dramáticos del siglo XVI*, Madrid: Taurus: 1987; «Teatralidad y denominación genérica del siglo XVI: propuesta de investigación», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a J. E. Varey*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Ottawa: Dovehouse, 1989, págs. 101-118.

84 Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, en *Obras Completas*, Santander: Aldus: 1949, vols. XXIX-XXXIV.

85 Charles V. Aubrun, *La comedia española (1600/1680)*, Madrid: Taurus, 1981 (1ª ed.: 1968).

> distintos subgéneros, sometidos a convenciones diversas: la interpretación de una obra habrá de tener en cuenta el peculiar sistema de convenciones que la estructura. Problemas como la verosimilitud, el decoro, el tema del honor, el agente cómico, etc. reciben distinto tratamiento, el cual viene en gran parte requerido, precisamente, por las convenciones del subgénero en cuestión. Por tanto, lograr una definición lo más precisa posible de las fórmulas subgenéricas me parece muy útil, ya que esas convenciones marcan la creación y recepción de una obra particular desde el momento en que se inserta en una u otra especie.[86]

Y en esta tarea se han empeñado tanto Joan Oleza como Marc Vitse, por citar a los dos investigadores cuyas clasificaciones han tenido más eco entre la crítica[87]. Se han estudiado también géneros en particular, como el auto sacramental[88] y la tragedia, esta última, sin duda, por la importancia que cobra el género en la época de Felipe II y por la polémica suscitada entre la crítica[89]. En la evolución

---

[86] Ignacio Arellano, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988), págs. 27-49 (pág. 28).

[87] Joan Oleza, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas, II*, *op. cit*. (1986), págs. 251-308; Joan Oleza, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, eds. I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse, Kassel: Reichenberger, 1994, págs. 235-250; «Del primer Lope al "Arte Nuevo"», en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. D. McGrady, Barcelona: Crítica, págs. IX-LV, 1997; «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte Nuevo», *Edad de Oro*, XVI (1997), págs. 221-234; Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse: UTM, 1988. Teresa Ferrer o Josefa Badía, entre otros, siguen la taxonomía establecida para Lope por Joan Oleza. Véanse, por ejemplo, Teresa Ferrer Valls «Géneros y conflictos en los autores de la Escuela Dramática Valenciana», *Edad de Oro*, XVI (1997), págs. 137-148; Josefa Badía, *op. cit.* (2007). Véase, además, para la cuestión genérica y como otro ejemplo Fausta Antonucci, «Géneros dramáticos y comicidad en el teatro de Guillén de Castro», en *Le radici spagnole del teatro moderno europeo. Atti del Convegno di Studi, Napoli 15-16 Maggio 2003*, ed. G. Grossi y A. Guarino, Salerno: Paguro, 2004, págs. 101-116.

[88] Miguel Ángel Pérez Priego ha trazado un panorama de este género y de los estudios en «El auto sacramental en el siglo XVI», *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, *op. cit.* (2009), págs. 397-421. Véanse, además y por ejemplo, los estudios de Mercedes de los Reyes Peña como «El auto sacramental en la segunda mitad del siglo XVI: el *Aucto de los desposorios de Joseph* del "Códice de Autos Viejos"», *Cuaderno de Teatro Clásico*, 8 (1995), págs. 181-200; «El drama sacramental en el *Códice de Autos Viejos*», *Cuadernos de Historia Moderna*, 23 (1999), págs. 17-46 y el trabajo de conjunto sobre el *Teatro religioso en la España del siglo XVI. Actas del Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 22-23 de noviembre de 2004)*, eds. M. de los Reyes Peña y M. Vitse, Toulouse: UTM (*Criticón*, 94-95) 2005.

[89] Véanse, sobre todo, Alfredo Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Planeta: Barcelona, 1973 (ed. renov. y ampl. de *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid: FUE, 1961); *Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro. Actas del IV Coloquio del GESTE (Toulouse, 27-29 de enero de 1983)*, Toulouse: UTM (*Criticón*, 23), 1983; Alfredo Hermenegildo, «Hacia una descripción del modelo trágico vigente en la práctica dramática del siglo XVI español», *Crítica Hispánica*, 7 (1985), págs. 43-55;

del auto sacramental se producen, según Pérez Priego, hechos determinantes al mediar el siglo XVI: la profesionalización de los actores, la institucionalización del teatro sacramental y el control ideológico a partir del Concilio de Trento. Esto último va a determinar, además, la importancia que va a cobrar a partir de ahora ese género como exaltación y propaganda del dogma y de la materia sacramental. También se ha visto desarrollado el estudio de la comedia de santos en relación con los autos.[90]

Los géneros breves han ocupado a los estudiosos, aunque sobre todo en relación al siglo XVII. Las piezas que siguen llamando más la atención son los entremeses cervantinos. En este terreno hay que destacar la reedición de una antología base como es la de Cotarelo[91], que contempla también las piezas del XVI, y la publicación de una serie de loas inéditas de ese siglo conservadas en la Real Biblioteca[92]. Los problemas del estudio y de la edición del teatro breve en general y del entremés en particular, los ha sintetizado últimamente Abraham Madroñal, quien traza un panorama de la complicada historia editorial señalando las dificultades que entrañan la edición de esta tipología de textos, debido fundamentalmente a su azarosa vida textual y a las dificultades anejas como los problemas de autoría o las diferencias de títulos de una misma pieza[93].

Jean Canavaggio, «La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado», en *Literatura en la época del emperador, Academia literaria renacentista*, V-VII, ed. V. García de la Concha, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988, págs. 181-195; Rinaldo Froldi, «Considerazioni sul genere tragico nel Cinquecento spagnolo», en *Symbolae pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, eds. B. Periñán y F. Guazzelli, Pisa: Giardini Editori, 1989, págs. 209-217; Luigi Giuliani, «Consideraciones preliminares sobre la tragedia de los años 1580», en *Las tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola*, Barcelona: Universitat Autónoma de Barcelona, 1999, págs. 3-17 (tesis doctoral); y el volumen colectivo *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, *op. cit*. (2008).

[90] Véase, por ejemplo, el estado de la cuestión de Mercedes de los Reyes Peña, «Constantes y cambios en la tradición hagiográfica del teatro áureo: del *Códice de Autos Viejos* a las comedias de santos del siglo XVII», en *La comedia*, *op. cit.* (1995), págs. 257-270; Josep Lluís Sirera, «Un teatro para una nueva religiosidad: la Historia de Santa Orosia y los orígenes de la comedia de santos», *Edad de Oro*, XVI (1997), págs. 305-318; La *comedia de santos. Coloquio internacional. Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y A. García González, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.

[91] *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVII*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid: Bailly-Ballière, 1911, 2 vols. (ed. facs.: J. L. Suárez y A. Madroñal, Granada: Universidad de Granada, 2000).

[92] *«La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra». Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI*, eds. F. Antonucci y S. Arata, Sevilla: UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1995. Véase, además y por ejemplo, el trabajo de conjunto para la loa de Manuela Sileri, «Apuntes sobre clasificación y evolución de la loa: una propuesta», *Etiópicas*, 1 (2004-2005), págs. 271-310. Para un panorama bibliográfico, véase Agustín de la Granja y María Luisa Lobato, *Bibliografía descriptiva del Teatro Breve Español (siglos XV-XX)*, Kassel: Reichenberger, 1999.

[93] Abraham Madroñal, «Editar y catalogar los entremeses. El largo itinerario del teatro breve», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, *op. cit.* (2009), págs. 231-252.

Los estudios sobre la métrica en relación con la estructura de las obras dramáticas y su función semántica han sido centro de atención de los investigadores, superando la idea esbozada por Diego Marín sobre el uso y función de la versificación que sólo se adecuaba al personaje y a la situación dramática[94]. Así Marc Vitse cree que la métrica puede ser el principio estructurante de la Comedia[95]. Este tipo de acercamiento se empieza a encontrar en algunos ensayos sobre el teatro Quinientista, sobre todo aplicado al momento de la formación de la Comedia Nueva, cuando se dan una serie de modificaciones en los textos que van acompañadas de un mayor uso de la variedad métrica, pues se puede decir que se pasa de la monometría a la polimetría, con un período de transición (1575-1587), en el que se produjo una verdadera revolución en la versificación teatral y en el que se privilegió sobre todo el uso de los metros italianos frente a los españoles[96]. En relación a la métrica, se estudia la construcción espacial de la pieza, como dejan ver la serie de análisis presentados en el volumen coordinado por Antonucci en 2008 o en el de Emanuelle Garnier de 2002[97].

El espacio escénico y el espacio dramático, su uso y función, en relación con la semántica del texto es otra de las perspectivas que se van imponiendo y que da buenos frutos para una mejor comprensión del corpus de este período[98],

---

[94] Diego Marín, *Uso y función de la versificación dramática de Lope de Vega*, Valencia: Castalia, 1962.

[95] Véanse, por ejemplo, Marc Vitse, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglo de Oro*, ed. Y. Campbell, Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, págs. 45-63; «*Partienda est comœdia*: la segmentación frente a sí misma», en *Teatro de palabras*, 4 (2010), págs. 19-75. Es interesante todo el número de esta revista, pues están representados los principales puntos de vistas y metodologías en torno a este asunto. Véase también el volumen colectivo, en cuya introducción Fausta Antonucci hace un estado de la cuestión: *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. F. Antonucci, Kassel: Reichenberger (Estudios de Literatura 103), 2007.

[96] El único trabajo de conjunto, pues falta aún una monografía, sigue siendo el de Morley S. Griswold, «Strophes in the Spanish Drama Before Lope de Vega», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925, vol. I, págs. 505-531. Un paso más supone el artículo de Josefa Badía, «La versificación dramática en la génesis de la Comedia Nueva: estudio de una muestra de la colección teatral del Conde de Gondomar», en *«Aún no dejó su pluma». Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. X. Tubau, Bellaterra: Grupo de investigación Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, págs. 51-112.

[97] *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, *op. cit.* (2007); Emanuelle Garnier, «Métrica y "puesta en espacio" del texto dramático», *Anuario Lope de Vega*, VIII (2002), págs. 121-138. Véase, también y por ejemplo, Susana Cantero, *Dramaturgia y práctica escénica del verso clásico español*, Madrid: Editorial Fundamentos, 2006.

[98] Véanse, por ejemplo, *El espacio y sus representaciones*, *op. cit.* (2002); *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación. Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, eds. A. González, S. González, A. Mejía, M.ª T. Miaja de la Peña y L. von der Walde Moheno, México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México-Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de

como también lo sería el estudio del tiempo, en relación con la estructuración y significado de la obra, en la línea abierta por Piermario Vescovo y expuesta sucintamente en 2007, donde tiene en consideración el teatro clásico español dentro de una óptica europea[99].

Los volúmenes dedicados al análisis de los tipos de personajes del teatro del siglo de Oro coordinados por Luciano García Lorenzo hacen una puesta al día y avanzan por la pionera senda de Juana de José Prades[100], teniendo siendo presente el teatro del siglo XVI con la idea de entender mejor la formación y sistema de la Comedia Nueva. Por ahora han visto la luz los correspondientes al estudio del personaje del gracioso, del rey, del figurón y de la criada, teniendo como objetivo para el próximo monográfico la figura de la madre, tan necesitada de análisis[101]. También se ha estudiado el personaje femenino en la Comedia, sobre todo por el interés que han venido teniendo los estudios de la mujer en el Siglo de Oro[102]. Por último, no querría dejar de señalar en este apartado un trabajo

---

Oro, 2003; *Espacio, tiempo y género en la comedia española*, *op. cit.* (2005); *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático. Actas de las XXVII jornadas de Teatro Clásico de Almagro. Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2004*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Almagro: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006; Enrique García Santo-Tomás, *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2004; Javier Rubiera Fernández, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid: Arco Libros, 2005; Aurelio González, «La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro», en *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Cambridge, 18-22 de julio de 2005*, ed. A. Close, con la colaboración de S. M.ª Fernández Vales, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006, págs. 61-76.

[99] Piermario Vescovo, *Entreacte. Drammaturgia del tempo*, Venezia: Marsilio, 2007.

[100] Juana de José Prades, *Teoría de los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid: CISC, 1963.

[101] *La construcción de un personaje: el Gracioso*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: Editorial Fundamentos, 2005; *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid: Editorial Fundamentos, 2006; *El figurón. Texto y puesta en escena*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: Editorial Fundamentos, 2007; *La criada en el teatro del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: Editorial Fundamentos, 2008.

[102] Véanse, por ejemplo, los volúmenes que van desde el de *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del IIº Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español (Toulouse, 16-17 nov. 1978)*, Toulouse-Le Mirail: France-Ibérie Recherche-UTM, 1979; *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 de marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, eds. J. A. Martínez Berbel y R. Castilla Pérez, Granada: Universidad de Granada-Instituto de Estudios de la Mujer, 1998; *Women in the Discourse of Early Modern Spain*, ed. J. F. Cammarata, Gainesville: UP of Florida, 2003; *Damas en el tablado. XXXI Jornadas de teatro clásico, Almagro, 1-3 luglio 2008*, eds. A. García González, F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Ciudad Real: Universidad Castilla-La Mancha, 2009. Entre los trabajos particulares hay que destacar los de Rina Walthaus («"Mi bien un breve sueño ha sido apenas". Fortuna en *La gran Semíramis* de Virués y en *La hija del aire* de Calderón», art. cit., 2006, por ejemplo), los de Joan Oleza en torno a la dama

esencial que ayuda a la explicación de la comedia a través de los personajes como es el de Christophe Couderc[103].

Se han investigado, además, otros diferentes aspectos que tienen que ver con las prácticas escénicas de fines del Quinientos, como la teoría del arte y su relación con la escena[104], el vestuario[105], las didascalias[106], los actores, las compañías, los corrales, la escenografía[107], la música[108], el público[109], la

---

donaire («Alternativas al gracioso», *Criticón*, 60 [1994], págs. 35-48 y «Del gracioso a la dama donaire: mutaciones de un género», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, *op. cit.* [2005], págs. 351-379), el de Teresa Ferrer («Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega», en *Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 9-10 julio 2002*, eds. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, págs. 191-212) o el de Alejandro García Reidy («La mujer perseguida en el teatro español de los siglos XV y XVI: la perspectiva de la crítica», en *Romanzesche avventure di donne perseguitate nei drammi fra '4 e '500*, *op. cit.*, págs. 497-501).

[103] Christophe Couderc, *Galanes y damas en la comedia nueva*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana- Vervuert, 2005. Hay otros estudiosos que siguen esta línea, la del análisis del personaje, como se puede ver, por ejemplo, en los ensayos de Jesús Gómez, «Precisiones terminológicas sobre "figura del donaire" y "gracioso" (siglos XVI-XVII)», *Boletín de la Real Academia Española*, 82, 286 (2002), págs. 233-257; *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, Sevilla: Alfar, 2006.

[104] Véase, por ejemplo, Carmen González Román, *Espectacula. Teoría, Arte y Escena en la Europa del Renacimiento*, Málaga: Universidad de Málaga, 2001.

[105] Véase, por ejemplo, el artículo de Bernardo José García García («Los actores y sus vestidos de comedias a fines del Quinientos», en *Mito y personaje. III y IV Jornadas de Teatro. Universidad de Burgos*, eds. M.ª L. Lobato, A. Ruiz Sola, P. Ojeda Escudero y J. I. Blanco, Burgos: Excmo. Ayuntamiento de Burgos, 1995, págs. 155-61, v. g.); o el monográfico dirigido por Mercedes de los Reyes Peña, que cuenta ya con una reedición revisada en 2007 (*El vestuario en el teatro del Siglo de Oro*, dir. M. de los Reyes, Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, Cuadernos de Teatro Clásico, 13-14, 2000), volumen acompañado de figurines y láminas, y un utilísimo glosario a cargo de Abraham Madroñal.

[106] Véase, por ejemplo, Alfredo Hermenegildo, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.

[107] La bibliografía que tratan estos aspectos es muy amplia y por ello me remito a los repertorios bibliográficos citados en la nota primera del presente artículo.

[108] Véanse, por ejemplo, Dolores Noguera Guirao, «Músicos y compañías teatrales en el Siglo de Oro». *Edad de Oro*, 22 (2003), págs. 309-319; Miguel Querol Gavaldá, *Cancionero musical de Lope de Vega*. *III: poesías cantadas en las comedias*, Barcelona: CSIC, 1991; Miguel Querol Gavaldá, *La música en la obra de Cervantes*, Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos, 2005 (reed. rev. y ampliada de la de 1948).

[109] Véanse las noticias generales presentadas por Josep Lluís Sirera, «Espectáculos y representaciones. Los actores. El público. Estado de la cuestión», en *La comedia*, *op. cit.* (1995), págs. 115-130. Aunque no conozco ningún ensayo específico sobre el público en el XVI, convendría tener cuenta las noticias dadas en algunos trabajos particulares como los de Stefano Arata, «Una loa de Lope de Vega y la estética de los mosqueteros», en *Teatro y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, *op. cit.*, págs. 321-336; Jean Sentaurens, «Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII: ¿Géneros menores para un público popular?», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en*

polémica teatral[110], las poéticas[111], la técnica del actor[112], la parateatralidad[113],

Madrid, 20-22 de Mayo de 1982, Madrid: CISC, 1983, págs. 67-87 y los datos contenidos en *Séville et le théâtre de la fin du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Bourdeaux: Université de Bourdeaux, 1984; la relación de la mesa redonda «La mujer como público en el teatro barroco», en *Actas del Seminario «La presencia de la mujer en el teatro barroco español». Almagro 23 y 24 de julio de 1997*, ed. M. de los Reyes Peña, Sevilla: Junta de Andalucía-Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (Colección Cuadernos Escénicos, 5), 1998, págs. 69-95; y Agustín de la Granja, «Sin los pies en la *cazuela*: público femenino y ruptura de las normas en los corrales españoles de los siglos XVI y XVII», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de teatro del Siglo de Oro*, *op. cit.* (2001), págs.177-185.

[110] Véanse, por ejemplo y fundamentalmente, los trabajos de Marc Vitse («La controverse esthetique», en *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, *op. cit.* [1988], págs. 171-249) y José Luis Suárez («La licitud del teatro en tiempos de Felipe II: textos y pretextos», en *El teatro en tiempos de Felipe II*, *op. cit.* [1999], págs. 219-251; *Teatro y toros en el siglo de oro español: estudios sobre la licitud de la fiesta*, Granada: Universidad de Granada, 2003), incluida la introducción a la reedición facsímil de Cotarelo (Emilio Cotarelo y Mori *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, ed. J. L. Suárez y A. Madroñal, Granada: Universidad de Granada, 2000). Hay que señalar el proyecto de investigación dirigido por Héctor Urzáiz (Universidad de Valladolid) de catalogación de las censuras y licencias teatrales, que nos servirá, sin duda, para poder tener un panorama sobre este mecanismo de control en el Siglo de Oro. Véase además Marco Presotto, «Per un catalogo delle licenze teatrali del *Siglo de Oro*», en *Le radici spagnole del teatro moderno europeo. Atti del Convegno di Studi, Napoli 15-16 Maggio 2003*, eds. G. Grossi y A. Guarino, Salerno: Paguro, 2004, págs. 39-50.

[111] Véanse, por ejemplo, Cesc Esteve, «Tragedia y poética en el siglo XVI», en *Poética y teatro. Teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*, ed. M.ª J. Vega Ramos, Madrid: Mirabel, 2004, págs. 13-46; Jorge Ledo Martínez, «Diálogo y comedia en las poéticas del Quinientos. España e Italia», en *Líneas actuales de investigación literaria: estudios de literatura hispánica*, eds. Verónica Arenas Lozano *et al.*, Valencia: ALEPH-Universitat de València, 2005, págs. 261-270; Javier Rubiera Fernández, *Para entender el cómico artificio. Terencio, Donato-Evancio y la traducción de Pedro Simón Abril (1577)*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2009; Javier Rubiera Fernández, «Hablar a coros. Para un estudio del espacio lúdico en la comedia del Siglo de Oro», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVIII-XX*, eds. A. Serrano y O. Navarro, Almería: Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 2006, págs. 109-123; Felipe B. Pedraza Jiménez, «El *Arte Nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega: origen, género y sentido», en *El Siglo de Oro antes y después de «El Arte Nuevo». Nuevos enfoques desde una perspectiva multidisciplinaria*, ed. O. Andreia Sâmbrian-Toma, Craiova: Sitech, 2009, págs. 13-24.

[112] Véase fundamentalmente Evangelina Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid: Castalia, 1998.

[113] Véase, por ejemplo, José María Díez Borque, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2002; Dolores Noguera Guirao, Delia Gavela y Mariano de la Campa, «Breve corpus documental para el estudio de los festejos públicos y su dimensión teatral a finales del siglo XVI en Madrid»; Dolores Noguera Guirao, «Elementos teatrales del *Corpus* madrileño en las últimas décadas del siglo XVI», en *Estaba el jardín en flor...*, *op. cit.*, págs. 567-576.

la ideología[114], la oralidad[115], la interlocución[116], la reescritura[117], o temas tan esenciales como la mitología o la Biblia en el teatro[118] y la edición de textos[119]. Otro dato importante en el panorama de estudios de estas tres últimas décadas es que se ha visto cómo, a la vez que se iban definiendo las fronteras genéricas y cronológicas de la Comedia Nueva, se iba ampliando el punto de vista y se iba considerando cada vez más su interrelación con otros géneros y con otras prácticas escénicas ligadas a ella. Así, a la par que se han desarrollado los estudios del teatro profesional español, se han visto retomados los estudios del teatro de colegio[120], del cortesano –y se ha venido marcando la interdependencia

---

[114] Véanse, por ejemplo, el estado general que toca también la comedia del siglo XVI de Pablo Jauralde Pou, «Ideologías y comedia: estado de la cuestión», en *La comedia*, *op. cit.*, (1955), págs. 351-380; Alfredo Hermenegildo, «Ejercicio del poder y asunción de la libertad en el teatro del siglo XVI», en *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón. Congreso internacional* (Madrid, mayo de 2003), eds. J. M.ª Díez Borque y J. Alcalá-Zamora, Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, págs. 29-50; «Política, sociedad y teatro religioso del siglo XVI», en *Teatro religioso en la España del siglo XVI*, *op. cit*. (2005), págs. 33-47; Juan Carlos Garrot Zambrana, «Vers la construction de l'image du luthérien dans le théâtre du XVIe siècle: deux pièces des années 1580», *Cauces. Revue d'études hispaniques*, 3 (2002), págs. 61-74.

[115] Véase, por ejemplo, Dolores Noguera Guirao, «La oralidad en el teatro, ensayo de bibliografía actual», *Edad de Oro*, VII (1988), págs. 209-221.

[116] Véase, por ejemplo, el monográfico de la revista *Criticón*, 81 (2001) dedicado al seminario *Voces áureas: la interlocución en el teatro y en la prosa del Siglo de Oro. Seminarios de la Casa de Velázquez (Madrid, 3-4 de abril de 2000 y 15-16 de enero de 2001)*.

[117] Véase, por ejemplo, el número 72 de la revista *Criticón* (1998) que recoge las conferencias del seminario de la Casa de Velázquez *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro* celebrado en Madrid en abril de 1997.

[118] Véanse, por ejemplo, *La Biblia en el teatro español* (San Millán de la Cogolla, 24-29 de noviembre de 2008); Thomas A. O'Connor, «Bibliografía de mitos dramatizados en la literatura española (del siglo XVI a principios del XIX)», en *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*, ed. J. A. López Férez, Madrid: Ediciones Clásicas, 2006, págs. 569-600; Bartolomé Segura Ramos, «La mitología clásica y el teatro español prelopista», en *La mitología clásica en la literatura española*, *op. cit.* (2006), págs. 281-288.

[119] Véanse, por ejemplo, Lilia E. Ferrario de Orduna, «Variantes de edición y variantes de emisión en impresos del Siglo XVI», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, *op. cit.* (1998), págs. 579-585; José Luis Canet, «Algunas reflexiones sobre el proceso de edición en el siglo XVI y la bibliografía textual», *Edad de Oro*, XXVIII (2009), págs. 59-72; Miguel Ángel Pérez Priego, «Texto y edición en los orígenes del auto», *Edad de Oro*, XXVIII (2009), págs. 269-284.

[120] Un buen punto de partida sobre la importancia del teatro de colegio y su relación con la Comedia es uno de los primeros trabajos de Agustín de la Granja («Hacia una revalorización del teatro jesuítico en la Edad de Oro: Notas sobre el P. Valentín de Céspedes», en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*, eds. A. Gallego Morell, A. Soria y N. Marín, Granada: Universidad de Granada, vol. II, págs. 145-149). Véanse, además y por ejemplo, Jesús Menéndez Peláez, *Los jesuitas y el teatro del Siglo de Oro*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995; Julio Alonso Asenjo, *La Tragedia de San Hermenegildo y otras obras del teatro español de colegio. Estudio y edición*, Valencia: UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València (Textos Teatrales Hispánicos del Siglo XVI, 5-6), 2 vols., 1995; Cayo González Gutiérrez, *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640) y edición de la Tragedia de San Hermenegildo*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1997.

con el teatro de corral[121]–, del teatro portugués y, por supuesto, con una larga tradición, la influencia de Italia en nuestro teatro.

La relación entre el teatro portugués y español es una línea de investigación que ha ocupado a unos pocos estudiosos en España y en Portugal. Una senda de exploración es la emprendida desde los años ochenta por Mercedes de los Reyes Peña y Piedad Bolaños Donoso al ocuparse de la presencia del teatro español en el área lusitana, con una particular atención a los espacios de representación a través de una cuidada documentación en archivos[122]. Otro camino seguido es el filológico, impulsado sobre todo por José Camões, Manuel Calderón y Helena Reis Silva con el Centro Estudos de Teatro de la Universidad de Lisboa, quienes se están dedicando a la edición de textos teatrales de los siglos XVI y XVII como exigencia ineludible para la fijación del corpus de teatro portugués desde una perspectiva amplia, pues incluyen textos no sólo en lengua portuguesa[123]. La tercera vía es la investigación lingüística con trabajos más numerosos y heterogéneos, que van desde los de María Jesús Fernández García, dedicados al bilingüismo luso-castellano en la producción dramática portuguesa[124] hasta los de Tânia Regina

---

[121] Teresa Ferrer, *La práctica escénica cortesana. De la época del emperador a la de Felipe II*, London: Tamesis Books, 1991; Teresa Ferrer Valls, «Teatros cortesanos anteriores a la construcción del Coliseo del Buen Retiro», en *Homenatge a Amelia García-Valdecasas Jiménez*, eds. F. Carbó, J. V. Martínez Luciano, E. Miñano, C. Morenilla, Valencia: Universitat de València, 1995, vol. I, págs. 355-371; Teresa Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia: UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993; *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, coord. M.ª L. Lobato, B. J. García, Madrid-Frankfurt am Maim: Iberoamericana-Vervuert, 2007.

[122] Véase, por ejemplo, *La presencia del teatro barroco español en Lisboa, a través del estudio del Patio de las Arcas*, Lisboa: Colibri, 1998. El conjunto de sus investigaciones lusitanas verá próximamente la luz en forma de libro (Lisboa: Imprensa Nacional).

[123] Luís de Camões, *Filodemo*, ed. J. Camões, Lisboa: Cotovia, 2004; *Auto di Duque de Florença*, ed. J. J. Rodríguez Rodríguez, Bilbao: Universidad del País Vasco, 2005; Afonso Álvares, *Obras*, ed. J. Camões, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006; *Teatro português do século XVI. I Teatro profano*, t. I, ed. J. Camões, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007; *Teatro português do século XVI. I Teatro profano*, t. II, ed. J. Camões, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010; *Teatro português do século XVI. I Teatro profano*, t. III, ed. J. Camões, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010; *Comédias de Simão Machado*, ed. J. Camões, J. J. Rodríguez Rodríguez y H. Reis Silva, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.

[124] María Jesús Fernández García, «Comunicación y bilingüismo en el teatro portugués del siglo XVI», en *Gil Vicente: clásico luso-espanhol*, eds. M.ª J. Fernández García y A. J. Pociña López, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2004, págs. 233-265; «El bilingüismo en el teatro de la Escuela Gilvicentina», en *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura de la Frontera*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 2004, págs. 165-191; «Personajes castellanos en el teatro portugués del siglo XVI: I, el Castellano fanfarrón y poeta», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXII (1999), págs. 113-129; «Personajes que hablan en castellano en el teatro portugués del siglo XVI: II, el Pastor», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXVII (2004), págs. 83-100.

E. Domingos[125] y de Juan M. Carrasco González[126]. Una acercamiento interesante es el del análisis literario y cultural conducido por José Oliveira Barata[127], José Javier Rodríguez Rodríguez[128], Maria Idalina Resina Rodrigues[129], Luís de Sousa Rebelo[130] o por Kátia Regina da Costa Santos y José Ramos Tinhorão dedicados a la presencia de los negros en los autos y las comedias del siglo XVI[131]. Para terminar, habría que señalar el proyecto de investigación de Carlos Mota Placencia y José Javier Rodríguez Rodríguez (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea) *El diálogo cultural hispano-luso en la Edad Moderna: teatro bilingüe, temas portugueses en el teatro español*. La intención de estos investigadores es, como ellos mismos declaran, realizar «la exploración de la creación teatral portuguesa *ante*, *bajo*, *cabe*, *con* o *contra* la Comedia Nueva», en colaboración con el Centro de Estudos de Teatro[132].

Las relaciones e influencias de la literatura italiana y de sus modalidades teatrales han sido tradicionalmente tratadas por la crítica, contando desde hace tiempo con un manual[133], donde aparecían los puntos principales del tema, sin tocar la influencia del teatro español en el italiano, sobre todo del Seiscientos, línea esta última desde la cual se han hecho enormes progresos, gracias sobre todo a un grupo de hispanistas italianos[134]. Una de estas líneas de investigación

---

[125] Tânia Regina E. Domingos, *As relações de tratamento entre os personagens do «Auto» de Vicente Anes Joeira*, Rio de Janeiro, 1983.

[126] Juan M. Carrasco González, «Por mafoma mi dox herdadero: un ejemplo de lengua franca mediterránea en el teatro popular portugués del siglo XVI», en *Actas del I congrès-I congreso de la asociación de lusitanistas del estado español*, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2006, págs. 50-62.

[127] José Oliveira Barata, *O Espaço Literário do Teatro. Estudos sobre Literatura Dramática Portuguesa I*, A Coruña: Universidade da Coruña, 2001.

[128] José Javier Rodríguez Rodríguez, «Tipos dramáticos de la farsa bilingüe renacentista: el caso del *Auto dos Enanos*», *Península*, 5 (2008), págs. 157-173.

[129] Maria Idalina Resina Rodrigues, *Estudos Ibéricos: da Cultura à Literatura. Pontos de Encontro. Séculos XIII a XVII*, Lisboa: ICALP, 1987.

[130] Luís de Sousa Rebelo, «Teatro clásico» en *A Tradição Clásica na Literatura Portuguesa*, Lisboa: Livros Horizonte, 1982, págs. 160-177.

[131] Kátia Regina da Costa Santos, *As Personagens Negras no Teatro Quinhentista Português à Luz dos 500 Anos do Descobrimento do Brasil*, Rio de Janeiro: Universidade Federal, 2000; José Ramos Tinhorão, «Século XVI: os negros nos textos pós-vicentinos», in *Os Negros em Portugal. Um Presença Silenciosa*, Lisboa: Caminho, 1997, págs. 271-290 (1ª ed.: 1988).

[132] Carlos Mota Placencia y José Javier Rodríguez Rodríguez, «Sobre el teatro portugués en español», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, *op. cit.* (2009), págs. 307-320 (pág. 316).

[133] Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la Comedia Española*, Madrid: Gredos, 1969.

[134] Véanse, por ejemplo, los trabajos que consideran los diversos *scenari* que derivan directamente de obras teatrales españolas de Lope y Calderón principalmente (Nancy L. D'Antuono, «The Evolution of *Il cavaliere perseguitato*: Literary Interdependence in Bandello, Lope de Vega and the *commedia dell'arte*»,

tiene que ver con la reescritura, en relación sobre todo con la novelística italiana, pues varios son los trabajos que tratan comedias, sobre todo del primer Lope, en relación con el texto italiano en el que se inspiran. Esta línea no es, por lo tanto, nueva, pero sí que ha tomado nuevos derroteros debido al interés que la crítica en general tiene por la reescritura dramática[135] y sus implicaciones semánticas y estructurales, que han hecho que se vayan superando los antiguos estudios contrastivos[136].

Un punto fundamental, y el que más nos interesa ahora, es el mito de *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, título de la conocida y ya citada obra del mejicano Othón Arróniz (1969). Este argumento se ha visto retomado debido a dos factores. El primero es el nuevo impulso de los estudios de la *commedia dell'arte* en España por la aparición de nuevas fuentes documentales, como ha sido, sobre todo, el hallazgo de tres desconocidos documentos (uno de ellos el contrato de compañía) pertenecientes a la *troupe* de Ganassa, el más célebre de los italianos que vinieron a la Península[137]. El segundo elemento ha sido la aparición en la Real Biblioteca de Madrid de dos manuscritos

Bulletin of the Comediantes, 44, 1 [1992], págs. 103-112 y, especialmente, el siguiente artículo, ya que en apéndice recoge todos aquellos *scenari* de posible fuente española esté determinada o no, «La comedia española en la Italia del siglo XVII: la *commedia dell'arte*», en *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, eds. H. W. Sullivan, R. A. Galoppe y M. L. Stoutz, Londres: Tamesis Books, 1999, págs. 1-36; Carmen Marchante Moralejo, *Traducciones, adaptaciones, «scenari» de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Madrid: FUE, 2007). Véase además Fausta Antonucci «I testi del teatro classico spagnolo in Italia», *Nuova informazione bibliografica*, 1 (2009), págs. 105-117 y la bibliografía de referencia.

[135] Véase, por ejemplo, el número 72 de la revista *Criticón* (1998) ya citado.

[136] Véanse, por ejemplo, Cesare Segre, «Da Boccaccio a Lope de Vega derivazioni e trasformazioni», en *Boccaccio: secoli di vita*, Ravenna: Longo, 1975, págs. 225-236; Joaquín Arce, «Boccaccio nella letteratura castigliana: panorama generale e rassegna bibliografico-critica», en *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Firenze: Olschki, 1978, págs. 63-105; Francisco López Estrada, «Boccaccio, Lope de Vega y Tirso de Molina. Un triángulo de relaciones», en *Actas del Coloquio «Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana» (Roma, 16 a 19 de noviembre de 1978)*, ed. F. Ramos Ortega, Roma: Instituto Español de Cultura y Literatura de Roma, 1981, págs. 355-366; Nancy L. D'Antuono, *Boccaccio's Novelle in the theater of Lope de Vega*, Madrid: *Studia Humanitatis*, 1983; Marie-Françoise Victor Dixon, «Lope de Vega no conocía el Decamerón de Boccaccio», en *El mundo del teatro español en su siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa: Dovehouse, págs. 185-196; Catherine Soriano, «*El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia* de Lope de Vega: estudio comparativo», *Dicenda*, 10 (1991-1992), págs. 293-326; Rosa Navarro Durán, «Lope y sus comedias de enredo con motivos boccaccianos», *Ínsula*, 658 (2001), págs. 22-24; Déodat Kessedjian y Emmanuelle Garnier, «Prólogo» a *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencias*, *op. cit.* (2004), págs. 35-47; María del Valle Ojeda Calvo, «A propósito de la estructura dramática de una comedia boccacciana: *El ruiseñor de Sevilla*», en «Emozionare scrivendo», *Teatralità e generi letterari nella Spagna dei Secoli d'Oro*, eds. L. Gentili y R. Londero, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, en prensa.

[137] Bernardo José García García, «La compañía de Ganassa en Madrid (1580-84): tres nuevos documentos», *Journal of Hispanic Research*, 1 (1992-1993), págs. 355-370.

que pueden ser atribuidos a un miembro de la Compañía del mismo Ganassa (Abagaro Frescobaldi, alias Stefanelo Botarga). Estos papeles manuscritos tienen una enorme importancia, como luego tendré ocasión de comentar, pues permiten hacernos una idea del método del actor *dell'arte* y conocer, al menos en parte, el contenido de sus espectáculos. La importancia no es sólo para la historia del teatro español, porque a partir de ellos se podrá llegar a calibrar su posible influencia en el nacimiento de la Comedia Nueva, sino también europea, pues no se conserva nada parecido en otros países, ni siquiera en Italia[138].

Los trabajos de historia teatral realizados por Carmen Sanz y Bernardo García García han permitido ir delimitando las fechas de estancia, así como de actividad teatral, de los italianos en la Península Ibérica[139]. En la línea de estas investigaciones hay que destacar la realizada en Sevilla por Sentaurens, pues, entre otras cosas, ha rechazado con sólidas razones la fecha temprana (1538) de un documento conservado en el Archivo Municipal de Sevilla, donde un tal «Mutio, italiano de la comedia» firma una súplica en la que pide a la ciudad se le dé la joya (premio) por haber sacado él y su compañía dos carros en la fiesta del *Corpus Christi* organizada por la ciudad y haber sido la mejor representación. Este documento presenta una fecha (1538) puesta *a posteriori* por el bibliotecario del siglo XIX y que sin discusión había aceptado la crítica hasta que, en 1988, el hispanista francés Jean Sentaurens analiza el documento. Sentaurens demuestra que no es plausible la fecha de 1538, porque aún la ciudad no había establecido la costumbre de dar la joya a la mejor representación ni de sacar dos carros cada compañía, costumbres éstas que inician en 1567. Además, observa cómo el documento en cuestión está encuadernado con otros de la década de los ochenta, por lo que cree posible que el bibliotecario se haya confundido en su intención de datarlo en 1583, fecha en la que está atestiguada la presencia de una compañía italiana durante las representaciones del Corpus[140].

Estas investigaciones, no siempre acogidas por la crítica, tienen una gran repercusión no sólo para el estudio de la *Commedia dell'arte* en España, sino también para la misma historia teatral española, pues se había subordinado el nacimiento del teatro profesional español al italiano, partiendo precisamente de

---

[138] Véase María del Valle Ojeda Calvo, «Otro manuscrito inédito atribuible a Stefanelo Botarga y otras noticias documentales», *Criticón*, 63 (1995), págs. 119-138; «Nuevas aportaciones al estudio de la *Commedia dell'arte* en España: el zibaldone de Stefanello Bottarga», *Criticón*, 92 (2004), págs. 119-138. La edición del primer ms. está en María del Valle Ojeda Calvo, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni dei comici italiani nella Spagna del Cinquecento. Parte Prima*, Roma: Bulzoni, 2007.

[139] Véase pincipalmente Carmen Sanz y Bernardo J. García García, art. cit. (1995).

[140] Cfr. Jean Sentuarens, *Séville et le théâtre de la fin du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Bordeaux: Presses Universitaires, 1984, 2 vols. Para un estado de la cuestión sobre el polémico documento, véase María del Valle Ojeda Calvo, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni dei comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, *op. cit.* (2007), págs. 57-63.

ese documento. Las primeras noticias que se tenían de actividades profesionales de actores españoles son de la década de los cuarenta (noticias de Lope de Rueda, etc.)[141], pues se había creído (y escrito) que los españoles habían aprendido de los italianos como Mutio, que llegaron a la Península Ibérica en época tan remota que, como hoy estamos en condiciones de afirmar, ni siquiera existían las compañías profesionales italianas.

La primera noticia documental en España de una compañía italiana de actores profesionales es de octubre de 1574, cuando «Alberto Ganassa y su compañía de ytalianos» acuerda con los hospitales de Madrid reformar un teatro, invirtiendo dinero para cubrir el escenario del corral de la Pacheca y abrir una ventana (seguramente para dar luz a la escena). El éxito de esta compañía se comprueba por los ingresos que obtuvo en sus representaciones o por los premios que recibió en las fiestas del *Corpus Christi*. Este éxito le llevó a quedarse en la Península Ibérica 10 años, hasta que Ganassa, probablemente aquejado de enfermedad, se dispone en otoño de 1584 volver a su país natal. El resto de los componentes de la *troupe* se queda por algún tiempo en España y después se dispersa.

En España estos italianos gozarán de un gran éxito y fama y quizás a ello se deba el que durante este período lleguen otros italianos, como los capitaneados por M. Milamino que en 1581 representan en Valladolid, con una gran expectativa, que después defraudarán. No sucede de este modo con otra gran compañía que llega a España en 1587 y aquí se queda todo un año de representaciones, según las noticias que poseemos hasta el momento. Esta compañía es la de los hermanos Martinelli (*I Confidenti*) y donde actúa el primer gran Arlequín (Tristano Martinelli)[142].

Los estudios basados en la documentación de la actividad teatral y en las referencias de los contemporáneos han llevado a señalar la contribución de la compañía de Ganassa en el proceso de profesionalización del teatro español en lo que se refiere a su aspecto técnico-organizativo, según lo ha denominado M. Presotto[143], o en lo referente a las técnicas del actor, según ha señalado Evangelina Rodríguez Cuadros[144]. Carmen Sanz y Bernardo J. García revisan las principales

---

[141] Estaba documentado, por ejemplo, que Lope de Rueda participó montando autos en la fiesta del Corpus Christi de Sevilla en 1542 y 1543 (Celestino López Martínez, *Teatros y comediantes sevillanos del Siglo xvi. Estudio Documental*, Sevilla: Imprenta Provincial, 1940, págs. 9-11).

[142] Véase el panorama de conjunto en María del Valle Ojeda Calvo, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni dei comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, *op. cit.* (2007).

[143] Marco Presotto, «Teatro spagnolo e comici italiani nel sec. xvi: un'indagine aperta», *Annali di Ca' Foscari*, XXXIII, 1-2 (1994), págs. 335-366.

[144] «No parece arriesgado defender que es el esquema teórico y práctico de la *commedia dell'arte* el que ha conformado, en buena parte, el modelo del actor del teatro occidental» (Evangelina Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco*, *op. cit.* [1998], pág. 89). Esta idea ya había sido apuntada por Arróniz (cfr. *La influencia italiana en el nacimiento de la Comedia Española*, *op. cit.* [1969], págs. 282-285).

influencias atribuidas a la compañía de Ganassa y concluyen que quizás sólo deba atribuírsele la ampliación de los días representables y la mejoría de los lugares de representación. Como bien argumentan, ambas cosas estuvieron entre las preocupaciones del cómico italiano desde su llegada a la Península, pues téngase en cuenta que lo primero ya lo había intentado en Francia y que para lo segundo invirtió considerables cifras hasta poco antes de su partida para Italia en 1584[145]. Estas remodelaciones parten de la idea que el citado *capocomico* tenía del teatro como negocio. Sus logros y aciertos convirtieron al teatro en un rentable negocio, tanto para él como para la beneficencia, según demuestran los libros de ingresos de los hospitales madrileños[146]. En esta misma línea está la exigencia de Ganassa para que el Ayuntamiento de Sevilla le proporcionara los carros que debían sacar el día del *Corpus Christi* de 1575, pues contribuyó también a la profesionalización de las representaciones de los autos sacramentales tal y como ha expuesto J. Sentaurens[147].

Por otra parte, las investigaciones documentales han relativizado la importancia de la compañía de los Martinelli (Arlequín) para la historia del teatro español. Todo partía de una súplica de las actrices italianas de esa compañía, en la que pedían poder representar ante la prohibición vigente en ese momento en España. La súplica fue aceptada y pudieron hacerlo. Por ello y porque no se conocían actrices españolas de esos años se creyó que fueron los italianos los que introdujeron a la mujer en el oficio teatral. Hoy, gracias a la continua labor de archivo que se realiza en España, se sabe de la actividad teatral de mujeres de forma continuada ya en la década de los setenta. Sobre todo ha salido a la luz el memorial completo de 1587 acerca de la prohibición de las representaciones femeninas y se conoce que a la súplica de las italianas le siguió otra de las actrices españolas activas en Madrid en ese momento, encabezadas por dos actrices ya documentadas en los 70 (Mariana Vaca y María de la O)[148].

---

[145] Cfr. Carmen Sanz y Bernardo J. García García, *Teatro y comediantes en el Madrid de Felipe II*, *op. cit.*, págs. 13 y 53-57. En la inversión en los teatros, otros autores españoles, como Granados y Cisneros, irán después a la zaga de los italianos (cfr. *ibid.*).

[146] Véanse los datos ofrecidos en Charles Davis y John E. Varey, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615*, *op. cit.* (1997).

[147] Jean Sentaurens, *Séville et le théâtre de la fin du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, *op. cit.* (1988), pág. 178. Mercedes de los Reyes Peña destaca el buen hacer y el prestigio de que gozaban los italianos, como queda de relieve en sus ventajosas condiciones de contratación para el citado *Corpus* (cfr. «El auto sacramental en la segunda mitad del siglo XVI: el *Aucto de los desposorios de Joseph* del *Códice de Autos Viejos*», art. cit., pág. 199).

[148] Véanse, por ejemplo, Teresa Ferrer Valls, «La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, *autoras* y compañías en el Siglo de Oro», en *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7-9 de abril de 1999 y 17-19 de mayo de 2000)*, eds. F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega, Logroño: Universidad de La Rioja, 2002, págs. 139-160; Mimma De Salvo, «Mujeres en escena: las primeras damas en el teatro español de los Siglos

El aspecto que quedaba por desarrollar es hasta qué punto los espectáculos de los italianos influyeron si no ya en el nacimiento (pues ya se ha demostrado su poligénesis) sí en la formulación de la Comedia Nueva. La crítica ha marcado las enormes diferencias que hay en la producción de los espectáculos (improvisación/premeditación), a la vez que ha indicado casi siempre de manera genérica la huella de los italianos sobre el teatro español, sobre todo en el teatro breve y en Lope, teniendo en cuenta los puntos en común entre ambas formas teatrales (como resultado final, no como sistema de producción). Así, Nancy D'Antuono[149] y Elvezio Canonica[150] han comparado comedias concretas del Fénix con *canovacci* de colecciones italianas o comedias de cómicos italianos para intentar vislumbrar qué tipo de relaciones se dan entre estas dos formas dramáticas. Estas comparaciones permiten a D'Antuono afirmar que los personajes de *La discreta enamorada* de Lope de Vega «atestiguan hasta qué punto las máscaras y los temas de la *Commedia dell'arte* fueron integrados y absorbidos por la dramaturgia lopesca»[151]. Hace algunos años Stefano Arata se había ocupado de la edición de *El acero de Madrid*, de Lope de Vega, y había llamado la atención sobre un recurso teatral presente en tres *canovacci* italianos, en *Le médecin volant* de Molière y en la citada comedia de Lope[152]. A mi modo

---

de Oro», en *Texto, códice, contexto, recepción*, *op. cit.* (2006), págs. 73-85; Mimma De Salvo, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional* (Tesis doctoral leída en la Universitat de València, 2006).

[149] Véanse, por ejemplo, Nancy L. D'Antuono, «Lope de Vega y la *commedia dell'arte*: temas y figuras», en *Cuadernos de Filología: Literaturas: Análisis*, III, 1-2 (1983), págs. 261-278 (reimp. en *Lope de Vega y los orígenes de teatro español. Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega*, ed. M. Criado del Val, Madrid: EDI-6, 1981, págs. 217-228); «Pantalone Hispanicized. The Comic Father in Lope de Vega's *La francesilla*», en *Italo-Hispanic Literary Relations*, ed. J. Heli Hernández, Potomac (Maryland): Scripta Humanistica, 1989, págs. 41-55.

[150] Además del estudio sobre el uso de la lengua italiana en la obra teatral de Lope (Elvezio Canonica, «Lope y el italiano», en *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel: Reichenberger, 1991, págs. 107-268), véase del mismo autor «El papel de *Gli amorosi inganni*, *commedia dell'arte* de Vincenzo Belando, en las primeras comedias de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 4 (1999), págs. 75-86.

[151] Nancy L. D'Antuono, «Lope de Vega y la *commeda dell'arte*: temas y figuras», art. cit. (1983), pág. 262. Arróniz también cree que los tipos de la comedia española son una reelaboración de las *maschere* italianas (*La influencia italiana en el nacimiento de la Comedia Española*, *op. cit.*, págs. 305-307).

[152] En la obra del Fénix, el gracioso Beltrán representa a dos personajes (a él mismo y a su hermano) y, por este desdoble, se ve en un aprieto, ya que otros personajes de la comedia quieren ver juntos a los dos hermanos. Para salvar la dificultad, cambia continuamente de disfraz en breve espacio de tiempo, corriendo de una ventana a otra para representar los dos papeles mientras mantiene una conversación. De la misma manera actúa el *zanni* de *Il medico volante*, con quien el gracioso lopesco comparte también profesión, pues se hace pasar por un doctor, hermano del criado del galán. Esta secuencia pone en evidencia cómo Lope aprovechó determinadas situaciones dramáticas de los italianos para realizar sus comedias (Cfr. Stefano Arata, «Introducción» a Lope de Vega, *El acero de Madrid*, *op. cit*, 2000, págs. 52-54).

de ver, este tipo de análisis es, quizás, uno de los que puede dar mayores frutos para poder cuantificar, en la medida de lo posible, lo que la comedia lopesca debe a los profesionales italianos. Se han marcado también las coincidencias (tramas, personajes, situaciones dramáticas y mezclas genéricas) indicando que no se debe olvidar las fuentes comunes en las que beben ambas modalidades dramáticas (el teatro clásico y clasicista, más un fondo folklórico común).

De todos modos, el problema radicaba en que la documentación que se conservaba en España de las compañías nada decía al respecto sobre cómo eran sus representaciones. No existe documentación iconográfica, pues se tiene sólo noticia por el testamento del Duque del Infantado de seis cuadritos de Ganassa (quizás realizados en memoria de las representaciones que éste hizo para las bodas del Duque en Guadalajara)[153]. Tampoco se conservan relaciones o descripciones de sus espectáculos. En Italia, sin embargo sí, aunque curiosamente sólo hace relativamente poco tiempo los estudios españoles han reparado en ello. Gracias al estudio de Alessandro D'Ancona[154] se conocen las noticias que encerraba la correspondencia medicea en Mantua. Por las cartas puntuales que Luigi Rogna enviaba al Duque de Florencia, aprendemos gran parte del repertorio de dos compañías entre 1567 y 1568. En una de ellas representa Flaminia, quien después será la mujer de Ganassa, y en la otra Vincenza Armani, seguramente la primera actriz de la compañía en la que trabaja Ganassa por entonces, según una alusión de 1568. Por las descripciones de Rogna sabemos que representaban tanto en espacios públicos como cortesanos y que el repertorio era amplio: comedias, tragedias, tragicomedias, obras pastoriles y mitológicas. Sabemos incluso los títulos (*Didone*, *Spada Fatale*…) o los argumentos de algunos de esos espectáculos como la tragedia sacada de un episodio del *Orlando furioso*. Sabemos además cómo adornaban sus espectáculos con la música y el baile, la introducción de intermedios mitológicos, el uso para algunos de ellos de escenografía, así como el lujo del vestuario y las buenas dotes actorales de las actrices, siendo esto la atracción del público:

> Heri poi, a concorrenza e per intermedi in quella della Vincenza si fece comparire Cupido, che liberò Clori, nimpha già convertita in albero. Si vidde Giove che con un folgore d'alto ruinò la torre d'un gigante, il quale havea imprigionati alcuni pastori; si fece un sacrificio: Cadmo seminò i denti, vidde nascer et a combatter quelli huomini armati: hebbe visibilmente le risposte da Febo, et poi da Pallade armata, et in fine cominciò a edificar la città. La Flaminia poi, oltre l'havere apparato benissimo quel luogo de corami dorati, et haber trovati abiti bellissimi da nimpha, et fatto venire a Mantova quelle selve,

[153] Citado en Carmen Sanz y Bernardo J. García, art. cit. (1995), pág. 484.

[154] Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Torino: Loescher, 1891, 2 vols. (ed. facs., Turín: Bottega d'Erasmo, 1971).

> monti, prati, fiumi et fonti d'Arcadia, per intermedi della Favola introdusse Satiri, et poi certi maghi, et fece alcune moresche, a tal che hora altro non si fa nè d'altro si parla, che di costoro. Chi lauda la gratia d'una, chi estolle l'ingegno dell'altra: et cosìsi passa il tempo a Mantova.[155]

Y lo interesante de todo esto es que en uno de los dos manuscritos atribuibles a Botarga se conservan los *canovacci* y materiales textuales que responden a esos espectáculos realizados en Mantua y que con probabilidad la compañía de Ganassa repitió en la Península Ibérica[156]. Recientemente Joan Oleza, en una conferencia en la que ponía al día su «Hipótesis sobre la génesis de la comedia»[157], indicaba que «la crítica tontorrona» había marcado sobre todo las diferencias de la comedia española respecto a la de los italianos con el fin de alejar su influjo en la configuración, que ya no nacimiento, del modelo cómico español, pero que ya había llegado la hora, sobre todo con los nuevos datos y estudios que tenemos en la actualidad de la *commedia dell'arte* y del teatro español, de marcar su importancia, sobre todo porque, a pesar de las coincidencias entre ambos, tenemos que admitir la primacía cronológica de los italianos. En esta línea creo que se podrían estudiar algunos aspectos. Paso a indicar sólo algunos de ellos, porque este argumento da, sin duda, para una monografía que todavía está por hacer.

–La división en tres jornadas, que caracteriza a la Comedia Nueva frente a los cinco actos clásicos.

Los cómicos italianos dividen, en general, sus espectáculos en tres actos, independientemente del género al que pertenezca la pieza en cuestión, lo mismo que los españoles empiezan a hacer desde el capitán Virués, según él mismo declara en el prólogo de *La gran Semiramís*. Juan de la Cueva se atribuye el haber reducido los cinco actos de la comedia clásica a cuatro y Lope confiesa que en su juventud escribió comedias en cuatro actos, otorgándole la innovación tripartita del drama a Cristóbal de Virués (*El arte nuevo*, vv. 215-221). Esta etapa de las comedias en cuatro jornadas sería la de la década 1575-1585 aproximadamente, de acuerdo con la cronología ofrecida por Crawford[158], por

---

[155] Luigi Rogna, Carta de 7 de julio de 1567, *apud* Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, *op. cit.* (1891), vol. II, pág. 451.

[156] Véase María del Valle Ojeda Calvo, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni dei comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, *op. cit.* (2007).

[157] Joan Oleza, «Cuando la comedia nueva del siglo XVI dejó de ser teatro del siglo XVI. Los argumentos de una metamorfosis», *Gionate di teatro classico italiano e spagnolo, Sabbioneta, Teatro all'Antica, 25/27 giugno 2009*.

[158] James P. Wickersham Crawford, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1975, págs. 164-165 (reimp. corr. de la ed. de 1967 con un suplemento bibliográfico de W. T. McCready).

lo que se ve la primacía cronológica de los italianos: ¿es una influencia de los italianos sobre los dramaturgos peninsulares?

–La cuestión escenográfica.

El espectáculo global que se ofrecía al público no era idéntico, pues la estructuración era bien distinta: comedia más intermedios, frente a comedia más piezas menores. Este tipo de espectáculos que realizaban los italianos compuestos de comedias más intermedios mitológicos, trágicos o pastorales parece ser que no estaba relegado a los escenarios cortesanos. Por las noticias aportadas por el cronista de Mantua, sabemos que los hacían casi a diario en representaciones públicas, con el uso de escenografía y tramoyas para, por ejemplo, las trasformaciones de los dioses. Y seguramente también en España, pues estos espectáculos explican la necesidad que tiene Ganassa de reformar el teatro del corral de la Pacheca, poco después de comenzar sus actuaciones en la Península. Estos datos y los *scenari* contenidos en el ms. de la Biblioteca del Palacio Real refuerzan la hipótesis lanzada por Arróniz y seguida por R. Froldi de la influencia de los italianos no sólo en las condiciones materiales del lugar de representación, sino también en la escenografía[159]. Y, a su vez, esa vistosidad de los espectáculos nos ayuda a explicar la fuerte impresión que causaron éstos en el público español, según reflejan los testimonios de la época, a pesar de «quel poco che s'intendeva» que recoge el jesuita Otonelli de boca de unos viejos sevillanos testigos de vista[160]. Esta influencia es, sobre todo, en las piezas pastoriles. Así en una loa

---

[159] Así en Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la Comedia Española*, *op. cit*., págs. 237-238. Rinaldo Froldi recientemente ha recordado la influencia del teatro italiano sobre el español en cuanto a escenografía y atrezzo se refiere: «Ma, tornando a Ganassa e all'importanza dei suoi contributi, ricorderò anche che con lui migliorò la scenografia, vennero introdotte macchine, abbondante fu l'uso di atrezzi ma sopratutto fu apprezzata dal publico la ricchezza di costumi multicolori» («I comici italiani in Spagna», en Convegno di studi «Origini della commedia dell'arte». *Roma 12-14 ottobre, 1995. Anagni 15 ottobre 1995*, ed. M. Chiabò e F. Doglio, Roma: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1996, págs. 273-89 [pág. 283]). El lujo del vestuario lo pone de manifiesto el precio del balandrán que aparece en las cuentas de Botarga (150 reales). La riqueza de los hatos de las compañías españolas ha sido puesta en evidencia por Bernardo J. García: «Hemos tenido ocasión de comprobar la riqueza de las telas y la decoración de los vestidos de los comediantes españoles de las dos últimas décadas del siglo XVI. Damascos, brocados, sedas, tafetanes y terciopelos, que deshacen la visión tradicional de unos cómicos ataviados con vestidos pobres y muy usados, al menos por cuanto se refiere a las grandes compañías teatrales de autores tales como Cisneros, Velázquez, Porras, Rodríguez, Salcedo, Saldaña, Santander, Alcaraz, Vergara, los Osorio o los Villalba, por sólo citar algunas de las más relevantes. Esta característica de los hatos y la escenografía de las compañías se convirtió en un elemento esencial para dotar de mayor espectacularidad a la acción de la comedia y para acentuar las diferencias entre ficción y realidad» (Bernardo García, art. cit., 1995, pág. 161).

[160] Cfr. Giovan Domenico Otonelli [1649], *Della Christiana Moderatione del Theatro (Livro II, detto la Solutione de' Nodi)*, capítulo I, punto IX, en Ferdinando Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*. *La fascinazione del teatro*, Roma: Bulzoni, 1969, pág. 404.

contemporánea a las representaciones de los italianos en la Península se alude precisamente a la escenografía pastoril que disfraza el teatro:

> El pastoral ornato que transforma,
> senado ilustre, hoy nuestro teatro
> en la forma de Arcadia famosísima
> […]

Al mismo tiempo que documenta que se ve esto como imitación italiana, pues más adelante se lee:

> Otros, cabe éstos, pues no muy distantes,
> decían: «¡Ta, ta, al uso italïano
> quieren aquí imitar! […]

Además, el decorado que trata es la Arcadia donde, curiosamente, aparece un sepulcro con un epitafio que nos glosa la loa en los siguientes versos:

> «*Diis manibus sacrum*» dice arriba;
> «*Pastores Arcadie hic siti sunt*
> *sit vobis terra levis*» más abajo,
> cuyo romance es éste consagrado:
> «*A los manes u dioses de los muertos.*
> *Los pastores de Arcadia sepultados*
> *yacen aquí, la tierra les sea leve*».[161]

Y digo curiosamente porque el paisaje arcádico con una sepultura aparece entre el repertorio de la Compañía de Ganassa en España. A este respecto es interesante ver que las comedias pastoriles españolas se desarrollan en un ambiente bucólico y constan, en líneas generales, de los mismos elementos que las italianas, como demuestra el análisis realizado por Joan Oleza para el teatro de Lope de Vega y, en concreto, *La Arcadia*:

> Y el escenario, que ya no es necesario desnudo y polivalente convencional, sino un escenario enriquecido por la habitual cabaña y el imprescindible árbol (al que ha de trepar Cardenio, y sobre el que se sentará) de las comedias pastoriles, el no menos prototípico escondite (pueden ser unos ramos, o el

---

[161] *Loa desta comedia* [*La Pastoral Arcadia*, h. 1585-1590], en *«La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra». Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI*, *op. cit.*, loa núm. 5, págs. 67-69.

> propio árbol), y lo que ya no es tan frecuente, aunque sí posible: un templo practicable, cuyas puertas se abren y se cierran (pudiera ser simplemente la puerta del vestuario o la cortina ante o entre los vestuarios); un monte (de donde baja Belisarda) y alguna especie de ficción de río, al que es arrojado Cardenio y del que *sale* (*arropado, como que sale del río*, dice la acotación); y un artefacto en lo alto, a manera de las nubes clásicas de las piezas de aparato […].[162]

Por lo tanto, cabría estudiar la real influencia de Ganassa en la evolución de la escenografía y de la puesta en escena en área ibérica.

–La función de los personajes dentro de la estructura dramática.

Hasta ahora la crítica ha estudiado de manera general la semejanza entre los tipos de personajes en el teatro italiano y en el español. El punto más interesante es, en mi opinión, estudiar y comparar la función dramática de los personajes. Así, por ejemplo, el caso de la dama disfrazada de varón, pues realiza mucha de las funciones del *zanni*, por ejemplo en cuanto a la comicidad y al ser generadora y «aprovechadora» de los enredos. Se ve en las primeras comedias urbanas de Lope y otras del fondo de mss. de la Biblioteca Real de Madrid (*Los ennredos de Martín*, de Cepeda, por ejemplo). El papel de estas damas varoniles va más allá del *servus dolosus* o *fallax* de la comedia erudita a partir de *Gl'Ingannati*, pues estas damas disfrazadas de varón de la Comedia Nueva tienen desparpajo, desvergüenza y donaire, rasgos éstos que, según Oleza, la herencia italiana erudita no sirve para explicar, pues tanto en *Gl'Ingannati*, como en la versión española de Rueda, «la joven disfrazada vive medrosamente su aventura, despertando en el espectador miedos ancestrales por los riesgos a que la ve expuesta»[163].

–Situaciones dramáticas: *lazzi* y burlas.

En algunas comedias de finales del XVI y en el primer Lope encontramos una de las burlas más tópicas desde Plauto, como es el engaño del enamorado por otro hombre que se hace pasar por su suspirada amada. El teatro erudito y el profesional de los llamados autores-actores la retoma, y la *commedia dell'arte* aprovecha su efectividad teatral en múltiples *canovacci*, adquiriendo naturaleza de *lazzi*. En esta modalidad teatral italiana se halla ésta y todo un catálogo de lo que podríamos llamar «burlas a galanes». En mi opinión podría resultar interesante estudiar en la primera Comedia secuencias dramáticas paralelas, pues se hallan en muchas comedias urbanas del primer Lope y de autores de fines del

---

[162] J. Oleza, «La tradición pastoril en la Comedia de Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, *op. cit*. (1986), págs. 342-343.

[163] J. Oleza, art. cit. (1994), pág. 40.

Quinientos burlas con la misma estructura y función dramática. Así por ejemplo las burlas a los galanes (jóvenes o viejos) cierran escenas con fórmulas como «brava burla» o con un apaleamiento para resolver puntualmente determinados conflictos dramáticos.

–La relación de la forma o formas trágicas de los espectáculos de los actores italianos con las producciones españolas de fin de siglo.

Hoy sabemos, por los textos contenidos en los manuscritos de Botarga, que los italianos representaron piezas trágicas sacadas, por ejemplo, de las novelas de Bandello (la historia de la matrona romana Lucrecia, por ejemplo) y que incluso utilizaron textos de la tradición trágica culta italiana (Giraldi y Dolce), por lo que se podría hablar también de que los cómicos sirvieron para difundir el conocimiento de la tragedia erudita. Piénsese, por ejemplo, en la huella en el dramaturgo sevillano Juan de la Cueva que representa sus comedias y tragedias en los corrales entre 1579-1580 y que pudo ver años antes en esos mismos corrales a la Compañía de Ganassa y sus adaptaciones de Giraldi Cinzio o de Ludovico Dolce.

Junto a estas cuestiones abiertas, quedan tareas importantes que realizar, como la de una monografía de las comedias en cuatro jornadas o un estudio métrico del conjunto y, sobre todo, insistir más en las investigaciones de la que podemos llamar la década oscura (h. 1560-1570) de ese proceso que conduce del teatro de los autores-actores –como Lope de Rueda o Alonso de la Vega– al teatro profesional más especializado, en donde se empieza a separar la función del dramaturgo y la del actor[164]. No obstante, como se habrá podido observar en este recorrido por los últimos treinta años de la crítica, el panorama del teatro de finales del Quinientos se ha visto muy enriquecido por la numerosa bibliografía que ha visto la luz y por los textos que se han editado. Todo ello ha contribuido no sólo al mejor conocimiento de las formas dramáticas de este período, sino también a la mejor comprensión del fenómeno teatral y de la gestación de la Comedia Nueva, aunque queden muchos e interesantes caminos por explorar.

---

[164] Véanse Agustín de la Granja, «Lope de Vega, Jerónimo Velázquez y las fiestas del Corpus (1584-1588)», *Edad de Oro*, XVI (1997), págs. 189-206 (pág. 192); Cueva, *Comedia y Tragedia de El Príncipe Tirano*, *op. cit.* (2008), págs. 21-23 y 40-43. Las notas más importantes sobre este período aparecen en los diversos artículos del número monográfico dedicado al nacimiento del teatro moderno (*Edad de Oro*, XVI [1997]) y seguro que la conferencia leída el año pasado por Joan Oleza nos podrá iluminar acerca de este crucial momento («De Rueda a Vega: entre lopes anda el juego», en *El Arte Nuevo de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: Teoría y práctica*, eds. J. E. Duarte y C. Mata Ynduráin, Pamplona: Universidad (*Rilce*, 27, 1), 2011, págs. 144-160.

EL TEATRO DEL RENACIMIENTO: PERSPECTIVA CRÍTICA

Miguel Ángel Pérez Priego
(UNED-Madrid)

El teatro del siglo XVI es por fortuna un tema abierto, en torno al cual se van sucediendo los estudios y aportaciones[1]. Sacudida la carga que sobre él pesaba de simple «teatro prelopista» (lo que determinaba que de su estudio sólo interesaran aquellos aspectos circunstanciales que anunciaban la comedia nueva), el teatro del XVI vive una fecunda etapa crítica. Se suceden las ediciones, las monografías, los congresos y las aportaciones de diverso género, que han cambiado radicalmente el panorama de estudio y conocimiento. Ya no es posible reducirlo, como en el temario de las viejas oposiciones, a una sola lección y abarcarlo de una sola ojeada. Prácticamente cada uno de sus géneros, si no de sus autores, reclama la atención de un especialista y el especialista prácticamente sólo puede centrarse en uno de sus capítulos. En definitiva, el teatro del XVI ha ampliado sus dominios, ha multiplicado sus temas y exige una mayor atención y especialización crítica. Por eso, no parece inoportuna la fragmentación de la tarea que aquí se nos ha encomendado a M.ª del Valle Ojeda y a mí. Obedeciendo a ese encargo de la

[1] Pueden verse algunos estudios generales: Miguel M. García-Bermejo Giner, *Catálogo del teatro español del siglo XVI*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996; Alfredo Hermenegildo, *El teatro del siglo XVI*, Barcelona: Ediciones Júcar, 1994; Miguel Ángel Pérez Priego, *El teatro en el Renacimiento*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2004; Javier Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, I, Madrid: Gredos, 2004; Felipe B. Pedraza y R. González Cañal, eds., *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*, Almagro: Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 1995.

Edad de Oro, XXX (2011), págs. 245-255

organización, me limitaré en lo que sigue a hacer un repaso de las novedades críticas más importantes que a lo largo de estos últimos años se han producido en los principales capítulos del teatro renacentista, propiamente el que va de Juan del Encina a Torres Naharro y la comedia naharresca. Valle Ojeda se encarga, en otro capítulo de estas actas, del teatro en la segunda mitad del siglo XVI.

De Juan del Encina, por comenzar desde el principio, hemos tenido en estos años una más amplia información. De su biografía lo más importante ha sido seguramente el artículo de Richard Sherr, en 1982, sobre su estancia en Roma y su relación con el propio César Borgia y el cardenal Francisco de Lorris, quien, a la muerte de Alejandro VI, le hace inscribir su nombre en el cónclave que eligió a Julio II[2]. El congreso de Salamanca de 1996, conmemorativo de la publicación de su *Cancionero*, ahondó en muchos aspectos de la obra enciniana y su contexto, desde su poética, la lírica y la música, la tradición pastoril, el viaje a Jerusalén[3]. Ese mismo año publiqué la edición de toda su obra[4]. De su poesía, se ha ocupado últimamente Á. Bustos Táuler, que le ha dedicado una monografía relevante, centrada en el *Cancionero* de 1496, pero en la que se analizan documentadamente todos los géneros[5]. Su obra musical ha sido estudiada con el rigor de verdaderos especialistas en sendos trabajos por J. J. Rey Marcos y Manuel Morais[6].

De su teatro, se han sucedido principalmente las ediciones de quien suscribe y de Alberto del Río, en las que hemos dado cuenta de los principales cancioneros y pliegos sueltos en que se ha transmitido[7]. Si el corpus de obras no se ha visto

---

[2] Richard Sherr, «A note on the biography of Juan del Encina», *Bulletin of the Comediantes*, 34, 2 (1982), págs. 159-172.

[3] Javier Guijarro Ceballos, ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999.

[4] Miguel Ángel Pérez Priego, ed., *Juan del Encina, Obra completa*, Madrid: Biblioteca Castro, 1996.

[5] Á. Bustos Táuler, *La poesía de Juan del Encina: El «Cancionero» de 1496*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2009.

[6] J. J. Rey Marcos, *Obra musical completa de Juan del Encina*, Madrid: Ministerio de Educación, 1990; Manuel Morais, *La obra musical de Juan del Enzina*, Salamanca: Diputación Provincial, 1997. Los tres géneros que cultiva son el romance polifónico, con frases musicales de cuatro versos y ritmo binario; y la canción y el villancico, muy próximas entre sí, ambas con dos secciones musicales, una para el estribillo y la vuelta, y otra para las mudanzas, aunque algunas, como *Fata la parte* o *Caldero y llave, madona*, se apartan de ese esquema. Las piezas de Encina son a tres o a cuatro voces, distribuidas en tiple, tenor y contra (alto y bajo). Predomina el ritmo ternario, propio de los temas pastoriles, frente al binario que usa para los morales y graves. Es característica asimismo la ajustada adecuación de la melodía al texto.

[7] Miguel Ángel Pérez Priego, ed., *Juan del Encina. Teatro completo*, Madrid: Cátedra, 1991; Alberto del Río, ed., *Juan del Encina. Teatro*, Barcelona: Crítica, 2001.

ampliado[8], sí puede decirse que se han mejorado muchas lecciones de los textos, debido a la tarea de colación de testimonios que se ha llevado a cabo. También alguna de las obras ha ganado terreno en su atribución, como es el caso del *Auto del repelón*. Y asimismo han podido documentarse algunos nuevos testimonios, como ha ocurrido con la *Representación del príncipe don Juan*, a cuyos tres testimonios conocidos se ha añadido el del volumen facticio de la Biblioteca del Carmen de Toledo, que tuvimos ocasión de estudiar[9]. A la *Égloga de Fileno. Zambardo y Cardonio* debe añadirse un testimonio más de los dos conocidos, en este caso, procedente de la Biblioteca Estense de Módena[10]. Es un texto, aunque fragmentario, interesante por cuanto refuerza la tradición textual representada por el pliego suelto de la Biblioteca Nacional de España (*EZM*), que añadía coplas al comienzo y al final de la obra, frente a la tradición representada por el texto del *Cancionero* de 1509 y el pliego suelto de la Bibliothèque Nationale de París (*EZP*). El nuevo testimonio (*EZMO*) presenta numerosas variantes en esas coplas e incluye al final el breve villancico de *Requiem* que anunciaban los pastores en escena («queremos rogaros queráis entonar / un triste requiem que diga de amores»), un réquien paródico de amores:

> *Villancico*
> Requiem eternam tu da
> a nosotros que biuamos
> y la muerte más sintamos (sentimos)
> que éste que aí muerto está.

Difundida su obra dramática en las sucesivas ediciones de su *Cancionero* y en decenas de pliegos sueltos, el influjo de Encina fue inmediato y decisivo sobre el teatro de la época. El teatro religioso incorporó enseguida el coloquio pastoril y la lengua rústica, y la máscara del pastor se hizo prácticamente obligada

---

[8] Humberto López Morales, «Las églogas de Juan del Encina. Estudio bibliográfico de ediciones antiguas», *Revista de Filología Española*, 80 (2000), págs. 89-128.

[9] M. Á. Pérez Priego, «La *Égloga trobada*, de Juan del Encina», en *Un volumen facticio de raros post-incunables españoles*, coord. J. Martín Abad, Toledo: Antonio Pareja, 1999, págs. 62-77.

[10] Es un impreso en 4º, de cuatro hojas, que originariamente constaría de doce. Aunque carece de registros y signaturas, lo más probable es que estuviera constituido por dos cuadernos, uno formado por un pliego de cuatro (o medio pliego) y otro por uno de ocho. Ha sobrevivido únicamente el cuaderno externo, del medio pliego de cuatro hojas, que nos da cuenta precisamente del comienzo y del final de la obra. En concreto, recoge el encabezamiento (figuras y titulo) más las trece primeras estrofas (hasta el verso 88) y luego las quince estrofas finales más el villancico (desde el v. 601 al final). Faltan, por tanto sesenta y cuatro estrofas centrales, que ocuparían ocho hojas (cuatro por cada una). Carece de colofón y no hay indicación alguna de lugar ni fecha de impresión. La signatura de la biblioteca es: α.X.626.

en autos de Navidad o del Corpus. Pero donde el influjo resultó más directo y evidente fue en el género de la égloga dramática[11].

De los continuadores de Encina, la investigación sobre Lucas Fernández, tras los numerosos y certeros estudios que en años anteriores le dedicó Alfredo Hermenegildo, ha contado con la aportación relevante de François Maurizi[12]. Sigue faltando una edición cuidada y debidamente anotada, objetivo que no se plantea la publicada por José Miguel Valero Moreno[13].

Sobre Hernán López de Yanguas se han producido mayor número de novedades críticas. Sabemos que por su condición de humanista lo citan Juan de Valdés, Lorenzo Palmireno y, más tarde, Nicolás Antonio, que se graduó de bachiller y que ejerció de maestro de humanidades al servicio de los condes de Aguilar y los duques de Alburquerque. De esa dedicación humanística surgirían con toda probabilidad las numerosas obras que compuso con manifiesto propósito didáctico (los *Dichos o sentencias de los siete sabios de Grecia, en metros*, los *Problemas o Cinquenta vivas preguntas con otras tantas respuestas*, el *Diálogo del mosquito*, de corte lucianesco, y el *Triunfo de locura*). De su actividad dramática, conocíamos la *Égloga de la Natividad*, la *Farsa del Mundo y moral*, la *Farsa*

---

[11] M. Á. Pérez Priego, «La égloga dramática», en *La égloga*, ed. B. López Bueno, Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2002, págs. 77-89; Eugenia Fosalba Vela, «Teoría y praxis de la égloga en el s. XVI», en *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, eds. C. Esteve y M.ª José Vega, Barcelona, 2004, págs. 261-296; Margherita Morreale, «Apuntaciones para el estudio de las Églogas virgilianas de Juan del Encina», en *Canzonieri iberici* (eds. P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual), Noia: Università di Padova, Ed. Toxosoutos, Universidade da Coruña, vol. 1, 2001, págs. 35-57; Caridad Oriol Serés, «Tras las huellas de Juan del Encina», *RILCE. Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas*, 8, 1 (1992), págs. 68-90. Diversos autores y obras han sido objeto de estudios particulares: Diego de Ávila, *Égloga interlocutoria graciosa y por gentil estilo nuevamente trobada, por Diego de Ávila, dirigida al muy ilustríssimo Gran-Capitán* (Alcalá de Henares, s.a. [antes de 1511]), ha sido editada por A. Hermenegildo, *Teatro renacentista*, Madrid: Espasa Calpe (Col. Austral), 1990, pág. 63; Aurora Egido, «Aproximación a las églogas de Pedro Manuel de Urrea», en *I Curso sobre lengua y literatura en Aragón (Edad Media)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1991, págs. 217-255; Jesús Maire Bobes, «Las églogas profanas de Pedro Manuel de Urrea», *Teatro*, 11 (1997), págs. 45-78; *Égloga de Torino* en *Question de amor*, ed. C. Perugini, Universidad de Salamanca, 1995; Pedro Martín Baños, «La Obra en gramática, poesia y rhetorica del bachiller Fernando de la Pradilla, discípulo de Nebrija», en *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI*, coords. L. Merino, E. Sánchez Salor y S. López Moreda, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996, págs. 131-138; las *Coplas nuevamente trobadas sobre la prisión del rey de Francia... en modo de diálogo* han sido editadas por Paolo Pintacuda, *La Battaglia di Pavia nei 'pliegos' poetici e nei 'romanceros'*, Lucca: Mauro Baroni (Agua y peña, 5), 1997.

[12] F. Maurizi, *Théatre et traditions populaires. Juan del Encina et Lucas Fernández*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1994. (Número: 8,2, ficha: 392); y «Los problemas de datación de las *Farsas y églogas* de Lucas Fernández y sus consecuencias en Juan del Enzina», *Journal of Hispanic Research*, 2, 2 (1994 Spring), págs. 205-218.

[13] Lucas Fernández, *Farsas y Églogas, I. Profanas, II. Sacras*, ed. J. M. Valero Bermejo, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, 2 vols.

de la Concordia y la *Farsa sacramental*. En los últimos años esta producción se ha visto incrementada con el descubrimiento de nuevas obras. Así la *Farsa Turquesana*, escrita en cinco «passos o actos», sobre la carta que escribió el Turco al papa Clemente VII y cuya materia «es burlar de la soberbia del Turco e alabar a la discreción del Papa e sublimar nuestra fe y ensalzar el ánimo del emperador nuestro señor», obra editada y estudiada por Julio F. Hernando y Javier Espejo[14]. Una nueva *Égloga de la Natividad* fragmentaria ha sido hallada por Miguel Ángel Pallarés Jiménez[15].

Aunque la más estudiada y discutida de las obras de Yanguas fue en el pasado la *Farsa sacramental*[16], hoy resultan del mayor interés la *Farsa del Mundo y moral* y la *Farsa de la Concordia*. La primera, compuesta hacia 1524, es una pieza alegórica que tiene por asunto los engaños del Mundo, personaje que embauca al Apetito ofreciéndole los amores de su hermana Venus. Un Ermitaño sacará de su error al Apetito, haciendo comparecer a la Fe, la cual le aconsejará el menosprecio del Mundo y relatará la Asunción de la Virgen, fiesta a la que acaba de asistir ese día en el cielo. La obra está también escrita en coplas de arte mayor y se cierra con un villancico cantado. Aparte el perfecto desarrollo de su trama alegórica, constituyen un notable acierto dramático los diversos monólogos ejecutados por el Mundo y el Apetito (especialmente los vv. 49 y sigs., recitados por éste último, sobre el tema, ya tratado en el *Diálogo del mosquito*, de la naturaleza hostil al hombre y favorecedora de las demás criaturas, que alguna vez se ha querido ver como antecedente del monólogo del Segismundo

---

[14] *Farsa Turquesana* de Hernán López de Yanguas (1529?), ed. y estudio de J. F. Hernando y J. Espejo, http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Farsa Turquesana, que han dedicado otros varios trabajos al dramaturgo: J. F. Hernando, «Tiempo dramático, tiempo real y tiempo simbólico en las obras dramáticas de Hernán López de Yanguas», *Bulletin of the Comediantes*, 48.2 (1996), págs. 249-259; «Escritura y teatro en el siglo XVI. Subtextualidad bíblica en la obra dramática de Hernán López de Yanguas», *Helmántica*, 48 (1997), págs. 453-466; y J. Espejo, «Algunos aspectos sobre la construcción del personaje en el teatro conservado de Hernán López de Yanguas (1487-¿?)», en *Scriptura*, vol. 17 (2002) y «Una aproximación al espacio y el tiempo real e imaginario en el teatro conservado de Hernán López de Yanguas», comunicación presentada en el VI Congreso de la Asociación Internacional *Siglo de Oro* (AISO), Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002.

[15] M. Á. Pallarés Jiménez, «Una pieza incompleta de López de Yanguas conservada en el Archivo notarial de Zaragoza», *Epos*, 13 (1997), págs. 417-447.

[16] Fernando González Ollé, ed., *Fernán López de Yanguas. Obras dramáticas*, Madrid: Espasa Calpe, 1967. Le ha disputado interés la anónima *Farsa sacramental* de 1521: Manuel Serrano y Sanz, «*Farsa sacramental* compuesta en el año 1521», *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, 10 (1904), págs. 67-71 y 447-450; Fernando González Ollé, «La *Farsa del Santíssimo Sacramento*, anónima, y su significación en el desarrollo del auto sacramental», *Revista de Literatura*, 35 (1969), págs. 127-165; Gregorio Bartolomé Martínez, «La *Farsa del Santísimo Sacramento* (1521). Una lección de catecismo a través de los himnos eucarísticos», en *Teatro religioso y corrientes de espiritualidad en tiempos de Hernán López de Yanguas*, eds. J. Espejo Surós y J. G. Maestro, Vigo: Academia del Hispanismo, Biblioteca de *Theatralia*, 2007, págs. 27-44.

calderoniano). En la segunda parte de la obra, resulta curiosa la mezcla de los motivos religiosos de la Asunción con la descripción en términos astronómicos y mitológicos de las zonas celestes por donde asciende la Virgen. La *Farsa de la Concordia*, de hacia 1529, está escrita en quintillas de pie quebrado y dividida en cinco actos. La obra celebra la paz de Cambray o «paz de las damas», firmada en 1529 entre Francia y España, y tiene como propósito moral mostrar los males que ocasiona la guerra y los bienes que se derivan de la paz. En esta obra se aproxima Yanguas a la exposición irenista de Erasmo en su *Querela pacis*, obra que se reedita en castellano esa misma fecha de 1529. La farsa se vale de una sencilla trama alegórica, en la que intervienen numerosos personajes, como Correo, Tiempo, Mundo, Paz, Justicia, Guerra, Descanso, Plazer: la Paz manifiesta su júbilo ante la concordia alcanzada, en tanto que la Guerra lamenta su derrota y es increpada por Justicia. Muchos son, en efecto, los versos de la farsa que reflejan ideas de la obra de Erasmo, como aquellos que recogen las quejas de la Paz lamentando haber encontrado mayor hospitalidad entre las fieras que entre los hombres, o la enumeración de los males de la guerra (hace lo sacro profano, es reino de ladrones y asesinos, es causa de todo tipo de violaciones, los mayores daños recaen sobre los labradores), o incluso la propuesta de que la única guerra que puede tener justificación es la que se emprenda contra los turcos, tema que trata la citada *Farsa Turquesana*.

Bartolomé de Torres Naharro sigue presentándosenos como un autor fundamental y sorprendente, en pleno Renacimiento, como el creador de la más pura fórmula de comedia renacentista. Pocas noticias, sin embargo, han podido añadirse a su biografía, resumida en lo esencial en aquella carta de Mesinierus Barberius (Jean Barbier) a Badius Ascensius, que iba en los paratextos al frente de la *Propalladia*. Sí se ha precisado algún dato, como el de su muerte, en torno a 1520, antes de que se editara la suelta de la *Aquilana* (anterior a la edición de Nápoles, 1524, de la *Propalladia*) en la que el corrector Hernando Merino habla de Naharro ya muerto. Joan Oleza ha estudiado los últimos años del poeta y ha conseguido hacernos más cercanos los personajes que le rodearon, como Isabella d'Este (a través de los diarios de Marino Sanudo), el cardenal de Santa Cruz (con quien sospecha desengaño y conflicto, como ya J. E. Gillet), Fabrizio Colonna o el Marqués de Pescara, Fernando d'Ávalos (biografiado por Paulo Giovio). Concluye Oleza, sin embargo, que la figura de Naharro, «continúa tan huidiza como siempre»[17].

Sabemos más de la representación de sus obras en Italia, como la *Tinellaria*, que dedicó al cardenal de Santa Cruz, el extremeño Bernardino de Carvajal, y

[17] Joan Oleza, «En torno a los últimos años de Bartolomé de Torres Naharro», en *Un 'Hombre de bien'. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, eds. P. Garelli e G. Marchetti, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2004, págs. 233-248.

que antes representó en el palacio de su patrón el cardenal Giulio de' Medici, probablemente con asistencia del propio Pontífice, como estudió Luisa de Aliprandi[18]. La comedia *Jacinta*, como ya vio James P. W. Crawford y han insistido en ello otros críticos ampliando la argumentación, fue representada a Isabella d'Este en uno de sus viajes a Roma[19]. De la influencia italiana en sus obras se han ocupado, desde Pilade Mazzei y Othón Arróniz, Ana Giordano Gramegna, Donald McGrady[20] y más reciente y ampliamente Eugenia Fosalba. Ésta ha sabido evocar muy bien el ambiente teatral romano de entonces (un ambiente canallesco, la sala de palacio llena de gente, más de la mitad españoles, mezcladas cortesanas, eclesiásticos, caballeros, buscavidas, «e piú puttane spagnole vi erano che homini italiani»), las características representacionales de la comedia erudita y no ha dejado de sugerir la presencia de comedias como la *Mandragola*, *I Suppositi* o la *Calandria*[21]. De la teoría teatral de Naharro, lo más interesante ha sido su estudio en relación con los comentarios del gramático Donato a la obra de Terencio (texto muy importante para la teoría teatral del Renacimiento, ante la inexistencia del famoso libro segundo de la *Poética* de Aristóteles), que ha estudiado María José Vega en varios trabajos[22].

Incógnita no del todo despejada es la de la edición de su obra, la *Propalladia*, en Nápoles y no en Roma, donde vivía. En efecto, no deja de resultar extraño que, estando a bien con la corte papal, para la que representó varias de sus comedias, Naharro decidiera dirigirse a Nápoles para publicar toda su obra. Cabe pensar que temiera dificultades de publicación, pues por aquellos años la censura romana se había endurecido. La promulgación de la bula *Inter Sollicitudines*,

---

[18] L. de Aliprandini, «La representación en Roma de la *Tinellaria* de Torres Naharro», en *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement* (Actes del I Simposi Internacional d'Història del Teatre, Sitges, 13 i 14 d'octubre de 1983), ed. J. Francesc Massip, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1986, págs. 127-135.

[19] James P. W. Crawford, «Two Notes on the Plays of Torres Naharro. I. Who is the Character of Divina in the *Comedia Jacinta*? », *Hispanic Review*, 5 (1937), págs. 76-77; M. Á. Pérez Priego, estudio y edición de la *Comedia Jacinta*, en *Antología (Teatro y poesía)*, citado más abajo; J. Oleza, «En torno a los últimos años...», art. cit.

[20] P. Mazzei, *Contributo allo studio delle fonti, specialmente italiane del teatro di Juan del Encina e Torres Naharro*, Lucca, 1922; O. Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid: Gredos, 1969; A. Giordano Gramegna, «Influencia italiana en Bartolomé Torres Naharro», en *Teatros y prácticas escénicas, II: La comedia*, ed. J. Oleza, Londres: Tamesis Books-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986; D. McGrady, «Italian Influences upon Torres Naharro's *Comedia Calamita*», *Bulletin of the Comediantes*, 35 (1983), págs. 181-187.

[21] Eugenia Fosalba, «La *Propalladia* en su contexto: anotaciones sobre algunas de sus fuentes», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XLV (1995-1996), págs. 409-437.

[22] M.ª José Vega Ramos, «Teoría de la comedia e idea del teatro: los *Praenotamenta* terencianos en el siglo XVI», *Epos*, 11 (1995), págs. 237-259; «El arte de la comedia en la teoría literaria del Renacimiento», en *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*, dir. M.ª J. Vega, Barcelona: Mirabel Editorial, 2004, págs. 47-97.

el 4 de mayo de 1515 (en realidad, publicada en 1501, pero ahora establecida como norma para Roma por León X) instituía la censura previa y prohibía la publicación sin la autorización del Cardenal Vicario y, fuera de Roma, sin la del Tribunal local de la Inquisición, bajo pena de excomunión, confiscación y destrucción de cualquier obra ofensiva a la religión católica. Naharro, consciente de que la sátira contra Roma de algunos de sus poemas (véase lo que decimos más abajo) podría dificultar aquella autorización, trataría de eludir los obstáculos. Lo que hubo de hacer, sirviéndose de sus seguramente influyentes relaciones, fue comprar el privilegio papal de León X y con él viajar a Nápoles. Allí, aprovechando el interés de los Ávalos por todo lo español, dedica su obra al poderoso Ferrante Dávalos, más que como lector («no gelo ofrezco para que dél en leerlo se sirva»), como protector y mecenas: «con quánto temor de las puntosas malicias del bestial vulgo me di a buscar para ella el más alto y excelente lugar que para su seguridad y gloria hallar yo pude». Con el privilegio y la dedicatoria, pudo sortear el Tribunal local y encontrar editor. Éste sería un impresor extranjero y recién establecido en Nápoles, el francés Jean Pasquet, que desarrollaría actividad en la ciudad entre 1517 y 1524, en una imprenta cerca de la iglesia de la Santissima Annunziata, en la calle de San Pietro. No parece que fuera ni muy bueno ni muy activo, pues son pocos los impresos que se le conocen y no descargados de errores, como la propia *Propalladia*, en cuyo colofón advierte de las dificultades de la impresión al tratarse de una lengua nueva para él y de un texto de larga extensión de la obra.

En cuanto a la edición moderna de la obra de Naharro, es un problema por fortuna resuelto desde los años cincuenta, con la modélica y monumental edición de J. E. Gillet[23]. Cuando en 1993 la Biblioteca Castro y su entonces director de colección, Domingo Ynduráin, me encargaron la edición de Naharro, no tuve apenas más que seguir el modelo. No obstante, como toda obra maestra que mucho enseña, muestra también el camino de su propia continuación y mejoramiento. Modestamente, en algún aspecto, creo que contribuí a esa tarea, corrigiendo alguna lección errónea, cambiando en bastantes lugares la puntuación y ordenando la métrica de los textos (su división en estrofas e incluso la numeración de los versos). El cotejo con los originales (la edición de 1517 o los pliegos sueltos para la textos en ésta no recogidos) hizo advertir unos pocos errores evidentes: alteración de letras, omisión de alguna letra o de alguna palabra, falta de indicación del parlamento de un determinado personaje, y algunos más, que lógicamente corregí[24].

---

[23] Joseph E. Gillet, ed., *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, Bryn Mawr-Filadelfia: Univ. de Pennsylvania, 1943-1951, 3 vols., y *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, ed. O. H. Green, vol. IV, 1961.

[24] Algunos ejemplos: *translado* por *traslado* (*Capítulo VII*, 46), fusse por fuesse (v. 73), *Iassón* por *Jasón* (v. 90); grafías: *-s-* por *-ss-* en *possible* (*Capítulo VIII*), *bella* por *vella* (*Capítulo IX*); falta de

En una breve antología que realicé por encargo de instituciones extremeñas, dos años más tarde, tuve ocasión de resaltar dos aspectos que me parecen importantes y que quizá la tradición crítica no había resaltado[25]. Por un lado la condición de poeta de Naharro y la calidad de su obra poética. Incluí una serie de poemas selectos y anotados, y dediqué unas breves páginas al interesante lugar poético que ocupa en la transición de la poesía cancioneril del s. XV a las nuevas formas y modelos italianizantes del Renacimiento. La configuración de su propio «cancionero», en el que alternan y se mezclan canciones y romances con capítulos, epístolas y sonetos en italiano, es todo un símbolo de esa encrucijada poética en la que se instala nuestro autor. El otro aspecto que traté de resaltar era el de su perfil de poeta maldito, como había revelado el proceso contra el escultor Esteban Jamete, avecindado en Cuenca, en el que una de las alegaciones condenatorias era la de que «tiene un libro de la *Propaladia*». Ésta, en efecto, fue prohibida en el índice de 1559, a pesar de estar publicada en Italia y de su privilegio papal, además de su éxito, sin duda, por sus severas acusaciones a Roma y al Papa en poemas como el *Capítulo III*, la *Sátira* o la *Canción V* (comparaciones del Papa con Saturno o Judas). La edición expurgada de 1573 eliminará, por ejemplo, el *Capítulo III* (la sátira contra Roma), la *Epístola III* (que contenía arriesgadas hipérboles sacras), los poemas sacros al *Crucifijo*, a *Nuestra Señora*, a la *Verónica*, el *Diálogo del Nascimiento*, así como numerosos pasajes y alusiones tanto de carácter erótico como religioso en las piezas teatrales, aunque no de forma sistemática (no se toca apenas, por ejemplo, la comedia *Jacinta*).

Aunque con esta prohibición quedaría frenado el influjo de la *Propalladia*, antes de mediar el siglo la fórmula naharresca había iniciado ya la gestación de todo un género dramático, como era el de la llamada comedia urbana, novelesca o de enredo[26]. Este género sería secundado por autores como Cristóbal de Castillejo, Jaime de Huete, Agustín Ortiz, Francisco de las Natas, Antonio Díez o Bartolomé Palau. La novedad crítica más importante producida en este campo ha sido el hallazgo de un texto manuscrito de la *Farsa de la Constança*,

---

tilde: *mas la manna le embiaste... que por manna tan preciosa...* por *manná* (*Exclamatión de Nuestra Señora contra los judíos*, 39, 46); singular por plural: *contalle* por *contalles*, *perfumalle* por *perfumalles* (*Concilio de galanes*, 192, 200); *házelo* por *házela* (*Seraphina*, v. 158); parlamento en latín que debe atribuirse a Teodoro y no a Lenicio (*Seraphina*, I); alteración del orden de versos: «Al menos, quando contares / de personas de valía / por tal vía» (*Trophea*, I); omisión de algún verso: «Como parten el cevico / substancial / *a sus hijos cada qual* / de las aves, a mi ver, / ansí quiero yo hazer, / que soy madre general» (*Trophea*, V).

[25] M. Á. Pérez Priego, *Bartolomé de Torres Naharro, Antología (Teatro y poesía)*, Badajoz: Diputación de Badajoz (Clásicos Extremeños, 11), 1995.

[26] José Luis Canet, «La evolución de la comedia urbana hasta el *Index prohibitorum* de 1559», *Criticón*, 51 (1991), págs. 21-42.

de Cristóbal de Castillejo, en la Biblioteca Estense de Módena[27]. De Castillejo, en efecto, teníamos noticia de una comedia perdida titulada *Costanza*. De ella sólo se conservaba la descripción argumental hecha por Moratín, que la data en 1522, y algunos versos sueltos. Era una comedia en siete actos, con introito y argumento inicial, que ponía en escena el tema de amores entre parejas, pero con un tratamiento licencioso e irreverente, de tal manera que venía a resultar una especie de «contracomedia», una contrapropuesta al tema habitual del casamiento y el final feliz, aquí sustituido por el descasamiento y la infelicidad entre los amantes obligados.

Otra orientación que siguió la nueva comedia renacentista fue la de la imitación de *La Celestina*, normalmente combinada con la estructura y el artificio naharrescos. *La Celestina* ofrecía, en efecto, un modelo de enormes posibilidades e incitaciones dramáticas. Presentaba una trama perfecta y cerrada, unos personajes profundamente construidos como caracteres, una amplia variedad de situaciones dramáticas y un riquísimo diálogo y lenguaje literario. El inexcusable final feliz de la comedia ocasionará un aparente alejamiento del modelo, del que pasa a olvidarse el destino trágico de los personajes y su castigo aleccionador. El amor es ahora un sentimiento mucho más jovial y realizable y el conflicto amoroso se resuelve con bastante naturalidad, aunque necesita a veces la ayuda de algún artificioso procedimiento, como el casamiento secreto de palabra, la figura del fraile legitimador o la revelación de la verdadera personalidad del pretendiente. Este amor, más natural y realizable, más conforme con las convenciones sociales, llegará a excluir en una serie de obras la sombría intervención de la vieja alcahueta y hechicera. Otras piezas, en cambio, se recrearán con la presencia de la vieja en escena, que en algún caso (como en el *Auto de Clarindo*) llegará a conseguir una auténtica *philocaptio* por medio de su conjuro. Bajo la inspiración a un tiempo de la obra de Naharro y de *La Celestina*, se muestran concebidas las dos comedias de Jaime de Huete, la *Tesorina* y la *Vidriana*, publicadas entre 1528 y 1535, que ha estudiado M.ª de los Ángeles Errazu Colás[28]. La imitación más directa de *La Celestina* la representa quizá la *Comedia Tidea*, publicada en 1550, atribuida a un Francisco de las Natas. En el *Auto de Clarindo* los motivos celestinescos son aquí muy numerosos y van de los comportamientos de los amantes y criados al conjuro de la hechicera. En la *Comedia Pródiga* del placentino Luis de Miranda, la imitación celestinesca es más bien episódica e incidental. Inspirada en la parábola del hijo pródigo, la comedia traza una interpretación realista de aquella situación, trasladando al tiempo presente acción y

---

[27] Blanca Periñán y M.ª Teresa Cacho, «La *Farsa de la Constança* recuperada», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 9 (2006), págs. 9-29.

[28] M.ª de los Ángeles Errazu Colás, *El teatro de Jaime de Huete (Introducción a su estudio)*, Zaragoza: Caja de Ahorros, 1984.

personajes. La presencia de motivos celestinescos es apreciable en la intención moral del título, en el argumento en prosa al frente, en la división en actos y en algunos tipos dramáticos y peripecias, como el bravucón Olivenza, la alcahueta Briana o el lance de la escala[29].

[29] Miguel Ángel Pérez Priego, *Cuatro comedias celestinescas*, Valencia: UNED-Univ. de Sevilla-Univ. de Valencia (Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI, 3), 1993.

Este trabajo se ha realizado dentro del Proyecto FFI 2008/00730/FILO del Ministerio de Ciencia e Innovación. Subprograma de Investigación Fundamental.

TAREAS PENDIENTES: LA POESÍA HISPANO-LUSA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

Soledad Pérez-Abadín Barro
(Universidade de Santiago de Compostela)

En el fecundo y riguroso panorama crítico sobre poesía del Siglo de Oro se advierten problemas sin resolver, obviados o tratados de forma insatisfactoria. Una adecuada reconstrucción de esta parcela literaria exigiría el acceso a referencias de primera mano, fundamentalmente a partir de aquellos proyectos innovadores que han abierto nuevas líneas de exploración de la lírica áurea, con hallazgos que resuelven incógnitas y cubren huecos en el repertorio historiográfico existente o bien lo reemplazan por completo. El amplio alcance de tales metas impone límites y un criterio selectivo en este acercamiento que, además de señalar carencias, aspira a sugerir ideas y métodos para solventarlas. Con este propósito se abordará el problema de las relaciones luso-hispanas en materia de poesía durante los siglos XVI y XVII, objeto de un creciente interés en los últimos años. Esta elección puede beneficiarse de las consideraciones metodológicas de fundamentales trabajos, que corrigen previos supuestos para elaborar una historia alternativa y sedimentada en las fuentes textuales[1].

[1] Se sugieren como referencia las propuestas de revisión de previos paradigmas con nuevas lecturas basadas en el método de la geografía e historia para sustituir las construcciones imaginarias mediante el estudio de las fuentes textuales, según argumenta José Lara Garrido en trabajos como «Quintana y la revalorización del romancero: arqueología de un paradigma equívoco, con Góngora al fondo», *Rilce*, 26, 1 (2010), págs. 97-117 y «Cartografía del grupo poético antequerano del Siglo de Oro. De las construcciones imaginarias a una nueva lectura del grupo poético antequerano» (en prensa).

Las composiciones poéticas en español de autores portugueses y las traducciones de originales lusos, así como el fenómeno inverso, forman un estrato de la producción poética peninsular insuficientemente atendido y a menudo tergiversado con aproximaciones parciales, dependientes de los factores extraliterarios. Geografía, historia y política convergen en el condicionamiento de las relaciones literarias desarrolladas durante la Monarquía Dual (1580-1640) y de la mirada retrospectiva que se proyecta tras la restauración sobre un período de contactos y mutuas influencias. Por lo tanto, la imagen autónoma de dos literaturas estrechamente conectadas dificulta el conocimiento de las obras y los autores desplazados a esta zona de intersección, que en contrapartida ha suscitado valiosas investigaciones dedicadas a indagar, en el dominio poético, el intercambio cultural luso-hispano en términos de influencias, problemas textuales, atribuciones, difusión y transmisión.

De la fortuna crítica de la literatura portuguesa escrita en español ofrece un balance el *Prólogo* a *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*, de Martínez Torrejón[2]. Su esbozo histórico señala, tras el precedente de Don Pedro de Portugal, una primera etapa, con el *Cancioneiro Geral* de García de Resende y Gil Vicente, seguida del reinado de Juan III, en donde los españoles afincados en Portugal mantienen su lengua, mientras que numerosos portugueses eligen el español para su obra original o traducciones, frente a la manifiesta oposición de Andrade Caminha y António Ferreira. Si la correspondencia entre lengua y estado a lo largo del siglo XVIII lleva a erradicar el castellano como lengua de cultura, el romanticismo fomentará el afán diferenciador. Como resultado del positivismo del siglo XIX se presta atención al dominio hispano-portugués, objeto de estudio por parte de Domingos García Péres y de Sousa Viterbo[3], sin que el criterio científico y objetivo de estas obras eluda por completo los juicios de cariz patriótico, matizado posteriormente con la consideración del uso literario del castellano como producto del colonialismo cultural. Algunos estudios generales y aislados trabajos sobre autores y obras no ocultan la impresión de un vacío casi absoluto, más perceptible en el ámbito de las ediciones y de las historias de la literatura.

El presente capítulo tratará de recopilar una muestra de las contribuciones críticas que han reflexionado sobre este fenómeno interliterario desde diferentes ángulos. Con el fin de parcelar su compleja casuística, se trazarán líneas de estudio diferenciadas. Un primer núcleo se dedica a las cuestiones textuales, de atribución y datación. Sigue un apartado que contempla el problema de las

---

[2] José Miguel Martínez Torrejón, «Prologue», en VV. AA., *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane. Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, 44 (2002), págs. 3-9.

[3] Domingos García Péres, *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, 1890; Sousa Viterbo, *A litteratura hespanhola em Portugal*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1915.

influencias, hasta el momento el más atendido. Ambas secciones preliminares harán evidente la inexacta construcción crítica subsiguiente, necesitada de correcciones y reajustes basados en la efectiva realidad literaria. Se evalúan asimismo los factores idiomáticos, sello de identidad de este variado repertorio lírico. Finalmente, se reflexiona acerca de la noción de *comunidad interliteraria*, sobrepuesta a las fronteras geográficas y lingüísticas, tal como revela el estudio de dos odas de Camoens a la luz de la tradición peninsular, que a modo de aplicación práctica cierra el trabajo.

1. Textos, atribuciones y transmisión

Como paso previo a cualquier estudio, el trabajo en archivos y bibliotecas enriquecería el material existente, incrementando el número de textos, variantes textuales, estadios redaccionales y autores. Asimismo, contribuiría a precisar la datación y la atribución. Se impone, por lo tanto, la necesidad de fijar este corpus específico de la poesía española, tarea condicionante de su correcto enfoque crítico.

Un caso ilustrativo de la repercusión de las investigaciones bibliográficas lo constituye la poesía de Andrade Caminha, reacio al empleo del castellano como lengua poética tras haber recibido una epístola de Ferreira en la que le exhortaba a escribir en portugués, según noticia de José Maria da Costa e Silva en su *Ensaio Biographico-Critico sobre os Melhores Poetas Portuguezes*[4]. Tal anécdota fue desmentida por el descubrimiento de manuscritos con poemas en español, identificados por Sousa Viterbo en la Biblioteca Nacional de Lisboa y por Joseph Priebsch en el Museo Británico de Londres, indicios de un proyecto editorial en el que el castellano se asocia a formas poéticas de tradición peninsular[5].

Entre las fuentes textuales destacan los cancioneros colectivos bilingües, vehículo fundamental de transmisión. Según Askins[6], las misceláneas compiladas en Portugal durante los siglos XVI y XVII reflejan más claramente que las españolas un momento de unidad literaria, marcada por las mutuas influencias. Prueban asimismo el aprecio de las obras españolas y la aceptación del español como idioma poético por parte de los autores portugueses, sin que ese fenómeno tenga su correlato en los españoles. Estos florilegios reúnen obras de varios autores, recogidas por coleccionistas, a menudo también poetas, y destinadas a la difusión manuscrita. Con frecuencia omiten el nombre de autor, sustituyéndolo por

---

[4] Lisboa: Imprensa Silviana, t. III, 1851.

[5] Vanda Anastácio, «Réflexions autour des poésies en langue castillane de Pero de Andrade Caminha», en VV. AA., *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane,* págs. 153-164.

[6] *The Hispano-Portuguese Cancioneiro of the Hispanic Society of America*, ed. A. L.-F. Askins, Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1974, pág. 23.

fórmulas como «do mesmo», «outra», que podían mantenerse en la copia a una diferente colección[7]. Se ofrece a continuación un elenco de estos testimonios.

The Hispano-Portuguese Cancioneiro of the Hispanic Society of America (B 2558)[8], de principios del siglo XVII, antes conocido como *Cancioneiro Hispano-Português da Academia das Ciências* de Lisboa. Aparte de los cuarenta y tres textos sin indicación expresa de autoría, que Teófilo Braga incorpora al *Parnaso de Luiz de Camoes*, contiene poemas relacionados con la Monarquía Dual (núms. 19, 26, 27, entre otros).

The Cancioneiro de Cristóvão Borges[9], colección de metros y temas variados, con poemas de Bernardes, Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Sá de Miranda, D. Manuel de Portugal, Francisco de Sá de Meneses, Andrade Caminha, Corte-Real y Camoens. De este último reproduce composiciones también incluidas en el *Cancioneiro de Luís Franco Correa* y en el «Índice» del *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*.

Cancioneiro de Corte e de Magnates. Ms. CXIV / 2-2 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora[10], miscelánea de líricos españoles y portugueses, desde finales del siglo XV hasta la primera década del XVII, caracterizada por su tono aristocrático. Compila poemas de Sá de Miranda, Sá de Meneses, Francisco y Manuel de Portugal y Diogo da Silva e Mendoça, conde de Salinas.

Cancioneiro de Luís Franco Correa[11], escrito entre 1557 y 1589, carente casi de indicaciones expresas de autoría, pues las notas marginales con atribuciones se deben a mano posterior y se basan en impresos. Del estudio descriptivo de Jorge de Sena[12] puede extraerse la siguiente relación de poemas en castellano:

- Secuencia anónima de treinta y dos sonetos, casi todos en castellano, que las notas marginales atribuyen a Sá de Miranda (S. Mir., S. M.), Camoens (*Cam. não anda*) (fols. 113-120^{v})[13].
- Elegía castellana de D. Manuel de Portugal (fols. 135^{v}-138^{v}).

---

[7] Carolina Michaëlis de Vasconcelos, «Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos», *Revue Hispanique*, 22 (1910), págs. 509-614 (pág. 510).

[8] *The Hispano-Portuguese Cancioneiro of the Hispanic Society of America*, ed. cit.

[9] *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, ed. A. L.-F. Askins, París: Jean Touzot, 1979.

[10] *Cancioneiro de Corte e de Magnates. Ms. CXIV / 2-2 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora*, ed. A. L.-F. Askins, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968.

[11] *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, ed. facs., Lisboa: Comisão Executiva do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, 1972.

[12] «Cancioneiros camonianos», en *Trinta anos de Camões, 1948-1978 (Estudos camonianos e correlatos)*, vol. I, Lisboa: Edições 70, págs. 135-170.

[13] Carolina Michaëlis (*op. cit.*, págs. 563-564) proporciona la lista de los veintisiete sonetos castellanos, entre los que se intercalan cinco portugueses, integrados en un «Ramilhete de Sonetos, na sua maior parte castelhanos, que evidentemente sairam juntos de um Album de qualquer aficionado».

- Sección bipartita (fols. 139-152), dividida por un poema en octavas castellanas. La primera parte agrupa sonetos castellanos, uno de ellos anotado como de Gonçalo Coitinho, seguida de la glosa en octavas al verso «Yo me lo sé el porqué, mas no lo digo», de F. S. Men. (Francisco de Sá de Meneses) según la nota; la segunda reúne cuarenta y un sonetos en castellano y aparece como anónima, aunque las anotaciones consignan: Sá de Miranda, F. S. Men., B., J. M. (tal vez Jorge de Montemayor).
- Sección de composiciones castellanas anónimas (sonetos, canciones, fábula de Adonis), de Diego Hurtado de Mendoza (fols. 157-195), como el anotador señala. Una colección semejante del poeta se recoge en el *Cancioneiro de Évora*, lo que apunta a su popularidad en Portugal.
- Epístola en castellano de D. D. M., Mendoza o Diogo de Meneses (fol. 195), seguida de dos composiciones castellanas en redondillas y el soneto «En una selva al parecer del día» (fol. 198), que Faria e Sousa agrega a la producción de Camoens.
- *Glosa de recuerde el alma dormida sobre la India de Portugal* (fols. 198^{v}-200^{v}).
- Soneto en castellano de Diogo Bernardes «á Marquesa d'Alcácer cujo este poeta era secretário» (fols. 220^{v}-221^{r}).
- *Epístola de Dido a Eneas* de Francisco de Andrade, en castellano (fols. 226^{r}-230^{r}).

Cancionero «Manuel de Faria»[14], ms. 3992 de la BNM, cuya portada reza: *Cancionero recopilado por Don Manuel de Faria: Dedicado al Conde de Haro. En 1666*. La primera noticia de este testimonio se debe a Gallardo, que advierte: «la letra, papel y título de la portada me parece todo moderno» (col. 992). Sena describe la composición de este códice, integrado por ciento cuarenta y tres poemas, más de la mitad en portugués, algunos anónimos y otros atribuidos a veintiún autores, dieciséis portugueses y cinco castellanos o luso-castellanos. Se organiza en equilibrada proporción, disponiendo en alternancia las piezas castellanas y las portuguesas y su compilación se debe a un portugués, que organizó un florilegio predominantemente portugués destinado a un castellano[15].

Manuscrito 12-26-8 / D 199 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia[16], copiado entre 1580 y 1595 por un portugués, según denotan los rasgos de ortografía y prosodia. Consta de setenta y cuatro poesías portuguesas, cincuenta y cuatro castellanas, algunas de ellas con título portugués, bajo los nombres de

---

[14] *The Cancionero «Manuel de Faria»*, ed. E. Glaser, Münster, 1968, también estudiado por Sena, *op. cit.*, págs. 162-170.

[15] Sena, *op. cit.*, pág. 168.

[16] Justo García Soriano, «Una antología hispanolusitana del siglo XVI», *Boletín de la Real Academia Española*, 12 (1925), págs. 360-375, 518-543.

Boscán, Garcilaso, Ausias March, Diego y Juan de Mendoza, y dos bilingües, la carta «Eneas, ues aquí dido» (fol. 61^{v}) y el soneto «Nunca espeiei de amor contentamiento» (fol. 4^{v}). Entre los poemas castellanos pueden mencionarse el soneto «Los ojos que con blando movimiento» (fol. 10^{v}), anónimo pero atribuido a Camoens en 1668; una glosa anónima (fol. 49^{r}), inserta en todas las ediciones de las *Rimas* de Camoens; el *Soneto em echos á morte da R.ª Dona Isabel,* «Mucho a la magestad sagrada, agrada» (fol. 168^{v}), transcrito como anónimo en el *Cancionero «Manuel de Faria»*, con el título *A la muerte de la reina de España en Badajoz*, atribuido a Fray Luis de León por Faria e Sousa en las *Rimas Várias* de Camoens, y según otros testimonios de Figueroa o Falcão de Resende; el centón de versos de las églogas I y II de Garcilaso, «Quando en solitaria selua unbrosa» (fol. 185^{r}); «Biuia estalma alegre cõtemplando» (fol. 188^{v}), que aparece como de Boscán; o los *Avisos* de asunto portugués, contra el matrimonio de María, hija de Juan III, con Felipe II y sobre Alcazarquivir, con sentido profético (fols. 77^{v}, 81^{r}, 94^{r}).

Gran parte de la obra lírica de Camoens permaneció dispersa en estos «livros de mão», hasta que Fernão Rodrigues Lobo Soropita prepara la *editio princeps* de las *Rhythmas* de 1595, a la que sigue una segunda edición, en 1598, con el *Manuscrito Apenso a um exemplar das Rhythmas*[17]. Tal como advierte Xosé Manuel Dasilva[18], el intento de editar la obra de Camoens se enfrenta con la doble cuestión autorial y textual, dificultada por la carencia de un corpus reunido y ordenado por el poeta y por la falta de textos autógrafos, pues no sobreviven indicios del supuesto *Parnaso* que el autor comenzaría a preparar en 1568 en Mozambique, según noticia de Diogo de Couto. De los manuscritos desciende la tradición impresa, ramificada entre las ediciones quinientistas y las *Rimas Várias* que edita Manuel de Faria e Sousa (Lisboa, 1685), con notable incremento del número de atribuciones, inaugurando una tendencia fomentada por el Visconde de Juromenha (1860) y Teófilo Braga (1873-74, 1880). La preocupación por la autoría y la fijación textual se percibe desde las primeras ediciones del siglo XX, que aplican los criterios de Wilhem Storck y Carolina Michaëlis para eliminar

[17] Para la transmisión de la obra de Camoens, véase Leodegário A. de Azevedo Filho, *Introdução à Lírica de Camões*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990; *Lírica de Camões. 1. História, metodologia, corpus*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, págs. 68-86. Ofrece una detallada descripción de su método Xosé Manuel Dasilva, «Um modelo para a editoração de poesia clássica: Leodegário A. de Azevedo Filho e a obra lírica de Camões», *Moenia. Revista Lucense de Lingüística & Literatura*, 2 (1996), págs. 395-420.

[18] Los problemas de transmisión de la obra de Camoens se sitúan en un contexto peninsular caracterizado por la despreocupación editorial de los poetas, tal como pone de relieve Xosé Manuel Dasilva, «O valor decisivo dos manuscritos para o cânone camoniano: alguns exemplos a partir da poesia espanhola», en *I Congresso Internacional de Estudos Camonianos. Anais*, Rio de Janeiro: UERJ/SBLL, 1999, págs. 237-286.

apócrifos, aunque mantienen las lecturas manipuladas por Faria e Sousa[19]. Continuando la labor de Emmanuel Pereira Filho, Leodegário A. de Azevedo Filho establece la teoría del canon mínimo, que impone como requisito de autenticidad la existencia de doble testimonio quinientista, manuscrito o impreso, y determina como texto base un manuscrito. Dicho principio, reductivo del corpus camoniano, genera al mismo tiempo un repertorio anónimo de sonetos en castellano, que se integrarían en el acervo de *textos luso-castellanos*, «castelhanos, compostos por Portugueses; castelhanos, tresladados por Portugueses; portugueses traduzidos ou transcritos por Castelhanos», según la definición de Michaëlis[20].

Los sonetos castellanos de Camoens plantean dudas de autoría por estar ausentes de las primeras ediciones (1595, 1598, 1616), tal como aduce Michaëlis[21], que estudia, entre otros, «Mi gusto y tu beldad se desposaron», «Cuitado que en un punto lloro y río», «El tiempo está vingado a custa mía», «Pídeme de mí mismo el tiempo cuenta», «Ay Dios si yo cegara antes que os viera», «Nunca en amor dañó atrevimiento», «La peregrinación de un pensamiento», «Hero de una alta torre do mirava», «Horas breves de mi contentamiento». Algunos disponen de versión portuguesa: «Coitado que em um tempo choro e rio», «O tempo está vingado a custa minha», «Pede-me de si mesmo o tempo conta», «Horas breves do meu contentamento». Incorpora asimismo a la categoría de textos luso-castellanos las traducciones, en gran parte debidas a Martín de la Plaza, de sonetos de autoría segura por figurar en los impresos del siglo XVI: «Gastaba Flora derramando olores», «Subido en la mitad del cielo ardía», «Memorias tristes de la alegre gloria», «Elisa los vestidos revolvía», «Si cuando te perdí, dulce esperanza»[22]. Otro grupo comprende las versiones portuguesas de sonetos de Garcilaso (IV, XI, XXIV, XXX). En una de las secciones finales de su artículo, la investigadora proporciona una lista de los cuarenta y ocho

[19] Cfr. Xosé Manuel Dasilva, «Carolina Michaëlis e a inauguração da modernidade nos estudos camonianos», *Revista da Faculdade de Letras. Linguas e Literaturas*, 18 (2001), págs. 93-106. En este trabajo pasa revista a las aportaciones camonianas de Carolina Michaëlis, que, con el precedente de Wilhem Storck, recusó con rigor metodológico atribuciones superficiales, tras percibir que desde Rodrigues Lobo Soropita (1595) se le han supuesto textos anónimos encontrados en manuscritos. En uno de sus primeros artículos, «O Texto das Rimas de Camões e os Apocryphos» (1882), ofrece una relación de treinta y ocho poemas espurios y sugiere que el número podría elevarse a ciento sesenta y nueve. En otros trabajos, como su edición del *Cancioneiro Fernades Tomás,* postula la tradición manuscrita como único medio de averiguar las correctas autorías, frente a los criterios internos del estilo o los temas a la hora de fijar el canon del poeta. En su estudio del *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, códice quinientista del que solo se conserva una copia posterior del índice, extrae valiosas conclusiones que afectan a la relación de Camoens con Diogo Bernardes, injustamente acusado de plagiario durante doscientos años.

[20] Carolina Michaëlis de Vasconcelos, «Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos», *op. cit.*, pág. 511.

[21] En «Notas a outros sonetos em castelhano, na sua maior parte atribuidos a Camões», segunda parte del artículo (págs. 543-588).

[22] *Op. cit*., págs. 567-574.

sonetos castellanos atribuidos a Camoens, con indicación de la fecha, a partir del impreso de 1668[23].

Tres de estos sonetos, «Cuitado, que en un punto lloro y río», «Volvedle la blancura al azucena» y «Horas breves de mi contentamiento», son aducidos por Aguiar e Silva[24] en apoyo de la existencia de una comunidad interliteraria durante el período áureo. Por poseer doble versión, castellano-portuguesa, tales textos implican a poetas españoles y entrañan problemas de atribución. «Cuitado, que en punto lloro y río» aparece en castellano en el *Arte poética en romance castellano* (1580) de Sánchez de Lima, en algunos manuscritos, en la *Agudeza* (1648) de Gracián y en las *Flores de varia poesía*, mientras que el soneto portugués procede del *Cancioneiro Juromenha* (1590-1594), las *Rimas* de 1616 y las *Rimas Várias* de 1685, editadas por Faria e Sousa. Según Aguiar, las variantes de las versiones castellanas delatan su derivación de un mismo original. «Volvedle la blancura al azucena», también presente como anónimo en las *Flores de varia poesía*[25] y en otros testimonios como de Figueroa y de Vadillo, es imitación de «Tornai essa brancura à alva açucena» de Camoens. En versión castellana se incorpora a la *Terceira parte das Rimas* (1668) y a las *Rimas Várias* de Faria e Sousa. En las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (fol. 126^{v}) se asigna a Camoens el soneto «Horas breves de mi contentamiento», que en el ms. 3795 de la BNE corresponde a Bartolomé Leonardo de Argensola, como traducción de Camoens. La versión portuguesa sin atribución se edita en el *Vergel de flores divinas* de López de Úbeda (1582). Según Belén Molina Huete[26], este soneto constituye un testimonio del conocimiento de Camoens en España a través de las traducciones, al que se suman los textos que vierte el poeta antequerano Luis Martín de la Plaza y otros reunidos en la *Poética silva*. Aunque se ha considerado el primer testimonio fechable del camonismo en la literatura española, su autoría resulta discutible y se han barajado otros nombres como Martín de la Plaza, Argensola y Espinosa.

Las traducciones de la épica de Camoens suministran a dicha categoría de textos luso-hispanos un material sintomático de su recepción peninsular, de acusado contraste con la lírica, que no sería traducida hasta 1818, a pesar de

---

[23] *Op. cit*., págs. 578-580.

[24] Vítor Aguiar e Silva, «Camões e a comunidade luso-castelhana nos séculos XVI e XVII (1572-1648)», en *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa: Livros Cotovía, 2008, págs. 55-92.

[25] Tal vez «Cuitado» y «Volvedle», presentes ambos en las *Flores* de México, llegaron allí a través de Cetina o Juan de la Cueva, ya que en círculos poéticos de Sevilla, Antequera y Granada la irradiación del Camoens lírico fue relevante y fecunda (Aguiar e Silva, *op. cit.*, pág. 84).

[26] *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las «Flores de poetas ilustres» de Pedro Espinosa*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2003, págs. 240-245; *Flores de poetas ilustres*, de Pedro de Espinosa, ed. B. Molina Huete, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.

su superior repercusión[27]. Las circunstancias históricas explican el intento de apropiación de *Os Lusíadas*, durante la Monarquía Dual objeto de sucesivas traducciones (1580, 1591, 1639), que propiciaron el traslado de la obra a otras lenguas, al tiempo que reivindicaban al autor como clásico español.

La poesía en castellano de Camoens, además de integrarse en los volúmenes del conjunto de la obra lírica, ha sido editada de forma individual, con diferentes propuestas de corpus. En las *Poesías Castellanas y Autos*[28], Marques Braga incluye trece redondillas, nueve sonetos, el monólogo de Aónia de la égloga I y tres autos. El número de sonetos reconocidos oscilará entre dos, por parte de Costa Pimpão, y siete, según la propuesta de Rodrigues y Lopes Vieira, que también suscribe Cidade, mientras que el número de redondillas se fijará en doce, a partir de Cidade y Costa Pimpão. El estudio crítico de Vieira Lemos y Martínez Almoyna, *A Obra Espanhola de Camões*[29], edita doce redondillas, los siete sonetos, el monólogo y los parlamentos castellanos de los autos, presentados en su integridad. La reciente traducción de esos textos castellanos, a cargo de Graça Moura[30], se incardina en la trayectoria de la poesía luso-hispana como instrumento que facilitará la difusión actualizada de esta parcela de la obra de Camoens en la comunidad interliteraria peninsular. Tras un estudio crítico en el que recorre la historia de las atribuciones por parte de los editores, el traductor plasma en versión bilingüe el repertorio poético aceptado por sus predecesores, ateniéndose a Costa Pimpão en cuanto a los sonetos, sin omitir los cinco que acepta Cidade, añadidos en un anexo[31].

Asimismo, la tradición manuscrita ayuda a calibrar la propagación de los paradigmas hispánicos en Portugal, fundamentalmente a través de Boscán y Garcilaso, representados en algunas antologías e incluso editados, como adjuntos

---

[27] Xosé Manuel Dasilva, «As Traduções Camonianas Espanholas de José María de Cossío», *Santa Barbara Portuguese Studies*, VII, 2003 (2006), págs. 191-211; «La poesía de Camões en versión española de José María de Cossío», *Cadernos de Tradução*, 13, 2004 (2006), págs. 117-144; «Camões, Luís de (¿?, 1525-Lisboa, 1580)», en *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid: Gredos, 2009, págs. 161-163.

[28] Lisboa: Imprensa Nacional, 1929.

[29] Antero Vieira de Lemos y Julio Martínez Almoyna, *A obra espanhola de Camões: estudo crítico*, Porto: Livraria Editora, 1959. Véanse también: José María Viqueira, *Camões y sus hispanismo*, separata del *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, 1972; Fernando Lázaro Carreter, «Camoens, poeta en castellano», *Boletín de la Real Academia Española*, 53 (1973), págs. 9-16.

[30] Vasco Graça Moura, *Poesias castelhanas de Camões*, Lisboa: Babel, 2010.

[31] Cfr. José Filgueira Valverde, «Camoens, clásico español», en *Cuatro lecciones sobre Camoens*, eds. A. Zamora Vicente *et al.*, Madrid: Fundación Juan March-Cátedra, 1981, págs. 71-97 (págs. 87-97). En este capítulo comenta las redondillas «Vos tenéis mi corazón», «Amor loco, amor loco», «Justa fue mi perdición» e «Irmo quiero, madre»; los sonetos «El vaso reluciente y cristalino», «Pues lágrimas tratáis, mis ojos tristes»; apartado especial merece el fragmento de Aónia, «¡Alma y primero amor del alma mía».

a otros textos o de manera individual[32]. Así, el *Cancioneiro de Cristóvão Borges* contiene el soneto «A la entrada de un valle en un desierto» (núm. 14, pág. 45), con variantes indicativas de su independencia textual de la *princeps* (1543) y una glosa en siete octavas de «Pasando el mar Leandro», que comienza: «Aquel que ya su vida va cumpliendo» (núm. 61, págs. 80-81). Un poema atribuido a Boscán en el ms. D-199 de la BRAH, «Vivía esta alma alegre contemplando», se reproduce en el *Cancioneiro de Corte e de Magnates* (núm. 106, fol. 121^{r}, pág. 275), códice que también contiene el poema «Quando en sulitaria selua lumbroza» (núm. 100, fol. 119^{v}, pág. 272)[33], consistente en un centón de versos de las églogas I y II de Garcilaso, así como los sonetos XXX, asignado a don Manuel de Portugal, y V (fols. 122 y 296, págs. 281 y 488-489). Tales ejemplos, portadores de variantes textuales y de información acerca de atribuciones y transmisión, prueban el intercambio y mutuos contactos entre las dos culturas.

Por otra parte, las ediciones de Boscán y Garcilaso en Portugal precedieron a las de los poetas autóctonos, ya que en 1536 con la égloga II de Bernardim Ribeiro se adjuntan las glosas de Boscán al mote «Justa fue mi perdición» y el soneto XXIX de Garcilaso, lo cual indica que ambos textos ya circulaban en Portugal siete años antes de que se publicase el volumen de Amorós, en 1543. En ese mismo año aparece en Lisboa otra edición, con cédula por la que Juan III le concedía privilegio por diez años, de la que se conservan dos ejemplares, de la Biblioteca de la Universidad de Göttingen y del Paço Ducal de Vila Viçosa, cuyo colofón indica como pie de imprenta: Lisboa, Librero Luis Rodrigues, 1543. Un documento notarial de 1555 demuestra que la viuda de Boscán tuvo conocimiento de ella y nombró un procurador en Lisboa para demandar judicialmente a los contrafactores.

Existen otras pruebas de la intensa recepción creativa de ambos poetas castellanos, como son las versiones sobre el soneto XXIX de Garcilaso hechas por Sá de Miranda, Camoens o Diogo Bernardes, algunas de ellas recogidas en el *Cancioneiro de Cristóvão Borges*; la traducción «Senhora minha, se eu de vós ausente», consignada como de Camoens en la tercera parte de las *Rimas* de 1668; la *contaminatio* de fragmentos garcilasianos con otros modelos en «Quando os olhos emprego no pasado», que Faria e Sousa considera de Camoens. Se advierte, por lo tanto, que la historia de las atribuciones camonianas se entrecruza con la de la presencia de Garcilaso y Boscán en el país vecino.

Si los críticos portugueses se han interesado por esta producción en español para estudiar su presencia en los cartapacios, para plasmarla en las ediciones de los poetas bilingües y, en el caso de Camoens, desgajarla como sector indepen-

---

[32] Aníbal Pinto de Castro, «Boscán e Garcilaso no lirismo português do Renascimento e do Maneirismo», *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 1 (2004), págs. 65-95.

[33] También transcrito en el ms. D-199 de la BRAH, fol. 185^{r}.

diente, en el ámbito hispano se advierte una carencia casi total de ediciones de la poesía en español escrita por portugueses, apenas representada en antologías, manuales o diccionarios. A modo de ejemplo pueden aducirse títulos como *La poesía española del siglo xvi*, de Antonio Prieto[34], que aunque estudia a autores de origen portugués, como Montemayor o Silvestre, y atiende a la influencia de la obra épica de Camoens, no perfila una posible escuela geográfica lusa, al lado de las reconocidas. Mayor presencia le concede el volumen I de *Poesía de la Edad de Oro*, de José Manuel Blecua, donde se da cabida a Sá de Miranda, Andrade Caminha y Diogo Bernardes[35]. En el *Diccionario filológico de literatura española*, dirigido por Pablo Jauralde[36], la nómina de poetas luso-hispanos se reduce a Montemayor, Sá de Miranda y Silvestre.

La representación de estos autores en obras de carácter general daría carta de naturaleza a un grupo, generacional y geográfico, con rasgos propios, merecedor de una antología que recopilase una muestra significativa de sus aportaciones. Faltan, asimismo, ediciones de poetas individuales, tal como pone de relieve José Jiménez Ruiz al plantear el estado de la cuestión editorial de la poesía de Sá de Miranda:

> No existe ninguna edición realizada en España de la poesía de Sá de Miranda, y las historias de la literatura española al uso suelen marginar (u olvidar) su estudio. Este vacío debe ser llenado cuanto antes. Considérese que [...] son 74 sus composiciones castellanas, frente a las 115 portuguesas; pero que las castellanas ganan en proporción si se tiene en cuenta su extensión [...]. En suma, mientras no manejemos una edición de los versos castellanos de Sá de Miranda estaremos dando la espalda a un poeta «español» con una producción lírica algo más que mediana.[37]

Esta situación ha cambiado al publicarse en Málaga la *Poesía castellana completa* del poeta, a cargo de Jiménez Ruiz[38]. Otros autores carecen no solo de la edición, individual o colectiva, de sus poemas, sino incluso de una mención en obras panorámicas de la relevancia del ya citado *Diccionario filológico de*

---

[34] Antonio Prieto, *La poesía española del siglo xvi*, Madrid: Cátedra, 1987, 2 vols.

[35] *Poesía de la Edad de Oro, I. Renacimiento*, ed. J. M. Blecua, Madrid: Castalia, 1984, págs. 48-50, 165-166, 224-227.

[36] Pablo Jauralde, *Diccionario filológico de literatura española. Siglo xvi*, Madrid: Castalia, 2009.

[37] José Jiménez Ruiz, «Sá de Miranda, Francisco», en Pablo Jauralde, *op. cit.*, págs. 841-845.

[38] Francisco Sá de Miranda, *Poesía castellana completa*, ed. J. Jiménez Ruiz, Málaga: Universidad de Málaga, 2009. Las ediciones anteriores, todas portuguesas, incluyen la obra en portugués y en español, desde la *princeps* (1595), a la que siguen las de 1614, 1632, 1651, 1677, 1784 y 1804, hasta las preparadas por Carolina Michaëlis (Halle: Max Niemeyer, 1885) y Rodrigues Lapa (Lisboa: Sá da Costa, 1937).

literatura española, en donde merecerían su correspondiente entrada nombres como João da Silva, Conde de Portalegre, Diogo Bernardes, Manuel de Portugal, Matos Gragoso, Jerónimo de Corte-Real o Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco, entre otros.

2. Influencias e imitaciones

Las relaciones entre la poesía española y la portuguesa durante el siglo XVI han sido enfocadas en términos de influencias, a partir de dos principales modelos, Garcilaso y Camoens, generadores de imitaciones que rebasan las fronteras nacionales, hasta el punto de que podría hablarse de una sucesión que culminaría con Góngora y la escuela cortesana. En un enfoque unitario del desarrollo de la poesía renacentista peninsular deben considerarse como factores fundamentales la recepción de Boscán y Garcilaso en Portugal, el papel desempeñado por Sá de Miranda como transmisor de los paradigmas italianos previamente adaptados por los poetas españoles y el emplazamiento de Camoens en la trayectoria culterana que culmina con Góngora, así como la acogida de *Os Lusíadas*, manifestada en las traducciones, las imitaciones y las citas. La interrelación queda de manifiesto en los géneros poéticos, ámbito del que se extraen muestras como las recreaciones de las églogas garcilasianas por parte de Sá de Miranda en la *Fábula do Mondego*, *Andrés* y *Nemoroso*, o de Diogo Bernardes, en sus églogas de *O Lima*, aportaciones con espacio propio en el panorama de la égloga española. Los motes y refranes suministran otro ejemplo de material compartido y desarrollado a través de glosas.

De ahí la adecuación de estudios conjuntos de facetas con manifestaciones comunes, tales como la poética, revisada por Glaser[39] en relación a un corpus específico, los comentarios de Herrera y de Faria e Sousa a la pastoral garcilasiana, o el estudio conjunto de las teorías literarias de ambos países llevado a cabo por Kohut[40]. Jorge de Sena[41] aplica tal criterio al soneto quinientista, para encuadrar la producción de Camoens dentro del género peninsular, con atención a los poetas más significativos (Boscán, Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Sá de Miranda, Andrade Caminha, António Ferreira, Diogo Bernardes, Aldana, Herrera y Cetina), partiendo de los modelos italianos.

---

[39] Edward Glaser, «La crítica de las églogas de Garcilaso hecha por Manuel de Faria e Sousa, a la luz de su teoría de la pastoral», en *Estudios hispano-portugueses. Relaciones literarias del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1957, págs. 3-57.

[40] Karl Kohut, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*, Madrid: CSIC, 1973.

[41] Jorge de Sena, *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*, Lisboa: Edições 70, 1980.

2.1. Boscán y Garcilaso

En su reflexión sobre la deuda de Camoens con Boscán, Garcilaso y Ausias March, Hernâni Cidade afirma que «se o convívio espiritual com os italianos era uma das tiranias da moda literária do tempo, a intimidade com os espanhóis provinha da comunhão dos dois povos peninsulares num mesmo património lingüístico e literário»[42]. Recuerda la admiración del poeta por el «brando e doce» Garcilaso[43] y destaca de Boscán no tanto las cualidades poéticas cuanto la capacidad de observación psicológica. Coteja a continuación algunos pasajes respectivos de Boscán y Camoens, tales como la *Conversión* y *Babel e Sião*, que comparten filosofía y molde estrófico; las canciones «Claros y frescos ríos» y «Vão as serenas águas» o «Agora ya imagino» y «Ah! Senhora! Ah! Senhora! E que tão rica»; los sonetos «Aun bien no fui salido de la cuna» y «Quamdo vim da materna sepultura»; «Pasando el mar Leandro, el animoso», que por error considera de dudosa autoría, y «Seguia aquele fogo, que o giava». Hace derivar de Garcilaso dos sonetos, uno de los cuales imita la estancia 20 de la égloga I («¿Dó están agora aquellos claros ojos») y otro el soneto XI, «Hermosas ninfas, que en el río metidas»[44]. Sus propuestas se fundan en un análisis comparativo que realza las modificaciones del imitador, para demostrar que las semejanzas se explican a la luz de una herencia común que no oculta los rasgos inconfundibles de la voz de Camoens[45].

Dentro de la sección *Camões y España, Quinta parte* del *Catálogo* de la exposición conmemorativa del *IV Centenario de Os Lusíadas*[46], se proporcionan versos de Camoens emparentados con la poesía de Garcilaso y Boscán. Además

---

[42] Hernâni Cidade, *Luís de Camões. O lírico*, Lisboa: Editorial Presença, 1984 (1936, 1ª ed.), págs. 136-145 (pág. 136).

[43] Clive Willis, «Camões y España», *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, 5 (1995), págs. 73-85 (pág. 75) ubica esos pasajes camonianos: «o brando e doce Lasso castellano» (*Oitavas sobre o Desconcerto do Mundo*, 200) o «mais branda que um soneto de Garcilaso» (*Filodemo*, III, 152). Tales referencias denotan la alta consideración que le merece el poeta castellano, de frecuentes menciones en su obra epistolar al lado de Boscán.

[44] Según se explica más adelante, el soneto «Moradoras gentis e delicadas» se incorpora a la obra poética de Camoens a partir de la edición de Alvares da Cunha, de 1668, sin que existan testimonios quinientistas que apoyen su autenticidad.

[45] De las vicisitudes de otro soneto garcilasiano se ocupa Edward Glaser: «*Cuando me paro a contemplar mi estado*: trayectoria de un Rechenschafts-Sonett», que también atiende a la trayectoria de un soneto de Lope atribuido a Camoens en un códice: «*Ir y quedarse, y con quedar partirse*: Una guirnalda de comentarios». Véanse ambos trabajos en *Estudios hispano-portugueses. Relaciones literarias del Siglo de Oro*, *op. cit.*, págs. 59-95, 97-130.

[46] Biblioteca Nacional de Madrid, Fundación Calouste Gulbenkian, *IV Centenario de Os Lusíadas de Camões, 1572-1972* (Exposición bibliográfica e iconográfica, Madrid 1972, 21 de noviembre-10 de diciembre), Valencia, 1972. Catálogo preparado por António Coimbra Martins, con introducción de José Filgueira Valverde.

de citar el pasaje de las *Anotaciones* de Herrera que vincula el soneto IV de Garcilaso con el canto IV de *Os Lusíadas*: «Que assim vai alternando o tempo iroso / o bem co mal, o gosto coa tristeza» (IV, 51, vv. 3-4), se ponen en relación «O cisne, quando sente ser chegada» (ed. de 1598) y la égloga II (vv. 553-561); «Vossos olhos, Senhora, que competen» (ed. de 1607) y el soneto VIII; «Junto de um seco, fero e estéril monte» (ed. de 1621) y la canción I. Citando a Faria e Sousa, se hace derivar el soneto «Náiades, vós que os rios habitais» de un pasaje de la égloga II (vv. 608-628) y el soneto «Moradoras gentis e delicadas» con «Hermosas ninfas, que en el río metidas» (soneto XI). Similar método es aplicado a la confrontación de Boscán y Camoens (págs. 225-228), en la que se aducen, entre otros, los sonetos «Doce sonho, suave e soberano» y «Dulce soñar y dulce acongojarme»; «Alma minha gentil, que te partiste» y «Garcilaso, que al bien siempre aspiraste»[47].

En un artículo publicado en *Cuatro lecciones sobre Camoens*, Filgueira Valverde[48] se queja del desconocimiento de Camoens en España y lo considera «un clásico español» por haber cultivado el castellano y haber recibido el título de «Príncipe de los poetas de España» por parte de Faria e Sousa. Para demostrarlo atiende a sus vínculos con la poesía castellana tradicional, perceptible en la inserción de motes, refranes y letrillas y en la imitación de Boscán y Garcilaso como mediadores de Virgilio y Petrarca. A partir de pasajes concretos, afirma: «De Boscán capta la capacidad de análisis espiritual», mientras que «alaba en Garcilaso las cualidades formales»[49]. Enumera algunos textos tributarios de Garcilaso: los sonetos «Moradoras gentis e delicadas» y «Hermosas ninfas, que en el río metidas»; «Tomoume a vossa vista soberana» y «Sospechas que en mi triste fantasía»; «Vossos olhos senhora, que competen» y «De aquella vista pura y excelente»; «Se tomar minha pena em penitencia» y «Amor, Amor, un hábito vestí». Sugiere asimismo que algún fragmento de la égloga II haya influido en la égloga I y en *Os Lusíadas*; que el arranque de la égloga *Dos Faunos* procede de la primera égloga garcilasiana[50]; que la oda de Garcilaso tiene su responsión camoniana en la *ode III* («Se de meu pensamento»). También lo aproxima a Herrera, con el que percibe coincidencias en el estilo ornamental, en la comunidad de fuentes y en las circunstancias de transmisión de su poesía, objeto de correcciones póstumas tras parejos «naufragios». Pero percibe una mayor afinidad con Diego Hurtado de Mendoza, con el que muestra una analogía afectiva y

[47] La pertenencia a ediciones tardías permite cuestionar la autenticidad de alguna de las composiciones atribuidas a Camoens en este trabajo.

[48] José Filgueira Valverde, «Camoens, clásico español», en A. Zamora Vicente *et al., Cuatro lecciones sobre Camoens*, Madrid: Fundación Juan March-Cátedra, 1981, págs. 71-97.

[49] *Op. cit.*, pág. 81.

[50] En «Camões e a comunidade luso-castelhana nos séculos XVI e XVII (1572-1648)» (pág. 197), Aguiar e Silva relaciona la égloga *Dos Faunos* con la elegía I de Garcilaso.

la coincidencia en los géneros cultivados. Finalmente, comenta las redondillas «Vos tenéis mi corazón», «Amor loco, amor loco», «Justa fue mi perdición» e «Irmo quiero, madre»; los sonetos «El vaso reluciente y cristalino», inspirado en la alegoría del cuerpo como vaso del alma, visión idealizada de la dama, y «Pues lágrimas tratáis, mis ojos tristes», con el tema del llanto, con cierto tono de circunstancias. Apartado especial merece el fragmento de la égloga I pronunciado por Aónia, la infanta doña Juana, que comienza «¡Alma y primero amor del alma mía», glosa del soneto «Alma minha gentil que te partiste».

El exhaustivo estudio sobre el petrarquismo portugués de Rita Marnoto[51] atiende a menudo a las relaciones con España. Desde esta perspectiva pondera la mediación de Boscán y Garcilaso en el arraigo de los metros italianizantes y el viaje a Italia de Sá de Miranda, supuestamente determinante de su evolución literaria[52]. Citando a Jorge de Sena[53], recuerda que a su regreso Sá solo pudo encontrar un Boscán que todavía ensayaba los primeros pasos de la poesía italianizante. Al considerar la evolución hacia el manierismo, establece una equiparación entre las letras portuguesas y las españolas. Considera que, del mismo modo que en España, Diogo Bernardes, Camoens y los poetas camonianos tienen como antecedente la tradición petrarquista y el ejemplo de Boscán y Garcilaso, sin desdeñar la influencia de Sá o de poetas más próximos como António Ferreira. En otro trabajo sobre António Ferreira, Marnoto[54] remite la ordenación de los *Poemas lusitanos* al precedente de Boscán, editado en 1543 en Barcelona y en Lisboa por Luís Rodrigues. Precisamente, la carta a la duquesa de Soma, al comienzo del segundo libro, brinda el primer texto en prosa acerca de la forma del cancionero petrarquista escrito en la península, con detalladas indicaciones sobre su composición genérica en metros italianos y castellanos.

Ignacio Navarrete[55] demuestra la impronta de Garcilaso en Sá de Miranda y en Diogo Bernardes. Aparte de su declarada admiración en una epístola en verso a António Pereira, varios rasgos de la poesía de Sá testimonian su familiaridad con Garcilaso, en especial con las églogas, tal como se percibe en la *Fábula do Mondego*, en castellano, con ecos de las églogas I y III del toledano. Aunque no prodiga las referencias explícitas al dechado, le rinde homenaje en *Nemoroso*

---

[51] *O petrarquismo português do Renascimento e do Manierismo*, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1997.

[52] *Op. cit.*, pág. 164, n. 7, en donde pasa revista a las opiniones críticas al respecto.

[53] Se refiere al ya citado libro de *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*, págs. 114-115.

[54] Rita Marnoto, «A forma cancioneiro e a edição dos *Poemas lusitanos* de 1598. Petrarquismo *forte* e petrarquismo *débil*», en *Estudos para Maria Idalina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos*, coords. I. Almeida *et al.*, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007, págs. 799-811.

[55] «Sá de Miranda et Diogo Bernardes, imitateurs de Garcilaso», en VV. AA., *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*, págs. 25-40.

y *Celia*, que toman la égloga I como modelo narrativo y estructural, aplicando asimismo el garcilasiano motivo de la «paradoja pastoril del arte natural» o el conflicto entre naturaleza y artificio. Coinciden también en la evolución desde un paradigma rústico y dramático, con situaciones cómicas, a un estilo más noble. En consecuencia, la reputación de Sá de Miranda como intermediario entre los italianos y Camoens debe matizarse con esta proximidad a Garcilaso. Diogo Bernardes inserta en *O Lima* (1596) veinte églogas, inspiradas en diversidad de modelos. De las tres castellanas, *Alcido* despunta como la más garcilasiana, en la métrica, la descripción del Tajo, las quejas contra la crueldad de la amada y el abandono final del lugar, aunque prescinde de rasgos formales característicos como la narratividad y la autonomía de las estrofas. En sus respectivas imitaciones, Sá y Bernardes recapitulan la recepción de la poesía de Garcilaso y la diferente lectura de que fueron objeto las églogas I y III, como muestras respectivas de la emoción amorosa y la elaboración plateresca.

A juicio de Pinto de Castro[56], Boscán y Garcilaso ejercieron una influencia decisiva en la transmisión del petrarquismo italianizante en Portugal, comenzando por Sá de Miranda, que aunque viajó a Italia entre 1521 y 1526, deja patente su condición de lector de Garcilaso, cuyo ejemplo sigue en las églogas *Alejo* y *Nemoroso*, escrita en 1537 en conmemoración de su muerte. Confirman ese rango modélico de los españoles otros poetas que los nombran, en ocasiones para expresar su reconocimiento. En su defensa del idioma vernáculo nacional, dirigida a Andrade Caminha (*Poemas lusitanos*, carta III del libro I), António Ferreira se vale de ejemplos antiguos y modernos, entre los que cuenta a Boscán y Garcilaso, de nuevo citados en otro texto en el que declara su preferencia por las formas italianas frente a la corriente ibérica tradicional. Diogo Bernardes, que en la carta XXI de *O Lima* describe un cielo de poetas en el que sitúa a Boscán y Garcilaso, establecerá la diferencia cualitativa entre ambos en la carta XXVIII, al excluir a Boscán de la lista de lecturas aconsejadas para lograr el estado de *aurea mediocritas*, proporcionado por Petrarca, Sannazaro, Bembo y Garcilaso. Por lo tanto, esta valoración crítica forjada por los portugueses se anticipa al Brocense y Herrera. Tal predilección también queda testimoniada por la obra de Camoens, que, además de citar a Garcilaso con frecuencia en sus cartas en prosa, en las octavas a D. António de Noronha lo sitúa junto a Petrarca y Sannazaro. Estos datos confirman que en Portugal los poetas castellanos sirvieron de vehículo de los modelos italianos, proporcionando los criterios y paradigmas con que transformar los previos códigos. Baste aducir el soneto de Camoens «Tanto de meu estado me acho incerto», que deriva del petrarquesco «Pace non trovo e non ho da far guerra» a través de «Yo voy siguiendo mis procesos largos» de Boscán. Asimismo, se puede rastrear la trayectoria de ciertos temas, como el de Hero y

[56] Art. cit.

Leandro, representado por la fábula de Boscán y el soneto XXIX de Garcilaso[57], que promovió diversas versiones como las de Sá de Miranda, Camoens, Diogo Bernardes y Andrade Caminha, así como las glosas pertenecientes al *Cancioneiro de Cristóvão Borges*. Otros *topoi* como la espada y la pluma, el canto del cisne y el bucolismo también gozaron de continuidad en la poesía lusitana, así como el virtuosismo formal de la segunda égloga garcilasiana, reflejado en *Encantamento* de Sá de Miranda. Para cerrar su artículo, concluye Pinto de Castro que la lengua poética portuguesa del Quinientos debe mucho a la lectura de las obras de Boscán y Garcilaso, paradigma de una *elocutio* más adecuada a los nuevos códigos temáticos, formas métricas y géneros del Renacimiento. Tal evidencia permite postular una trayectoria que de Petrarca y Sannazaro pasa por Boscán y Garcilaso hasta llegar a Camoens[58].

2.2. Camoens

Encabezado por un «Prólogo» a cargo de Filgueira Valverde[59], el ya mencionado *Catálogo* de la exposición conmemorativa del *IV Centenario de Os Lusíadas* recopila abundante información acerca de las ediciones, traducciones y estudios de la obra de Camoens. Indaga asimismo la influencia ejercida por *Os Lusiadas* y el resto de la obra camoniana. La *Quinta parte*, titulada *Camões y España*, dedica varios capítulos a analizar los vínculos que con el poeta portugués mantienen Garcilaso, Boscán, Cervantes o Lope, entre otros, y proporciona ejemplos en los que se perciben esas conexiones. Una de esas secciones se dedica a la relación con Lope de Vega (págs. 252-262), que lo cita en numerosas obras como *La Arcadia*, *El Isidro* o *La Dorotea*; intercala sus versos en el soneto 112 de las *Rimas* de 1604, configurado a modo de centón, y lo menciona en la silva III de *El laurel de Apolo*, tras el canto a Lisboa, entre Sá de Miranda y Corte-Real, para proclamar la superioridad de *Os Lusíadas* frente a las epopeyas homéricas. La tercera sección de la *Sexta parte*, centrada en las obras colectivas («Cancioneros. Florilegios. Antologías. Repertorios», págs. 303-309), hace referencia a títulos como la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres* de Juan Antonio Calderón, que contiene varios sonetos atribuidos a Luis Martín de la Plaza tributarios de Camoens, entre los que se cuentan

---

[57] Cfr. Antonio Alatorre, «Sobre la gran fortuna de un soneto de Garcilaso», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24 (1975), págs. 142-177.

[58] Cfr. Luis Rosales, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1966, págs. 134-205, que calibra la influencia de Garcilaso en Camoens y de este en la poesía española del Barroco, a través de la escuela poética cortesana fundada por el Conde de Salinas, en la que se congregaron los poetas aristocráticos de la corte de Felipe III y Felipe IV.

[59] De contenidos similares a los que después se desarrollarían en el trabajo inserto en *Cuatro lecciones sobre Camoens*, ya citado.

«Gastaba Flora, derramando olores» y «Subido en la mitad del cielo ardía», que remiten respectivamente a «Nun bosque que das Ninfas se habitava» y «Na metade do Céu subido, ardia». En el *Cancionero antequerano* figura un soneto anónimo, «Amo a la noche y aborrezco el día», que termina con el verso final de la égloga de Camoens a la muerte de D. António de Noronha: «también para los tristes hubo muerte». Se hace mención de *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* de Adolfo de Castro (1857), con cuatro de las redondillas en castellano de Camoens, y del *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, de Bartolomé José Gallardo (1863), que transcribe cinco sonetos de Camoens en versión española, sin indicación de autor ni de traductor.

Dámaso Alonso[60] aporta varios indicios de la fama de *Os Lusíadas*: las menciones laudatorias de las *Anotaciones* de Herrera en el comentario al soneto IV, en donde cita dos versos del canto IV (oct. 51, vv. 3-4)[61]; la hipótesis de que la primera elegía herreriana sea una contestación a versos enviados al sevillano por Camoens; los múltiples elogios por parte de poetas o comentaristas (Cervantes en el *Canto de Calíope*; Cairasco de Figueroa; Vicente Espinel; Pellicer en sus *Lecciones solemnes*; Salcedo Coronel, que no lo cita en 1635 pero sí en 1648; Saavedra Fajardo; Calderón; Gracián; Góngora, en la canción que acompaña a la traducción de Gómez de Tapia; Lope de Vega, en la silva III de *El laurel de Apolo*), sin que falten críticas como la carta del Abad de Rute, que sigue la línea de los censores portugueses. A las primeras ediciones portuguesas, con el pelícano virado a la derecha y a la izquierda, respectivamente, ambas de 1572, seguidas de la edición expurgada de 1584, la «dos piscos», se agregan las traducciones castellanas de 1580, de las cuales una de ellas, la de Caldera, puede considerarse la primera edición anotada. Con posterioridad, Faria e Sousa editaría la obra con comentarios y traducción al español.

De la repercusión de *Os Lusíadas* y del conjunto de la obra poética de Camoens también se ocupa Eugenio Asensio[62], que hace hincapié en la función vehicular de las versiones castellanas, las dos de 1580, patrocinadas por Felipe II, y la de

---

[60] Dámaso Alonso, «La recepción de *Os Lusíadas* en España (1579-1672)», en *Obras completas*, Madrid: Gredos, 1974, t. III, págs. 9-40.

[61] Cfr. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. I. Pepe y J. M.ª Reyes, Madrid: Cátedra, 2001, pág. 305. Según se ha indicado, el dato aparece en el *Catálogo del IV Centenario* y se hará eco de él el trabajo de Aguiar e Silva.

[62] «Los *Lusíadas* y las *Rimas* de Camões en la poesía española (1580-1640)», en E. Asensio y J. V. de Pina Martins, *Luis de Camões*, París: Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, 1982, págs. 41-94. El mismo autor, en «La fortuna de *Os Lusíadas* en España (1572-1672)», en *Estudios Portugueses*, París: Fundation Calouste Gulbenkian, 1974, págs. 303-324, analiza la recepción de *Os Lusíadas* en España, en traducciones (Tapia, Caldera, Garcés) e imitaciones (como la *Felicísima victoria*, de Corte-Real). Destaca las figuras de Góngora, persistente lector de *Os Lusíadas*, obra que contiene numerosos latinismos, ya detectados por Faria e Sousa, y Lope de Vega, que tal vez tomó como dechado la obra del portugués para la *Jerusalén conquistada*.

1591, del portugués Enrique Garcés. Destacan fundamentalmente las de Gómez de Tapia[63], que anotó pasajes de historia, mitología y genealogía, y de Faria e Sousa, de 1639, cuya exégesis en cuatro tomos impulsó traducciones no castellanas como la inglesa de Farnshaw (1655). En contraste, en Portugal salía en 1584 una edición expurgada, *dos piscos*, y hasta 1597 no se reimprimiría el texto original. El carácter universal de esta epopeya, que ensancha la historia de Portugal con invenciones maravillosas y mitología, suscitó en España una floración de poemas monumentales de tema histórico, favorecida por el prestigio de *La Araucana* (1569), con ejemplos representativos como *La Mexicana* de Lasso de la Vega (1594) y la *Numantina* de Mosquera de Barnuevo (1613). De estos seguidores destaca Jerónimo de Corte-Real, autor de la *Felicísima victoria... de Lepanto* (Lisboa, 1578). En España, *Os Lusíadas* dejan su impronta en *La Angélica* (Granada, 1586) de Barahona de Soto y en la segunda parte de la *Araucana* (1589) de Ercilla.

Asensio también considera las secuelas peninsulares del Camoens lírico a partir de las dos ediciones póstumas (1595, 1598). Numerosos datos evidencian el entronque de Lope de Vega con las *Rimas* de Camoens, cuyo soneto «Mudanse os tempos, mudanse as verdades» es citado en *La Dorotea* (V, 3). En las *Rimas* de 1602 refunde el soneto «Sete anos de pastor Jacob servía», aplicándolo a su ambigua situación entre Juana de Guardo y Camila Lucinda. Otro soneto, «Ir y quedarse», se relaciona con «Amor é fogo que arde sem se ver». La evolución de Góngora hacia la poética cultista estuvo favorecida por la lectura de Camoens, que le proporcionó un modelo de lenguaje docto y refinado, con ornamentos mitológicos, alusiones, perífrasis y sintaxis complicada. Ciertas metáforas de *Os Lusíadas* como «cerúleo senhorio» o «nadantes aves» presentan carácter pregongorino, mientras que pasajes de los grandes poemas del cordobés denotan la infiltración de Camoens. Sin embargo, el discurso del «político Serrano» (I, vv. 366-504) se distancia del lamento del Velho de Restelo (*Lusíadas,* IV, estrs. 94-104), para cuestionar la cosmovisión del modelo portugués y amortiguar su espíritu épico y patriótico, sustituido por un tono de denuncia de la codicia subyacente en las expediciones.

A continuación se fija en la influencia de los sonetos, como «Cuytado, que en un punto lloro y río», que cita Sánchez de Lima en su *Arte poética en romance castellano* (1580), editado en portugués en las *Rimas* de Camoens de 1616[64]. Otro soneto, «Horas breves de mi contentamiento», es presentado con

---

[63] Los preliminares formulan el elogio de los poetas, y en particular de Camoens, por Sánchez de las Brozas. Ese texto movió a Faria e Sousa a componer su comentario, publicado en 1639 en Madrid.

[64] En cuanto a la versión portuguesa, tanto Jorge de Sena (*Os sonetos de Camões*, págs. 46-47) como Azevedo Filho (*Lírica de Camões, 1*, págs. 258-259) suprimen «Coitado que em um tempo choro e rio» del corpus camoniano, mientras que Michaëlis (*op. cit.*, pág. 544) defiende la autenticidad tanto del texto castellano, cuestionada por Asensio, como de la traducción, que aparece en el manuscrito *Juromenha*.

el nombre de Camoens en las *Flores de poetas ilustres* (1605), en las *Flores do Lima* (1597) de Diogo Bernardes y como anónimo en versión portuguesa en el *Vergel de flores divinas* de López de Úbeda (1582). A partir de los estudios de Michaëlis, Asensio se fija en la presencia de sonetos de Camoens en las *Flores* de Calderón y la *Poética silva.* La *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres*, de 1611, reúne tres sonetos de Martín de la Plaza, traducciones libres de Camoens: «Subido en la mitad del cielo ardía», «Na metade do Céu subido ardía»; «Memorias tristes de la alegre gloria», «Doces lembranças da pasada glória»; «Elisa los vestidos revolvía», «Os vestidos Elisa revolvía». La *Poética Silva* proporciona versiones anónimas de siete sonetos, entre ellos «Sete anos de pastor Jacob servía», musicado en castellano, y «Amor é fogo que arde sem se ver», del que Quevedo ofrece una versión en *Las tres musas últimas*.

Al reconstruir los aspectos definitorios de la relación de Camoens con España, Willis[65] atiende en primer lugar al uso en su obra de los términos *Espanha* y *espanhol* o *hispano*, sinónimos de 'Iberia' o 'ibérico', frente al diferenciador *Castela*. Además de constatar la presencia de Boscán y Garcilaso en los escritos de Camoens, reflexiona sobre su obra en castellano, acatando los criterios restrictivos del método de Azevedo Filho, que le lleva a rechazar la paternidad del número total de sonetos en algún momento sumados al corpus, de parte de las redondillas, reducidas a cuatro, y alguno de los diálogos en castellano de los autos. Califica de logro supremo en castellano, con innegables ecos de la égloga I de Garcilaso, el lamento de Aónia, de la égloga «Que grande variedade vão fazendo» (vv. 397-439), relacionada con la muerte del heredero del trono portugués y con el fallecimiento de D. Antonio de Noronha. Se ocupa igualmente de la influencia ejercida en España por *Os Lusíadas*, que tras una etapa inicial decae, condicionada por los juicios críticos negativos de Voltaire y Luzán, hasta recuperar su estimación como la gran epopeya peninsular a partir de la revalorización de Menéndez Pelayo y Ramiro de Maeztu.

En «Camões e a comunidade luso-castelhana nos séculos XVI e XVII (1572-1648)»[66], Aguiar e Silva proporciona una recopilación de las aportaciones críticas al tema de las relaciones literarias entre los dos países, canalizada por el seguimiento de la recepción del poeta portugués a través del concepto de «comunidad interliteraria». Desde el último cuarto del siglo XVI comienza a extenderse el prestigio de Camoens por España, manifestado en las citas de las *Anotaciones* de Herrera, que proponen además un modelo estilístico basado en las cualidades de elegancia y venustidad, coincidente con el ideal poetológico que se desprende de algún pasaje camoniano («versos doutos e venustos», estr. 95 del canto V de *Os Lusíadas*). A la relación de correspondencia entre un

[65] Clive Willis, *op. cit.*, págs. 73-85.

[66] *Op. cit.*

poema de Camoens y la elegía de Herrera en respuesta «Si el grave mal qu'el coraçon me parte» (vv. 142-145)[67], suma Aguiar otros pasajes (vv. 76-81 y 136-141) que aludirían a un poeta lusitano identificable con Camoens. Pasa revista a continuación a las traducciones de *Os Lusíadas* de 1580, por Benito Caldera en Alcalá de Henares y por Luis Gómez de Tapia en Salamanca, prueba del interés en el poema épico de las glorias lusitanas por parte de Felipe II, dedicatario de la traducción de Enrique Garcés en 1591. Las dos primeras disponen de largos paratextos, como los poemas de Laínez, el Brocense y Góngora, cuya canción «Suene la trompa bélica» exhibe rima esdrújula y quince cultismos ya documentados en *Os Lusíadas*. Un fragmento de este poema proclama que la versión de Gómez de Tapia dará fama universal a la epopeya portuguesa, como síntoma del intento de apropiación a través del idioma castellano. La presencia de *Os Lusíadas* se percibe en los poemas mayores gongorinos[68] y ha sido notada en *Las lágrimas de Angélica* (Granada, 1586) de Barahona de Soto, pues, en efecto, según demuestra Lara Garrido[69], en este poema el espacio fabuloso y mítico de Ariosto renueva su geografía, su topografía y su onomástica gracias a la epopeya camoniana, que asimismo deja su impronta en la canción *A la muerte del Rey D. Sebastián*[70]. Aguiar se detiene en las huellas de Camoens en Lope de Vega, que lo cita en *La Arcadia, La Dorotea, Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*. Menudean en la obra de Lope los elogios del portugués, proclamado «divino» en el *Laurel de Apolo* (silva III), «el fénix por-

---

[67] Adolphe Coster, *Fernando de Herrera (El Divino), 1534-1597*, París: H. Champion, 1908, pág. 90. Cristóbal Cuevas, ed., Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, Madrid: Cátedra, 1985.

[68] Remite a Antonio Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Barcelona: PPU, 1992 y Robert Jammes, ed., Góngora, *Soledades*, Madrid: Castalia, 1994.

[69] Véase José Lara Garrido, «*Geografía exótica y modelación narrativa*: Camoens frente a Ariosto, o la verosimilitud del viaje romancístico», en *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga: Universidad de Málaga, Anejo 23 de *Analecta Malacitana*, 1999, págs. 209-231. En este trabajo se exponen las deudas de Barahona con *Os Lusíadas*, modelo del itinerario (también trazado según las *Décadas* de João de Barros) y de la epopeya con elementos barroquistas y una geografía más rica que la de los *Orlandos*, transformada por el trasvase de la máxima adquisición prebarroquista de Camoens. Cfr. *La poesía de Luis Barahona de Soto. Lírica y épica del Manierismo*, Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1994, págs. 413 y sigs. y la ed. de *Las lágrimas de Angélica*, Madrid: Cátedra, 1981, págs. 62-63 y notas a los cantos VIII-X.

[70] Otros poemas de Aldana evidencian su conexión con modelos portugueses, tal como demuestra José Miguel Martínez Torrejón, «Ánimo, valor y miedo. Don Sebastián, Corte Real y Aldana ante Felipe II», *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, núm. 2 (2005), págs. 159-170. En este artículo relaciona las *Octavas a Felipe II* de Francisco de Aldana y la *Espantosa y felicísima victoria concedida del cielo a D. Juan de Austria en el golfo de Lepanto* del portugués Jerónimo de Corte-Real, coincidentes en ciertos detalles que apuntan al conocimiento del poema portugués por parte de Aldana, a partir del autógrafo de la *Espantosa y felicísima victoria* llevado a Madrid en 1576, según reflejan fundamentalmente las nueve estrofas añadidas en la redacción ampliada de las *Octavas*.

tugués Camões» en el soneto «En esto de pedir, los ricos, Fabio» y «príncipe de los poetas que escribieron en idioma vulgar», signo de su definitiva canonización en la comunidad interliteraria ibérica, expresado en el «Elogio al Comentador» que encabeza la edición de Faria e Sousa. Corrobora ese prestigio el soneto «Sirvió Jacob los siete largos años», recreación del camoniano «Sete anos de pastor Jacob servía». La presencia de Camoens se percibe en otros autores como Luis Martín de la Plaza, Cascales y Gracián, que en *Agudeza y arte de ingenio* (1648) traduce al español poemas camonianos plasmados en portugués en *Arte de ingenio, tratado de la agudeza* (1642)[71].

2.3. Góngora

Ares Montes[72] demuestra que Góngora fue imitado por determinados poetas portugueses entre los que se cuentan Bahía, Fonseca o Gonzálvez de Andrada. Su extensa monografía comienza con un establecimiento de los precedentes del gongorismo portugués, que se pueden situar en el *Cancionero General* de García de Resende, que ya presenta rasgos culteranos. Otros capítulos abordan la relación de Góngora y Camoens, la repercusión de Góngora en Portugal, a partir de los *Romances* de Rodríguez Lobo (1596), así como las críticas al movimiento gongorino, que parten de Faria e Sousa (*Os Lusíadas* y *La fuente de Aganipe*), Francisco Manuel de Melo y Fr. Lucas de Santa Catarina. Comenta asimismo dos importantes antologías del siglo XVII, la *Fénix Renascida*, cinco tomos con poesía esencialmente culterana (Lisboa, 1716-1728, con una segunda edición en 1746) y el *Postilhão de Apolo* (Lisboa, 1761-1762). Esta obra proporciona una extensa nómina de gongoristas portugueses, con reseñas biográficas que establecen su vinculación con el movimiento[73]. Dicha producción poética es analizada de forma global en sucesivos capítulos dedicados al estilo, con especial atención a los rasgos culteranos (cultismos, fórmulas, perífrasis, alusiones, metáforas), a los temas y a las imitaciones del *Polifemo* y de las *Soledades*. El volumen constituye, por lo tanto, un estudio de conjunto que suministra abundantes materiales para extender y desarrollar sus conclusiones, así como resolver

---

[71] La última y más actualizada revisión del tema corresponde al trabajo, todavía en prensa, de Xosé Manuel Dasilva, «Líneas maestras en la historia de la difusión de Camões en España», en el *XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Roma, 19-24 de julio, 2010).

[72] José Ares Montes, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid: Gredos, 1956.

[73] Francisco de Portugal, Antonio Alvares Soares, Manuel de Faria e Sousa, Bernarda Ferreira de Lacerda, Miguel Botello de Carvallo, Jacinto Freire de Andrade, Manuel de Gallegos, Simón Torresão Coelho, Antonio Gómez de Oliveira, Paulo Gonçalvez de Andrada, Sor Violante do Céo, Francisco Manuel de Melo, Fr. Jerónimo Bahía, Antonio Barbosa Bacelar, Simón Cardoso, Bernardo Vieira Ravasco, Andrés Nunes de Silva, Antonio da Fonseca Soares, Francisco de Vasconcelos Coutinho, Manuel Botelho de Oliveira.

los problemas relacionados con las atribuciones autoriales y la recuperación de textos todavía sin editar.

2.4. Líneas temáticas

El grado de cohesión de la comunidad interliteraria peninsular puede ser medido a partir del repertorio de temas y motivos que, desde diversas perspectivas, proporcionará indicios de la mutua influencia así como del propósito diferenciador y la rivalidad. Ángel Marcos de Dios[74] interpreta como síntoma de unidad espiritual el fecundo tratamiento de tres temas emblemáticos portugueses por parte de los escritores españoles del Siglo de Oro. Uno de ellos, el de Inés de Castro, está representado en el romancero, la épica (canto III de *Os Lusíadas*), la lírica (sonetos de Lope de Vega y de Francisco Manuel de Melo) y el teatro (*A Castro* de António Ferreira, *Nise laureada* y *Nise lastimosa* de Fray Jerónimo Bermúdez, una comedia perdida de Lope y *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara). El mito del sebastianismo, surgido a partir de la muerte del rey en Alcazarquivir en 1578 y convergente con la anterior leyenda de «El encubierto», se verá reflejado en el *Romancero General* y en la poesía de Fray Luis de León e inspirará la «Canción por la pérdida del rey don Sebastián» de Herrera, así como la elegía «A la pérdida del rey don Sebastián en África» de Barahona de Soto. Un tercer tema, el de *El príncipe constante*, que dio lugar a la comedia de Calderón, está relatado en la *Crónica de Alfonso V.*

Las semejanzas temáticas permiten al mismo crítico[75] tender vínculos entre Quevedo y Camoens basados en el amor petrarquista y su representación, el destino, la religión y ciertos motivos clásicos y emparejar determinados poemas como «Despois de tantos dias mal gastados» y «Después de tantos ratos mal gastados», «O dia em que nasci moura e pereça» y «Viéndose Job afligido», «Si el fuego que me enciende consumido» (soneto castellano atribuido) y «Cerrar podrá mis ojos la postrera», «Amor é fogo que arde sem se ver» y «Es hielo abrasador, es fuego helado». El verso «é um andar solitário entre a gente», del último soneto camoniano citado, se repite en varios de Quevedo. En su opinión, dicho enfoque sería extensible a toda la poesía de Quevedo y del Siglo de Oro.

Asimismo, la representación del *otro* portugués, reflejo del conflicto de identidades y de convivencia, cristaliza en diversos tópicos descalificadores, estudiados por Pedrosa[76]. Uno de los principales se refiere a la condición del

---

[74] «Viaje del siglo de oro a la cultura portuguesa», en *Centro de estudios ibéricos*, http://www.cei.pt/pdfdocs/Angel%20Marcos%20de%20Dios.pdf [fecha de consulta: 18/02/2010].

[75] Ángel Marcos de Dios, «La diffusion de Camões en Espagne et son influence sur Quevedo», *Arquivos do Centro Cultural Português, Camões*, XVI (1981), págs. 755-775.

[76] José Manuel Pedrosa, «El *otro* portugués: tipos y tópicos en la España de los siglos XVI al XVIII», *Iberoamericana*, VII, 28 (2007), págs. 99-116.

portugués como enamorado, según se puede ver en el libro VII de *La Diana* de Montemayor o en el capítulo I, 9 del *Persiles* de Cervantes, con toda la epítesis relacionada (*falso, seboso, derretido*). El *amor portugués* promueve diversos estereotipos como la figura del portugués celoso, su afición a la música, el canto y la danza, su carácter cortés y ceremonioso, su valentía, su belicosidad y su anticastellanismo, asociado a la supuesta condición de criptojudíos de los portugueses establecidos en España, y su arrogancia, que les lleva a jactarse de parentesco con el propio linaje real portugués, sin olvidar su uso defectuoso y arbitrario del castellano. Del mismo modo Branderberger[77] fundamenta en el antagonismo de las relaciones luso-hispánicas la elaboración de imagotipos basados en estructuras antinómicas construidas a partir de la delimitación de lo propio y lo ajeno, resultado de la realidad político-histórica y a la vez medio para influir en ella. Nota asimismo el desequilibrio entre las dos literaturas, ya que el interés de los españoles por Alcazarquivir, la leyenda del *Encoberto* o el asunto inesiano no está compensado con el de los escritores lusos por las materias hispanas.

3. Construcción crítica

Las circunstancias históricas marcan las relaciones culturales entre los dos países, que tras la Monarquía Dual (1580-1640) y la guerra de secesión (1640-1668) se alejarán de forma definitiva, culminando así un proceso de rivalidad gestado en etapas anteriores. Como consecuencia, la reconstrucción de la historia literaria está sembrada de prejuicios que también afectan a la producción poética en castellano del interregno filipino, obviada por razones políticas o descalificada con estimaciones extraliterarias, que han llevado a marginar a escritores que eligieron el castellano sin ninguna implicación ideológica. A modo de ejemplo, pueden aducirse los sonetos en esta lengua de Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco, largamente ignorados debido a la fama de antipatriota adquirida por el autor tras su *Triunfo del monarca Filipo tercero en la felicísima entrada de Lisboa* (1619), encargada por las autoridades municipales de Lisboa para conmemorar la visita del monarca. No obstante, la literatura se aplicó a la propaganda política como instrumento de poder. En ese contexto se produce la apropiación de Camoens como gloria peninsular, allegada al ámbito hispánico, conforme a un criterio que se ha prolongado hasta épocas recientes, representado entre otros por Antonio Sánchez Moguel, que ve en *Os Lusíadas* una «enseña de

[77] Tobias Branderberger, «Antagonismos intraibéricos y literatura áurea. Algunas reflexiones metodológicas ejemplificadas», *Iberoamericana*, VII, 28 (2007), págs. 79-97.

paz y de concordia entre las dos naciones hermanas»[78] o en Filgueira Valverde y su proclamación de Camoens como «clásico español»[79].

La noción de «transferencia cultural» se adecua a esta compleja casuística de rivalidad, influencia, emulación, competencia y adopción. Desde ese ángulo explica Branderberger[80] las relaciones de España y Portugal y su reflejo en la literatura áurea peninsular. En el ámbito poético las huellas de ese fenómeno de transferencia cultural se perciben en la función de España como mediadora de los modelos poéticos italianos, en el mutuo conocimiento que reflejan *El laurel de Apolo* (1630) de Lope y la respuesta, de corte nacionalista, en el *Elogio de Poetas Lusitanos* (1631) de Jacinto Cordeiro, pruebas de los lazos entre ambas comunidades, intensificados durante el período de anexión. Los aspectos distintivos, que delimitan lo propio frente a lo ajeno, y el desequilibrio en el influjo cultural caracterizan este proceso marcado por el predominio del castellano, al que recurren poetas bilingües afincados en Portugal, como Sá de Miranda, Camoens, Francisco Rodrigues Lobo o Elói de Sá Sottomayor, al lado de los que emigran al centro de la península, como Montemayor, Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco, Juan de Matos Grafoso o Francisco Manuel de Melo. En consecuencia, la tendencia hacia el cruce literario-cultural y hacia una mayor coherencia ibérica despolariza el antagonismo subyacente, que proporciona una visión parcial susceptible de ser completada con el reconocimiento de convergencias y puntos de unión.

En el apartado de estudios críticos dedicados a constatar la actitud de oposición nacionalista, abierta por la epístola de António Ferreira a Andrade Caminha (I, III), merece citarse el trabajo de Martínez Torrejón[81] sobre las sátiras inspiradas en la unión ibérica, entre las que destacan unas coplas con ocasión del matrimonio entre Maria y João, hijos de Catalina, con los príncipes castellanos Felipe y Juana; una égloga anónima en donde Felipe se transforma en el pastor Dafnis, así como diversas sátiras, parte de ellas en la *Miscelânea Pereira de Foyos* (1577), contra el rey de Portugal don Sebastián, ocasionalmente en español («Adonde tienes las mentes / pastorcico descuidado, / que se te pierde el ganado») y una versión de las *Coplas por la muerte de su padre* de Manrique parodiadas en sentido político y dirigidas a los gobernantes de Lisboa, *ciudad dormida*.

---

[78] «España y Camoens», http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/scclit/03694941090369506319 07 [consulta: 06/03/2010].

[79] A ese propósito de apropiación se refieren Aguiar e Silva, *op. cit*., y Dasilva, en sus trabajos ya citados «La poesía de Camões en versión española de José María de Cossío» y *Diccionario histórico de la traducción en España*.

[80] Art. cit.

[81] José Miguel Martínez Torrejón, «La poésie satirique et de circonstance autour de l'union ibérique», en VV. AA., *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane,* págs. 165-181.

En algún autor, la supuesta actitud combativa recibe matizaciones, tal como hace Baranda[82] con la obra poética de Violante do Céu, que a pesar de encuadrarse en el período de la *Restauração* no manifiesta indicios claros de voluntad independentista. Tanto las *Rimas várias*, publicadas en Rouen en 1646 como parte de un conjunto de textos de propaganda política, como los poemas panegíricos del *Parnaso lusitano*, de aparición póstuma en 1733, contienen un escaso número de textos en apoyo del nuevo rey João IV. Aunque tales poemarios registran referencias políticas de corte nacionalista, que exaltan la causa portuguesa, en ellos no se percibe una actitud de animadversión hacia España, tal como prueba, por otra parte, el uso del español en muchas de sus composiciones.

De los trabajos planteados desde la perspectiva de la hegemonía española, destaca el capítulo que García Aguilar[83] dedica al estudio de su efecto en la producción poética impresa[84]. Dan prueba de la preponderancia política, idiomática y literaria las ediciones en Lisboa de Silvestre (1592) y de Sá de Miranda (1595), esta última con significativos paratextos que permiten reconstruir la red de relaciones cortesanas del poeta y prestigiar el volumen diversificando los destinatarios. Se refleja asimismo en el tipo de producción, que consiste en volúmenes misceláneos y bilingües, con propósito integrador o reivindicativo y propagandístico[85]. La poesía castellanizante portuguesa, paralela a la peninsular, adopta en ocasiones una configuración fragmentaria que el título de *Rimas varias* plasma. El aumento de la presión de Madrid, sobre todo a partir de 1621, explica que se reimpriman los poemas de Garcilaso, a cargo de Luis Briceño de Córdoba, y que se lleven a cabo ediciones vinculadas al poder real, tales como las obras de Figueroa o de Antonio Alvares Soares. Entre otras características del núcleo portugués cabe mencionar los paratextos, ejemplificados en un volumen como las *Rimas varias en alabanza del nacimiento del Príncipe Don Baltasar Carlos Domingo* (Oporto, 1630), que dedica casi la mitad de su contenido a los preliminares. Todos estos datos revelan la doble dinámina de fuerzas, política y literaria, determinantes de la producción de poesía lírica en español en Portugal, escindida entre la repulsa o la aceptación castellanizante.

---

[82] Nieves Baranda, «Violante do Céu y los avatares políticos de la *Restauração*», *Iberoamericana*, VII, 28 (2007), págs. 137-150.

[83] Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid: Calambur, 2009, págs. 344-353.

[84] Cfr. Antonio Alías J. Bergel, «Camões laureado: Legitimación y uso poético de Camões durante el bilingüismo ibérico en el "período filipino"», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 42 (2009), http:/www.ucm.es/info/especulo/numero42/camoensl.html [consulta: 03/03/2010]. En este trabajo considera la manipulación política de que fue objeto Camoens durante el período de anexión a través de la imprenta.

[85] Cfr. el volumen que Luis Sánchez imprime en Madrid, en 1592, de las *Varias obras de Duartes Díaz em lingoa portuguesa e castelhana*, con prólogo-dedicatoria a cargo de Miguel Leite Ferreira, sumiso y respetuoso con el poder al reivindicar el romance vernáculo de los versos de su padre.

4. Lengua literaria

Los textos luso-castellanos ilustran una variedad idiomática que admite diversas interpretaciones, asociadas a las circunstancias culturales, sociales, políticas y literarias y a los fenómenos de bilingüismo y diglosia. Para Vázquez Cuesta[86], la elección del castellano por parte de los escritores puede ser vista como signo de un proceso de colonización cultural que culmina en la época filipina, aunque ya se advierte en los reinados de João III (1521-1557) y D. Sebastião (1557-1578). Los autores portugueses escriben en castellano obras originales y traducciones de textos latinos, italianos y franceses y este fenómeno origina panegíricos de la lengua portuguesa, así como justificaciones del uso del castellano. La autora restringe esta españolización al ámbito cortesano.

En su evaluación del bilingüismo que dominó durante tres siglos la literatura de Portugal, como resultado de la expansión peninsular de Castilla, Ivo Castro[87] establece dos posibilidades. Por una parte, los portugueses instalados en España escriben en la lengua del país y se dirigen a un público español (el condestable Pedro de Portugal, Jorge de Montemayor, Gregorio Silvestre o Manuel de Faria e Sousa). En otro grupo se sitúan los escritores residentes en Portugal que manejan un español adquirido por vía literaria, plagado de interferencias del portugués (*Cancioneiro de Resende*, Sá de Miranda y Gil Vicente[88]). Generaciones posteriores se inspiraron en el castellano de sus predecesores, caracterizado por los rasgos lusistas. Esa superioridad del castellano frente al portugués puede ser entendida en términos peninsulares, como expansión de Castilla en detrimento de Galicia, Cataluña y Portugal, comunidades que ilustrarían tres episodios de un único movimiento.

Como nota Vanda Anastácio[89], la crítica ha percibido la índole propia del castellano escrito por portugueses en el siglo XVI, con construcciones, palabras, expresiones, traducciones de frases idiomáticas, vacilaciones e hipercorrecciones resultado de la influencia del portugués, que se emplean deliberadamente con afán diferenciador, para crear un «lenguaje literario» coherente en sí mismo,

---

[86] Pilar Vázquez Cuesta, «O bilingüismo castelhano-português na época de Camões», *Arquivos do Centro Cultural Português, Camões*, XVI (1981), págs. 807-827; *La lengua y la cultura portuguesas en el siglo del «Quijote»*, Madrid: Espasa-Calpe, 1986 (trad. portuguesa: *A Língua e a Cultura Portuguesa no Tempo dos Filipes*, Lisbonne: Europa-América, 1988).

[87] «Sur le bilinguisme littéraire castillan-portugais», en VV. AA., *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*, págs. 11-23.

[88] Cfr. Paul Teyssier, *A Língua de Gil Vicente*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, que estudia la distribución de las dos lenguas en su obra, las razones de la elección del idioma, el vocabulario y la influencia del portugués, entre otras cuestiones.

[89] «Réflexions autour des poésies en langue castillane de Pero de Andrade Caminha», en VV. AA., *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*, págs. 153-164.

según arguyen Dámaso Alonso y Hart[90]. Tales registros idiomáticos se constatan en el ámbito poético, en donde el castellano puede especializarse como un recurso sin implicaciones ideológicas. Luís Gomes[91] estudia los sonetos castellanos de Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco, tachado de antipatriota por su *Triunfo del monarca Filipo tercero en la felicísima entrada de Lisboa* (1619). Con anterioridad había publicado el *Discurso sobre a vida e morte de Santa Isabel, Rainha de Portugal, e Outras Varias Rimas* (Lisboa: Manuel de Lira, 1596), que recopila todos sus sonetos castellanos. Estos poemas, de tipo laudatorio y amoroso, ilustran artificios conceptistas y un lenguaje pictórico de imágenes próximo a los emblemas y vehículo de contenidos complejos, a veces de tipo moral. Su castellano, calcado del portugués, denota una forma de artificio desligada de cualquier compromiso político.

No todos los autores sucumben a ese modelo idiomático. Tras analizar los autógrafos de Andrade Caminha de poemas en español adaptados al modelo tradicional de «refrán y glosa», común a portugueses y castellanos, Vanda Anastácio[92] concluye que, al igual que Bernardes, y frente a otros portugueses, Caminha restringe su uso poético del castellano a este tipo de textos, inspirados formalmente en la tradición peninsular de los *Cancioneros*. Según Anastácio, ambos poetas se apartan de la variedad literaria para emplear un idioma que apenas difiere del castellano de su tiempo.

Un completo planteamiento del tema, acompañado de una revisión bibliográfica exhaustiva, es llevado a cabo por Ana María García Martín[93], que calibra los fenómenos de bilingüismo y diglosia desde las perspectivas lingüística, literaria y cultural[94]. El prestigio, asociado al tratamiento de algunos géneros, y la mayor trascendencia internacional justifican la elección del español por parte de los escritores, que manejan una modalidad específica, con abundantes interferencias de la lengua materna que casi desaparecen en el siglo XVII, sin que pueda hablarse de lengua mixta o *portuñol*, por tratarse de un registro literario sin correspondencia en la lengua hablada. Se refiere asimismo a la circulación en castellano de los escritos erasmistas, a la inclusión de obras castellanas en los índices inquisitoriales y a la castellanización de la clase llana a través del teatro.

---

[90] Dámaso Alonso, *Gil Vicente. Tragicomedia de Don Duardos*, Madrid: CSIC, 1942; Thomas Hart, *Obras dramáticas castellanas de Gil Vicente*, Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

[91] «Les sonnets en castillan de Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco: un cas d'artifice», en VV. AA., *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*, págs. 127-139.

[92] Art. cit.

[93] «El bilingüismo luso-castellano en Portugal: estado de la cuestión», en *Aula Bilingüe*, vol. 1: *Investigación y archivo del castellano como lengua literaria en Portugal*, ed. Á. Marcos de Dios, Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 2008, págs. 15-44.

[94] Véase, entre los trabajos que cita, el de Ana Isabel Buescu, «Aspectos do bilingüismo português-castelhano na época moderna», *Hispania*, 64, 1, 216 (2004), págs. 13-38.

En otro trabajo la misma autora[95] reflexiona sobre el empleo del español por los portugueses y su tratamiento por parte de una crítica dividida entre los que valoran el bilingüismo como un fenómeno dinamizador y los que se fijan en sus efectos perniciosos para la cultura lusa. Revisa ciertos tópicos como la restricción social del castellano, su carácter de variedad diferenciada y las estimaciones sobre el grado de proficiencia en el siglo XVII, conclusiones todas ellas provisionales y a la espera de estudios más amplios. A tenor de las distintas finalidades del uso del castellano, entre las que se cuentan la diglosia, la proyección exterior y el recurso literario, explica la elección de la variante y su grado de corrección, menor en el caso de los textos destinados al consumo interno, que pueden incurrir en hipercorrecciones de efecto caricaturesco y cómico.

5. Comunidad interliteraria

La crítica ha reparado a menudo en esa esencial unidad de la literatura peninsular del período áureo, que afecta particularmente a la poesía. Por orden cronológico, pueden recordarse las formulaciones de Glaser (1957), Rosales (1966), Asensio (1974), Askins (1974), Willis (1995), Anastácio (2002), Branderberger (2007) y Aguiar e Silva (2008), entre los títulos citados a lo largo de este trabajo. Para Glaser, «los reiterados tributos a Garcilaso» provenientes del dominio luso actúan como un «nexo más fuerte que los antagonismos que haya podido suscitar la prolongada rivalidad entre las dos naciones ibéricas» (pág. 95). Rosales, Asensio y Askins sostienen la existencia de una comunidad hispano-portuguesa cultural y literaria, que se manifiesta en la recepción de *Os Lusíadas* (Asensio, pág. 304) o las misceláneas recopiladas en Portugal (Askins, pág. 23). La obra de Camoens y su relación con España brindan un testimonio de esa subyacente unidad literaria (Willis), que lleva a Anastácio a concluir que «la géographie des Lettres est beaucoup plus vaste que celle des langues et elle coïncide raremente avec celle des frontières politiques» (pág. 162). Para dar cuenta de este fenómeno se han fraguado los conceptos de «transferencia cultural», que comporta influencia, emulación, competencia y adopción (Branderberger) y de «comunidad interliteraria», que Aguiar e Silva aplica con sólidos criterios teóricos, históricos y literarios para abarcar la producción poética peninsular.

---

[95] Ana María García Martín, «¿Un castellano de Portugal? Algunas consideraciones sobre el empleo del castellano por autores portugueses de los siglos XVI y XVII», en *Cultures lusophones et hispanophones: Penser la relation*, coord. M.ª Graciete Besse, París: Indigo & Côté-femmes éditions, 2010, págs. 199-209. En este último trabajo proporciona la más reciente bibliografía sobre el castellano en los escritores portugueses (n. 4, pág. 207).

En este contexto crítico se encuadra la propuesta de Nieves Baranda[96] para la literatura de mujeres de España y Portugal, abordada desde una perspectiva comparativa que asume los aspectos comunes entre ambos núcleos geográficos. Percibe la intensificación de ese paralelismo a partir de los últimos decenios del siglo XVI, cuando en España diversas escritoras comienzan a cobrar una notoriedad reafirmada en la centuria siguiente. Entre las autoras portuguesas menciona a Bernarda Ferreira de Lacerda, cuyo poema épico *Hespaña libertada* (Lisboa, 1581) será elogiado por Lope en obras como el *Laurel de Apolo* (1630), indicio de que sus contemporáneas María de Zayas, Ana Castro y Egas o Ana Caro Mallén debieron conocerla y sentirla como precursora, aunque no la mencionen. Los cancioneros quinientistas de ambos países cuentan con nombres como Isabel de Vega, Catalina de Zúñiga e Isabel Mejía, del lado castellano, y en Portugal Francisca de Aragão e Isabel de Castro Andrade, autora esta última de un soneto portugués publicado en los preliminares de *La Araucana* de Ercilla, a modo de ofrecimiento de esta epopeya al público luso. Asimismo, pone en relación a las religiosas Violante do Céu y Marcia Belisarda o Isabel Enríquez e Isabel Correa, como prueba de un desarrollo paralelo.

La configuración unitaria, aunque no homogénea, de la poesía del siglo XVI reclama un enfoque conjunto en el que se superen las fronteras geográficas e idiomáticas y las dos literaturas se contemplen desde una perspectiva no limitada al estudio de las fuentes. Dentro de la universal difusión del petrarquismo, de la *imitatio* de los clásicos y del seguimiento de los patrones genéricos, la poesía peninsular transita por unas pautas comunes que permiten postular una interconexión, manifiesta en muestras híbridas como los textos luso-hispanos, pero también en producciones líricas entre las que se pueden tender vínculos sin menoscabo de su autonomía.

6. La tradición poética peninsular: dos odas de Camoens

A modo de ejemplo serán traídas a colación dos odas de Camoens, «A quem darão de Pindo as moradoras» y «Se de meu pensamento», exponentes de una serie de rasgos verificables en ciertas odas españolas. Tales analogías, más que probar un influjo directo, en uno de los dos sentidos, denotan una tradición común, cristalizada en dos opciones temáticas de notable fecundidad en la poesía peninsular.

[96] «Escritoras sin fronteras entre Portugal y España en el Siglo de Oro (con unas notas sobre dos poemas femeninos del siglo XVI)», *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 2 (2005), págs. 209-236.

«A quem darão de Pindo as moradoras»[97] proclama la inmortalidad poética a través del elogio del destinatario y mecenas, don Manuel de Portugal, cuya protección agradece el poeta prometiéndole un canto perpetuador de su memoria. La estrofa elegida combina endecasílabos y heptasílabos en el esquema de siete versos AbbCCdD, variedad de estrofa alirada que aporta como innovación un verso suelto inicial. Además de las deudas específicas con los *Carmina* de Horacio[98], y en concreto con el arranque interrogativo de «Quem uirum aut heroa» (I 12), el poema exhibe un horacianismo general al adoptar como asunto la capacidad inmortalizadora de la poesía, enunciada en «Exegi monumentum» (III 30), al prevenir contra los cambios de Fortuna (I, 34 y 35) y al prodigar declaraciones metapoéticas.

Con la de Horacio se concilia la imitación de Garcilaso y ese rango paradigmático del poeta castellano parece proclamarse en el traslado casi textual de un verso de su primera elegía: «con que de Pindo ya las moradoras» (v. 14), situando la réplica en el mismo arranque de la oda para realzar ese reconocimiento. Una de las estrofas centrales define la relación de simbiosis entre el mecenas y el poeta con una imagen, la de la hiedra trepadora en torno al tronco, tributaria de la formulación del motivo en el exordio de la égloga I del toledano:

> Na vosa árvore, ornada de honra e glória,
> achou tronco excelente
> [a tenra e] florescente
> [hera, agora] de [muito] baixa estima,
> na qual p[e]ra trepar, se [acosta] e arrima;
> e nela subireis
> tão alto, quanto dos ramos estendeis. (vv. 36-42)

> el árbol de victoria
> que ciñe estrechamente
> tu glorïosa frente
> dé lugar a la hiedra que se planta
> debajo de tu sombra y se levanta
> poco a poco, arrimada a tus loores. (vv. 35-40)

No por azar ambos poemas comparten la designación de los poetas como «ingenio peregrino» (v. 33) y «engenhos peregrinos» (v. 43). De forma más di-

[97] Poema de autoría indiscutible por aparecer en dos testimonios manuscritos con atribución expresa a Camoens, en el *Juromenha* y en el *Apenso* a un ejemplar de las *Rimas* de 1595, incorporado a la edición de 1598. Se sigue el texto de Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões, 3. Tomo II, Odes*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997, págs. 123-153, que edita y anota el poema.

[98] Horacio, *Odas y Épodos*, ed. V. Cristóbal, Madrid: Cátedra, 1997.

fusa, las declaraciones de modestia que redundan en el encomio del destinatario remitirían a la égloga III:

> a meu tão baixo quão zeloso engenho (v. 25)
> O rude canto meu, que res[s]u[s]cita (v. 29)
>
> Aplica, pues, un rato los sentidos
> al bajo son de mi zampoña ruda,
> indigna de llegar a tus oídos. (vv. 41-43)
> aquesta inculta parte de mi estilo (vv. 35-36)
> Por aquesta razón de ti escuchado,
> aunque me falten otras, ser merezco;
> lo que puedo te doy, y lo que he dado,
> con recibillo tú, yo m'enriquezco. (vv. 49-52)

La oda portuguesa se hace eco de otros detalles de esta égloga garcilasiana en la referencia a las musas, «de Pindo as moradoras» (v. 1) y «Apolo y las hermanas todas nueve» (v. 29); en la alusión al río infernal Leteo, «lei letea» (v. 35) y «las aguas del olvido» (v. 16), o en el tópico de las armas y las letras: «tomando ora la espada, ora la pluma» (v. 40) y «peitos d[e] Marte e Febo crespo e louro» (v. 61).

Poemas posteriores, alineados en el horacianismo, presentan rasgos comunes que, sin probar una relación inmediata, delatan un origen común[99]. Destacan tres canciones de Fernando de Herrera en liras o estrofas aliradas que proclaman las facultades inmortalizadoras de la poesía, desafiando factores adversos como el tiempo, el hado o la muerte, entre disculpas por la falta del talento adecuado al amigo y protector, al que se profesa afecto y agradecimiento[100]: «Ilustre Conde mío» (h. 1578), «Velleio si mi canto» (h. 1588), «Si alguna vez mi pena» (1582). Estas composiciones participan de la factura temática de la oda a D. Manuel de Portugal, merecedor de un canto que propagará su fama por todo el orbe, en correspondencia con el apoyo recibido del mecenas, según se lee en alguno de sus versos:

> Imitando os [e]spritos já passados,
> gentis, altos, reais,
> honra beni(g)na dais
> a meu tão baixo quão zeloso engenho.

---

[99] Puede recordarse la ubicación cronológica de cada uno de los poetas aducidos: Camoens (1524?-1580), Herrera (*ca*. 1534-1597) y Fray Luis de León (1526 ó 1529-1591).

[100] Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. cit.

Por Mecenas a vós celebro e tenho;
e sacro o nome vosso
farei, se algũa cousa em verso posso (vv. 22-28)
O rude canto meu, que res[s]u[s]cita
as honras sepultadas,
as palmas já passadas
dos belicosos nossos Lusitanos,
p[e]ra tesouro dos futuros anos,
convosco se defende
da lei letea, à qual tudo se rende. (vv. 29-35)
Pois, logo, em quanto a cítara sonora
se estimar pelo mundo,
com som do[u]to e jocundo,
e em quanto produzir o Tejo e o Douro
peitos d[e] Marte e Febo crespo e louro,
tereis glória imortal,
Senhor Dom Manoel de Portugal. (vv. 57-63)

Los pasajes citados ofrecen elementos temáticos y textuales perceptibles en las tres composiciones herrerianas, especialmente en «Ilustre conde mío» y «Velleio si mi canto», cimentadas en la idea de la inmortalidad. *Al conde de Gelves* se dedica a don Álvaro de Portugal, integrado en la materia como receptor de las alabanzas del poeta y de un futuro monumento inmortalizador:

no penséys que el oluido
pondrá en oscuridad mi nombre y fama (vv. 16-17)
No os pese que en mi canto
vuestro valor se uea entretexido,
aunque no sea tanto
que aya mereçido
çelebrar vuestro nombre esclareçido
que en él os e compuesto
vn immortal y sacro monumento,
adonde está dispuesto
a daros nueuo aliento
después del trançe y vltimo tormento. (vv. 36-45)
Aquel es venturoso
a quien algún ingenio peregrino[101]
con aliento dichoso,

[101] Cfr. «engenhos peregrinos» (v. 43).

se le mostró venino
y de mortal lo haze ser divino. (vv. 56-60)
Solo puede Talía
biuir, que con el tiempo nunca muere,
y quien por esta uía
seguir sus pasos quiere,
y quien loado de poetas fuere. (vv. 71-75)

«Velleio si mi canto» apostrofa a Pedro Vélez de Guevara, que como autor de la *Coena Romana* comparte la condición de escritor de don Manuel, aludida en: «por quem restituída / se vê da Poesia já perdida / a honra e a glória igual» (vv. 18-20)[102]. El tema de la inmortalidad se transfiere en este caso a la obra ajena, capaz de resucitar a personajes clásicos[103] e inspirar el talento del hablante para acometer con el mismo propósito las alabanzas de su amigo:

Velleio si mi canto
rinde al oluido ciego la victoria,
yo no presumo tanto
que vuestra insigne gloria
ose offrecer a la immortal memoria.
Mas el amor deuido
a vuestro claro nombre y alabança (vv. 1-7)
podría mi rudeza (v. 13)
¡O vos afortunados
Lucullo, Antonio, reyna generosa,
que, yaziendo oluidados
con muerte rigurosa,
boluéis a luenga vida y venturosa! (vv. 26-30)
Mas lo que en esta *Cena*
vos celebráis, Velleio esclarecido,
yra, de suerte agena,
ni el fuego enfurecido
podrá entregar jamás al hondo oluido. (vv. 41-45)

«Si alguna vez mi pena», en estrofas de ocho versos, expone en su epílogo el propósito de hacer perdurable la fama del *laudandus*:

---

[102] Se alude aquí al papel de D. Manuel en la difusión de la *poesia nova* (Vítor Aguiar e Silva, *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa: Cotovia, 1994, pág. 236).

[103] La enumeración (vv. 26-30) puede relacionarse con la lista de personajes, «Otaviano, / Cipião, Alexandre e Graciano» (vv. 53-54), eternizados por su propia condición de mecenas.

haré qu'en vuestra gloria soberana
siempre Talía hable,
i que la bella Flora
i los reinos la canten de l'Aurora. (vv. 109-112)

Puede consignarse también la coincidente evocación de la historia de Portugal en «el lusitano orgullo quebrantado» (v. 21), verso alusivo a Alcazarquivir, y en las glorias pasadas «dos belicosos nossos lusitanos» (v. 32).

La oda «A quem darão de Pindo as moradoras» elabora una imagen espacial de sentido moral y de estirpe horaciana que Fray Luis de León reitera en su poesía original[104]. Camoens contrasta las nociones de ascenso y descenso en los motivos de la hiedra humilde que trepa por las ramas del tronco (estr. 6) y del enfrentamiento de la Fama y la Fortuna:

Sempre foram engenhos peregrinos
    da Fortuna envejados;
    que, quanto(s) levantados
por um braço nas asas são da Fama,
tanto por outr[o] a Sorte, que os desama,
    com peso e gravidade
os oprime da vil necessidade. (vv. 43-49)

El contraste entre altura y profundidad, efecto del aplastamiento, insinúa el mito que Fray Luis desarrolla en la oda XV, *A don Pedro Portocarrero*:

y la fuerza sin ley que más se empina
al fin la frente inclina;
que quien se opone al cielo,
cuando más alto sube, viene al suelo (vv. 3-7)
    Testigo es manifiesto
el parto de la Tierra mal osado,
que, cuando tuvo puesto
un monte encima de otro y levantado,
al hondo derrocado,
sin esperanza gime
debajo su edificio que le oprime (vv. 8-14)
    El ánimo constante,
armado de verdad, mil aceradas,
mil puntas de diamante

[104] Fray Luis de León, *Poesía*, ed. A. Ramajo Caño, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006.

embota y enflaquece y, desplegadas
las fuerzas encerradas,
sobre el opuesto bando
con poderoso pie se ensalza hollando (vv. 36-42)

Ese *ascensus*, que no proviene de la Fama sino de la virtud, reaparece en otros ejemplos luisianos, de los que se entresacan:

Del vulgo se descuesta
hollando sobre el oro; firme aspira
a lo alto de la cuesta;
ni vïolencia de ira,
ni blando y dulce engaño le retira. (II, vv. 21-25)
Ilustre y tierna planta,
dulce gozo de tronco generoso,
creciendo te levanta
a estado el más dichoso
de cuantos dio ya el cielo venturoso. (IV, vv. 76-80)

Conviene recordar también el poema XIX, *A todos los santos*, cuyo arranque interrogativo deriva, como «A quem darão», del *carmen* «Quem uirum aut heroa» (I 12):

¿Qué santo o qué gloriosa
virtud, qué deïdad que el cielo admira,
¡oh Musa poderosa!,
en la cristiana lira,
diremos (vv. 1-5)
diré con más dulzura
tu nombre, tu grandeza y hermosura. (vv. 89-90)
mas, cuanto son peores,
tanto resonarán más tus loores. (vv. 94-95)

Esta revisión comparativa podría extenderse a un contexto europeo, que suministra diversas realizaciones del tema de la inmortalidad en la obra de poetas como Bernardo Tasso, Pierre de Ronsard, que en *À sa muse* imita «Exegi monumentum», y António Ferreira, cuya dedicatoria del libro II *A D. Duarte* guarda concomitancias con la oda camoniana[105].

[105] Bernardo Tasso, *Rime*, ed. V. Martignone, Torino: Edizioni Res, 1995, 2 vols.; António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, ed. T. F. Earle, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000; Ronsard, *Oeuvres complètes*, ed. J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, París: Gallimard, 1993, 2 vols.

La *ode* «Se de meu pensamento» figura en las ediciones quinientistas de las *Rimas* camonianas (1595, 1598), aunque carece de testimonios manuscritos que avalen la autoría y la pertenencia segura a un corpus elaborado con criterios restrictivos[106]. Dos poemas de Garcilaso, la *Ode ad Florem Gnidi* y el soneto XI («Hermosas ninfas, que en el río metidas»), se funden en esta composición, encuadrable en la estela de imitaciones de la oda garcilasiana[107]. Se sumaría, por lo tanto, a los *contrafacta* a lo divino («Pues de mi baja lira» de Sebastián de Córdoba), o burlescos (*La lira de Garcilaso contrahecha* de Acuña), así como a las numerosas piezas amorosas o bucólicas que se apropian de motivos y expresiones del modelo sin propósito paródico, debidas a Cetina, Acuña, Montemayor, López Maldonado, Figueroa, Almeida y Padilla, el imitador más prolífico de la *Ode* (*Liras de un pastor enamorado y desfavorecido*, *Liras retirándose de querer por haber sido mal pagado,* «A Galatea buscando», «Estoy en tanto estrecho», «Si Amor es fuego vivo», «Si alguna dulçe lira», «Del mal que Amor me ha dado»[108]). De este muestrario debe extraerse «Si de mi pensamiento», glosa del soneto de Boscán «Quien dice que el ausencia causa olvido», que figura sin atribución en el *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella* (núm. 40, pág. 22)[109]. A pesar del idéntico comienzo, este poema en liras acerca de los avatares de la separación apenas presenta con el de Camoens otra semejanza que el motivo general de los recuerdos del pasado.

Un breve cotejo revela la estrecha dependencia de la oda camoniana con respecto a su modelo, del que toma además la forma métrica y el uso en la primera estrofa de la palabra *lira* (v. 5). A estas señales evidentes se agrega el arranque condicional que prolonga la hipótesis irreal a varias estrofas:

> Se de meu pensamento
> tanta razão tivera de alegrar-me
> quanta de meu tormento
> a tenho de queixar-me,

---

[106] Azevedo Filho, *Lírica de Camões, 1*, pág. 150. Por ese motivo no aparece en el volumen *Lírica de Camões, 3. Tomo II, Odes*. Puede leerse en: Luís de Camões, *Rimas*, ed. Á. J. da Costa Pimpão, Coimbra: Almedina, 1995-2005, págs. 263-266.

[107] Soledad Pérez-Abadín Barro, «La oda amorosa. Derivaciones del arquetipo genérico», en *La oda en la poesía española del siglo xvi*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1995, págs. 95-116; «Los *contrafacta* de la *Ode ad florem Gnidi*», *Revista de Literatura*, 57, 114 (1995), págs. 363-400; José Javier Rodríguez Rodríguez, «Sobre Fray Luis, *De la Magdalena, Las Serenas* y *La Flor de Gnido*», *Letras de Deusto*, 25, 68 (1995), págs. 115-139.

[108] *Cancionero autógrafo de Pedro de Padilla*, ed. J. J. Labrador y R. A. DiFranco, México: Frente de Afirmación Hispanista, 2007, págs. 246-250; *Thesoro de varias poesías*, ed. J. J. Labrador y R. A. Difranco, Moalde, 2008.

[109] *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, ed. R. A. DiFranco, J. J. Labrador Herraiz y C. Á. Zorita, Madrid: Patrimonio Nacional, 1989, pág. 22.

puderas, triste lira, consolar-me.
E minha voz cansada,
que noutro tempo foi alegre e pura,
não fora assi tornada,
[com tanta desventura],
tão rouca, tão pesada, nem tão dura.
A ser como soía,
pudera levantar vossos louvores;
vós, minha Hierarquia,
ouvíreis meus amores,
que exemplo são ao mundo, já, de dores. (vv. 1-15)

En ambos casos se intercala un *exemplum* mitológico de progenie ovidiana, la fábula de Ifis y Anajárete en Garcilaso, y la de Orfeo en Camoens[110], que desplaza la alusión órfica del comienzo al centro del poema, para relatar cómo por efecto del canto mágico la actividad del ultramundo se paraliza, en un proceso análogo al que experimenta Anajárete al ser petrificada (vv. 86-100).

As infernais figuras
moveste com teu canto docemente;
as três Fúrias escuras,
implacáveis à gente,
quietas se tornaram, de repente.
Ficou como pasmado
todo o Estígio Reino co teu canto;
e, quási descansado,
de seu eterno pranto,
cessou de alçar sisifo o grave canto.
A ordem se mudava
das penas que ordenava ali Plutão.
em descanso tornava
a roda de Ixião,
e em glória quantas penas ali são. (vv. 40-55)

Ambas damas, apostrofadas en la tercera lira («hermosa flor de Gnido», v. 12; «minha Hierarquia», v. 13), manifiestan una actitud despiadada que las hace equiparables a prototipos mitológicos como Anajárete y Calíorre:

[110] Entre las fuentes clásicas del tema destacan las odas de Horacio, que mencionan con asiduidad diversos detalles de este mito: I 28, II 13 (21 sigs.), II 14, II 18. Puede destacarse la oda III 11, sobre la lira y sus mágicos efectos, tal vez tenida en cuenta en ambos poemas.

Pois minha desventura
como já não abranda ũa alma humana,
que é contra mim mais dura
e mui mais deshumana
que o furor de Calírroë profana (vv. 61-65)

El poema castellano y el portugués comparten el contraste entre el pasado y el presente, pues del mismo modo que Galeota ha abandonado sus actividades cortesanas y padece melancolía (estrs. 7-12, vv. 31-60), el hablante de la *ode* evoca con nostalgia su alegría pasada. Precisamente las estrofas exclamativas que lamentan la pérdida del contento, «Ai, gostos fugitivos […]» (estr. 5), «Oh! bem afortunado!» (v. 36), marcan una inflexión tonal que en la oda española se produce en medio del *exemplum* mitológico: «¡Oh tarde arrepentirse! / ¡Oh última terneza!» (vv. 83-84). Se añaden semejanzas textuales como «Duro peito, cruel, impedernido» (v. 67) y «del mal ajeno el pecho empedernido» (v. 72); «que está já convertido» (v. 88) y «Sentió allí convertirse» (v. 81), «se tornaron» (v. 88), «transformada» (v. 97). Como principal diferencia los separa la modalización, portadora de designios concretos en cada texto: mientras que en la oda castellana el amigo del enamorado se dirige como intermediario a una dama esquiva para persuadirla, la portuguesa se emite como soliloquio («de quem fio en vão minhas querelhas», v. 72), con imaginarios y cambiantes oyentes (la lira, la amada y las ninfas, vv. 5, 13, 17).

La segunda parte de la *ode* (estrs. 15-18) imita el soneto XI de Garcilaso («Hermosas ninfas, que en el rio metidas)[111], que sugiere la articulación del discurso exhortativo entre un apóstrofe, la solicitud de atención y el ruego de compasión[112]. Dichas fases discurren a través de un movimiento temporal distribuido entre el presente y el imperativo de las apelaciones (*saí, dejad*) y el futuro de la propuesta de confidencia (*vereis, ouvireis, sentireis, vereis / no os detendréis, no podréis, podréis consolarme*), engarzada por la repetición anafórica.

Ambos textos contrastan la alegría despreocupada de las ninfas y el sufrimiento del poeta y recurren a expresiones muy parecidas en «vossas louras ca-

[111] Precisamente se ha creído de Camoens el soneto «Moradoras gentis e delicadas», recogido en las ediciones de Álvares da Cunha (1668), Faria e Sousa (1685), Visconde de Juromenha (1860-69) y Braga (1873-74, 1880), pero carente de cualquier testimonio quinientista que autorice dicha paternidad (Azevedo Filho, *Lírica de Camões. 1*, pág. 224). Lo comenta Faria e Sousa, que hace derivar los cuartetos de Garcilaso (*Centuria II de los sonetos*, núm. VII; *Rimas Várias de Luis de Camões, Comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, Edição Comemorativa, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972, vol. 1, págs. 201-203).

[112] Al anotar la *ode* III Faria e Sousa se refiere a los modelos de la parte final, el exhorto a las ninfas: Garcilaso (soneto XI y égloga II, vv. 624-627), Sannazaro (canción y prosa VIII de la *Arcadia*), Marmita, Rota, Bernardo Tasso, Montemayor y Francisco de la Torre (*Rimas Várias de Luis de Camões*, vol. 2, págs. 133-139).

beças levantando / sobol' água erguidas» (vv. 77-78), «alzando / vuestras rubias cabezas a mirarme» (vv. 9-10); «condoei-vos delas» (v. 75), «o no podréis de lástima escucharme / o [...] podréis allá despacio consolarme» (vv. 12-14). Las actividades cotidianas y pasatiempos de las ninfas aportan un fondo común a las desdichas del poeta:

saí alegres todas ver qual ando.
Saí em companhia,
cantando e colhendo as lindas flores. (vv. 80-82)

agora estéis labrando embebescidas
o tejiendo las telas delicadas,
agora unas con otras apartadas
contándoos los amores y las vidas. (vv. 5-8)

Del mismo modo que el exhorto del comienzo, «claras Ninfas» y «Hermosas ninfas», el final estrecha el parentesco entre las composiciones:

Vereis o mais perdido
e mais mofino corpo que é gerado;
que está já convertido
em choro, e neste estado
sòmente vive nele o seu cuidado. (vv. 86-90)

O convertido en agua aquí llorando
podréis allá despacio consolarme. (vv. 5-8)

Los dos poemas camonianos proporcionan atisbos de un marco literario cohesionado por comunes códigos genéricos, influencias y tradiciones, de mayor peso que los factores diferenciales. Sustrayéndose a la opción idiomática y a las circunstancias históricas, las odas peninsulares desarrollan trayectorias paralelas, a partir de los patrones horacianos que mediatiza la *Ode ad florem Gnidi*. Comparten así la forma métrica, la lira o las estrofas aliradas; el discurso apelativo, canalizado por la persona del destinatario; ciertas preferencias temáticas como la inmortalidad poética, que a su vez otorga al texto una dimensión teórica. El magisterio de Garcilaso se ejerce y reconoce en ambos núcleos de la geografía literaria, según muestra la amplia difusión de su *Flor de Gnido*. Además de probar esa influencia, el cotejo con su modelo permite ubicar «Se de meu pensamento» en el elenco de derivaciones de la oda garcilasiana, que las dos poesías peninsulares convierten en arquetipo genérico.

TREINTA AÑOS DE NARRATIVA ÁUREA: BREVE ENSAYO DE REVISIÓN. REFLEXIONES SOBRE LA NOVELA EN VERSO: EL CASO DE PEDRO PADILLA

ANTONIO REY HAZAS
(Universidad Autónoma de Madrid)

A Domingo Ynduráin. In memoriam

Hace ya treinta años que recibí el encargo de hacer un trabajo sobre la novela del siglo XVI para el primer volumen de *Edad de Oro*. A mí me interesaba sobre todo la picaresca, pero pronto me vi desbordado por la materia y hube de dejar el género del *Lazarillo* para mejor ocasión. Escribí entonces 40 páginas, que denominé «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I: Formas de narrativa idealista», y han sido muy citadas, seguramente por su carácter de síntesis. El estudio de la novela picaresca y de las formas prosísticas que entonces pensé denominar realistas, y que había de ser la segunda entrega, no llegó a publicarse nunca en *Edad de Oro*, más allá de algunos artículos muy concretos, aunque sí lo hizo en otros diversos lugares, pues no en vano la progenie de la *Pícara Justina* es uno de los asuntos que más me ha ocupado y me ocupa.[1]

[1] Algunos de los mejores trabajos están reunidos en *Deslindes de la Novela Picaresca*, Málaga: Universidad de Málaga, 2003, 464 págs. Otros destacables podrían ser *La Novela Picaresca*, Madrid: Anaya, Biblioteca Básica de la Literatura, 1990, 96 págs.; «El Guzmán de Alfarache y las innovaciones de Cervantes», en *Atalayas del Guzmán de Alfarache*. Seminario Internacional sobre Mateo Alemán. IV Centenario de la publicación del *Guzmán de Alfarache* (1599-1999), ed. P. Piñero, Universidad de Sevilla, 2002, págs. 177-217; «Picaresca, polisemia y modernidad: *La familia de Pascual Duarte* vista desde

Por esa razón, mi amigo Florencio Sevilla[2] ha pensado que era la persona indicada para hacer una reflexión sobre los avances de los últimos 30 años en esta materia, que han sido muchos y muy importantes; tantos, que es casi imposible dar cuenta cabal de todos ellos, ni siquiera de manera resumida, si se quiere hacer un trabajo que no sea una mera bibliografía. En consecuencia, he decido, por una parte, dar noticia únicamente de los hitos que a mí me parecen inexcusables –dejando de lado trabajos muy notables, sin duda, pero que no han modificado apenas los perfiles de los géneros prosísticos áureos–; y, por otra, problematizar esos géneros, cuando aún plantean debate, claro está, y permiten matizaciones de interés, en virtud de unas cuantas obras merecedoras de mayor atención crítica. Y, sobre todo, en tercer lugar, ampliar su estudio a un mundo literario apenas estudiado, pese a su extraordinario interés, que es el de las narraciones en verso, muchas de ellas ni siquiera citadas. Y es que la interacción entre el verso y la prosa es muy interesante para todas ellas, como se sabe, incluidas las ya bastante estudiadas obras novelescas en prosa de la época; aunque ilumina particularmente, claro está, las –aún por perfilar y definir– novelas en verso.[3]

Insisto en que ni está en mi ánimo hacer un repaso a toda la bibliografía que se ha publicado desde 1980, ni es mi propósito hacerlo, pues no me atrevo a desbrozar esa poblada selva con el rigor y la paciencia necesarios. En consecuencia, mi trabajo consistirá en un análisis personal, al hilo de lecturas y relecturas de cuanto ha caído en mis manos durante esta treintena de años, de los problemas más interesantes que aún esperan solución definitiva en la novela española del Siglo de Oro. Aunque, por falta de tiempo, me quedaré de nuevo a medio camino, en la entrega primera. En fin, *vivir es ver volver*.

Es imprescindible mencionar *La invención de la novela*, *Estudios reunidos por Jean Canavaggio* (Madrid: Casa de Velázquez, 1999), verdadero hito de actualización, donde encontramos trabajos memorables, como el de V. Infantes, «La narrativa del Renacimiento: estado de las cuestiones» (págs. 13-48), que enfoca con la mirada renovada de libreros e impresores los viejos problemas del hibridismo genérico que define buena parte de nuestros textos áureos en prosa,

---

El Lazarillo de Tormes», en *Mostrar con propiedad un desatino. La novela española contemporánea*, Madrid: Eneida, 2004, págs. 113-150; y «Vicente Espinel y *El Lazarillo de Tormes*: el escudero en la novela picaresca», en *Congreso Internacional Andalucía Barroca, vol. III. Literatura, música y fiestas*. Actas, Junta de Andalucía, 2009, págs. 207-220.

[2] Que tanto ha aportado a la picaresca. Véase, simplemente, *La novela picaresca española*, Madrid: Castalia, 2001.

[3] Uno de los libros inexcusables hoy para enfrentarnos con los problemas generales de la novela áurea es el muy reciente de Miguel Ángel Teijeiro y Javier Guijarro, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro*, Madrid: Eneida, 2007. El libro, en verdad, es de Teijeiro, autor de casi todo el volumen, con la única excepción del capítulo dedicado a los libros de caballerías. Otro estudio excelente y nuevo es el de Juan Antonio Garrido Ardila, *El género picaresco en la crítica literaria*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.

como es sabido, y hace difícil su clasificación precisa. Las soluciones, cuando las hay, sólo pueden venir de la historia literaria, entendida en su más amplio y completo sentido.

Desde 1489 hasta 1554, esto es, desde el primer *romance*, en sentido anglosajón, en prosa anovelada e idealista de la literatura española, que no es otro que traducción de un texto medieval, *La historia de la linda Melosina*, de Jean d'Arras, hasta *El Lazarillo*, como nos recuerda Víctor Infantes: «la producción novelesca de más de sesenta años tiene poco o nada de renacentista o de novedosa, casi nada de áurea y menos de creativa; la Edad Media, los hábitos narrativos anteriores –a veces en mucho a 1500– y los temas, motivos y actitudes del productivo medioevo campean a sus anchas por el siglo XVI de la diligente, astuta y desde luego nada desinteresada mano de un puñado de impresores y editores; pareciéndonos que la pérdida del glorioso emperador fue el acontecimiento que esperaban agazapados los auténticos creadores de la nueva ficción, tal vez ahora sí, renacentista».[4]

Se mantienen, claro está, textos punteros, como *Amadís*, *Tirant* y *Palmerín* entre los libros de caballerías, o *La cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, que dura el siglo entero, y *Grisel y Mirabella*, de Juan de Flores. A su lado, pervive la llamada «narrativa caballeresca breve»: una treintena de obras, en su mayor parte puramente medievales, del tipo de *Clamades y Clarmonda*, *La doncella Teodor*, *Fernán González*, *Flores y Blancaflor*, *Oliveros de Castilla*, *Roberto el Diablo*, etc.

Así las cosas, dice V. Infantes, cincuenta años después el *Lazarillo* va a competir en el período 1550-1554, momento histórico del «gran estirón del género novelístico», con: 8 ediciones de libros de caballerías (*Lisuarte*, *Rogel de Grecia*, *Lepolemo*, *Palmerín* y *Amadís y Espejo de caballerías* en dos ocasiones cada uno); 11 relatos caballerescos *(Canamor*, *Guillermo*, *Pedro de Portugal*, *Fernández González* y *Reina Sevilla* y *Oliveros* en dos y cinco ocasiones, respectivamente); 3 ediciones de novela sentimental (*Cárcel de amor*, de nuevo en dos ocasiones y el *Proceso de cartas*); 4 traducciones (*Decamerón*, *La Zueca del Doni*, Bandello y *El Momo*); 2 textos clásicos (de nuevo Esopo y Heliodoro); amén de asomar sus enseñas lo morisco (¿*El Abencerraje*?), lo bizantino (*Clareo y Florisea*), el *contrafactum* (*Libro de Cavallería Celestial del Pie de la Rosa Fragante*), lo autobiográfico (Diego Núñez de Alba), lo pastoril (*Menina*

[4] Véase Víctor Infantes, «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial», *Actas X*, *AIH*, págs. 467-474; D. Eisenberg, *Castilian Romances of Chivalry in the sixteenth century: a bibliography*, Londres: Grant & Cutler, 1979; M. Chevalier, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Turner, 1976, págs. 65-103; y D. Eisenberg, «Who Read the Romances of Chivalry?», *Kentucky Romance Quarterly*, XX (1973), págs. 209-233, luego recogido en *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark: Juan de la Cuesta, 1982, págs. 89-118.

e moca) y un inusitado interés por lo teatral (*Selvagia*, *Florinea*, Hernán Díaz, *Comedia Pródiga*, etc.).

La realidad editorial desde finales del XV hasta mediados del XVI parece mostrarnos un puñado de impresores y libreros que dirige y lanza al mercado los modelos de una narrativa de ficción; van tanteando el asentamiento de determinadas obras y géneros casi siempre ajenos a los modos y modas del Renacimiento.

Sin embargo, pese a la verdad general de estos asertos, hay que hacer algunas matizaciones puntuales, muy necesarias en distintos campos de la prosa: en el caso de la caballeresca, por ejemplo, no siempre van juntos mercado y literatura. Ya sabemos que la buena literatura, finalmente, es la que nos interesa. Recordemos, desde nuestros días, a Octavio Paz, que siempre habla de *la buena literatura*, no de la mediocre, porque, además del abismo de calidad e interés que las separa, «la lógica del mercado –dice– no es la lógica de la literatura». Cita allí Paz una carta de Ezra Pound a un amigo, en la que se apoya: «nada de lo que se escribe por dinero vale un comino; lo único que vale es aquello que se ha escrito contra el mercado. No hay veneno peor que el dinero. Si se recibe un gordo cheque, uno piensa inmediatamente que ha hecho algo, pero al poco tiempo ya no corre sangre por sus venas, sino tinta».[5]

Hay que recordar, además, que no solo el *Amadís* de 1508 es un texto renacentista, sino incluso otro aún más antiguo, el *Tirant lo Blanch*, de Martorell y Galba, que es de 1491, y, pese a la fecha, quizá la primera novela moderna española, como afirma Dámaso Alonso[6], a consecuencia de algunos rasgos que la definen, como el humorismo, el realismo, el erotismo y la parodia. Y es que no se trata únicamente de que aquí los caballeros coman y duerman en su cama o ganen las batallas porque sean buenos estrategas, sino también de que hay algunos lances de un realismo prequijotesco indudable, como el que muestra a Tirante batallando en duelo a muerte con un perro, o al Emperador persiguiendo a una rata, o a Hipólito poseyendo a la emperatriz en la azotea, a consecuencia de un rapto sexual, o a Tirante debajo de la cama de su amada princesa, guiado por la doncella Placerdemivida, que le dirige desde fuera la mano por ejemplo hacia el pecho de la princesa dormida…, y otros muchos lances semejantes, de una sensualidad, de una alegría de vivir y de un humorismo claramente rena-

---

[5] Octavio Paz, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona: Seix Barral, 1990.

[6] Dámaso Alonso, «*Tirant lo Blanc*, novela moderna», *Revista Valenciana de Filología*, I (1951), págs. 179-215; J. Paredes, E. Nogueras y L. Sánchez, eds., *Estudios sobre el «Tirant lo Blanc»*, Granada: Univ. de Granada, 1995; Giuseppe Grilli, *Dal «Tirant» al «Quijote»*, Bari: Adriatica, 1994; José Manuel Lucía, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Ollero & Ramos; 2000; Martín de Riquer, *Aproximación al «Tirant lo Blanc»*, Barcelona: Quaderns Crema, 1990; *Tirant lo Blanch, novela de historia y de ficción*, Barcelona: Sirmio, 1992; Antonio Torres Alcalá, *El realismo de «Tirant lo Blanc» y su influencia en el «Quijote»*, Barcelona: Puvill, 1979; Edwin Williamson, *El «Quijote» y los libros de caballerías*, Madrid: Taurus, 1991.

centista, incluso casi actual, en ocasiones. De modo que, sin menoscabo de que el género sea, como lo es, fundamentalmente medieval, se podría decir justo lo contrario, aunque sea en un caso aislado, pues el incunable valenciano es una clara anticipación renacentista. No en vano, le entusiasmó a Cervantes.

Prosigamos con la narrativa caballeresca y hablemos ahora de otro texto medular: El *Baldo* (Sevilla: Dominico de Robertis, 1542) castellano, cuyo libro primero (capítulos I-XXXV) es una adaptación española del macarrónico *Baldus*, de Teófilo Folengo, en su edición de 1521, la llamada «redazione toscana». El traductor castellano mantiene, grosso modo, la estructura argumental del original italiano, aunque transforma en prosa sus versos macarrónicos, con lo que se pierde toda la gracia lingüística del original. Al mismo tiempo, el traductor español elimina los episodios burlescos y malsonantes, poda su anticlericalismo y reconstruye parcialmente el universo caballeresco que Folengo parodiaba. Se trata de un designio consciente, claro está, pues como dice el prólogo: «en esta trasladación no van muchas cosas que, fablando con vergüenza, no son dignas de ser declaradas en nuestro común hablar».

La adaptación del *Baldus* de Folengo acaba en el cap. XXXV del primer libro, como decía, donde un apartado que se titula «Fin de la poesía del poeta Merlín Cocayo» señala el fin de la imitación de Folengo. A partir de ahí, el traductor se olvida del modelo italiano macarrónico e inventa una acción que continúa la historia caballeresca de Baldo, con unos interesantes preceptos caballerescos que quizá Cervantes conociera bien. Pero eso no me interesa en este momento. Sí, en cambio, las dos autobiografías intercaladas en el libro caballeresco, la llamada «Vida de Falqueto» y la «Vida de Cíngar», porque son dos relatos en primera persona perfectamente emparentables con la novela picaresca y, en concreto, con el *Lazarillo de Tormes*.[7]

La «*Vida de Falqueto*» es un relato autobiográfico que comienza de manera muy parecida a la del *Lazarillo*, pues responde asimismo a una petición previa, en este caso de Baldo a Falqueto. Lo más interesante es que, igual que Vuestra

[7] Véase Alberto Blecua, «Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: la adaptación castellana del *Baldus* (Sevilla, 1542)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXIV (1971/72), págs. 147-239; Folke Gernert, ed., *Baldo*, Alcalá de Henares: CEC, 2002; Bernhard König, «Margutte-Cingar-Lázaro-Guzmán. Zur genealogie des pícaro und der novela picaresca», *Romanistiches Jahrbuch*, 32 (1981), págs. 287-305; Fernando Lázaro Carreter, «¿Nueva luz sobre la génesis del *Lazarillo*? Un hallazgo de Alberto Blecua», *Ínsula*, 312 (noviembre 1972), págs. 3 y 12-13; Norbert Plunien, «Zwei Colloquia des Erasmus in einem spanischen Ritterroman. Zu den Quellem und zur Struktur der Cingar-Vita des *Baldo*», *Romanistiches Jahrbuch*, 35 (1984), págs. 240-257; Gerardo Salvador Lipperheide, «La adaptación castellana del *Baldus* y la prosa de ficción del Siglo de Oro», en *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da «Orlando» al «Quijote»). Literatura caballeresca entre España e Italia (del «Orlando» al «Quijote»)*, ed. Folke Gernert, dirs. J. Gómez Montero & B. König, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas-CERES de la Universidad de Kiel, 2004, págs. 355-371.

Merced a Lázaro, Baldo le pide a Falqueto que cuente una cosa, sólo un lance de su vida: ¿cómo fue transformado en perro? Y Falqueto decide entonces contar toda su biografía, del mismo modo que hace el de Tormes: «para que se tenga entera noticia de mi persona». Es la misma decisión, por tanto, ante una solicitud asimismo semejante, y eso no parece casual, más bien sugiere lo contrario: que el autor del *Lazarillo* había leído despacio y había imitado conscientemente el procedimiento del *Baldo*:

> –Querría en gran manera saber del señor Falqueto si por milagro divino fue aquello [su transformación en perro] o naturalmente o por hechizos lo que así lo tornó. Por lo cual yo vos ruego que, pues hay espacio, me lo contéis.
> Falqueto, que mucho amor había tomado a Baldo, dijo:
> –Por cierto, muy amado Baldo, lo que me pedís, es una cosa así dolorosa y llena de angustias para mí. Lo otro larga y algo prolija de contar todos mis trabajos cómo fueron. Los cuales en parte son de llorar, en parte de reír. Por lo cual os ruego que pues yo os quiero complacer, estéis atentos que desde agora comienzo a *contar toda mi vida*.
> Oyendo esto, se pusieron todos a la redonda, y él, en medio sentado, comienza así a *contar su larga vida y trabajos*.[8]

Es verdad que en el *Baldo*, aunque Falqueto funcione como un hombre completo, no deja de ser algo monstruoso: un medio perro. La transformación pendiente, en todo caso, muestra una coincidencia también muy interesante entre el *Baldo* y el *Coloquio de los perros* cervantino, dicho sea de paso. No en vano, lo dice claramente el título del capítulo en el que se inserta su *relato autobiográfico*, llamado *De cómo Falqueto contó la fábula y ficción en que fue tornado perro y los trabajos que pasó en tanto que lo fue hasta que fue vuelto en medio perro* (I, VII).

Finalmente, muchísimas páginas y lances después, unas 260 páginas –ya en el libro III, cap. VIII, pág. 284 y sigs.–, Falqueto recupera por completo su forma humana.

La vida de Cíngar es diferente. El capítulo XIX del libro primero dice así: *Cómo, yendo por la mar, contó Cíngar a Baldo y a Leonardo todas las cosas que le pasaron desde que salió de su tierra y muchas cosas de burla y todo lo que más le aconteció*.

> Habiéndose embarcado los tres compañeros, navegaron muchos días por la mar, donde luego les comenzó a hacer calma, como suele ser, y, estando un

[8] *Baldo*, ed. F. Gernert, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002, pág. 24ª. El relato completo, págs. 24ª-31ᵇ.

> día después de haber comido ellos con los mercaderes y la otra gente sentados en la popa, Leonardo estaba mirando a Cíngar cómo hablaba tan astutamente y cuán sagaz era y sus facciones porque le veía los ojos pequeños y muy penetrantes. […] En tanto, volvió la cara Cíngar y, como vido a Leonardo que tan firmemente lo miraba, díjole:
> –Señor, ¿qué me miráis? ¿Qué os he hecho? (62a)
> Entonces Leonardo le dijo:
> –Estoy considerando, Cíngar, vuestras astucias y, pues agora hay tiempo, me las habéis de contar. (62b)
> –Señor, –dixo Cíngar– por cumplir vuestro mandado como de señor y complaceros como a verdadero amigo, os las contaré desde mi niñez, no para que las aprobéis, sino para que las evitéis. (62b)

Se trata, en este caso, de un pícaro mucho más parecido a Lázaro y a su progenie, también hijo de pícaros, etc. Aunque lo más interesante, a mi entender, es que, igual que el de Tormes, Cíngar cuenta su vida para responder a una petición previa de alguien que tiene autoridad para hacérsela, de un señor de jerarquía superior: «por cumplir vuestro mandado como de señor», dice expresamente Cíngar. Aunque añade otro elemento que no está en el *Lazarillo*, pues dice: «y complaceros como a verdadero amigo». No obstante el matiz diferencial de la amistad, podemos afirmar que Lázaro es en esto igual que Cíngar, porque ambos deciden contar su vida entera, cosa que no le habían pedido ni a uno ni a otro, pero que los dos deciden personalmente en ese momento. Esta es la clave:

> A esto se allegaron todos a la redonda de Cíngar, y él, con una voz grave y reposada, comenzó a contar su vida así: «os las contaré desde mi niñez». (62b)

A mí no me cabe duda alguna de que el autor del *Lazarillo* había leído detenidamente el *Baldo*: El *Baldo*, a su vez, nos lleva a la macarronea, a Folengo y a la épica burlesca italiana, de un lado, y al humanismo español, de otro, concretamente a Juan de Vergara y su *Callioperria*, primera obra española del género.[9] No estaría de más, por tanto, investigar la macarronea española y su descendencia en relación con el *Lazarillo de Tormes*, ligada al grupo humanista de Toledo y Alcalá de Henares, grupo que dirige, sin duda, Juan de Vergara, el más respetado de los humanistas toledanos de la época.

Los años 40 y 50 del siglo XVI son sin duda decisivos para la historia de la novela áurea. En 1548, siete años después del *Baldo*, se publica el *Proceso de*

[9] Véase Antonio Torres Alcalá, *Verbi gratia: Los escritores macarrónicos de España*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1984.

cartas de amores, de Juan de Segura.[10] Obra sentimental de lectura quizá pesada y reiterativa, seguramente, pero cuya problemática novelesca me interesa mucho, porque es un texto que plantea problemas narrativos apasionantes, incluso hoy: son los problemas de la novela epistolar amatoria, pues se trata de la única narración sentimental formada completamente por cartas. Son las epístolas de amor entre Cautivo y Servidora, que son de la misma clase social, y se aman, pero –sin que los lectores sepamos por qué–, acaban por romper sus relaciones y no se casan, de manera harto diferente a como hubiera sido lo lógico y lo esperable. Es un final sorprendente. Y lo más interesante del caso es que los lectores no sabemos por qué se produce la ruptura final y definitiva entre los dos enamorados; y no lo sabemos, sencillamente, porque la narración no lo dice; y no lo dice –que es lo apasionante– por pura coherencia epistolar, ya que todo son cartas entre dos enamorados, y como ellos saben perfectamente la causa de su ruptura, no necesitan repetírselo uno a la otra, y por eso, en buena lógica, no se lo dicen, pues ya lo saben; y, en consecuencia, por la misma lógica, nosotros, los lectores, nos quedamos sin saberlo. He ahí un magnífico planteamiento –una poética implícita, si se quiere– de los problemas que conlleva el uso exclusivo de la epístola amatoria para la novela, sin una narración ni un narrador que hilvane la peripecia, como único medio para la narración de amor: problemas irresolubles, en buena coherencia epistolar y amorosa. La reflexión práctica y la teoría implícita de Juan de Segura sobre estas cuestiones es incomparable, y ofrece una muestra impar de las limitaciones de la carta amorosa para la novela, casi por las mismas fechas en las que el *Lazarillo de Tormes* consigue iniciar el camino de la novela moderna con otro tipo de epístola, sin duda, pero por medio de una carta, en todo caso, harto significativamente.[11]

Por razones muy diferentes a las de la epístola medular, habría que mencionar ahora el *Tratado notable de amor*, de Juan de Cardona, asimismo incluido entre los relatos sentimentales, y anterior a 1549, aunque no sepamos la fecha exacta de su escritura[12], pero en las postrimerías de la sentimental, en cualquier caso. La mención no es tampoco por lo estrictamente amatorio, sino porque se trata de una novela definida ya desde el título como «tratado», esto es, con el mismo término que marca los capítulos del *Lazarillo*, lo que no deja de ser interesante, y nos ayuda a iluminar algo más las inquietudes narrativas de la época y su terminología.

---

[10] Eds. E. Alonso Martín, P. Aullón de Haro, P. Ceidrán y J. Huerta Calvo, Madrid: El Archipiélago, 1980.

[11] Véase Domingo Ynduráin, «Las cartas en prosa», en *Estudios sobre Renacimiento y Barroco*, Madrid: Cátedra, 2006, págs. 179-212; Antonio y Adelaida Cortijo Ocaña, «Las cartas de amores: ¿otro género perdido de la literatura hispánica?», *Dicenda*, 16 (1998), págs. 63-81.

[12] Véase la ed. de J. Fernández, Madrid: ed. Alcalá, 1982.

No podemos olvidar, claro está, el caso asimismo extraordinario de la *Lozana andaluza*, aunque es muy anterior, pues su única edición es la veneciana del año 1528, como es sabido. En mi opinión y en la de otros muchos, el problema grave es que nadie leyó la *Lozana* en España; o, mejor dicho: nadie de importancia para la historia de nuestra narrativa. Porque si algún autor de primera fila lo hubiera hecho, es muy probable que la historia de la prosa española áurea hubiera sufrido alguna modificación de interés. El hecho es que conservamos sólo un ejemplar, que se encuentra en la Biblioteca de Viena, lo que demuestra que estuvo al borde de la desaparición. Sólo unos cuantos españoles refugiados en Venecia de las consecuencias del Saco de Roma hubieron de leerla.[13]

He situado ahora este apartado por entroncar así con la herencia de *La Celestina*. El hecho es que la *Lozana* –su vástago más destacado– se adelanta mucho a su época en algunos rasgos decisivos para el avance de la prosa novelesca, como cuando el autor se mete dentro del texto, como un personaje más, y se dedica a tomar apuntes de la misma realidad que transcribe y dialogar con las mismas putas romanas que protagonizan su relato. Más allá del naturalismo erótico de sus descripciones, *La Lozana* sitúa así a su autor en el mismo plano que a sus personajes, por lo que el texto adquiere una categoría de realidad real completamente nueva en los primeros treinta años del siglo XVI, sólo accesible, muchos años después, al genio de Cervantes, y antes, aunque de manera muy distinta, al autor asimismo impar del *Lazarillo*. Y es que, simultáneamente, la obra anula las barreras que separan al escritor de sus personajes, esto es, a la ficción de la realidad, y ubica así ambas en el mismo plano, abriendo el camino que había de ahondar el autor del *Quijote*. Por eso creo que nadie la leyó, porque de otro modo hubiera cambiado seguramente y para bien la historia de nuestra novela. Desde luego, nada tendría de extraño, Cervantes hubiera podido sacar aún más partido –si es que fuera posible hacerlo– a sus procedimientos magistrales.

En cuanto a la herencia novelesca de *La Celestina*, además de la *Lozana*, sin duda la más destacada de la familia, habría que estudiar detenidamente el camino, muy diferente, que lleva hasta Salas Barbadillo[14] y Lope de Vega; a

[13] Con todo, hay quien no piensa así, y cree que el autor del *Lazarillo*, en concreto, la leyó y la aprovechó. Me refiero a Rosa Navarro, *Alfonso de Valdés, autor del Lazarillo de Tormes*, Madrid: Gredos, 2003. Por lo demás, véase José A. Hernández Ortiz, *La génesis artística de «La Lozana andaluza». El realismo literario de. Francisco Delicado*, Madrid: Ed. Ricardo Aguilera, 1974; Claude Allaigre, *Semantique et Litterature: le Retrato de la Lozana andaluza*, París, 1984; Tatiana Bubnova, *Francisco Delicado puesto en diálogo. Las claves bajtinianas de «La Lozana Andaluza»*, México: UNAM, 1987; Simón Guadalajara, *Historia, arte y estilo de «La Lozana andaluza»*, Cuenca: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990; Bruno Damiani y Louis Imperiale, *«La Lozana Andaluza» a través de los siglos*, San Francisco, 1997; Louis Imperiale, *El contexto dramático de «La Lozana Andaluza»*, Potomac: Scripta Humanistica, 1991; y Carla Perugini, *I sensi della «Lozana andaluza»*, Salerno: Ripostes, 2002.

[14] Véase, por cierto, el innovador e interesante libro de Enrique García Santo-Tomás, *Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*, Madrid: CSIC, 2008.

partir siempre de las precisiones de Consolación Baranda y Ana Vian, y de los estudios decisivos de Miguel Ángel Pérez Priego y José Luis Canet.[15] Con todo, la interacción genérica, más novelesca que teatral, entre Barbadillo y Lope de Vega –que es la que a mí me interesa en este momento–, está aún por estudiar con detenimiento: *El sagaz Estacio, marido examinado* (1620), *La escuela de Celestina* (1620), *La sabia Flora Malsabidilla* (1621) y *El cortesano descortés* (1621) son obras no ya imprescindibles, sino fundacionales en el camino post-celestinesco que conduce a *La Dorotea* (1632), de Lope, cumbre del género, por más que la prohibición de 1625 condicionara la escritura de la gran obra del Fénix, como ha estudiado Jaime Moll. Porque lo cierto y lo más interesante es que la prohibición no pudo condicionar en absoluto a Salas Barbadillo, el verdadero creador del género novelesco-teatral de tradición celestinesca, que no sabemos cómo denominar, porque tampoco lo sabían ni Barbadillo ni Lope, dicho sea de paso: supongamos, por el momento, y con el Fénix, que se trata de «acciones en prosa», o algo similar; el mismo género, por cierto, que siglos más tarde hubo de influir en Galdós cuando escribió, con una estructura teatral pareja, novelas como *Realidad* en 1889, y poco después *La loca de la casa*, *Casandra* y *El abuelo*.

Pero solo supongamos, porque el problema es considerable y está sin perfilar: *El sagaz Estacio*, por ejemplo, conforme a la dedicatoria de Salas Barbadillo a Agustín Fiesco, es una «*comedia en prosa*, a imitación de tantas como hoy corren en Italia». Aunque como bien dice Eugenio Asensio: «mejor sería definirlo como un *entremés estirado* gracias a imitaciones de la comedia lopesca y de la novela celestinesca, salpicado de epigramas y poesías líricas».[16] El asunto es que Marcela, una rica mujer libre, busca un marido a su medida «hecho de pies a cabeza en el molde de Diego Moreno», esto es, prototipo de cornudos consentidos, también llamados *maridos cartujos*, como lo son además con frecuencia los pícaros, desde Lázaro de Tormes, con lo que ambos géneros podrían conectarse –aunque solo en cierta manera, claro está– lo que avalaría la complejidad de los cruces intergenéricos entre estas modalidades narrativas. Lo más significativo del caso argumental es que se repite en otras obras de Salas Barbadillo de este mismo género híbrido novelesco-teatral, como *La sabia Flora malsabidilla*, la mejor de todas, en mi opinión, donde Flora establece un nexo indudable con *El sagaz Estacio, marido examinado*, pues le dice a Camila en una ocasión: «Para

[15] «El nacimiento crítico del género celestinesco, historias y perspectivas», en un libro asimismo fundamental para nuestros intereses, por todos sus trabajos, *Orígenes de la novela. Estudios*, Santander: Universidad Menéndez Pelayo, 2007, págs. 407-472; M. Ángel Pérez Priego, *Cuatro comedias celestinescas*, Sevilla-Valencia: UNED, 1993; y José Luis Canet y Rafael Beltrán, *Cinco siglos de Celestina. Aportaciones interpretativas*, Valencia: Universidad, 1997.

[16] *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid: Gredos, 1971, pág. 213.

casaros con él le examinasteis con más rigor que Marcela a Estacio». Y no hay que olvidar que Flora, una gitana sevillana de vida libre en la Corte de Madrid, cortesana de lujo, acaba por casarse con el mismo caballero principal y rico que la desfloró en Sevilla. Camila y sus amigas son muy parecidas, con el engaño adúltero siempre en medio de todo, pues examinan de verdad a los aspirantes, sometiéndoles a pruebas de méritos y limpieza, como si del acceso a la nobleza se tratase, antes de admitirlos en la orden de los maridos *pacientes*. No tiene tanta importancia que el candidato favorecido sea finalmente Estacio, curioso personaje amamantado por una cabra, que en su primer matrimonio se dejaba maltratar por su esposa, a la que él mismo buscaba los amantes. Después de la boda, sin embargo, salta la sorpresa, ya que Estacio, armado con un mosquete, impide la entrada a los amantes de su esposa, y afirma que se ha casado con ella para redimirla de su mala vida. Al final se impone el moralista, pero queda la sátira precedente.

«La sustancia de la obra –dice Asensio[17]– consiste en objetivar un chiste de Quevedo, que en *El siglo del cuerno* y en otras partes (*Obras*, I, 39) sostuvo acerca de los pacientes: "Que es oficio que... se había de llevar por oposición como cátedra y darse al más suficiente"». Sin embargo, también podríamos pensar en la herencia celestinesca, por razones obvias, así como en el adulterio que sufren a menudo los antihéroes de la picaresca cuando se casan: Lázaro, Guzmán, Justina, Montúfar… Y, sobre todo, en que el adulterio no solo se repite en otras obras afines de Barbadillo, sino también en la *Dorotea* de Lope, con lo que parece implicar temáticamente al peculiar género novelesco-teatral del seiscientos, al menos en cierta medida. Más aún, incluso afecta su herencia decimonónica, pues Galdós la reinicia con una variante asimismo adulterina, ¡qué coincidencia!, llamada *Realidad*, a la versión diferente del mismo adulterio que él mismo había dado en otra novela distinta, no dialogada, *La incógnita*. Habría que analizar con detalle estas y otras interconexiones, pues las hay, y no parecen casualidades. Quede, con todo, para otro momento, o para quien se anime a realizarlas.

Tampoco hay que echar en saco roto, porque sería un grave error, la herencia clásica del apólogo, en sus distintas variantes, ni la literatura de transformaciones, y no sólo porque la literatura apológica sea una llave que abre la puerta de varias formas narrativas, incluidos algunos componentes del propio *Lazarillo*, ni porque los textos clásicos de transformaciones expliquen obras claves como *El Crótalon* y *El diálogo de las Transformaciones*, sino también –y para mí es una clave esencial– porque la primera imitación del *Lazarillo de Tormes* (1554), la *Segunda parte* anónima de 1555, es asimismo una novela del mismo género, que transforma, como se sabe, a Lázaro en un atún y le hace participar en las

[17] *Ibid*., pág. 214.

guerras de los atunes, hasta que llega a ser general, etc., al mismo tiempo que guarda conexiones satíricas de interés con textos apológicos como el *Momo* de Alberti y su traducción al castellano.[18]

No podemos olvidar el erasmismo, claro está, pues fue precisamente Erasmo quien puso de moda a Luciano en los albores del siglo XVI, al traducirlo en varias ocasiones a lo largo de su vida. Aunque el hecho más significativo sea que en Frankfurt, en 1538, y con innumerables ediciones, se editó una *Opera omnia* en latín de Luciano que, aunque no contiene todos sus textos, sí es una excelente colección en la que figura *Lucio o el asno* (la edición se hizo a partir de las traducciones latinas de varios autores, los más renombrados son Erasmo y T. Moro). A partir de ese momento, y tras el impulso inicial que le dieron los hermanos Valdés en la década del 1520, se empezaron a traducir algunos de sus diálogos: en 1538, Andrés Laguna traduce el *Ocypus* y la *Tragodopodagra*; en 1544, Juan de Jarava traduce el *Icaromenipo*; en 1550, fray Ángel Cornejo pone en romance el *Toxaris*; en 1551, se traducen anónimamente 5 *diálogos* y la *Historia verdadera*, que Bataillon piensa que fueron obra de un tal Francisco de Enzinas. Además, Villalón o quienes sean los autores del *Crotalón* y del *Scholástico* utilizan mucho a Luciano, lo mismo el anónimo del *Diálogo de las transformaciones* y, por supuesto, el autor del *Segundo Lazarillo*.[19]

Es difícil calibrar quién pudo ejercer más influencia, aunque seguramente la tradición hispana le deba más a *El asno de oro* de Apuleyo que al *Asno* de Luciano, con independencia de que el relato de Luciano sea indispensable para la génesis del *Lazarillo* por el tono, el estilo, la ironía, la sátira y la extensión; y sin olvidar, asimismo, que fue hacia 1550 cuando la influencia de Luciano afectó más a la literatura española del Siglo de Oro, hasta que volvieron a ponerlo de moda, ya en el XVII, Cervantes, Alemán, Quevedo y Gracián. Las deudas del episodio del clérigo de Maqueda y el convite sin convite del escudero con el episodio del tacaño Milón (I, 21 y sigs.) de *El asno de oro* de Apuleyo son innegables. Incluso hay un extraordinario parecido entre la versión castellana de Cortegana y el *Lazarillo*, aunque el anónimo vaya más allá y supere a su modelo. Y lo mismo puede decirse del episodio del buldero con los sacerdotes mendicantes de *El asno* (VIII, 24 y sigs.).[20]

---

[18] Véase los trabajos de: Consolación Baranda, «El apólogo y el estatuto de la ficción en el Renacimiento», en *Studia Aurea*, I (2007). Puede leerse en internet. Y Ana Vian, «El *Diálogo de las transformaciones* de Pitágoras, la tradición satírica menipea y los orígenes de la picaresca: confluencia de estímulos narrativos en la España renacentista», en *La invención de la novela. Estudios reunidos por Jean Canavaggio*, Madrid: Casa de Velázquez, 1999, págs. 107-112.

[19] Véase Vives Coll, *Luciano de Samosata en España (1500-1700)*, Universidad de La Laguna, 1959.

[20] Véase Fernando Lázaro Carreter, *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Barcelona: Ariel, 1972; y los distintos trabajos sobre el particular de Antonio Vilanova, «*El asno de oro* de Apuleyo, fuente y

Juan Bautista Avalle-Arce nos abrió las puertas de la novela pastoril en un libro memorable[21], que iluminaba, de paso, una serie apasionante y previa de intentos híbridos entroncados con la caballeresca, la sentimental y la bizantina. No voy a insistir en ellos. Todos los conocemos bien. Sí quiero recordar, no obstante, que siguen apareciendo textos desconocidos u olvidados, como el *Libro en que se cuentan los amores de Viraldo y Florindo, aunque en diverso estilo*[22], publicado en 1541, dentro de la tradición estructural de la novela sentimental, de la *Cuestión de amor* y, más lejanamente, del *Filocolo* de Boccaccio, pero con una apertura temática obvia hacia el mundo pastoril, que ha puesto en nuestras manos con acierto Luis Gómez Canseco.

Llegados a este punto, me gustaría recordar que la pastoril es novela y, a la vez, antología poética, desde la *Diana* (1558-59) de Montemayor en adelante, como reafirman, por ejemplo, Cervantes, en su *Galatea* (1585), hoy por hoy el más extenso poemario cervantino, con unos 80 poemas, y la *Arcadia* de Lope de Vega (1598), que contiene más de 160. Y es que, seguramente, el género de la prosa áurea más cercano al verso es el de la égloga, por razones obvias de génesis y parentesco lírico; pues nace en verso y acaba por ser, como decía Cervantes, «égloga en prosa». Sin duda. Pero lo que más me interesa señalar en este momento es que también puede ser novela en verso, incluso después de que el género narrativo quedara fijado por el portugués. Veamos el caso concreto de Pedro Padilla[23]:

Dos años después del *Tesoro*, en 1582, se publican en Sevilla las *Églogas pastoriles de Padilla y juntamente con ellas algunos sonetos del mismo autor*. Frente a los más de 20.000 versos del *Tesoro*, las *Églogas* no llegan a 10.000. El tema pastoril era ya uno de los dominantes en el *Tesoro*, por lo que, bien mirada, la novedad no es tanta. Se acentúa, eso sí, la parte narrativa, pues el volumen constituye una suerte de novela pastoril en verso, dado que la *Diana* de Montemayor era ya desde antes una de las obras más imitada por Padilla. No en vano había leído dentro de ella el *Abencerraje*, en una versión que quizá sea también obra de Jorge de Montemayor. Además, había ensayado en el *Tesoro* narraciones pastoriles polimétricas, a modo de pequeñas églogas. Recordaré sólo una, la más ambiciosa de todas: el «Romance con que se da principio a

---

modelo del *Lazarillo de Tormes*», en *Erasmo y Cervantes*, Barcelona: Lumen, 1989, págs. 126-141; «Un episodio del *Lazarillo* y el *Asno de oro* de Apuleyo», *ibid*., págs. 142-154; «El tema del hambre en el *Lazarillo* y el falso convite de Apuleyo», *ibid*., págs. 155-179; «Fuentes erasmianas del escudero del *Lazarillo*», *ibid*., págs. 237-279.

[21] *La novela pastoril española*, Madrid: Revista de Occidente, 1959.

[22] Ed. L. Gómez Canseco y B. Perea, Salamanca: Eds. de la Universidad, 2003.

[23] Las palabras que siguen sobre la *Églogas* de Padilla proceden, con pequeños retoques, de mi «Introducción al *Romancero* de Padilla», en *Pedro Padilla, Romancero*, ed. J. J. Labrador y R. A. DiFranco, México: Frente de Afirmación Hispanista, 2010, págs. 49 y sigs.

un coloquio pastoril», que lleva el núm. 17, tiene 505 versos, y alterna, con diferentes criterios narrativos y expresivos, seis romances, varias redondillas y algunos villancicos. El romance soporta la relación, que en este caso es mínima, mera base para un coloquio pastoril, con distintas alternativas métricas, según las funciones de los personajes. La parte estrictamente novelesca, a causa de la falta de acción que caracteriza a la bucólica, es mucho menor que en los casos moriscos o ariostescos que mencionaré después, pero eso no oculta una clara estructura narrativa, pese a todo, aunque marcada por el paralelismo exacto de las dos parejas de pastoras y pastores.

La experiencia de estos ensayos poéticos-narrativos (pues hay unos cuantos más en el *Tesoro*), junto con la herencia de Sannazaro y Montemayor, sirvió a Padilla para escribir sus églogas en verso, con una estructura muy bien analizada por Paloma Fanconi[24], según la cual, a) las églogas I y II forman la introducción temática al conjunto; mientras que b) la III, mucho más larga que las dos anteriores –que tenían 604 y 625 versos, respectivamente–, con casi el doble de versos, pues tiene 1105, realiza el cambio decisivo del diálogo inicial a narración verdadera, dado que Fontano le cuenta a Clarenia la historia de Gila y Montano, que acaba felizmente, y se desarrolla entera en romance, con variaciones métricas, como siempre, mientras que todo lo demás, esto es, lo que afecta al conjunto de las trece églogas, se debe a un narrador que se sirve del endecasílabo suelto. c) En tercer lugar, entre las églogas IV y XI, se narra la historia central, la de los amores de Silvano –el propio Padilla– y Silvia, personajes que ya habían aparecido en varios romances y otras composiciones pastoriles del *Tesoro*, y que no concluye, significativamente, aunque queda en un estado de correspondencia amatoria ente ambos. d) La égloga XII es el epílogo de la historia de Silvano; y e) la XIII el epílogo de toda la obra.

El procedimiento básico es, por tanto, un narrador que se sirve del endecasílabo suelto, y al hilo del cual se ensambla este «mosaico de églogas», en palabras de Fanconi; o bien de piezas que, como las «teselas más o menos ensambladas de un mosaico, conforman una especie de égloga de églogas, con el narrador como elemento de articulación y los endecasílabos sueltos en *lugar de prosa* como rasgo que se hace característico de las partes narrativas», en las de A. Estévez[25], que viene a ser casi lo mismo.

Con todo, el profesor de la Universidad de Córdoba menciona y resalta en sus palabras una frase sacada del prólogo de Padilla «al lector» de sus *Églogas*; una frase interesantísima, sin duda. Dice así el texto:

---

[24] «La narratividad en las *Églogas pastoriles* de Pedro Padilla», *Dicenda*, XIII (1995), págs. 131-141.

[25] P. Fanconi, art. cit., pág. 134; y A. Estévez Molinero, «Los ciclos eclógicos de Eugenio Salazar, Pedro de Padilla y Francisco de la Torre», en *La Égloga*, ed. B. López Bueno, Sevilla: Universidad, 2002, págs. 295-324; en concreto, pág. 306.

> son églogas pastoriles de diferentes subjetos y composturas, donde con versos sueltos *en lugar de prosa* van ligados los demás que as diuersos propósitos se hizieron. (pág. 50)

¿Por qué dice Padilla «en lugar de prosa»? Sin duda, porque está pensando en la novela pastoril, en la herencia de la *Diana* de Montemayor, configurada por un soporte narrativo unitario escrito siempre en prosa, aunque luego se llene de versos. Padilla, en consecuencia, está ensayando en sus *Églogas* una fórmula nueva, distinta, en la que el endecasílabo suelto sustituye a la prosa, para que todo sea verso, pero sin alterar la estructura ensambladora básica de la novela pastoril.

Más enjundia aún tiene comparar lo hecho por Padilla con lo que hace poco después su amigo Cervantes en *La Galatea* (1585), que está escribiendo su novela en 1582, el mismo año en que se publican las trece églogas de Padilla, pues seguramente tiene alguna relación, y no ya por los versos eclécticos del autor del *Quijote*, como los de Padilla, desde los más tradicionales y medievales, pues incluso usa el arte mayor castellano del XV, hasta los más novedosos e italianizantes. Es obvio que Padilla y Cervantes comparten gustos y aficiones poéticas semejantes. Como dice Alberto Blecua: «Garcilaso, Montemayor, Figueroa, Fray Luis, Herrera, Ercilla y la flores de poetas ilustres italianos serán los modelos sobre los que Padilla, López Maldonado, Gálvez de Montalbo, Cervantes, etc., construyen sus poemas».[26]

Pero no se trata solo de eso, sino también de que la historia principal, la de Silvano y Silvia no acaba, como tampoco la de Diana y Sireno en Montemayor, ni la de Elicio y Galatea en Cervantes, mientras que sí lo hacen las historias intercaladas, aunque no todas. ¿Es un criterio compartido por todos, o una mera casualidad? Sea como fuere, lo cierto es que Padilla quiere hacer una novela pastoril en verso, como en verdad hace. Ya lo había dicho Estévez Molinero, al definir el libro como: «un volumen integrado exclusivamente por églogas que, en su disposición, *quieren configurar una novela en verso*».[27]

Para los escritores y amigos de esta generación, la égloga era el género de referencia, con independencia de que fuera en prosa o en verso, pero a sabiendas de que era semejante en uno y otro caso. Es más, incluso podríamos pensar que Cervantes hubo de tener delante el volumen de su amigo, y nada me extrañaría que unas cuantas conversaciones añadidas sobre el particular, cuando escribió su *Galatea* –dejadas a un lado cuestiones de calidad y genio, en las que obviamente, Padilla no podía medirse con su amigo–, porque hace justo lo contrario que el linarense, defender que la égloga también existe en prosa, y actuar en

---

[26] «La poesía española del siglo XVI después de Garcilaso», *El último libro*, 6 de agosto de 2008, http://www-elultimolibrto.net.

[27] A. Estévez Molinero, art. cit., pág. 296.

consecuencia, escribiéndola así, en lugar de en verso. Justo al revés que Padilla, que expresamente habló de de haberla escrito en verso, «en lugar de prosa».

Pero, comparaciones aparte, lo que sí podemos afirmar es que Pedro de Padilla fue un poeta muy interesante y bastante peculiar, porque, entre otras virtudes, la idea y la práctica de la novela en verso, fundamentalmente polimétrica, con el cauce narrativo del romance, y, en lo pastoril, con el del endecasílabo suelto, rondaba a menudo por su cabeza y por su pluma, y tuvo resultados concretos de notable calidad.

Lo más interesante es que dos extraños personajes, Alpino y Miseno, cierran el mundo pastoril de las 13 églogas, en la última de ellas, pues ninguno de ellos es pastor de la bucólica. Se trata de un cortesano y de un comerciante de Sevilla y Las Indias que acaba siendo soldado. Nada más ajeno al mundo pastoril, por tanto, que mercaderes, guerreros y cortesanos. ¿Por qué, entonces, son ellos los encargados de cerrar esa sucesión de églogas? Cierre que además, por si no fuera suficiente, nada tiene de pastoril, dado que el tema es una descripción emblemática y crítica de la corte como una nave peculiar, «que el proceloso mar va navegando», lleno de obstáculos y trampas por todos lados. En fin, son ellos los encargados porque esta égloga se escribe en prosa. Como el emblema es complejo y no se entiende bien, y la *explicación va en prosa*: es la única prosa del volumen.

¡Cuántas novedades! De ese modo, *toda la bucólica en verso acaba* en la corte, el comercio, la guerra y, lo que más me interesa: *en prosa*. No se trata, por tanto, de una bucólica previa a toda formulación social ni ajena a ella, sino todo lo contrario, completamente unida a la sociedad, pues en ella acaba la vida ajetreada, como descanso del guerrero-comerciante-cortesano. Por eso el final es una crítica de la corte, del proceloso mar de la corte, en el que nadie honesto y veraz puede sobrevivir.

Pero, más allá del tema, lo importante es destacar el criterio estético, pues mientras toda la bucólica, que es lo positivo, va en verso, toda la explicación crítica de la corte, que es lo negativo, va en prosa. Y no hay duda alguna sobre el medio de expresión que prefería y estimaba nuestro poeta ni sobre su conciencia de estar escribiendo novela en verso.

Y es que el verso es también instrumento narrativo de suma importancia, por estas fechas, aunque a veces lo olvidamos. No está de más recordar que incluso afectó ocasionalmente a la caballeresca alegórica, como demuestra la versión en verso que hizo Hernando de Acuña, al parecer sobre la traducción en prosa de Carlos V, de *Le Chevalier délibéré*, de Olivier de La Marche, que fue un éxito muy notable, con al menos siete ediciones en el siglo XVI; esto es, tantas, al parecer[28], como el *Lazarillo*: *El caballero determinado, traducido*

[28] Yo pondría en cuarentena estas cifras, porque opino que debe de haber más *Lazarillos* perdidos o emparedados, como el de Barcarrota. Pero las cifras son las cifras.

de lengua francesa en castellana por don Hernando de Acuña, Amberes: Juan Stelsio, 1553 y 1555; Salamanca: Juan Batista, 1560; Barcelona: Claudio Bornat, 1565[29]; Salamanca: Pedro Laso, 1573; Madrid: Pedro Madrigal, 1590; y Amberes: Oficina Plantinina, 1591.

Otro caso de interés histórico es el de las *Abidas* (1566), de Jerónimo de Arbolanche, que a Cervantes le parecía en el *Viaje del Parnaso* (1614) un destacado general del bando del cuervo, esto es, de los poetas malos, además de maldiciente, de «muso por la vida». La verdad es que no sé si es una novela en verso o un poema anovelado. En todo caso, aparte el mito hispano de Gárgoris y Habidis, que constituye el eje argumental de su narración, la obra incorpora una notable erudición varia, a lo largo de unos once mil versos polimétricos. A mí me parece más una narración en verso, aunque pesada, de tipo mítico-bizantino-pastoril, esto es, fundamentalmente híbrida, que un poema; por eso la incluyo. La crítica no se pone de acuerdo: a Gayangos le parece una «imitación de la *Diana*» con «más de novela caballeresca que de pastoril»; para Menéndez Pelayo es una «especie de novela» o «parto de la fantasía novelesca»; Rennert la ve como fundamentalmente caballeresca; Palau entiende que es «un poema mitológico con carácter algo bucólico»; en fin, González Ollé, que es quien la ha estudiado más a fondo, opina que se trata de una «obra de contenido politemático», que «es estructuralmente una leyenda en verso, muy influida en su desarrollo por la novelística bizantina (hasta el punto de que igualmente podría adscribirse a este género), que se desenvuelve en su mayor parte en un marco bucólico que llega a desbordar al tema principal; su motivación básica es de carácter amoroso y contiene también, con sustantividad suficiente para citarlos aquí, motivos alegóricos, sobre todo, y caballerescos. Estimo que sólo así puede darse cabal idea de cómo es la obra de Abolanche».[30]

Lo más destacable es la utilización funcional de la polimetría, aunque destaca más en los versos a la española que en los italianos, pero, igual que Padilla, se sirve del endecasílabo blanco como sustituto de la prosa, para llevar el hilo de la narración. Oigamos de nuevo la voz autorizada de González Ollé, que habla de tres grupos de versos: estrofas en metros cortos, estrofas regulares en versos de arte mayor, y endecasílabo blanco:

---

[29] Ed. facs. en Toledo: Antonio Pareja, 2000, en dos volúmenes: el primero con el texto de Acuña y el segundo con los estudios de Nieves Baranda y Víctor Infantes. Véase Carlos Clavería, *Le Chevalier délibéré*, *de Olivier de La Marche y sus versiones españolas del siglo XVI*, Zaragoza: Inst. «Fernando el Católico»/CSIC, 1950, y «Notas sobre el significado y fortuna de *El Cavallero determinado*», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VI, Madrid: CSIC, 1956, págs. 287-311.

[30] F. González Ollé, *Edición, estudio y vocabulario de «Las Abidas», de Jerónimo de Arbolanche*, Madrid: CSIC, 1972, vol. I, págs. 105-106.

> El primer grupo está siempre al servicio del lirismo. […] El segundo grupo corresponde al estilo directo, en boca de personajes, […] o a textos que se citan. Su función es generalmente narrativa. […] El tercer grupo sirve para la narración o descripción propiamente dicha, es decir, conducida por el autor. […]
>
> Si comparamos las *Abidas* con *el género literario más próximo a ella, la novela pastoril*, y establecemos una relación de sus modalidades expresivas, los dos primeros grupos métricos […] encuentran su perfecta correspondencia, mientras que el endecasílabo libre, aunque venga a corresponder a la prosa de aquel género novelesco, […] no puede evidentemente en rigor identificarse con ella. Esto es precisamente lo que en mi opinión buscó Arbolanche con la utilización del endecasílabo blanco: diferenciarse de modo manifiesto de la prosa novelesca por el uso de una forma canónicamente superior.[31]

No deja de ser significativo, en este contexto, que Padilla hiciera lo mismo, pues eso parece indicar que había una poética novelesca implícita en verso y un sustituto funcional de la prosa, que era el endecasílabo blanco en las novelas pastoriles, bizantinas o caballerescas y, en su defecto, como hemos comprobado en Pedro Padilla, el romance, siempre dispuesto a suplir a la prosa en cualquier manifestación que fuese, sobre todo en las de índole más popular, claro está, como la picaresca, la rufianesca, la celestinesca y la rústico-pastoril.

Analicemos ahora el caso interesantísimo de Pedro de Padilla[32], dada su amistad con Cervantes. Comencemos por los romances-novelas en verso del *Tesoro*[33]. Detengámonos un momento en analizar la estructura del poema núm. 210, «glosa propia» del soneto de Garcilaso «Pasando el mar Leandro el animoso», que tiene los siguientes elementos: 1) 112 versos en octavas reales, esto es, 14 octavas, que constituyen la verdadera glosa, en sentido literal, pues corresponde una octava a cada uno de los 14 versos del soneto, y se centran todas en Leandro. 2) «Romance prosiguiendo la historia», desde el v. 113 hasta el 152; esto es, 40 versos en romance que cuentan lo que le sucede a Hero durante su espera, mientras el héroe se ahoga, hasta que ve a Leandro muerto en la playa. 3) Otras 6 estancias en octavas con los lamentos desgarrados de Hero por su muerte, con lo que llegamos al verso 200. Y, por último, 4) lo que hace Hero

---

[31] *Ibid*., pág. 176.

[32] Las palabras que siguen sobre los romances de Padilla, y algunos de Timoneda o Lucas Rodríguez, proceden de mi «Introducción al *Romancero* de Padilla», en *Pedro Padilla, Romancero*, ed. J. J. Labrador y R. A. DiFranco, México: Frente de Afirmación Hispanista, 2010, págs. 57 y sigs. Para reducirlas, he suprimido casi todos los versos que sirven de ejemplo.

[33] Las páginas y demás referencias remiten siempre a la excelente edición de J. J. Labrador Herráiz y R. A. DiFranco, *Pedro Padilla, Thesoro de varias poesías*, Moalde: PO, Colección Cancioneros Castellanos, 2008.

a continuación, hasta que decide quitarse la vida; aunque el suicido mismo lo relata el «Segundo romance con que se da fin a la historia», desde 201 hasta 240; esto es, en otros 40 versos en romance.

Es, realmente, una novelita en verso polimétrico, una historia narrada mediante diversos procedimientos, pues el romance se usa para relatar, para contar, tal y como postulaba Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609): «las relaciones piden los romances». Lo importante, y mucho, es que Padilla lo hace 30 años antes. Sin embargo, para el Fénix las octavas también se ajustaban a las relaciones, a los relatos, aunque con más brillantez, como dice el verso lopesco que sigue al que hemos citado antes: «aunque en octavas lucen [las relaciones] por extremo»; mientras que en Padilla las estancias en octavas se utilizan para expresar los pensamientos y sentimientos del personaje femenino, que espera a su amado, hasta que decide morir junto a él. Es, por tanto, una narración en verso, que usa, como el teatro de la época, metros diferentes para adaptarse mejor a las distintas situaciones narrativas que se plantea, aunque con un código distinto al de Lope, pero siempre, creo, desde una perspectiva narrativa e incluso dramática, además de poética, claro está.

Es verdad que también Lucas Rodríguez usa este tipo de mixturas en su *Romancero hystoriado*, pero de manera mucho más liviana, sin llegar a la compleja división de personajes y funciones que hace Padilla, a quien no me extrañaría nada que hubiera plagiado en esto, como hace otras veces.

Hay otros muchos casos semejantes en la primera gran obra impresa de Padilla. Recordaré brevemente algunos romances moriscos; por ejemplo: *Tesoro de varias poesías*, 1580, núm. 16, págs. 83-89, que empieza en romance narrando la obligada separación de dos enamorados a causa del cautiverio de la dama:

> En la villa de Antequera
> Jarifa cautiva estaba,
> la mora que más quería
> el rey Chico de Granada. […]

Jarifa sospecha que el rey no la ama, porque no la libera de su cautiverio. Y escribe una «carta al rey de Granada» con sus quejas en quintillas, hasta el verso 102. Nótese que son 70 versos en quintillas dobles y 32 en romance. A renglón seguido viene el «Romance segundo prosiguiendo la historia», que relata en 16 versos cómo el rey, con el fin de que Jarifa sepa que no la ha olvidado y conozca el dolor profundo que le han causado sus dudas, escribe una carta a Jarifa, asimismo en 20 quintillas, hasta el verso 218, donde acaba el relato, una vez que el rey de Granada da fe de su amor a Jarifa:

Y pues que sabes que muero
de la manera que mueres,
espera como yo espero,
que de lo bien que te quiero
conozco lo que me quieres.

Lo más curioso es que se trata de un claro experimento nuevo, dado que de los 218 versos del llamado romance, sólo 48 son en romance, y todos los demás van en quintillas, que forman más de las tres cuartas partes de los dos, así llamados, «romances», constituidos por nada menos que 170 versos en quintillas: casi un 80 por ciento. ¿Por qué es así? Porque en este caso se trata de una narración más lírica, en la que interesan sobre todo los sentimientos de los dos enamorados, y no tanto el relato de su obligada separación.

Un caso diferente, una verdadera novela en verso, de extensión considerable, pues tiene 487 versos, es el excelente romance morisco, núm. 298 del *Tesoro*, págs. 562-574, denominado «Romance del casamiento de Fátima y Xarifa», que comienza «Cuando salió de cautivo / el rey Chico de Granada», a quien ofrecen un brillante recibimiento en su ciudad, con la indumentaria espectacular de los caballeros moros en tales actos públicos, que ocupa veintitantos versos. A renglón seguido, el rey se sube a la Alhambra con las damas: «y en tomando el rey su asiento, / comienzan todas la çambra, / que era entre ellas el sarao / y fiesta más regalada». Fátima y Jarifa destacan por encima de todas, y la segunda origina la pasión amatoria del moro Abenzaide, que comienza a hacer extremos desaforados de amor a Jarifa, que, como todos saben, ama a Abindarráez, y éste no tiene más remedio que intervenir, muy dolido porque son amigos y parientes; pero el otro no cede, y comienzan a luchar, aunque unos caballeros que bajan del Alhambra logran separarlos. En ese mismo punto, Abenzaide se adelanta y pide a Jarifa en matrimonio a su padre, que acepta encantado. Entonces Jarifa, al saberlo, decide escribir urgentemente a Abindarráez para informarle.

El relato, todo en romance hasta ahora, son 257 versos magníficos por su gracia, su belleza y muy notables por su agilidad narrativa, de honda efectividad y dinamismo, sin dejar por ello un cabo suelto en la vivísima narración.

La «Carta de Jarifa a Abindarráez», también notable, se expresa sin embargo en 11 quintillas dobles, desde el verso 258 hasta el 367. Es decir, son 110 versos en los que Jarifa ratifica su amor por Abindarráez, rechaza al otro, y decide desobedecer a su padre. Vuelve el romance en el v. 368, y prosigue así hasta el final, hasta el verso 487. Abindarráez decide hablar con el padre de Jarifa y contarle la felonía de Abenzaide, pues sabía que ella le amaba, el padre lo entiende, buscan una solución, y curiosamente, en vez del usual enfrentamiento con las armas, dejan la responsabilidad a la dama: «y subiéronse los dos / adonde Xarifa estaua, / la qual a su cargo toma / deshacer esta maraña». Jarifa,

entonces, manda un mensaje a Abenzaide, que como estaba verdaderamente enamorado de ella, al verla, se queda helado y no sabe qué decir. Es interesante notar que la dama, aunque ama a Abindarráez, percibe la autenticidad amorosa del otro, y reacciona en consecuencia, con honestidad y decisión, pero con total respeto, movida además por la delicada misión que se ha autoimpuesto: «Xarifa, viéndole así, / encendida y colorada / le començó de hablar / poco menos que él turbada, / aunque era el turbado efecto / de muy differente causa». Le pide en fin, con todo respeto, que se case con la bella Fátima, y Abenzaide, enamorado y caballero, acepta.

De este curioso modo concluye la novela en verso, o el magnífico romance, que en este caso puede denominarse así, dado que solo 110 son quintillas, correspondientes a la carta de Jarifa a Abindarráez, de un total de 487 versos. Se invierte, por tanto, la proporción del anterior relato morisco, y el romance ocupa el lugar que le corresponde, y más en una verdadera novela encauzada en sus moldes métricos: en un texto muy narrativo, lleno de lances caballerescos y sutilezas amorosas.

Aunque lo más notable, a mi entender, es la inversión de la herencia del *Abencerraje* que el relato implica, y no ya por el verso en que se transmite, ni por la idealización caballeresca, que se mantiene, sino sobre todo por el cambio radical que supone el protagonismo femenino en la solución de un conflicto que, aunque igualmente caballeresco e idealizado, suelen solucionar las armas y los sentimientos de los caballeros, de los hombres; pero no las mujeres, como sucede aquí, con sentimiento, inteligencia y sutileza. Esto es muy importante, porque las damas de romancero morisco suelen ser activas solo en el amor, pero pasivas en la solución de sus conflictos, usualmente en manos de las espadas de los caballeros. Aquí sucede de manera muy diferente, pues Jarifa es la que origina el amor, como suele acaecer, pero también la que soluciona los conflictos de honra que surgen entre los dos caballeros, que además son amigos y parientes.

Por otra parte, y al margen del papel activo y decisorio de la mujer, con todo lo que eso implica –el relato es una clara defensa de la mujer, en una época radicalmente misógina–, me interesa señalar que el romance desarrolla en clave morisca, caballeresca y muy idealizada, obvio es decirlo, un conflicto rotundamente clásico entre el amor y la amistad, los dos temas de referencia culta heredados del mundo clásico, que tanto habían de interesar, en todas sus formas y variantes, a don Miguel de Cervantes. Quizá este excelente relato en verso de su amigo Pedro de Padilla influyera algo en el interés del autor del *Quijote*.

Sobre lo que no hay duda alguna es sobre el modelo que fue *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*, particularmente en la versión interpolada en la *Diana* de Montemayor, no ya para la denominada novela morisca, e incluso para Cervantes, sino para el romancero morisco, y más cuando es claramente narrativo, como sucede con buena parte de los de Padilla.

Un buen ejemplo nos ofrecen –*Tesoro de varias poesías*, 1580, núm. 324, págs. 642-653– los «Romances de don Manuel de León y el moro alcaide de Ronda», otra novelita en verso, a la zaga del *abencerraje*, durante 419 versos, en dos romances y una carta en quintillas. El caso, además de claramente novelesco, ofrece un paralelo indudable con el *Abencerraje*, aunque con una variante interesantísima, pues ya no es la mora enamorada del moro previamente, como Jarifa, e igual en sacrificio, sino que es una mora desamorada que se enamora justo a raíz del combate, a causa de sus heridas, a consecuencia de su derrota, con lo que el caballero cristiano, por tanto, en este caso don Manuel de León, origina incluso la felicidad amorosa, pues a su victoria, aunque indirectamente, se debe incluso el amor mismo de la bella Fátima, para que no haya dudas de con quién debe compararse y de dónde nace este hermoso romance morisco anovelado, pues Fátima está dispuesta a irse con él a prisión, como en verdad hace Jarifa en el *Abencerraje*.

El moro, al recibir la inesperada carta amorosa, se lleva una inmensa alegría, no sabe si creerlo, o si es un sueño. Llega don Manuel, se informa, y el moro le da la carta de Fátima, y entonces don Manuel, en un gesto de absoluta generosidad, de magnanimidad caballeresca, lo deja en libertad, como hiciera Rodrigo de Narváez con Abindarráez.

No hay duda de que a Cervantes hubieron de gustarle mucho estos romances de su amigo Padilla, pues don Quijote se confunde en los primeros capítulos con don Rodrigo de Narváez, lo cual implica un homenaje al *Abencerraje*.

Analizaré ahora algunos romances moriscos del *Romancero* (1583) de Pedro Padilla. Hay una narración morisca en romance que no es larga, pero sí intensa y acertada. Me refiero al poema núm. 29, que tiene 276 versos, en los que relata con habilidad una peripecia completa que explica el nombre de la famosa Peña de los Enamorados de Antequera.[34] Empieza la novelita utilizando un romance de 148 versos, que presenta en primer lugar al «valiente Benzulema» cuando sale de Granada «con trescientos de a caballo», cuya descripción indumentaria nos dice que estamos ante un romance morisco: «Va Benzulema delante / en vna yegua morcilla, / de seda morada y oro, / adereçada la silla», etc. El caballero granadino recorre las tierras de Lucena, donde captura cien cristianos y muchas cabezas de ganado. Regresa con el botín a su ciudad y el rey, en recompensa, le nombra alcaide de Antequera. Se traslada allí, y, después de un año, sale a hacer

[34] Véase Francisco López Estrada, *La conquista de Antequera en el romancero y en la épica de los Siglos de Oro*, Sevilla, 1956; «La leyenda de la morica garrida de Antequera en la poesía y en la historia», en *Archivo Hispalense*, Sevilla, 1958, págs. 141-231; e «Historia de la poesía antequerana II. La guerra y el amor en la toma de Antequera (la morica garrida), en *Revista de poesía antequerana «Galeote»*, núms. 1-2 (1987), 20 época, Antequera, págs. 7-9. Y B. Martínez Iniesta, «La toma de Antequera y la poética del heroísmo», en *Las tomas: Antropología histórica de la ocupación territorial del Reino de Granada*, Granada, 2000, págs. 383-417.

una correría con otros seis moros, encuentra a un caballero cristiano, luchan con él y lo apresan, llevándolo a Antequera, donde pasa mucho tiempo en prisión, porque creen que es un caballero principal y piden por él un rescate cuantioso, que nunca llega. El caballero desespera de verse libre, pero surge una posibilidad inesperada: el amor de Fátima, la hija de Benzulema, «de belleza soberana / y admirable gallardía». El amor aumenta hasta tal punto, que Fátima «la libertad le ofrece / si por muger la quería, / y de ser christiana luego / juntamente prometía». Deciden escapar los dos enamorados, y así lo hacen un martes, día aciago, pues son descubiertos pronto, y su padre sale en su busca con otros cuatro caballeros, y los alcanza a una legua de Antequera.

Entonces se produce un diálogo entre los dos enamorados, desde el verso 149 hasta el 220, en nueve octavas reales, no en romance, como ya hiciera en algunos textos del *Tesoro*, en las que primero Fátima, al ver que no hay posibilidad de escapar, y aun a sabiendas de que su padre la perdonaría, le dice a su amado que prefiere morir a su lado, ya que no ha tenido tiempo de disfrutarlo, antes que regresar a su casa y perderlo; es el amor por encima de todo, de la familia, de la patria, de la religión…, incluso de la propia vida: «La muerte quiero en vuestra compañía / y no descanso y vida sin miraros». La hermosa mora enamorada decide hasta la manera de morir y el lugar para hacerlo: «En esta peña tengo ymaginado / que será bien morir…». El caballero cordobés le responde que está de acuerdo en morir junto a ella por su amor, pero de otra manera, luchando contra sus perseguidores, sabedor de que no hay otra salida que la muerte, dado que el cristianismo no acepta el suicidio: «porque la fe christiana no consiente / que nadie pueda ser de sí homicida. / Y el triumpho de morir honradamente / no ha de auer cosa humana que lo impida, / y assí esperando a vuestro padre quiero / morir como christiano cauallero».

A continuación, de nuevo en romance, ya hasta el final, desde el verso 221 hasta el 276, retoma el relato el narrador en tercera persona, relatando el heroísmo de los dos enamorados. De inmediato se produce el encuentro armado entre el cristiano y los cinco moros, logra matar a dos, pero los otros le aprietan tanto contra el borde de la peña, que acaban por echarlo al vacío, donde encuentra la muerte. A renglón seguido, Fátima se suicida por amor en el mismo lugar:

> Y al mismo punto la mora,
> sin que nadie se lo impida,
> se hechó de la peña abaxo
> haziéndole compañía.

El padre, conmovido, hace que traigan los dos cuerpos a Antequera y los entierra en un «sepulcro hermoso» con unas palabras que refieren su historia.

Y desde entonces la peña
donde perdieron la vida,
de los Dos Enamorados
guarda el nombre hasta oy día.

Obvio es decir que, más que las armas, lo que domina ahora es el amor, por encima de cualquier otro sentimiento, valor, ley, credo o costumbre. Es, en verdad, el amor más allá de la muerte, pues lo único que se acomoda a la religión –cristiana, eso sí– es la manera de morir del caballero cordobés, no la muerte misma.

La novela en verso que sigue es de importancia capital; más aún, es la más reveladora de todas las escritas por su autor, ya que se trata de una auténtica versificación del *Abencerraje y la hermosa Jarifa* realizada por Padilla en cinco romances consecutivos, que llevan los números de poema 41, 42, 43, 44 y 45 de su *Romancero*, y tienen, respectivamente, 130, 102, 116, 104 y 144 versos, es decir, casi seiscientos: 596, para ser exactos.

Lo más llamativo es que se trata de una versión en romance de la célebre novelita, que sigue concretamente el texto interpolado en *La Diana*, de Jorge de Montemayor, desde su edición de Valladolid de 1561; y no conoce, por tanto –o ignora– la hoy más editada y entonces apenas conocida de Antonio de Villegas en su *Inventario* (1565). Padilla se limita a poner en romance la prosa del portugués, sin ninguna modificación que altere en lo más mínimo ni el orden ni el desarrollo de la historia novelesca, que no sea su considerable *abreviatio*. Y eso me parece de sumo interés, dado que se trataba de un relato bien conocido entonces por todos, lo que significa que Padilla, dada la absoluta fidelidad de su versión reducida, no buscó nunca la originalidad en la *inventio*, sino al contrario, en la *imitatio* más directa. Se limitó, en consecuencia, a poner en verso, y más concretamente en romance, la prosa de Montemayor, lo que parece dar a entender –y más porque lo había hecho ya antes muchas veces, como hemos visto–, que entendía el verso como un canal narrativo equiparable al de la prosa, aunque fuera de manera mucho más abreviada. Es más: al elegir una obra tan famosa como el *Abencerraje* para versificarla, Padilla demostraba perfectamente su manera de entender la novela en verso, siempre mucho más abreviada, de una parte, y ligada directamente al romance, de otra.

La prueba es que en este caso, a diferencia de lo que suele hacer en otros relatos en verso, *utiliza únicamente el romance*, en todas las ocasiones, pues solo se ve interrumpido dos veces: una en el primer romance (núm. 41), cuando Abindarráez es sorprendido por los caballeros cristianos, que le oyen cantar la siguiente canción:

En Cártama me he criado,
nací en Granada primero,
y soy de Álora frontero
y en Coýn enamorado.
Aunque en Granada nací
y en Cártama me crié,
en Coýn tengo mi fe
con la libertad que dí.
Allí viuo adonde muero,
y estoy do está mi cuydado,
y soy de Álora frontero
y en Coýn enamorado.

Y otra en el cuarto (núm. 44), cuando Abindarráez le dice a Jarifa estos versos de amor sobre sus atributos de belleza en endecasílabos:

Si hebras de oro son vuestros cabellos
a cuya sombra están los claros ojos,
dos soles, cuyo cielo es vna frente,
faltó rubí para hacer la boca,
faltó cristal para el hermoso cuello,
faltó diamante para el blanco pecho.
Bien es el coraçón, qual es el pecho,
pues flecha de metal, de los cabellos,
jamás os hace que boluáys al cuello,
ni que me deys contento con los ojos;
pues esperad vn sí de aquella boca
a que os mire jamás con leda frente.
¿Ay más hermosa y desabrida frente?
¿Aurá tan duro y tan penoso pecho?
¿Ay tan diuina y tan ayrada boca,
tan ricos y avarientos ay cabellos?
¿Quién vio crueles tan serenos ojos
y tan sin mouimiento el dulce cuello?

Pero, harto significativamente, se trata siempre, en ambos casos, de versos que se hallan en la versión de Montemayor, y no son de Padilla, que se limita a copiarlos y mantenerlos, quizá porque son los únicos de la novela; con la salvedad de que, en el elogio de la belleza de Jarifa, suprime los últimos veinte endecasílabos del portugués. Es decir, y esto me parece importantísimo: *Padilla pone en romance una versión sintetizada del texto en prosa de Montemayor*.

Nada más. Y eso significa que considera al romance un medio narrativo eficaz, y que lo utiliza en ese sentido, como un medio alternativo a la prosa, capaz de sustituirla, con función narrativa semejante, aunque siempre más breve, ágil y dinámica: *la prueba es que transforma en romance únicamente la prosa de Montemayor, pero nunca sus versos*.

No obstante, altera un poquito, mínimamente, lo versos del *Abencerraje*, mejorando siempre, a su entender, algunas lecturas del original –en este caso como poeta, claro está–, de la siguiente manera: a) en los octosílabos, dice el tercer verso «*y soy* de Álora frontero», en vez de «*mas fui* de Álora frontero»; y en el undécimo insiste «*y soy* de Álora frontero», sustituyendo a «*de* Álora *soy* frontero». Asimismo, en los endecasílabos, el quinto verso dice «*el* cristal», en lugar de «cristal»; el octavo «*de* metal, de los cabellos,», y no «*del* metal de los cabellos»; el siguiente dice «volváis *al* cuello», y no «*el* cuello»; y el duodécimo, en fin, «*a que os mire* jamás», en vez de «*de quien miró* jamás». Pequeños matices de exigua importancia, que únicamente demuestran que leía y corregía con cuidado los versos, como buen poeta que era, más allá de cualquier otra consideración.[35]

Padilla siguió fielmente el texto de Montemayor, respetándolo todo, hasta sus errores históricos. Por eso, el primer romance (41) mantiene la referencia a Narváez como conquistador de Antequera y alcaide de Álora, tal y como hace el *Abencerraje*, aunque es históricamente imposible, dado que Antequera se tomó en 1410 y Álora en 1484. Por lo demás, desarrolla el encuentro entre Abindarráez y Narváez, una noche en que el alcaide de Álora sale con otros nueve caballeros a buscar honra, se parten en dos grupos, y uno de los bandos encuentra al moro, que va camino de Coín para ver a su amada Jarifa, cantando la primera canción que he comentado. Entonces:

> Y veen asomar vn moro
> sobre vn gallardo cauallo
> con vna marlota azul
> y vn albornoz colorado,
> con rapacejos de oro
> a las orillas colgando,
> y vna toca en la cabeça,
> que diuersas bueltas dando,
> de deffensa le seruía,
> como si viniera armado,

[35] He utilizado el texto del *Abencerraje* inserto en la *Diana* de Montemayor, según la edición de F. López Estrada, *Los siete libros de la Diana*, Madrid: Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, 1970, págs. 203-221.

vn adarga ante los pechos
y gruesa lança en la mano.

Comparemos los versos de Padilla con la descripción en prosa de Montemayor:

> venía en un gran caballo rucio rodado, vestida una marlota y albornoz de damasco carmesí, con rapacejos de oro, y las labores dél cercadas de cordoncillos de plata. Traía en la cinta un hermoso alfanje con muchas borlas de seda y oro, en la cabeza una toca tunecí de seda y algodón listada de oro y rapacejos de lo mismo la cual dándole mucha vueltas por la cabeza le servía de ornamento y defensa de su persona. Y traía una adarga en el brazo izquierdo muy grande y en la derecha mano una lanza de dos hierros.

Padilla añade algo, aunque poco: el color azul de la marlota, pues todo es carmesí en Montemayor, y el alfanje, que no cita el portugués, y es una cimitarra en la versión de Antonio de Villegas.

La versión en romance de Padilla es muy fiel al original: únicamente hay una mala lectura del texto en prosa, puesto que se refiere a nueve caballeros cristianos, incluido Narváez, cuando en la novela son siempre Narváez y nueve más, esto es, diez cristianos, cinco en cada bando, pues se dividen en dos, tanto en Montemayor como en Villegas. Sin embargo, en Padilla encuentran a Abindarráez cuatro caballeros cristianos, porque sin duda el linarense había entendido (mal) que eran nueve en total, y otros cuatro venían con don Rodrigo. Con excepción de esta minucia, sin duda un mero malentendido, todo lo demás es absolutamente fiel a la versión en prosa de Montemayor.

El romance primero (41), en fin, *es el encuentro*, y después de que el moro venza a dos cristianos (tres en el original), llega Narváez, y él solo vence a Abindarráez. Así acaba el primer romance. *El segundo* (42) *es la primera parte de la autobiografía de Abindarráez*: sigue con la misma fidelidad, y cuenta cómo regresan todos a Álora con el moro cautivo. Entonces, Narváez observa con preocupación la tristeza excesiva del valiente caballero: «Y vióle que yua muy triste, / muy penado y afligido, / y en vn hombre tan valiente / bajeza le ha parecido». De nuevo, mera adaptación en octosílabos de «parescíale demasiada tristeza la que llevaba para un ánimo tan grande». Le pregunta, y el moro, al saber que se trata del famoso Rodrigo de Narváez, cambia su faz: «Huelgo que mi mala suerte / tal descuento aya traído»; simple versión en romance, como siempre, de: «en extremo me huelgo que mi mala fortuna traya un descuento tan bueno». Entonces, decide contarle su vida anterior, y se produce el relato autobiográfico de Abindarráez, en el que cuenta a Narváez la historia de su familia, los Abencerrajes, y cómo quedaron vivos

únicamente su padre, su tío, y él, a causa de una falsa acusación de traición al rey de Granada:

> soy Abindarráez *el Moço*,
> a differencia de vn tío
> ques hermano de mi padre
> y tiene mismo el apellido,

En la prosa, nunca Abindarráez se llama a sí mismo *el Mozo*, para diferenciarse de Abindarráez *el tío*, aunque relata exactamente igual su historia: en este verso nace, en consecuencia, la diferenciación del romancero morisco entre Abindarráez *el mozo* y Abindarráez *el tío*, que ya utilizara Agustín Durán.

El tercer romance (43) *es la segunda parte, primera mitad, de la autobiografía de Abindarráez*, centrada ya exclusivamente en la historia íntima y personal de sus amores con Jarifa en Cártama, donde se criaron ambos como hermanos, enamorados sin saberlo, hasta que tuvieron conciencia de que no eran hermanos y de su inmenso amor. Todo es, como siempre, versificación de la novela en prosa.

El cuarto romance (44) *es la segunda parte, segunda y definitiva mitad, de la autobiografía de Abindarráez*, pues desarrolla su amor desde el momento en que descubren con seguridad que no son hermanos. Como siempre, sigue a la letra el texto en prosa de la *Diana*, y el moro prosigue su relato autobiográfico, contando a Narváez cómo se acentuó su amor y Jarifa le aceptó encantada por esposo, justo al mismo tiempo que trasladaban a su padre desde Cártama a Coín, con lo que tuvieron que separarse los dos enamorados, con la promesa de esperarse hasta que pudieran unirse definitivamente. Y apenas acababa de llegar un mensaje de Jarifa llamando a Abindarráez, y éste caminaba presto hacia Coín para verla, cuando fue apresado por los cristianos. Tal era la causa de su extrema aflicción.

El quinto y último romance (45) *es la conclusión feliz del relato*, en la que se encuentran todas sus claves. Acabada ya la autobiografía del moro, Rodrigo de Narváez le deja en libertad bajo palabra de regresar antes de tres días y escribe al rey de Granada intercediendo por el amor de Abindarráez. El rey acepta y ordena al padre de Jarifa que haga el casamiento. Mientras, Abindarráez se ha reunido en Coín con su amada y todo acaba felizmente. Lo más curioso es que Padilla respeta la narración en prosa por completo.

Vemos con claridad que Padilla, además de poner en romance la prosa de Montemayor, ha interpretado previamente el *Abencerraje* con mucha claridad, como revela su estructuración del relato, dado que lo divide en cinco partes o romances, el *primero* de los cuales es la introducción, mediante el encuentro de los dos héroes; el *último*, la conclusión feliz del lance; y *los tres intermedios* relatan la autobiografía que Abindarráez cuenta a don Rodrigo de Narváez. De

modo que está muy clara la lectura de nuestro autor: para el linarense la clave de la novelita es el relato autobiográfico de Abindarráez, pues ocupa el centro largo, tres quintas partes del total, en concreto. A su vez, ese centro se divide en dos, pues el romance *segundo* narra la *historia de los Abencerrajes*, de su familia, mientras que los otro dos, el *tercero* y el *cuarto* se centran en su *historia amorosa personal* con Jarifa, que ocupa el centro de todos los centros, por así decirlo. En suma, lo que más le interesa es la historia de amor de Abindarráez y Jarifa.

Y eso no deja de ser muy interesante, en el contexto del romancero de esos años, sobre todo visto desde la *Rosa de amores* (1573) de Timoneda, en la que se inserta un romance larguísimo de 896 versos, un verdadero relato en verso, aunque algo pesado, la verdad sea dicha, –«no es una pieza muy afortunada», dice López Estrada[36]– comparado con los romances de Padilla, muy superiores narrativa y poéticamente hablando, dado que sigue un criterio justamente opuesto al de nuestro autor, pues dedica una larguísima tirada de 338 versos –insisto en que es un solo romance, sin ninguna división, de casi 900 versos: las divisiones estructurales las hago yo– al *encuentro de armas* entre el moro y los cristianos, casi tan detallado como la prosa, y falto, por ende, de la necesaria agilidad del verso narrativo. En cambio, la *autobiografía* del moro, y con ellas *sus amores*, siempre decisivos, pasan rápidamente, en 176 versos; quizá con excesiva celeridad. Todo lo contrario hace después, pues la conclusión caballeresca y ejemplar del embrollo vuelve a ocupar una pesada parte de 382 octosílabos.

Es obvio que Padilla, o bien no conocía el romance de Timoneda, o bien intentó hacer justamente lo contrario, ya que dio importancia central a lo que el valenciano había desdeñado: los amores de Abindarráez y Jarifa. En cualquier caso, el texto del editor de Lope de Rueda no le interesó lo más mínimo. De hecho, el romance de Timoneda seguía muy de cerca la versión primitiva de la *Chrónica* (Toledo, 1561), más que el *Inventario* (1565) de Antonio de Villegas, mientras que Padilla, como hemos visto, se basaba expresamente en la versión de *Los siete libros de la Diana*, de Jorge de Montemayor. Juan de Timoneda y Pedro de Padilla, en fin, caminaron por sendas distintas, en su común interés por escribir una versión novelesca en verso del *Abencerraje*. Y esto es lo que me interesa, por encima de otras cosas: su interés compartido por convertir en romance la magnífica novelita quinientista, realizando al mismo tiempo un claro ensayo de novela en verso; ello por no insistir en que la herencia en verso del *Abencerraje* dio principio al romancero morisco y constituyó siempre uno de sus pilares más sólidos.

Timoneda insiste muchísimo más que Padilla, y quizá que cualquier otro, en la descripción colorista y detallada de la indumentaria de Abindarráez, rasgo usual de los romances moriscos que afectará a los inminentes romances nuevos.

---

[36] *El Abencerraje (Novela y Romancero)*, Madrid: Cátedra, 1983, pág. 61.

Aunque, bien es verdad que no suele ser nunca una descripción tan extensa como ésta. Por eso la transcribo, para que se vea su exceso, pues forma parte de un romance claramente anovelado y desmedidamente largo en todo:

Un valiente y gentil moro
de linda fisonomía
en un caballo ruano
poderoso a maravilla,
amenazando los vientos
con la furia que traía,
que la silla con el freno
eran de grande valía,
con muchas borlas de grana
demostrando el alegría
que llevaba el fuerte moro
y en lo demás que traía:
las cabezadas de plata
labradas a la Turquía,
un caparazón bordado
de aljófar que relucía,
y los estribos dorados,
acciones de seda fina.
El moro venía vestido
con extrema galanía:
marlota de carmesí
muy llena de pedrería,
un albornoz de damasco
cortado de fantasía,
una fuerte cimitarra
a su costado ceñía:
el puño de una esmeralda,
pomo de piedra zafira,
la guarnición es de oro,
la vaina de perlería;
una adarga ante sus pechos
de fuerte piel granadina,
a la morisca labrada:
una luna por divisa;
lleva el brazo arremangado
que muy fuerte parescía,
una lanza con dos hierros

que veinte palmos tenía
con aquel brazo hercúleo
fuertemente la blandía;
rica toca en su cabeza
que tunecí se decía,
con las vueltas que le daba
de armadura le servía,
con rapacejos colgando
de oro de Alejandría.[37]

Compárese con los doce versos, mucho más ajustados, que le dedica Padilla, cuya efectividad narrativa es superior a ojos vista, y de mayor calidad poética, con estos 46.

Además, como ya he dicho, Timoneda pone en romance la versión en prosa de la *Chrónica* toledana, para ser más preciso, como prueba, por ejemplo, el hecho curioso de que Abindarráez aluda al mito de Sálmacis y Troco, y confunda a Jarifa con la ninfa, deseando ser él mismo Troco o Hermafrodito, para que se fundieran ambos en un solo ser –es el nacimiento del Andrógino–:

A la hermosa Sálmacis
en belleza parescía.
Dije: ¡Oh, quién fuese Troco
para estar cabe este ninfa
sin jamás quitarme della
ni de noche ni de día.

Que corresponde, en efecto, al siguiente fragmento de la *Chrónica*: «¡O, quién fuesse Trocho para poder siempre estar junto con esta hermosa nimpha!». Pudiera haber sido también el *Inventario* de Villegas, en el siguiente fragmento: «Acuérdome que entrando una siesta en la huerta, que dicen de los jazmines, la hallé sentada junto a la fuente, componiendo su hermosa cabeza. Miréla, vencido de su hermosura, y paresciome a Sálmacis, y dije entre mí: «¡Oh, quién fuera Troco para parescer ante esta hermosa diosa!».[38] Pero no puede ser, porque el *Inventario* dice «diosa», y no «ninfa», como hacen la *Chrónica* y Timoneda. Es obvia, por tanto, la filiación de su romance.

---

[37] Cito el romance por la edición de la *Rosa de amores* de A. Rodríguez-Moñino y D. Devoto, Valencia, 1963, fols. xxxiiij-lj.

[38] Cito por la ed. de F. López Estrada, *El Abencerraje (Novela y Romancero)*, Madrid: Cátedra, 1983, págs. 116-117; la cita siguiente, pág. 122. Y por el excelente libro de Eduardo Torres Corominas, *Literatura y facciones cortesanas en la España del siglo xvi. Estudio y edición del «Inventario» de Antonio de Villegas*, Madrid: Polifemo, IULCE, 2008, pág. 648.

Lo mismo sucede con la siguiente frase de Narváez:

> Afligido Abencerraje,
> pues fortuna así lo guía,
> quiérote mostrar que puede
> más tu virtud y valía
> que no tu adversa fortuna.

Aunque en este caso Timoneda se confunde un poco, y recuerda mal el texto original, porque la frase en Villegas dice así: «Abindarráez, quiero que veas que puede más mi virtud que tu *ruin* fortuna». Casi igual que la *Diana*, donde sólo cambia «ruin» por «*mala* fortuna». El texto de Timoneda parece encajar mejor con esta lectura, pero no conoce la *Diana*, sino, como ya sabemos, la *Chrónica*, que en este caso lee exactamente igual que Montemayor: «*mala* fortuna».

En fin, otra frase que únicamente se encuentra en el texto primitivo, y corrobora que el romance del valenciano sigue a la letra y versifica muy de cerca la *Chrónica* es la siguiente:

> Rodrigo de Narváez, mira si te cumplo bien mi palabra, pues te prometí de volver un presso, y te traigo dos, de los cuales el uno solo *basta a prender* a otros muchos.

Que pone en romance así Timoneda:

> Ved Narváez si complía
> la palabra que te he dado
> que a tus manos volvería:
> un preso te prometí
> y dos presos te traía,
> que el uno *basta a prender*
> cuantos cristianos había.

Tanto el *Inventario* como la *Diana* dicen «*vencer*», en lugar de «*prender*», como hacen el texto primitivo de la novela y Timoneda.

En fin, quiero acabar este apartado comentando la relación que hay entre el interesante romance novelesco de Padilla y los tres sobre el mismo tema incluidos en el *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez, que son, en todos los casos, muy distintos de los nuestros.

El romance *De don Rodrigo de Naruáez, y del Moro Auindaráez*, «Por una verde espesura», se centra en el encuentro de armas entre el moro y los cristianos, sin que se pueda precisar la fuente, aunque, por lo que dice otro de

los romances, es el *Inventario* de Villegas. Son mejores octosílabos que los de Timoneda, a mi entender; sin embargo, aunque es un poema mucho más breve, de solo 76 versos, dedica 28, más de un tercio, a la descripción de Abindarráez; son, en consecuencia, demasiados. Habla de una «marlota azul», como Padilla, y los «rapacejos de oro» dice «que se los puso Xarifa», lo que no procede de ninguna fuente, y además es imposible, porque la dama ya está en Coín cuando Abindarráez parte de Cártama, y no pudo ponérselos.

El denominado *Romance de Auindarráez*, de 52 versos, es una síntesis aún más breve de una parte de la historia, del amor de Abindarráez y Jarifa, y de dos momentos álgidos de la misma, en una última y dramática conversación entre los dos enamorados; a saber: 1) cuando Jarifa sabe que son hermanos; y 2) cuando trasladan a su padre a Coín: pero todo se une libremente en la misma y breve conversación, cuando no es así en ninguno de los originales. Por otra parte, al igual que el romance tradicional queda abierto, el final de esos amores queda asimismo indeciso.

El tercero y último, denominado *Otro romance de batalla que Auindarráez tuuo con Rodrigo de Naruáez, yendo vna noche a ver a Xarifa* es el más largo de todos, y seguramente el más conocido entre los del *Romancero historiado*, «Al campo sale Naruaez». Tiene 158 versos y es el único que traza la historia completa del *Abencerraje*. Se trata de un resumen muy general, bastante libre, de la novela, según el *Inventario* de Villegas, dado que el moro canta en árabe estos versos:

> En Cártama fuy criado
> pero nacido en Granada,
> y por la ventura mía
> en Coýn tengo mi alma.

Que corresponden a los siguientes de la versión de Villegas, pues no están en la *Diana*:

> Nacido en Granada,
> criado en Cártama,
> enamorado en Coín,
> frontero de Álora.[39]

No obstante, como ya indicaba su primer romance, Lucas Rodríguez, al igual que Timoneda, tiene más interés por el encuentro de armas que por cualquier otra cosa, lo que indica una lectura asimismo mediocre del texto. De hecho,

[39] E. Torres Corominas, *Literatura y facciones*, pág. 643.

sobre los amores, a los que dedica el otro breve romance, no dice nada, y se los carga en estos cuatro versos:

> luego le contó su historia
> y los amores que trata,
> diziéndole como yua
> al llamado de su dama.

Lo que queda claro es que los romances de Lucas Rodríguez son mucho más cortos, más breves, bastante mejores que los de Timoneda sobre este asunto, pero mucho menos narrativos, pues apenas presenta algunos apuntes breves, que nada tienen que ver con las precisas y estudiadas narraciones en verso de Padilla. Sin embargo, esa misma brevedad, y una calidad indudable, los aproxima bastante al Romancero nuevo, aunque no llegue a formar parte de él. Los del linarense son igual de buenos, si no mejores, pero mucho más largos y novelescos, en general.

En fin, me parece evidente la intencionalidad narrativa de Padilla en muchos de sus romances, corroborada por la utilización polimétrica de octavas y quintillas, sobre todo, para la expresión de los sentimientos más íntimos de los personajes, ya sea en forma epistolar, ya directamente. Intencionalidad que también demuestran otros autores contemporáneos de romances, sin duda, al margen de su calidad y de su acierto. El nuevo romancero, en suma, tuvo una deriva novelesca hacia los años 1570-1580, que luego el definitivo romancero nuevo de Lope de Vega, Liñán, Góngora, etc., más lírico, musical y cantable que novelesco, dejó a un lado y alteró considerablemente. Solo en las sagas completas de Gazul, Zaide, Azarque, Bravonel, Tarfe, Muza y los demás, o de pastores como Belardo, Riselo, Damón, Tirsi, Salicio, Silvano, Elicio, etc., había una historia novelesca, pero eran varios romances diferentes, salidos incluso de distintas plumas; no en uno solo, o en un conjunto trabado y unitario.

Recordaré ahora que por las mismas fechas en que escribía Padilla, sin que podamos precisar más, el sevillano Cristóbal de Tamariz nos dejaba un interesante manuscrito con 17 novelas en verso, que no pasaron desapercibidas a don Antonio Rodríguez-Moñino[40], aunque el gran bibliógrafo se limitó a publicar las seis que estaban en un manuscrito, cediendo él mismo otro manuscrito mucho más completo, que perteneció a don Bartolomé March Servera, de Madrid, con un total de 17 novelas, a Donald McGrady, que lo estudió y publicó cuidadosamente años después[41]. El investigador norteamericano demostró que

---

[40] *Novelas y Cuentos en verso del Licenciado Tamariz*, Duque y Marqués, Valencia, 1956; «El Licenciado Tamariz, poeta del siglo XVI», en *Relieves de erudición*, Madrid: Castalia, 1959.

[41] Cristóbal de Tamariz, *Novelas en verso*, ed. D. McGrady, Virginia, Charlottesville: Biblioteca Siglo de Oro, núm. 1, 1974.

Tamariz no pudo ser el que murió en 1574, como había dicho Moñino, sino otro Cristóbal de Tamariz, asimismo sevillano, jurista por la Universidad de Salamanca, que llegó a ser Fiscal del Santo Oficio, y hubo de regresar a Sevilla entre 1576 y 1582, fechas en las que comenzó a escribir sus novelas en verso, como demuestra el hecho de que algunas siguen modelos concretos publicados entre 1574 y 1578.[42] Es decir, insisto, al mismo tiempo que Padilla: son los años de la novela en verso, los de finales del XVI. Porque el sevillano siguió caminos muy diferentes a los de Padilla, muy lejos del romancero, ya que todas sus novelas se encauzan en octavas, y nada más que en octavas, sin variaciones métricas de ninguna otra clase: prefiere, pues, con decirlo con los mismos versos del *Arte nuevo* lopeveguesco que ya he utilizado, «aunque en octavas lucen por extremo», «las relaciones piden los romances». Nada tiene de particular que así lo hiciera, pues la octava era el metro de la épica áurea. Sí es muy notorio, en cambio, observar que nunca varió nada su forma métrica, en ningún caso: para él la octava real suplía siempre a la prosa, y era, por tanto, su único equivalente en verso. Obvio es decir que la polimetría de Padilla es técnicamente superior, pues permite realzar algunos matices diferenciales que el monótono verso único oculta u oscurece.

Son 17 novelas en 1.161 octavas, es decir, 9.288 versos; o cuatro versos más, para ser exactos, 9.292, porque la novela 6 bis es un soneto. Su extensión es muy irregular, pues hay relatos de 11, 20, 23, 28 y 33 octavas, mientras que otros tienen 82, 103, incluso 232 octavas, o lo que es lo mismo, 656, 824 y 1856 versos. Sus propósitos literarios son también muy distintos a los del linarense, pues se trata, en general, de introducir en España la *novella* italiana. La mayor parte, como dice McGrady, «son poco más que traducciones versificadas», «cinco provienen de modelos italianos bien conocidos –Bandello, Masuccio, Ser Giovanni Florentino–». No obstante, «la *Novela de la tinta*, la *Novela de las flores* y el *Cuento de una burla* acusan un talento nada despreciable». En cuanto a sus versos, «con objetividad se ha de admitir que son algo duros y escasos de ritmo y música».[43] La más interesante de todas, la *de las Flores*, sirvió de modelo para una de las mejores novelas cortas del *Guzmán de Alfarache* (1599-1604), de Mateo Alemán, *Bonifacio y Dorotea*.[44]

A Cristóbal de Tamariz se atribuyó en ocasiones la divertida y procaz *Novela de las madejas*, que junto con el *Sueño de la viuda de Aragón* y la *Novela del*

---

[42] D. McGrady, pág. 17.

[43] *Ibid*., págs. 20, 21 y 24.

[44] Aunque no voy a hablar sobre la picaresca ni sobre Mateo Alemán, no quiero dejar pasar la ocasión de mencionar un libro magnífico de Michel Cavillac, recién salido de las prensas, que nos afecta directamente: *Guzmán de Alfarache y la novela moderna*, Casa de Velázquez, 2010.

cordero forman la tríada erótica e irreverente de fray Melchor de la Serna[45], autor que usa el terceto para sus narraciones en verso. No obstante, dos narraciones anónimas, menos eróticas, aunque de temática satírica amatoria y misógina muy parecida, como *Quiera Dios Matea* y *Casarás y amansarás* se sirven únicamente de octavas reales, igual que el Licenciado Tamariz, a quien por esa razón se han atribuido en algún caso.[46]

Con todo, parece que la novela en verso más atrevida, erótica, apicarada o arrufianada acaba por preferir finalmente el cauce de los tercetos, cuando mira hacia el endecasílabo, claro está, porque cuando prefiere el octosílabo, se inclina usualmente por el romance. En ese sentido, no deja de ser significativo que la novela picaresca, tan reacia siempre al uso del verso, use el terceto en la anónima, emblemática y genérica *Vida del pícaro*, de 334 versos, incluida hoy entre las poesías de Liñán de Riaza[47].

Es el momento de recordar de nuevo a Salas Barbadillo, porque en *La ingeniosa Helena* (1614) añade algunos relatos en verso a su primera versión de la obra, denominada *La hija de Celestina* (1612); a saber: cinco romances de *Malas Manos*, que forman cinco secuencias de una misma historia, y son, por ende, como una novela en capítulos; y dos narraciones en tercetos, *La Madre* y *El Marido*, puestas en boca de Montúfar. *La Madre* consta de 90 tercetos y un epitafio en dos quintillas sobre Celia, prostituta que pronto prostituye a sus tres hijas, etc. Son 280 versos: 270 endecasílabos y 10 octosílabos, por tanto, de una narración cómica y burlesca sobre una Celestina, sus hijas prostitutas, el poder único del dinero, y sus clientes adinerados, genoveses, curas, etc. *El Marido* va a continuación, asimismo en boca de Montúfar, sobre un cornudo paciente, asimismo festivo, en 80 tercetos (240 endecasílabos) y un epitafio, en paralelo constructivo notorio, formado ahora por dos redondillas, y un total de 248 versos.

Barbadillo, en consecuencia, es buena prueba de esa oscilación entre el romance y los tercetos para la novela en versos de rufianes y pícaros, cuando deja la prosa.

Con todo, me interesa más en este momento el *romance novelesco*, dado que Padilla y los suyos nunca se acercaron al mundo de jaques y rufianes. Por eso, y curiosamente dentro de otra interpolación, dentro de la novela en prosa asimismo intercalada que se denomina *El pretendiente discreto*, Montúfar, encargado siempre de todas las interpolaciones, inserta cinco romances de un rufián llamado

---

[45] Véase Yvan Lissorgues, «Obras de burlas de Fray Melchor de la Serna: *La novela de las madejas*», *Criticón*, 3 (1978), págs. 1-27; y José J. Labrador Herraiz, «La novela en verso en los cancioneros manuscritos del siglo XVI», *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 100 (1989), págs. 49-60.

[46] Véase José Fradejas Lebrero, *La novela corta del Siglo XVI*, Barcelona: Plaza y Janés, 1985, 2 vols.

[47] *Poesías* (1607), de Liñán de Riaza, F. Randolph, Barcelona: Puvill, 1982.

Malas Manos, «jaque ilustre», ladrón famoso sevillano, del famoso «Corral de los Naranjos»: es tan claramente un relato que anuncia:

> Acometo, pues, el cuento;
> atención, por caridad,
> que éste es plato de curiosos
> regalado y sustancial;
> que el que me hablare a la mano
> quizá me perturbará
> y será, en gracia de todos,
> siervo de la necedad.

El *primer romance* realiza la presentación del lugar y el linaje vil: Sevilla; su madre, La Tovar; su padre, un sastre; su ascendencia morisca. El *segundo romance* habla de la boda de los padres, su muerte, los primeros lances de ladrón y capeador de Malas Manos, que va a Valladolid, donde lleva como prostituta a La Rocha, le da un bofetón y ella le muerde, se pelean, etc. Y dice:

> Ya previene la venganza
> las manos, y yo podré
> prevenir para contalla
> de otro romance a los pies.

Y empieza *el tercero*: Malas Manos va a la taberna, siempre mala consejera, y manda a La Rocha a Burgos con un carretero, que se aprovecha de la situación y se cobra en carne, por lo que Malas Manos lo mata y va a la cárcel.

Cuarto romance: viaja a Valencia, donde lo reciben como un héroe los de la heria, engatusa a una hermosa virgen, hija de un zapatero, se la roba a su padre para prostituirla en Zaragoza, como hace, donde mata a un vizcaíno que la ofendió, y va a la cárcel.

Quinto romance: lo condenan a muerte y lo ejecutan. Y acaba así:

> Paseáronle las calles
> y, al fin de su juventud,
> entre los pies del verdugo
> sus años hicieron flux.

Son, en conjunto, 544 versos, distribuidos entre cada romance de la siguiente manera: 112, 128, 124, 108 y 72.

Son todas novelas, en verso, ya en tercetos, ya en romance. Las que se encauzan en tercetos tienen más tendencia al retrato o al cuadro satírico, pero

los romances cuentan la vida entera de Malas Manos, en cinco secuencias que, además, pueden aislarse, si se quiere, aunque todas juntas, tal y como están, forman una novela, una historia completa.

Y sin embargo, Francisco de Lugo y Dávila, novelista él mismo, aunque bastante peculiar, a causa de las introducciones de carácter teórico-literario y preceptivo que anteceden a las ocho novelas en prosa de su *Teatro Popular*, escribe un prólogo «al lector» de *La ingeniosa Elena*, en el que aparte las novedades que anota sobre la *Hija de Celestina*: «con tan nuevas galas vestida y amplificada», afirma que «en su género es perfecta y acomodada a nuestros tiempos». ¿En qué género? ¿A qué se refiere? A la herencia de la novela bizantina o de aventuras, pues cita en concreto *Teágenes y Cariclea* y *Leucipo y Clitofonte*, de una parte; a las «narraciones amorosas de Plutarco», de otra; y la herencia italiana, «desde el Bocacio». Es decir, no diferencia la novela corta a la italiana, erótica o no, de la novela griega de aventuras peregrinas. Para él todo es la misma herencia, el mismo género. Y hago esta observación porque para mí, como para otros muchos, es una novela fundamentalmente picaresca. Pero es indudable que no la entendió así Lugo y Dávila. Y la pregunta es, por consiguiente: ¿cómo la entendieron sus contemporáneos? ¿Debemos hacer lo propio? ¿Nos hemos equivocado en el estudio de los géneros novelescos? ¿Qué se puede y se debe hacer?, ¿adoptar la postura de algunos lectores contemporáneos?, ¿renunciar a nuestros avances en la teoría de los géneros?, ¿dar prioridad a los enredos y manipulaciones de libreros e impresores? Yo creo que es necesario llegar a un compromiso entre las diversas opciones, aunque eso no impida la necesaria revisión de los ya muy asentados géneros novelescos áureos. Quede simplemente apuntada la necesidad de reflexión sobre los géneros híbridos del XVII.

Otro problema: *¿Historia o ficción?* Dice Lugo y Dávila, en el prólogo mencionado, que Barbadillo, aunque pudo haber elegido un camino, se decidió por otro igualmente interesante: «y aunque de historias verdaderas pudiera darte casos admirables, quiso, para mayor deleite y muestra de su buen ingenio, ofrecerte de su inventiva esta novela». La invención, por tanto, predominaba ya sobre la historia, porque implicaba, dice, «mayor deleite» y muestra del «buen ingenio» del escritor. Es obvio que estamos ya a principios del XVII, en la época de Cervantes, porque antes no estaba tan claro el predominio de la *inventio*. Recuérdese que *Amadís* ponía en cuestión la historia antigua porque los hechos históricos actuales, en 1508, demostraban que era disparatada. Así las cosas, mejor eran las historias fingidas, pues no engañaban a nadie. El XVI asistió, desde el principio, a un proceso muy intenso y gradual de enfrentamiento dialéctico entre historia y ficción, en el que acabó por triunfar el concepto nuevo de verosimilitud, que, en definitiva, dependía de cada uno, era, hasta cierto punto, relativo. La historia, por consiguiente, no ofrecía dudas, después de un largo proceso en el que lo ficticio de las obras históricas se había ido sacando, gradualmente, de ellas. Entonces,

a finales del XVI o ya en el XVII, lo histórico valía por sí mismo, en efecto, pero sin el ingenio de lo ficticio, que tanto se recomendaba para la enseñanza. Por eso, lo que dice Lugo es muy de su época, en la seguridad de que los hechos históricos eran la realidad observada, sin más. Por eso, en ese mismo momento, como dice Domingo Ynduráin, es posible la grandeza del *Quijote*:

> La divertida y difundida situación en la que un lector identifica y confunde la ficción literaria con la realidad objetiva, como le sucede a don Quijote, sólo es posible cuando esos dos ámbitos están ya bien diferenciados por el común de los lectores, lo cual no es lo dado de manera espontánea, sino el resultado de un proceso complejo por el que esos elementos fictivos se van diferenciando, separando e independizando de las narraciones históricas que los contenían, hasta crear una realidad nueva y diferente.[48]

Por esas fechas, lo histórico había ganado el prestigio de la verdad. De ahí la moda de las narraciones históricas y del romancero nuevamente noticiero, difusor de la verdad histórica contemporánea, al mismo tiempo que otros romances del mismo libro eran puramente novelescos y ficticios, como ya hemos visto, pues me refiero de nuevo al *Romancero de Pedro Padilla*, impreso en 1583, con el añadido, dentro del propio título, de lo siguiente: *en el cual se contienen algunos sucesos que en la jornada de Flandes los españoles hicieron. Con otras historias y poesías diferentes*. Y es que el atractivo editorial seguramente más fuerte del volumen era el de los romances sobre la guerra de Flandes, casi coetáneos de los sucesos históricos, que por eso abren el volumen: son 22 romances, que llenan los primeros 3.133 versos, y van desde 56 hasta 334, a una media general de más de cien, y a más de 142 de promedio por cada romance.

La situación era indudablemente compleja y estaba a veces muy entremezclada de historia y ficción. Pensemos en el mismo *Lazarillo de Tormes*, sin ir más lejos, que era, en cierta medida, una relación, como estudió Claudio Guillén.[49]

Y qué decir de las *Guerras Civiles de Granada*, volviendo a la herencia del *Abencerraje*, de Ginés Pérez de Hita, sobre todo en su *Primera Parte*, 1595, cuando la narración se limita a prosificar romances de vez en vez; y, lo que es más interesante: a prosificar tantos romances viejos del cerco de Granada, como romances nuevos, completamente ficticios, pero que eran siempre para Pérez Hita fuente de verdad histórico-novelesca. Por ejemplo, prosifica incluso alguno de los más famosos de Lope de Vega, que ya es el colmo de la confusión entre historia

---

[48] «El descubrimiento de la literatura en el Renacimiento español», en *Estudios sobre Renacimiento y Barroco*, Madrid: Cátedra, 2006, págs. 377-405, en concreto, pág. 394.

[49] «La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*», *Hispanic* Review, XXV (1957), págs. 264-279.

y ficción, pues todo el mundo se los sabía de memoria, y muchos asimismo sabían que eran de Lope, que contaba, bajo el disfraz morisco, sus amores con Elena Osorio y otras mujeres. Recordaré que Pérez de Hita prosifica e incluye dentro, como suele hacer, para que se vea su fuente histórica, el más conocido de los romances del Fénix, pues hasta los niños se lo sabían de memoria:

> Sale la estrella de Venus
> al tiempo que el sol se pone,
> y la enemiga del día
> su negro manto descoge.
> Y con ella un fuerte moro,
> semejante a Rodamonte,
> sale de Sidonia airado,
> de Xerez la Vega corre, …

Lo más curioso es que antes había dado otra versión distinta en prosa, la del romance de San Lúcar, que cuestiona en parte la de Lope. Dice así:

> digo que, acerca desta historia de Gazul, se queda por poner otro romance, que era primero que el de San Lúcar, mas por no ser bueno ni haberlo entendido el autor que lo hizo, no se puso en su lugar. Mas porque no quede con aquella ignorancia, diremos la verdad del caso. El romance que digo es aquel que dice: *Sale la estrella de Venus*, y el que lo hizo no entendió la historia. Porque no tuvo razón ninguna de decir que se casaba Zayda, hija del alcaide de Xerez, con el moro alcaide de Sevilla y su fuerza. Porque Gazul, que mató el desposado de Zayda, no fue en aquel tiempo que Xerez ni Sevilla eran de moros, sino en tiempo de los Reyes Católicos, como se da a entender en el romance de San Lúcar, cuando dice: Reliquia de los valientes, pues en este tiempo ya eran ganadas Xerez y Sevilla de cristianos mucho tiempo antes. Mas has de entender desta manera el romance y su historia. Zayda la de Xerez era nieta o bisnieta de los alcaides de Xerez, y siendo tomada de cristianos, quedaron moros en pleitesía; gozando de sus libertades, lengua y hábito, viviendo en su ley de Mahoma, siendo los cristianos señores de la ciudad y fortaleza. Lo mismo fue en Sevilla: que aquel moro rico que dice el romance que se casaba con Zayda, por ser alcaide de Sevilla, no porque lo fuera él, sino su abuelo o bisabuelo, y el moro vivía en Sevilla con los demás moros que en ella quedaron, y entre ellos se hizo aquel casamiento que dice el romance.[50]

[50] Ginés Pérez de Hita, *Guerras civiles de Granada. 1ª parte* (1595), Shasta M. Bryant, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1982, págs. 296-297; la cita siguiente, págs. 300-301.

Sin embargo, pese a las objeciones, a renglón seguido va el romance de Lope, y después lo prosifica, como hace con todos. Aunque, tras ello, matiza lo expresado por sus versos:

> No hay cosa más endiablada ni rabiosa que son los celos, y ansí están las escrituras llenas de casos acontecidos y desastrados por los celos. Y con mucha verdad dicen los que dellos tienen experiencia, que es cruel mal de rabia, y esto nace de los amantes que son mal considerados. Y si no, miradlo por esta hermosa Zayda de Xerez, que después de seis años de amores, y de otros dares y tomares con el valeroso Gazul, inconsideradamente volvió la hoja, y lo olvidó por el moro Zayde de Sevilla, por ser hombre poderoso y rico, y porque Gazul no lo era tanto, no mirando el valor de las personas, que eran muy diversas. Porque Gazul, aunque no era caballero muy rico, era noble de linaje, como lo dice el pasado romance, y sin esto era valeroso y valiente, de cuerpo gentil y gallardo, como atrás habemos del contado. Y no era tan pobre que no tenía hacienda que valía treinta mil doblas, y muy emparentado en Granada, y todos los de su linaje eran por lo semejante muy ricos y en Granada muy estimados. Mas porque el moro Zayde era de mayor riqueza, lo escogió por marido. Mal haya la riqueza, que muchas veces por ella pierden muchas personas nobles muy buenas ocasiones, por no ser ricas, como tenemos ejemplo en Gazul, que fue desechado, porque se sonaba que no era tan rico como Zayde, según nos avisa el romance de ello. Mas a mí me parece que no es cosa de creer que Zayda olvidase a Gazul, ni lo dejase por pobre, al cabo de seis años que la servía, en los cuales no podía Zayda ignorar si Gazul era rico o no. Y amores de seis años me parece a mí que son muy malos de olvidar. A una cosa lo podemos echar este mudamiento de Zayda: que sus padres o parientes la casaron por fuerza con el moro Zayde por ser tan rico, y ella no osaría hacer más de aquello que sus padres o parientes ordenasen. Y así parece en aquel romance que trata del juego de cañas de Gelves, donde ella a su criada le confiesa querer a Gazul, y que lo tenía en sus entrañas, por donde se colige ser casada contra su voluntad.

Lo mismo había hecho mucho antes con otros de Zaide, como:

> Mira, Zayde, que te aviso
> que no pases por mi calle,
> ni hables con mis mujeres,
> ni con mis cautivos trates,

O de Azarque, a quien Hita cambia de nombre, pues se lo atribuye a una consecuencia del enfrentamiento entre el Malique Alabez y Don Manuel Ponce de León, lo que nada tiene que ver con la vida de Lope:

> Ensilléisme el potro rucio
> del alcaide de los Vélez,
> déisme el adarga de Fez
> y la jacerina fuerte;
> y una lanza con dos hierros,

Todos son de Lope, y sirven sin embargo de materia novelesca para los lances moriscos de Ginés Pérez de Hita.

Bien es verdad que, en el otro extremo, tampoco hay que desdeñar que Lope mismo se confundiera en ocasiones con Gazul, Azarque, Zaide o Bravonel, con todo lo que eso presupone. No se olvide que una versión paródica de este romance: «Ensíllenme el asno rucio / del alcalde Antón Llorente», la del famoso *Entremés de los romances*, puede estar en la génesis misma del *Quijote*; ni que cuando querían meterse con Lope, le recordaban burlescamente, entre otros, este mismo romance, como hace Gabriel Lobo Lasso de la Vega.

El *Entremés de los romances* lo único que no cambia es «asno» por «potro», a diferencia de Góngora, quizá para mayor identificación con Lope, o lo que es lo mismo, para mayor burla antilopesca, pues llegó a identificarse a Lope con *el potro* rucio de su famoso romance morisco, como hemos visto.[51] De hecho, Góngora, en diferentes lugares, lo llama burlescamente así: ya «rocín alado» en el soneto contra *La Arcadia*; ya «potro es brioso, pero va sin freno», en el que dirigió contra *La Dragontea*; ya ve cómo «se calza espuelas y le da un galope» al caballo de Belerofonte, en el soneto contra *La Jerusalén conquistada*. Y Gabriel Lobo Lasso de la Vega, que –en palabras de Márquez Villanueva[52]– «forma un notable trío» antilopesco con Góngora y Cervantes, en el romance núm. 9 de su *Manojuelo*, «Señor moro vagabundo», acusa de morisco a Lope, entre otras lindezas, identificándole con su célebre potro:

> Válgate el cielo por moro,
> que ansí has cansado los hombres
> con tu larga soledad
> y melancólicas noches;

---

[51] Sobre la parodia gongorina del romance de Lope, véase Antonio Carreño, «De potros y asnos rucios: ludismo y parodia en Luis de Góngora», *Góngora y sus contemporáneos. De Cervantes a Quevedo*, en la Col. de Est. Gongorinos *Góngora Hoy*, VI, ed. J. Roses, Córdoba: Diputación, 2005, págs. 59-87.

[52] Art. cit., pág. 312.

el potro rucio te dé
en la barriga seis coces,
y quien amén no dijere
en malas galeras bogue.[53]

Lo que, bien mirado, nada tenía de extraño, puesto que el mismo Fénix se había identificado siempre con él, como demuestra el romance «¿Qué se me da a mí que el mundo», núm. 856 del *Romancero General*[54], reza así:

Ni que cuando el sol se ponga
salga *de Venus la estrella*,
y que *el potro rucio* ande
echando brincos y piernas.

Es más, el propio Cervantes, por boca de Chiquiznaque, el personaje del *Rufián viudo*, no el de *Rinconete*, y por lo tanto, ya en 1611, muchos años después de la polémica, todavía se refería a la fama del célebre romance morisco de Lope de Vega: «muy más que *el potro rucio* eres famoso» (v. 313).

Y, en fin, no hay que olvidar tampoco que don Quijote, en sus primeros capítulos, no *se confunde* con un caballero andante, sino *con los héroes del romancero*, y en concreto con don Rodrigo de Narváez y Abindarráez, esto es, con la tradición del *Abencerraje*, sin duda, y con la de su romancero, pues no olvidemos que esta novelita es la que había originado el romancero morisco, y con él, ese juego apasionante de romance y novela que lo invade y llega sin fisuras hasta Ginés Pérez de Hita.[55]

En suma: que romancero y novela van a menudo tan juntos, que es necesario estudiar y desbrozar sus implicaciones a finales del XVI y principios del XVII.

Con todo, la tradición novelística en prosa más afín al verso de los Siglos de Oro es, sin duda alguna, la novela pastoril, como todo el mundo sabe. Por eso nada tiene de extraño que haya novelas en verso incluso al final del género de la *Diana*, como la curiosísima pastoril anónima, editada recientemente, *La pastora de Manzanares y desdichas de Pánfilo*.[56] No en vano, como nos recuerda Cristina

---

[53] *Manojuelo de romances*, Madrid: Saeta, 1942, págs. 30-31.

[54] Ed. de 1604, que es la primera que contiene trece partes, dado que este romance se incluye en la «oncena», y las eds. anteriores de 1600 y 1602 sólo habían tenido nueve partes. Ed. G. Palencia, Madrid: CSIC, 1947, vol. II, págs. 36-38.

[55] Véase mi libro *El nacimiento del «Quijote»*. Edición y estudio del *Entremés de los romances*, Guanajuato, México: Museo Iconográfico del Quijote, 2006, con la colaboración inexcusable de Mariano de la Campa.

[56] Cuya excelente edición y estudio debemos a Cristina Castillo Martínez, Eds. de la Universidad de Salamanca, 2005.

Castillo, también Miguel Botelho Carvalho, autor de otra pastoril, *Prosas y versos del pastor de Clenarda* (1622), «escribió poco después un extenso poema pastoril titulado *La Filis* (Madrid, 1641), con un total de 71 octavas –sin alternancia de otros versos– agrupadas en seis cantos»[57], aunque, como dice Cristina Castillo, «en todas ellas domina lo lírico sobre lo narrativo, a diferencia de lo que sucede en *La pastora de Manzanares*». Muchos años antes, sin embargo, *El Romancero historiado* (1582) de Lucas Rodríguez incluía una *Égloga y floresta pastoril muy graciosa, de cuentos y preguntas*, escrita en distintos metros, semejante a unos cuantos poemas anovelados de Padilla.

No entro, por razones obvias, en que quizá la mejor novela de Céspedes y Meneses se denomine *Poema trágico del español Gerardo* (1617), ni menciono la tradición de colecciones académicas barrocas, desde la *Casa de placer honesto*, 1620, de Barbadillo hasta el *Para todos* de Montalbán, que incluyen a la vez poemas, novelas y obras teatrales, en textos que quieren abarcarlo todo. Y no lo incluyo porque tal es el gusto barroco, como bien decía Lope en al *Arte nuevo*: «la cólera / de un español sentado no se templa / si no le representan en dos horas / hasta el final juicio desde el Génesis». Es, por tanto, un género editorial, o un género literario misceláneo, o un género mixto, que habría que estudiar desde la cita de Lope, al margen de que se haya denominado novela académica, corta o cortesana. Pero no me interesa, en este momento.

Sí, en cambio, el hecho de que la picaresca sea ajena al verso casi siempre, con las excepciones ya apuntadas, y con la muy diferente y curiosa de la «Tabla poética» de la *Pícara Justina* (1605), a la que tantas horas he dedicado. Sigo a la letra la cita literal del texto de Francisco López de Úbeda, e interpolo por mi cuenta el número de versos que hay en ella:

> En que se ponen todas las especies y diferencias de versos que hasta hoy hay inventados, los cuales están en este libro repartidos en los principios de los números. 1. Redondillas [8 versos]. Libro 1. 2. Quintillas [10 versos]. Lib. 1. 3. Soneto de pies agudos al medio y al fin [14 versos]. 4. Octavas de esdrújulos [16 versos]. 5. Tercetos de esdrújulos [en verdad es uno: 3 versos]. 6. Redondillas con estribo [16 versos]. 7. Glosa de uno en quintillas [1+10]. 8. Octava de pies cortados [8 versos]. 9. Redondillas de pies cortados [8 versos]. 10. Sextillas [12 versos]. 11. Glosa de redondilla [4+40: una redondilla y 8 quintillas de glosa: es la única vez que no es el principio de un capítulo, sino el interior: es la muerte del mesonero]. *150 VERSOS*.
>
> LIBRO 2, PARTE 1.ª 12. Canción de a ocho [8 versos]. 13. Villancico [36 versos, en tres grupos de redondillas dobles y cuatro veces que se repite el estribillo de tres versos]. [Página I, 58] 14. Endechas con vuelta [42 versos:

[57] *Ibid*., pág. 64: las dos citas.

2 del estribillo, 5 veces, y la glosa o desarrollo en 32 versos exasílabos, en grupos de 8, romancillos]. 15. Liras [20 versos] [luego, dentro, aparecen 16 versos en pareados varios] [al final: 24 versos: en tres octavas españolas e italianas en diálogo entre Justina y la princesa de las musas. TOTAL: 60 VERSOS]. 16. Octavas españolas y latinas juntamente [24 versos]. 17. Rima doble [8 versos: es una octava con rima doble o interna]. 18. Estancias de consonancia doble [24 versos: son serventesios]. 19. Octava pomposa [16 versos + 2 versos de un mote en un pareado: son dos octavas, aunque dice «octava de consonantes hinchados y difíciles». *220 VERSOS*.

2.ª PARTE DEL LIB. 2. 20. Sáphicos y adónicos de consonancia latina [21 versos]. 21. Sáphicos y adónicos de asonancia [21 versos]. 22. Redondillas de pie quebrado [10 versos]. 23. Seguidilla [4 versos]. 24. Octava con hijuela y glosa [26 versos]. 25. Sextillas de pie quebrado [14 versos]. 26. Quintillas de pie quebrado [12 versos]. 27. Sonetillo de sostenidos [14 versos octosílabos]. 28. Romance [40 versos sobre los asnos: todos iguales]. 29. Sonetillo simple [12 versos octosílabos]. 30. Media rima [16 versos]. 31. Unísonas [14 versos: son 5 monorrimos + 2 con otra rima, el último exasílabo, los demás octosílabos]. *204 VERSOS.*

3ª PARTE DEL LIBRO 2. 32. Esdrújulos sueltos con falda de rima [32 versos]. 33. Versos sueltos con falda de rima [8 versos]. 34. Tercetos de pies cortados [6 versos]. 35. Sextillas de pies cortados [12 versos]. 36. Liras semínimas [15 versos]. 37. Soneto llano [12 versos].. 38. Séptimas de todos los verbos y nombres [Página I, 59}] cortados [7 versos]. 39. Sextillas unísonas de nombres y pies cortados [18 versos]. *110 VERSOS*.

LIBRO TERCERO. 40. Tercetos de ecos engazados [6 versos]. 41. Verso heroicos macarrónicos [14 versos]. 42. Canción mayor [13 versos]. 43. Octavas de arte mayor antigua [16 versos]. 44. Seguidilla cortada [2 versos]. 45. Séptimas de pies cortados [7 versos: sólo hay una séptima]. *58 VERSOS.*

LIBRO CUARTO. 46. Redondillas de solos dos consonantes [48 versos]. 47. Liras de pies cortados [20 versos]. 48. Redondillas de esdrújulos [10 versos]. 49. Hexámetros españoles [2 versos]. 50. Redondillas de tropel [33 versos]. *93 VERSOS.*

Son, en total, 835 versos, en «cincuenta maneras de poesía». Se trata, en efecto, de una verdadera métrica áurea, que encabeza los capítulos de esta peculiarísima novela picaresca: 835 versos en función, por ende, plenamente novelesca, pues sirven –aparte de como ejercicio de virtuosismo formal, estrófico y manierista–, como resúmenes de los capítulos y como introducción a los mismos y poética, a la vez, pues forman en conjunto una verdadera «tabla poética», como dice el texto.

En cualquier caso, se mire como se mire, el verso tiene funciones parcialmente novelescas y se usa con finalidad narrativa, entre otras, pese a sus muchas peculiaridades y a su carácter multifuncional. No obstante, se trata de una rareza única, que no se puede extender a ninguna otra obra de la época y menos a la picaresca.

Pero, puesto a analizar rarezas, no quiero acabar estas páginas sin reflexionar brevemente sobre dos obras interesantísimas del XVII, aunque muy peregrinas y harto diferentes entre sí: me refiero a *El caballero Venturoso* (1617), de Juan Valladares de Valdelomar, que no llegó a imprimirse, aunque tenía las licencias necesarias[58], y a la *Olla podrida* (1655) de Marcos Fernández, que se publicó en Amberes. La primera tiene una inquina antiquijotesca tan marcada, que ha llevado a pensar a algunos que se trata del autor mismo del *Quijote* de Avellaneda[59]; la segunda, al contrario, es un homenaje a Cervantes que incluye la primera continuación o reelaboración del *Quijote*. Ambas usan abundantemente el verso.

En la primera parte del *Caballero Venturoso* hay un total de 2.700 versos en 54 poemas, en 20 aventuras o capítulos, que son los siguientes:

16 sonetos, de ellos 8 de 17 versos, *con estrambote*
7 glosas en distintos metros
6 poemas en octavas, con uno en esdrújulos de 105 versos
5 canciones, una de 150 versos
5 poemas en liras, uno de 170 versos
5 poemas en quintillas (alguna que otra glosa aparte), uno con 120 y otro con 100 versos
3 poemas en tercetos
2 ensaladas de 110 y 204 versos, respectivamente
2 madrigales, de 72 y 36 versos, respectivamente
1 romance, de 100 versos
1 ovillejo, de 72
1 epitafio, de 10

En la segunda parte contamos 4.959 versos, que responden a 99 poemas, en 24 aventuras o capítulos, divididos así:

30 sonetos, de ellos 13 de 17 versos, *con estrambote*
15 poemas en redondillas
10 poemas en tercetos
8 romances

[58] Eds. A. Bonilla y San Martín y M. Serrano y Sanz, Madrid: Impr. Rodríguez Serra, 1902.
[59] Ya desde Arturo Marasso, *La invención del Quijote*, Buenos Aires: Hachette, 1954.

8 poemas en quintillas, sin contar las 6 glosas
7 glosas en distintos metros, la mayor parte, 6, en quintillas y 1 en liras
6 poemas en liras
4 madrigales
4 villancicos
3 canciones
2 poemas en octavas
2 poemas en décimas

En total, las *dos partes tienen 7.659 versos*, en 153 poemas

46 sonetos, de ellos 21 de 17 versos, *con estrambote*
15 poemas en redondillas
14 glosas en distintos metros
13 poemas en tercetos
13 poemas en quintillas (glosas aparte)
11 poemas en liras
9 romances
8 poemas en octavas
8 canciones
6 madrigales
4 villancicos
2 poemas en décimas
2 ensaladas
1 ovillejo
1 epitafio

En suma, un abundante, variado y rico cancionero poético completo de principios del siglo XVII. Un cancionero multifuncional, que muchas veces tiene cometidos claramente novelescos, que es lo que me interesa señalar ahora; aunque otras no. Pero que se entiende únicamente desde y para la novela, en este caso cercana a la bizantina y a la caballeresca, aunque concluya en religioso-moral y, en cierta medida, en anti-cortesana. Novela, en fin, muy rara, e inclasificable, a la postre, entre los géneros existentes, a no ser como antiquijotesca y, supuestamente, biográfica.

En cuanto a la *Olla podrida*, más próxima genéricamente a Quevedo y a sus mixturas prosísticas satírico-morales, lo más destacable es que al final aparece una suerte de cancionero moral en verso, con *814 versos*, que dan sentido serio a todas las burlas, sátiras y parodias festivas en prosa que lo preceden, esbozando una suerte de estructura literaria compartida y dividida entre la prosa y el verso, de apariencia muy clara, según la cual el verso moral da finalmente sentido a las

burlas previas de la prosa, casi a la inversa de la *Pícara Justina*, o mejor, como si los versos del profesor de español en Münster de Westfalia cumplieran una función similar a la de los aprovechamientos morales que acaban cada capítulo de la *Pícara Justina*. Así se incluyen, en cualquier caso, aunque de modo mucho más general, al final del libro:

1. Silva moral: 194 versos
2. Canciones morales en quintillas: 270 versos
3. Glosa en quintillas: 55 versos
4. Glosa en quintillas: 50 versos
5. Glosa en quintillas: 44 versos
6. Glosa en quintillas: 55 versos
7. Chanzoneta: 28 versos
8. Chanzoneta: 32 versos
9. Chanzoneta: 36 versos
10. Chanzoneta: 12 versos
11. Soneto: 14 versos
12. Soneto: 14 versos
13. Epitafio: 10 versos

Recordaré, para acabar, que en el *Siglo Pitagórico* (1644) de Antonio Enríquez Gómez[60], todas las transmigraciones, hasta un total de 14, van en verso; es decir, que casi todo es verso en esta sucesión claramente narrativa de las transmigraciones de un alma: un ambicioso, un malsín, una dama, un valido, un hipócrita, un miserable, un doctor, un soberbio, un ladrón (menos un arbitrista y un hidalgo, que van en prosa, y el capítulo denominado «varias transmigraciones», que mezcla a la par prosa y verso), y por último un virtuoso, en verso, además de unos documentos morales dirigidos a los sabios, jueces, privados y, en fin, «para todos», asimismo en verso. De modo que, menos la novela picaresca, la *Vida de don Gregorio Guadaña*, y los retratos del arbitrista y del hidalgo, que van en prosa, y parte de las transmigraciones varias, que mezclan prosa y verso, todo lo demás va en verso. El problema es saber por qué se realiza tan arbitraria distribución. ¿A qué se debe? Parece lógico que la novela, como todas las picarescas, vaya, como va, en prosa, pero ¿por qué no los retratos genéricos –como todos los demás– del hidalgo y el arbitrista? ¿Es que acaso ambos tipos eran siempre individualistas? ¿Es por otra razón? No lo sabemos. Los problemas se acumulan.

No obstante, es obvio que el verso podía servir de cauce, en algún caso, para todos o para casi todos los géneros novelescos de la época, la novela pastoril a

[60] Ed. T. de Santos, Madrid: Cátedra, 1991.

la cabeza, sin olvidar la morisca y la bizantina, e incluso la *novella* y la caballeresca; pero no para la novela picaresca, harto significativamente, aunque también existen excepciones, como hemos visto. ¿Habrá más? Nada me extrañaría, pues otros muchos problemas de esta índole permanecen sin solución, como acabo de señalar. ¿Había alguna barrera genérica para el uso del verso? ¿Qué límites novelescos se establecían para él? ¿Existían fronteras temáticas, técnicas, expresivas, o de cualquier otra laya que lo separaban de la prosa narrativa?

Buena parte de las preguntas queda en el aire. De ahí estas reflexiones, que reflejan simplemente algunas dudas e inquietudes personales, como decía al principio. Creo que merecería la pena seguir trabajando en estas y otras cuestiones, y no solo a causa de las lagunas de la prosa y sus géneros, que siguen siendo muchas, sino también acerca de las complejas relaciones del verso y la prosa dentro de la novela áurea, aún en mantillas. Sólo espero, en consecuencia, que mis palabras sirvan para animar a alguien a seguir investigando tan complejos asuntos. Que así sea.

FERNANDO DE HERRERA, PRIMER CRÍTICO LITERARIO MODERNO

JAVIER RODRÍGUEZ PEQUEÑO
(Universidad Autónoma de Madrid)

En su *Historia de las ideas estéticas*, Marcelino Menéndez Pelayo afirma que Herrera es el primero de nuestros críticos del siglo XVI, y sus *Anotaciones*, la primera *Arte poética* en España. Dice que «bajo el pretexto de ilustrar a Garcilaso le ahogaba el divino Herrera bajo la mole de una cabal arte poética, cifra de cuanto él había aprendido en los antiguos y en los italianos, y de cuanto su larga experiencia le había enseñado sobre la nobleza y escogimiento de las palabras, sobre el número del período poético, sobre la majestad y arrogancia de la dicción»[1]. Menéndez Pelayo probablemente no se dio cuenta de algunos aspectos que esconden las *Anotaciones* y que son riquísimo testimonio de la evolución hacia el Barroco desde el Renacimiento; probablemente no se dio cuenta de que Herrera en realidad no escribe un *Arte poética*, es muy posible que no percibiera su originalidad al comentar al modo de los italianos un corpus de textos exclusivamente líricos, pero sí se dio cuenta de la especial actitud de Herrera frente a la obra literaria, sí percibió el intento teórico de Herrera y sobre todo esa «antigüedad» y «modernidad» que conviven al tiempo en el Divino[2].

[1] Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. II, Madrid: CSIC, 1949, págs. 255-257.

[2] Es muy interesante para estudiar este aspecto el libro de José Antonio Maravall, *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966.

Edad de Oro, XXX (2011), págs. 347-367

También Antonio Gallego Morell, preocupado especialmente en los trabajos herrerianos, destaca las *Anotaciones* como el intento de crítica literaria de más altos vuelos en su época[3], cuyo resultado es la mejor arte poética de nuestro primer Siglo de Oro. Por su parte, Antonio Vilanova destaca la modernidad de Herrera, «el único de nuestros preceptistas que desarrolla un sistema literario y estético en función exclusiva del sentimiento artístico y que supedita todas sus teorías sobre el lenguaje y el estilo, la erudición, la obscuridad y la imitación a un supremo ideal de belleza poética», asegurando que son el único tratado de arte poética publicado en el siglo XVI que está a la altura de la poesía española de la época[4].

Efectivamente, las *Anotaciones* marcan un cambio de orientación en la teoría poética, pero son importantes principalmente por ser no una poética innovadora, que no lo es, sino una nueva crítica literaria. Herrera es ante todo un crítico literario que juzga que el lenguaje literario es diferente del lenguaje no literario, que afirma que la belleza está en el ornato y que defiende, por último, la validez de la lengua española como lengua poética. En unas muy acertadas palabras, dice Alberto Porqueras Mayo que Herrera rompe la tradición panegírica, divinizante y moralizante de la poesía e inaugura un estudio de la misma en tanto que producto artístico: su criterio para abordar el fenómeno literario es puramente estético[5], pues así ha de ser, ya que pretende demostrar la madurez de la lengua española, a través de la demostración de su estadio más perfecto: su expresividad poética, su validez poética, que es la máxima realización de todos sus recursos.

Andreina Bianchini[6] se dio cuenta de que las *Anotaciones* son el primer tratado español realizado exclusivamente sobre textos líricos, lo cual, aunque no se refiera Herrera de forma explícita a la unidad de este género, supone una novedad considerable. No es un problema menor, sin embargo, si bien tampoco creo que sea lo más importante, la polémica suscitada, tal vez desde las mismas *Observaciones* del Prete Jacopín, y sobre todo desde la acusación directa de Manuel de Faria e Sousa en su edición de las *Rimas varias de Luis de Camões comentadas* (Lisboa, 1685-1689), sobre el carácter plagiario de Herrera y de su comentario de la poesía de Garcilaso[7].

---

[3] Antonio Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid: Gredos, 1972, págs. 43 y 57.

[4] Antonio Vilanova, «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona: G. Díaz-Plaja, 1953, vol. III, pág. 575.

[5] A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona: Puvill Libros, 1986, pág. 39; Andreina Bianchini, «Fernando de Herrera's *Anotaciones*: a New Look at his Sources and the Significance of his Poetics», en *Romanische Forschungen*, 88 (1976), págs. 27-42.

[6] A. Bianchini, «Fernando de Herrera's *Anotaciones*: A new Look at his Sources and the Significance of his Poetics», art. cit., págs. 27-42, págs. 27-28.

[7] No voy a dedicarle mucho espacio a esta cuestión, ya muy debatida por la crítica herreriana, pero no quiero dejar de mencionar esta polémica y ofrecer la bibliografía más importante a este respec-

El acercamiento a las *Anotaciones* no puede hacerse sin olvidar que son precisamente eso, unas anotaciones, un comentario y no un *Ars* o una *Poética*,

---

to. Ubaldo di Benedetto, uno de los autores implicados en la disputa, a veces muy ácida, señala que si bien no es un visionario, sí supo servirse de aquellas teorías y conceptos que le permiten acercarse de forma original a la lírica de Garcilaso, destacando en esa labor crítica los aspectos formales, el deleite, la búsqueda de la belleza, la consideración práctica unitaria –y, por tanto, moderna– del género lírico, aspecto éste último que vio por primera vez Andreina Bianchini. La originalidad, la importancia de las aportaciones de Herrera por encima de los usos que hace de las Poéticas anteriores es señalada también por Antonio García Berrio, por J. F. Alcina, por T. R. Dutton, por J. Almeida, J. Montero y por Amelia Fernández, entre otros. Por otra parte, otros autores destacan el carácter plagiario de las *Anotaciones*, y su trabajo se centra en establecer, con todo rigor, las fuentes de las que bebe el sevillano. Esta es una idea muy antigua, que en este siglo recogen R. M. Beach, A. Coster, R. D. F. Pring-Mill y, más recientemente y de forma mucho más acertada e inteligente, Bienvenido Morros. Para esta disputa, véase especialmente: U. Di Benedetto, «Introducción» a su edición de *Fernando de Herrera. Lírica y poética*, Barcelona: Publicaciones del frente de afirmación hispanista, 1986, págs. 7-91 (pág. 15); U. di Benedetto, «Las teorías sobre el lenguaje en la Teoría literaria del Renacimiento y en Fernando de Herrera», en *Revista de la Universidad de Madrid*, XIV (1965), págs. 196-197; U. di Benedetto, «Fernando de Herrera. Fuentes italianas y clásicas en sus principales teorías sobre el lenguaje poético», en *Filología Moderna*, IV, 25-26 (1966-1967), págs. 21-46; A. Bianchini, «*The Anotaciones of Fernando de Herrera. An Aesthetics for the New Poetry*, Rutgers University, The State University of New Jersey, 1973; A. Bianchini, «Fernando de Herrera's Anotaciones: ...», en *Romanische Forschungen*, 88 (1976), págs. 27-42; A. Bianchini, «Herrera and Prete Jacopín: the Consequences of the Controversy», en *Hispanic Review*, 46 (1978), págs. 221-234; A. García Berrio, *Introducción a la Poética clasicista*, *op. cit.*, pág. 104; A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna. II. La teoría poética del Siglo de Oro*, *op. cit.*, especialmente págs. 80-85; J. F. Alcina, «Herrera y Pontano: la métrica en las *Anotaciones*», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII, 2 (1983), págs. 340-354; T. R. Dutton, *The Critical Precepts of Fernando de Herrera*, Ph. D.: Cornell University, 1970; J. Almeida, *La crítica literaria de Fernando de Herrera*, Madrid: Gredos, 1976; A. Fernández Rodríguez, *El análisis del estilo de la poesía de Garcilaso en las Anotaciones de Fernando de Herrera. La idea interior artística*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1997; M. R. Lida, *La tradición clásica en España*, Barcelona: Ariel, 1975; R. M. Beach, *Was Fernando de Herrera a Greek Scholar?*, Philadelphia: University of Pennsilvania, 1908; A. Coster, *Fernando de Herrera (El Divino)*, París: Honore Champion Editeur, 1908; R. D. F. Pring-Mill, «Escalígero y Herrera: Citas y plagios de los *Poetices libri septem* en las *Anotaciones*», en Actas del segundo Congreso Internacional de Hispanistas, Nigmegen: Instituto español de la Universidad de Nimega, 1967 (el Congreso se celebró en 1965), págs. 489-498; B. Morros, «Algunas observaciones sobre la poesía y la prosa de Herrera», en *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, II (1985), págs. 147-168; B. Morros, «Fernando de Herrera, Giulio Camilo Delminio y Elías Vineto. A propósito de la elegía 'ver ... erat' de Ausonio», en *Archivi Hispalense*, LXX, 213 (1987), págs. 127-139; B. Morros, *Garcilaso en las polémicas literarias del siglo xvi*, Bellaterra: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1992 (microforma); B. Morros, *Las polémicas literarias en la España del siglo xvi: A propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona: Quaderns Crema, 1998; B. Morros, «Las fuentes y su uso en las *Anotaciones* a Garcilaso», en *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, ed. B. López Bueno, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997, págs. 37-89; J. Montero, «Castelvetro, Aristóteles y Herrera en la 'Respuesta' al Prete Jacopín», en *Archivo Hispalense*, LXIX, 211 (1986), págs. 15-25; J. Montero, «Estudio preliminar» a su edición de *La controversia sobre las Anotaciones herrerianas. Estudio y edición crítica*, Sevilla: Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1987, págs. 17-103; M.ª J. Vega Ramos, *El secreto artificio*, Madrid-Cáceres: CSIC-Universidad de Extremadura, 1992.

por mucho que nosotros, después de muchos años las consideremos como tal, tal vez porque pensamos que en realidad son esa Poética que nunca pudo escribir. Además, tenemos que tener muy presente que en el siglo XVI la Poética y la Crítica estaba regida por unos principios (entre ellos el de *imitatio*) completamente distintos a los de la Teoría de la literatura del siglo XXI.

La conclusión que podemos sacar de todo esto es que, si bien Herrera no es original en la descripción de los conceptos teóricos, sí lo es en su aplicación, en su actitud y en su conciencia crítica, desconocida hasta entonces[8], y más cuando esa labor crítica se realiza por primera vez sobre un texto o un corpus de textos pertenecientes al género lírico, para el que no había una base teórica establecida o consolidada como autoridad. Lo que hace Herrera, y eso sí lo vio muy bien Menéndez Pelayo, es poner en práctica todo lo que aprendió de los antiguos y de los italianos. Es muy gráfica y acertada la afirmación de Amelia Fernández, quien cree que, por este motivo, «Herrera se sirve de todo lo que le viene bien para su propósito», «moviliza todo lo que está ante sus ojos»[9]. Y eso sí es original, eso y que es muy significativo en el cambio que se está produciendo desde el Renacimiento hacia el Barroco en una época de ruptura de un cambio estético y de un sistema social, político, religioso, económico, etc. a otro.

No hay duda de que las *Anotaciones* son uno de los textos más difíciles y caóticos de nuestra Teoría de la literatura. Si le reconocemos originalidad, si admitimos que de verdad está haciendo un intento nuevo, con un género no abordado hasta entonces, creo que bien podemos perdonar el desastre organizativo por el rigor y la originalidad crítica, porque lo cierto es que las *Anotaciones* suponen un punto de inflexión en la crítica española, y especialmente en la consideración del lenguaje literario, porque Herrera, en fin, es ante todo un crítico literario, con un espíritu y una actitud original, y ese aspecto es el que me interesa de sus *Anotaciones*..., probablemente, como un día afirmara el profesor Aguiar e Silva en una de sus magníficas clases en la Universidade do Minho, la primera crítica literaria española.

En este sentido es muy significativo que Herrera, a pesar de ocuparse mayoritariamente del estilo, sí abandone los parámetros anteriores e inaugure un moderno estudio de la literatura que, entre otras cosas, no está escrito en forma de diálogo. Porque Herrera es consciente de su labor innovadora; así lo dice en la *Contestación* a una de las acusaciones del Prete Jacopín y en varias anotaciones:

> Y aunque sé que es difícil mi intento, y que está desnuda nuestra habla del conocimiento de esta disciplina, no por eso temo romper por todas estas difi-

---

[8] U. di Benedetto, «Introducción» en *Fernando de Herrera. Lírica y poética*, *op. cit*., pág. 15.

[9] A. Fernández, *El análisis del estilo de la poesía de Garcilaso en las Anotaciones de Fernando de Herrera. La idea interior artística*, *op. cit.*, pág. 157.

> cultades, osando abrir el camino a los que sucedieren, para que no se pierda la poesía española en la oscuridad de la ignorancia.[10]
>
> Y permítaseme esta licencia, que usurpo en querer mostrar el cuidado de estos versos, porque no hallar fácilmente otros ejemplos en nuestra lengua me ofreció ocasión y osadía para ello; y mayormente la persuasión del licenciado Francisco Pacheco, cuya autoridad por su mucha erudición tiene conmigo valor, para dejarme llevar de este atrevimiento sin temor alguno.[11]
>
> Y atrévome a decir que, sin alguna comparación, va enmendado este libro con más diligencia y cuidado, que todos los que han sido impresos hasta aquí; y que yo fui el primero, que puse la mano en esto, porque todas las correcciones, de que algunos hacen ostentación, y quieren dar a entender que enmendaron de ingenio, ha mucho tiempo que las hice antes que ninguno se metiese en este cuidado, pero estimando por no importante esta curiosidad, las corregí con muchos, que las derramaron en partes, donde otros se valieron de ellas.[12]

Es evidente también que Herrera concede gran importancia a lo que hace, probablemente por el motivo anteriormente señalado, esto es, que es consciente de su originalidad. Por eso, entre otras cosas, corrige constantemente, incluye nuevas anotaciones una vez impresas, obliga a los impresores a crear nuevos tipos de imprenta e incorpora una fe de erratas y un índice temático[13]. Sabe que su exposición no es ni siquiera medianamente sistemática, pero también es consciente de que no hay en España intentos de este tipo, como los que sí hay

---

[10] En todas las referencias a las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a la poesía de Garcilaso seguiré, aprovechando su trabajo filológico, la edición de Antonio Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. cit., pero ofreceré también, por si es de algún provecho para alguien, las páginas de las *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, edición facsimilar, Madrid: CSIC, 1973. Para evitar confusiones me referiré a la edición facsímil como *Anotaciones* y a la edición de Gallego Morell como *Comentarios*. *Anotaciones*, págs. 65-66; *Comentarios*, pág., 307.

[11] *Anotaciones*, pág. 141; *Comentarios*, H-93, págs. 350-351.

[12] *Anotaciones*, pág. 108; *Comentarios*, H-51, pág. 332. Véase también *Anotaciones*, pág. 80; *Comentarios*, H-12, pág. 317.

[13] Véase J. Montero, «Algo más sobre las peripecias editoriales de las *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*», en *Archivo hispalense*, CCI, 66 (1983), págs. 157-172, pág. 167; J. M. Blecua, «Las obras de Garcilaso con Anotaciones de Fernando de Herrera. Nota bibliográfica», en *Sobre poesía de la Edad de Oro. Ensayos y notas eruditas*, Madrid: Gredos, 1970, págs. 100-105; D. Alonso, «La recepción de *Os Lusíadas* en España», en *Obras completas*, Madrid: Gredos, 1974, vol. III, págs. 9-40; J. M. Blecua, «La sensibilidad de Fernando de Herrera. Tres notas para su estudio», en *Ínsula*, 86 (1953), pág. 3; R. D. F. Pring-Mill, «Escalígero y Herrera: citas y plagios de los *Poetices libri septem* en las *Anotaciones*», en *Actas del segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, págs. 489-498, pág. 491; A. Fernández, *El análisis del estudio de la poesía de Garcilaso en las Anotaciones de Fernando de Herrera*, *op. cit*.

en Italia, por ejemplo. Ello le permite ser original y será también la causa de su dispersión y cierto caos, pero lo más importante para nosotros es que su intento es precisamente establecer una poética culta castellana[14].

Además de la manifiesta proclama de ser el primero en comentar a Garcilaso y de la no menos explícita acusación a Sánchez de las Brozas de aprovecharse de su trabajo, según Herrera anterior a 1574, lo que cambiaría el signo de la larga lista de coincidencias (150) entre notas del Brocense y de Herrera[15], es obvio que Herrera había meditado profundamente sobre el quehacer poético y tras asimilar el saber de los antiguos y de los italianos, organiza e intercala lo pasado y lo presente, situándose a la vanguardia de sus contemporáneos y erigiéndose en perfecto exponente de lo que se conoce como *cuestionamiento sistemático*, característica de la segunda mitad del siglo XVI.

Para Herrera la verdadera poesía está caracterizada no por el empleo del verso sino por el principio de mímesis, muy en consonancia con la *Poética* aristotélica y sus continuadores. Quiere presentar los principios de la composición poética, es decir, los principios del artificio, los recursos artísticos, lo que A. García Berrio llama «la serie de recursos aprendibles con que el poeta hace realidad su concepción de la obra artística»[16].

Su especial, y desconocida en la época, actitud frente a la obra poética, mucho más decisiva que su aportación teórica propia, le hace abandonar la mera crítica textual y de búsqueda de «hurtos» y fuentes al modo del Brocense[17], inclinándose por teorizar sobre distintos aspectos estéticos para ponerlos en cuestión y demostrarlos en la práctica poética; así ofrece una teoría práctica del soneto, de la elegía, de la égloga, de la canción, de la belleza, del lenguaje poético, del estilo..., en fin, sistematiza y aplica sus posturas sobre la obra literaria en lo que será considerado el *Arte poetica* que efectivamente nunca escribió y, lo que es probablemente más importante, la supresión del valdesiano complejo de inferio-

---

[14] J. F. Alcina Rovira, «Herrera y Pontano: la métrica en las *Anotaciones*», en *NRFH*, XXXII, 2 (1983), págs. 340-354, pág. 350.

[15] Véase José Almeida, *La crítica literaria de Fernando de Herrera*, *op. cit.*, págs. 29-30, nota 23.

[16] A. García Berrio, *Formación de la Teoría literaria moderna. I. La tópica horaciana en Europa*, Madrid: Cupsa, 1977, pág. 242.

[17] Para el estudio comparativo entre las *Anotaciones* del Brocense y las de Herrera son muy valiosos en los últimos años los trabajos de Alfonso Martín Jiménez, *Retórica y literatura en el siglo XVI. El Brocense*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1997; M.ª J. Vega Ramos, *El secreto artificio*, Madrid: CSIC-Universidad de Extremadura, 1992; Valentina Nider, «Il commento dle Brocense a Garcilaso (con uno sguardo alle *Anotaciones* di Herrera)», en *Studi Ispanici*, 1989, págs. 27-64; Pedro Ruiz Pérez, «Las *Anotaciones* del Brocense. Retórica e ideas poéticas renacentistas», en *Rilce*, IV (1988), págs. 73-98; J. Valentín Núñez Rivera, «Garcilaso según Herrera. Aspectos de crítica textual en las *Anotaciones*», en *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, ed. B. López Bueno, art. cit., págs. 107-134.

ridad respecto a los toscanos[18], pues muy probablemente el objetivo inicial de las *Anotaciones* es demostrar la validez de nuestra lengua para la poesía; toda la obra es un intento de demostración de la poeticidad de la lengua castellana, su validez como lengua literaria. Por eso su estudio es fundamentalmente elocutivo, pero su visión y su actitud con respecto a este aspecto es también novedosa.

Así, mientras el Brocense hace simplemente un ejercicio preparatorio para la lectura de la poesía de Garcilaso con la única luz del tradicional concepto de *imitatio*, del que se aleja deliberadamente Herrera, con el riesgo de perderse en divagaciones que conlleva este tipo de comentario (error en el que cae de vez en cuando) pero aprovechando también las posibilidades de interpretación personal y libertad que le ofrece[19]. Herrera se acerca a la realización de una auténtica poética, con el propósito ya definido como principal: ejemplificar en Garcilaso las excelencias del español como lengua poética. Dice Herrera[20] en la *Contestación* al Prete Jacopín:

> I procurando no ser uno de los muchos, que an declarado las obras de nuestros Poetas, metió todas las velas en mayor piélago, i atendió juntamente a ilustrar i poner en el lugar devido la dinidad, hermosura i ecelencia de nuestra lengua; i comparar con los versos de G. L. Los de los escritores más celebrados de la antigüedad.

Todo esto, especialmente la moderna actitud de Herrera ante la obra de arte verbal, hace que los ataques que desde muy pronto sufrió el Divino, los que afectan a los comentarios filológicos y estilísticos protagonizados por el Prete Jacopín y los posteriores comentaristas de Garcilaso (Tomás Tamayo de Vargas y José Nicolás de Azara)[21] y los que le acusan de copiar a Julio César Escalígero y

---

[18] Oreste Macrí, *Fernando de Herrera*, Madrid: Gredos, 1972; Antonio Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, *op. cit.*, pág. 40.

[19] A. Fernández, *El análisis del estilo de la poesía de Garcilaso en las 'Anotaciones' de Fernando de Herrera. La idea interior artística*, *op. cit.*, págs. 179 y sigs.; C. Codoñer, «Comentaristas de Garcilaso», en *Garcilaso. Actas de la IV Academia literaria renacentista*, Salamanca: Universidad de Salamanca y Biblioteca de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1986, págs. 185-200, pág. 196; A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI. II. Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra, 1987.

[20] Bienvenido Morros, en *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: A propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, *op. cit.*, págs. 263 y sigs., defiende la idea, contraria a la tradicional, de que no es el propio Herrera el autor de la respuesta, ya que, entre otras cosas, da muestras de desconocer algunos aspectos de las *Anotaciones*, que nunca se le hubieran pasado por alto al poeta y crítico sevillano. No es éste el tema de este ejercicio, por lo que no voy a entrar en esta otra que puede ser una nueva polémica alrededor de la figura de Herrera.

[21] En lo relativo a la llamada «controversia» con el Prete Jacopín y a las críticas que a Herrera se le hacen en este sentido, son fundamentales las obras de O. Macrí, *Fernando de Herrera*, *op. cit.*; J. Montero, «Estudio preliminar», en *La Controversia sobre las Anotaciones herrerianas. Estudio y edición crítica*, cit., págs. 17-103; I. Túrrez, «Las Anotaciones del Brocense y Herrera: dos perspectivas de la preceptiva renacen-

a otros antiguos e italianos[22] tengan escaso interés, pues no importa tanto a quién debe las ideas expuestas en las *Anotaciones* como su aplicación[23], su selección de influencias y lo que ello supone: la primera crítica moderna y la primera teoría del lenguaje literario en español. He dicho más arriba que Herrera comparte con Aristóteles la idea de la imitación como principio generador de la poesía. Esto no quiere decir que sean las *Anotaciones* una obra aristotélica, o enteramente aristotélica, como tampoco se puede afirmar el desconocimiento por parte de Fernando de Herrera de la *Poética* del Estagirita[24]. Es ésta una polémica que entronca directamente con la que se establece alrededor de la que se produce sobre si Herrera es un simple plagiador, ya sea de los *Poetices libri septem* de Escalígero, ya sea de Lilio Gregorio Giraldo o de cualquier otro, posición defendida principalmente por A. Coster, R. M. Beach, J. M. Blecua y Bienvenido Morros, y los que defienden la originalidad y el eclecticismo de Herrera, posición defendida por O. Macrí, Ubaldo di Benedetto, Andreína Bianchini, J. F. Alcina, José Almeida, Antonio Prieto y Amelia Fernández. Sobre la presencia de la obra de Aristóteles en las *Anotaciones*, baste decir que efectivamente podemos reconocer el ya mencionado principio de la imitación como motor de la poesía. Además, se percibe claramente en las *Anotaciones* la convicción aristotélica de que el verso no define la poesía. Por último, en alguna de las *Anotaciones*, Herrera considera más graves los errores que implican desconocimiento del arte que aquellos que tienen que ver con la falta de erudición o de conocimiento de otras disciplinas, en perfecta sintonía con Aristóteles. Muy acertadamente ve Amelia Fernández que Herrera se aparta sin embargo de la *Poética* en aquellas cosas en las que no aporta nada al estudio de la poesía de Garcilaso ni a su propósito de construir una auténtica teoría del lenguaje literario. No puede seguir, efectivamente, a Aristóteles en un estudio de poesía lírica, ni en uno que centre su atención no en la fábula sino en el estilo[25]. Nótese, porque es muy importante,

---

tista», en *Retórica y Poética*, ed. J. A. Hernández Guerrero, Seminario de Teoría de la literatura, Universidad de Cádiz, 1991, págs. 271-181; B. Morros Mestre, *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: A propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, cit.

[22] Adolphe Coster, *Fernando de Herrera (El Divino)*, París: Honoré Champion, 1908, págs. 166-167.

[23] José Almeida, *La crítica literaria de Fernando de Herrera*, cit., págs. 25-26. Este autor enlaza la crítica de Herrera a la de Dámaso Alonso y a la del New Criticism. *Ibidem*, págs. 24 y 25. También José Almeida, «Garcilaso a través de los nuevos aspectos del New Criticism», en *Cuadernos hispanoamericanos*, noviembre 1965, págs. 325-356.

[24] Cfr., entre otros, J. Montero, «Castelvetro, Aristóteles y Herrera en la respuesta al Prete Jacopín», en *Archivo hispalense*, LXIX, 211 (1986), págs. 15-25. El origen de esta creencia está en la obra de W. C. Atkinson «On Aristotle and the Concept of Lyric Poetry in Early Spanish Criticism», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid: CSIC, 1956, tomo VI, págs. 189-213.

[25] A. Fernández, *El análisis del estilo de la poesía de Garcilaso en las Anotaciones de Fernando de Herrera. La idea interior artística*, cit.; A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI. II. Aquel valor que respetó el olvido*, cit.

que las *Anotaciones* son el único tratado de poética hasta ese momento que se ocupa exclusivamente de la poesía lírica.

Otra corriente, encabezada por A. Vilanova y por A. Bianchini[26] pretende demostrar el cariz platónico de las *Anotaciones*, y así demostrar también su valor. Parece que lo más acertado es pensar que Herrera, por supuesto, conoce a los dos autores, y que coge de cada uno lo que le interesa o le convence en cada momento, de modo que en la distinción de prosa y verso, por ejemplo, es aristotélico, pero en la concepción del ingenio tomará la idea platónica del poeta irracionalmente poseído[27]. Ya mencioné con anterioridad la afirmación de Menéndez Pelayo a propósito del eclecticismo de Herrera entre los antiguos y los italianos, y la oportuna reflexión de Amelia Fernández a propósito de que en realidad «Herrera moviliza lo que está ante sus ojos para explicar la poesía garcilasiana. Éste es un proceder que dota de valor a las *Anotaciones*», y explica que el neoplatonismo de Herrera, atenuado siempre por el aristotelismo, está filtrado por el *Orator* de Cicerón, al menos por su inicial propuesta de idea interior del artista Cicerón y por el *Perì ideôn* de Hermógenes, el tratado sobre el estilo más importante de la tradición helenística y que merece especial atención en el trabajo de esta autora[28].

Durante los siglos XVI y XVII impera la creencia de que los mejores debían ser imitados, idea compartida por la casi totalidad de los humanistas de la época, entre ellos Julio César Escalígero y que, salvo a Fernando de Herrera, guió a todos los comentaristas de la poesía de Garcilaso, que, influidos por el reciente descubrimiento del legado poético grecolatino, siguieron las actitudes críticas y teóricas de la época. Según este criterio, el Brocense, sin duda el más importante de los comentaristas clasicistas, sólo por debajo de la teoría poética del Pinciano, se limita a destacar las semejanzas entre la poesía de Garcilaso y la de los más afamados grecolatinos. El Brocense, que era un gramático especialista en Retórica, se conforma con comparar fuentes e imitaciones, sin interpretar ni criticar ni, por supuesto, teorizar. Esta actitud le supuso el reproche de que únicamente demostraba que Garcilaso había copiado a otros poetas. Sánchez de las Brozas

---

[26] A. Vilanova, «Preceptistas españoles en los siglos XVI y XVII», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, cit., tomo III, págs. 567-692; A. Vilanova, «Fernando de Herrera», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona: Vergara, 1951 tomo II, págs. 689-750; A. Bianchini, «Fernando's de Herrera *Anotaciones:* a New Look at its Sources and the Significance of his Poetics», en *Romanische Forschungen*, 88 (1976), págs. 27-42, pág. 27; A. Bianchini, *The «Anotaciones» of Fernando de Herrera: An Aesthetics for the New Poetry*, Rutgers University, The State University of New Jersey, 1973; A. Bianchini, «Herrera and Prete Jacopín: the Consequences of the Controversy», en *Hispanic Review*, 46 (1978), págs. 221-234.

[27] B. Brancaforte, «Valor y límites de las *Anotaciones* de Fernando de Herrera», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXIX (1976), págs. 113-129.

[28] A. Fernández Rodríguez, *El análisis del estilo de la poesía de Garcilaso en las Anotaciones de Fernando de Herrera*, cit., pág. 157.

lo justifica en el Prólogo a la segunda edición de sus *Anotaciones* afirmando que no considera buen poeta a quien no imita a los mejores poetas clásicos. La imitación era entonces el patrón básico de escribir poesía y, seguramente, también el de criticarla. Pero Herrera va más allá y se atreve a decir que se puede superar, mejorar lo imitado, aunque proceda de los antiguos y reverenciados clásicos e, incluso, insinuó que se podía mejorar también al mismo Garcilaso. Las censuras no se hicieron esperar, sin duda no por la supuesta vanidad que encierran estas afirmaciones –le acusaron de intentar demostrar que su poesía era mejor que la del toledano– sino por su manifiesto desapego de la época.

Y sin embargo, Herrera no fue el primero en manifestarse en tal sentido, pues ya hacia 1530 otro adelantado, Luis Vives, se pronunció a favor de la imitación pero intentando superar el modelo[29]. Vives se ocupa principalmente de Retórica y Herrera de Poética, pero la idea es la misma. Fernando de Herrera considera que seguir a nuestros antepasados con excesivo respeto supone rechazar nuestros propios esfuerzos, actitud que califica propia de ignorantes y de torpes, pues, en definitiva, como dice en la *Contestación* a las *Observaciones* del Prete Jacopín, «ombres fueron como nosotros»[30], lo que se puede considerar un excelente lema herreriano y manierista. Unas páginas más adelante (pág. 137) dice: «¿No sabeis qu'el cangrejo preguntado para qué andaua al través, respondía, así andauan mis pasados?».

Leamos a Herrera:

> [...] ¿Qué puede valer al espíritu quebrantado y sin algún vigor la imitación del Ariosto? [...] porque no todos los pensamientos y consideraciones de amor, y de las demás cosas que toca la poesía, cayeron en la mente del Petrarca y del Bembo y de los antiguos [...] Y pudiendo así haber cosas y voces, ¿quién es tan descuidado y perezoso, que sólo se entregue a una simple imitación?[31]

---

[29] Véase Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, cit., vol. I, págs. 631-632.

[30] F. de Herrera, *Contestación a Prete Iacopin*, en *Controversia sobre sus Anotaciones á las obras de Garcilaso de la Vega*, Sevilla: Imprenta que fue de D. José María Geofrin, 1870, Contestación III, pág. 84. Esta edición incluye las *Observaciones del Prete Jacopin*.

[31] Fernando de Herrera, *Anotaciones*, págs. 71-72. Antonio Gallego Morell, *Comentarios*, pág. 311. Buen ejemplo de ese cuestionamiento sistemático del que hace gala Herrera y que tiene mucho que ver con su inconformismo poético son las notas –numeradas por A. Gallego Morell– H-384: «Diamante. *Dicho así de la voz griega* adamas*, que quiere decir virtud indómita. Es falso que sólo se enternece con sangre de cabrón, porque se ven muchos hechos pedazos con el martillo»* y H-405: «Parte. *Los griegos y latinos negaron que hubiese Antípodes, y hicieron esta máquina inferior y orbe de las tierras habitado en una sola parte, afirmando que los dos extremos de él eran en el medio del año llenos de tinieblas y tan fríos que la naturaleza humana no podía tolerar aquel destemplado hielo y frialdad; y que la parte contenida en medio era siempre abrasada de tan intenso calor y ardor inmenso que no la podía sufrir algún viviente. Todo esto nos demuestra la experiencia ser falso, y que nació del poco trato y conocimiento que tuvieron los antiguos del término de las tierras* [...]».

> Ni tengo por tan grande su autoridad, ni aun pienso que deve ser la de los antiguos todos, saco siempre á Vergilio deste número, que así de tal suerte sean reverenciados que no nos dejen lugar para entender i juzgar sus obras, i tener mas respeto á la verdad que á su opinión, i al amor que les devemos: porque así como estimo, i por descortesía i rusticidad, contradezir sin causa á los buenos autores, así juzgo por imbidia i afecion de ánimo no querer ó no ossar traer en la presencia de los que saben ó desean sauer, lo que está dudoso. ¿Porque se a de cubrir en silencio el herir dellos con daño de todos los que los imitan, i ha de hauer quien defienda sus culpas? Contra razón, en esto, se obligan ciertamente algunos ombres doctos á una religion supersticiosa, ó antes á una ignorancia torpísima, queriendo poner sombra á los ojos de todos, i mostrar demasiadamente con su exemplo en quanta veneracion se deven tener los escrotores antiguos: ombres fueron como nosotros, cuios sentidos i juizios padecen engaño i flaqueza, i así pudieron errar i erraron, aunque no deshazen estos efectos su ecelenzia, porque no se concedió á la naturaleza umana alguna seguridad en estas cossas, y deuemos perdonar á los barones sabios los descuidos y faltas grandes, quanto i mas las pequeñas, porque travajaron por el gusto y aprovechamiento de todos, ¿Mas en quien, de todos aquellos que conozemos, no ai algo que reprehender ó desear? ¿Pero que cosa mas vil i avatida, ó qual puede ser maior ceguera de ánimo que no sauer cosa por sí, ni juzgalla,antes pender todo del sentido i juizio ajeno, no guiarse por alguna razón, antes moverse siempre por la sentencia i opinion de otros? Porque no es cosa dexarse ir cerrados los ojos con el parezer de los antiguos ¿qué son ellos, por mas que los estimen, que ombres?[32]

Herrera no rechaza el principio de imitación de los modelos clásicos como modelo de creación poética, no reprocha el estudio de los maestros grecolatinos; sí lo hace de la mera apropiación sistemática de formas y temas al modo en el que lo hicieron los primeros petrarquistas, a los que acusa de falta de originalidad. Imitación y originalidad son dos coordenadas compatibles que han de guiar la labor poética, siempre entendiendo que la imitación no sólo está permitida como mal menor sino que es aconsejable, incluso necesaria, pero sin que ello impida ir más allá, sin que oprima la inspiración, la originalidad, requisitos indispensables para la tan ansiada búsqueda de nuevas formas de belleza. En ningún momento niega la imitación de los mejores como método poético que aspira incluso a la superación; su modernidad reside en que a la erudición, al conocimiento profundo de las cosas de la poesía[33] se suma una todavía débil

---

[32] F. de Herrera, *Contestación*, cit., págs. 84-85.

[33] Fernando de Herrera, *Respuesta al Prete Jacopín*, en *Controversia sobre las Anotaciones a Garcilaso de la Vega*, Sevilla, 1870, pág. 86.

pero sin duda importante característica del poeta: la incontrolable irracionalidad, la inconsciencia artística, el otro lado del escritor, el furor divino, como aparece en el siguiente pasaje de sus *Anotaciones*:

> Y sucede muchas vezes que, resfriandose después aquel calor celeste en los escritores, ellos mesmos, o admiren o no conoscan sus mesmas cosas, y alguna vez no las entiendan en aquella razón a la cual fueron enderezadas y dictadas dél.[34]

Sus convicciones en materia de creación poética tienen mucho que ver con la teoría platónica de las ideas, punto en el que ha sido inspirado también por Hermógenes, León Hebreo, San Agustín, Castiglione y Bembo[35] entre otros, y que deriva en su aplicación en una consciente y madurada teoría sobre la belleza, que se alza en Herrera en el objetivo último del poeta. La riquísima anotación a la Elegía I, H-271, pág. 419 nos descubre la finalidad de la creación poética y esta unión entre la poiesis, la belleza y las ideas:

> [...] así debemos buscar en la elocución poética, no satisfaciéndonos con lo extremado que vemos y admiramos, sino procurando con el entendimiento modos nuevos y llenos de hermosura. Y como aquel grande artífice, cuando labró la figura de Júpiter, o la de Minerva, no contemplaba otro de quien imitase y trajese la semejanza de ella, pero tenía en su entendimiento impresa una forma o idea maravillosísima de hermosura, en quien mirando atento, enderezaba la mano y el artificio a la semejanza de ella, así conviene que siga el poeta la idea del entendimiento, formada de lo más aventajado que puede alcanzar la imaginación, para imitar de ella lo más hermoso y excelente.

El fin del poeta es crear nuevos modos de belleza, cosa que obtendrá imitando convenientemente de una idea la mayor belleza y excelencia gracias a la facultad intelectiva y también a la inventiva, pues en Herrera la aspiración al mundo superior de lo Bello, en la que participa activamente la inteligencia del poeta[36], hace que la postura clasicista de la imitación se vea superada.

---

[34] *Comentarios*, H-629, págs. 531-532; *Anotaciones*, págs. 581-582.

[35] Juan Montero cree que en algunos aspectos Herrera está más cerca de las preocupaciones teóricas y prácticas de Bembo que de Aristóteles y de sus comentaristas. Cfr. J. Montero, «Las *Anotaciones*, del texto al lector», en *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, ed. B. López Bueno, cit., págs. 91-105, pág. 95.

[36] «sin entendimiento y memoria no se puede alcanzar el conocimiento de las cosas» (*Comentarios*, H-273).

No tiene nada de novedoso la idea expuesta por Herrera según la cual la belleza consiste en una relación conveniente entre las partes[37], pues esa es precisamente la concepción renacentista de la *hermosura*. Son explícitas las alusiones a Platón («proporción y simetría junto con una suavidad de colores») y a Aristóteles:

> Dice Aristóteles en el 3 de la Retórica y en el de la Poética, que la hermosura, así en lo que es animado, como en todas las cosas compuestas de algunas, consta de orden y conveniente grandeza; y así quiere que no sólo proceda y nazca de la misma belleza y gracia, pero de dignidad y grandeza y veneración con una nota de severidad.[38]

El 3 de la *Retórica* de Aristóteles es el libro tercero y último de dicha obra, la parte dedicada a la elocución, aquella cuyo manejo sabio producirá belleza, entendida con Aristóteles, y seguramente por eso le cite, como una conjunción de dulzura y gravedad, de orden y grandeza.

T. R. Dutton, uno de los autores que con mayor acierto ha intentado explicar la concepción del estilo en las *Anotaciones*, ve en la concepción herreriana claras reminiscencias de las ideas de Cicerón y de Quintiliano. De modo que, a pesar de que Herrera no se ocupa en absoluto de los estilos bajo y medio, pues tiene el más alto entendimiento de la poesía, Dutton hace una clasificación de lo que corresponde, más en la época de Herrera y en sus autores modelos que el propio Herrera, a cada uno de los tres estilos. El estilo bajo se caracteriza por la claridad, la pureza, la propiedad, la limpieza, la honestidad y la elegancia, mientras que el estilo medio se define por la suavidad y la dulzura. Por su parte, el estilo alto, del que se ocupa Herrera, se caracteriza por la gravedad, la majestuosidad, la admiración, la vehemencia y la sublimidad, principios que deben conseguir gracia, hermosura y venustidad[39].

A la evidente influencia de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, podemos añadir la presencia nítida de san Agustín, para quien la belleza consiste en la armonía, residiendo ésta a su vez en la adecuada proporción, en la relación de las partes, de líneas, de colores y sonidos. Herrera considera un ideal de perfección poética la mezcla armoniosa de esas cualidades, principalmente claridad, gravedad y la venustidad o gracia, que es de donde emana la hermosura. En el mismo siglo XVI encontramos una larga lista de artistas y teóricos que defienden la idea de que la belleza reside en la proporción. Así, por ejemplo, Paolo Pino afirma en *Dialogo di Pittura* que la belleza se engendra de una justa composición o proporción de

---

37 Véase *Anotaciones*, págs. 171-172; *Comentarios*, H-130, págs. 367-368.

38 *Comentarios*, H-130; *Anotaciones*, pág. 171.

39 T. R. Dutton, *The Critical Precepts of Fernando de Herrera*, Cornell University Press, 1970.

las cosas[40]; Agnolo Firenzuola, en *Discorsi delle bellezze delle donne*, dice que la belleza consiste en una ordenada concordia, casi una armonía, que resulta de la composición, unión y ensamblamiento de varios miembros diversos bien proporcionados[41]; Daniele Barbaro, traductor italiano y comentarista de Vitruvio, dice en *I dieci libri dell'Architettura di Vitruvio*, de 1556, que tanta es la fuerza de la proporción, tanta es su necesidad y tanta su utilidad para las cosas, que nadie podrá obtener de los oídos, los ojos o los demás sentidos ninguna clase de placer sin la adecuación y correspondencia de la razón, por lo cual lo que nos gusta y nos complace no es sino por poseer en sí una verdadera combinación y una medida proporcionada[42]; el arquitecto Andrea Palladio en *I quatro libri dell'architettura*, de 1570, dice que la belleza resultará de la bella forma y de la correspondencia del todo con las partes, de las partes entre sí, y de éstas con el todo[43]; y, por último, Giovanni Paolo Lomazzo, pintor y crítico de arte, afirma en el Libro I de su *Tratatto della Pittura, Scultura ed Architettura*, de 1584, en sintonía con Barbaro, que sólo lo que posee orden de la proporción, que consiste en la medida de las partes, posee belleza y puede producir deleite. Igual fuente antigua se percibe en la importancia de los ojos y los oídos en la percepción de la belleza, pues, como ya dijera san Agustín, los otros sentidos son incapaces de captar las relaciones entre las partes[44]. También en la época de Herrera y en Italia se dice la misma cosa. En *De subtilitate*, de 1550, Gerolamo Cardano afirma que la belleza es conocida perfectamente por la vista, haciendo que la podamos amar, pues no podemos amar lo desconocido («res visui perfecte cognita, incognita enim amare non possumus»)[45]. Alrededor de esta fecha, tal vez un poco antes, Miguel Ángel Buonarrotti declara cosas como las siguientes: «Tarde ama el corazón lo que el ojo no ve», «Mal se puede amar a quien no se ve», «La belleza que ves es por cierto aquélla, pero crece, en cuanto se alza a un lugar mejor, si por los ojos mortales corre hasta el alma. Aquí se hace divina, honesta y bella»[46].

---

[40] «Si genera da una conzione over giusta proporzione delle cose» *apud* W. Tatarkiewicz, *Historia de la estética. III. La estética moderna*, Madrid: Akal, 1991, pág. 277.

[41] «La bellezza non è altro che una ordinata concordia e quasi un'armonia occultamente risultante dalla composizione, unione, e commissione di più membri diversi, e diversamente da sé, e in sé, e secondo la propria qualità e bisogno, bene proporzionati, e'n un certo modo belli», *ibidem*.

[42] «Tanta è la forza della proporzione, tanta é la necessità, tanta la utilità di essa nelle cose, che niuno può né all'orecchie, né à gli occhi, né à gli altri sensi alcuna dilettazione recare senza la convenevolezza e la rispondenza della ragione, laonde ciò che ci diletta e piace, non per altro ci diletta e piace, se non perchè in sé tiene proportionata misura, e moderato temperamento», *ibidem*, pág. 276.

[43] «La bellezza risulterà dalla bella forma, e dalla corrispondenza del tutto alle parti, delle parti fra loro, e di quelle al tutto», *ibidem*.

[44] En los *Comentarios* de Herrera aprecio esta misma creencia en H-1, H-27, H-50 y H-578.

[45] *Apud* Tatarkiewicz, *Historia de la estética. III. La estética moderna*, vol. III, pág. 196.

[46] *Ibidem*, pág. 185.

Sí es importante en cambio la superación de la belleza sensible y material como finalidad de la experiencia artística. La belleza corpórea, afirma Plotino, cuyas teorías únicamente tendrán éxito en el Manierismo, es sólo una imagen, una sombra, y el que la contempla no debe detenerse en ella sino volar con el pensamiento hacia aquello que representa, hacia la contemplación del mundo de las ideas[47]. Se trata de una superación de la naturaleza como objeto de imitación, pues las artes no reflejan sólo lo visible sino que se remontan a los principios en los que la naturaleza tiene su origen, cobrando vital importancia, además de la forma aristotélica y por encima de ella, la idea platónica, que lo supera todo.

La unión entre belleza y finalidad, y la belleza como fuente de fascinación y de gozo, además de nacer en Platón y en Plotino, encuentra grandes defensores en León Hebreo, en san Agustín y en san Basilio, quien concede, como Herrera, gran importancia a la relación entre el objeto y los órganos de la vista[48], idea que se amplía con la escolástica del siglo XIII, puesto que si la belleza es objeto de admiración, es preciso también considerar al sujeto que la contempla, adquiriendo de este modo la belleza dos aspectos, uno objetivo, el del sujeto en sí, destacado por san Agustín[49], y otro subjetivo, que tiene que ver con el contemplador y su relación con la obra, con el objeto, con clara influencia platónica.

Es completamente platónica la postura herreriana sobre el amor y el alma. El amor es deseo de gozar la hermosura:

> Por opinión común tienen todos, imitando a Platón, que el amor es deseo de gozar la hermosura, y siendo deseo, es afecto, y así dice el Anguilara en el lib. 10, que tradució de Ovidio a su modo:
>
> «Amor altro non é ch'un bel desio
> d'effigie, che l'amante approva bella».
>
> Mas Julio César Escalígero quiere que el amor sea afecto de unión, cuya causa dice que es aquella representación y forma, que cae en el ánimo, para criar en él la disposición del ayuntamiento. Porque el amor no es apetito, o deseo, pero el apetito es accidente de amor, porque sólo hay deseo o apetito, cuando carece alguno de aquella cosa que ama, mas después que la goza, no queda el apetito aunque sí el amor; y algunas veces más encendido que el primero. El deseo se sigue y causa del amor, si está ausente el objeto; y si presente, se causa el gozo o deleite y quietud, porque en él quiere y se deleita y goza.[50]

---

47 Plotino, *Ennead.*, I, 6, 8, *apud* E. Panofsky, *Idea*, cit., pág. 31, nota 66.

48 Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética II. La estética medieval*, Madrid: Akal, 1989, pág. 19.

49 *Ibidem*, págs. 51-71.

50 *Comentarios*, H-50, págs. 329-330; *Anotaciones*, pág. 104.

El amor, dividido en celeste y vulgar, es hijo de Venus, la belleza universal, que es dividida a su vez en belleza corporal (Venus) y en belleza incorpórea (Venus celeste)[51]. Este hecho significa la unión entre ambos conceptos en las *Anotaciones* de la misma forma que lo es en *El banquete* de Platón. Herrera cree que el amor entra por los ojos y nace del viso, potencia del alma para los platónicos y conocimiento intelectual, intuitivo, para los teólogos[52]. También según los platónicos existen tres especies de amor: uno, el contemplativo, divino porque subimos de la belleza corporal (gracias a la vista y al entendimiento) a la consideración de la espiritual; dos, el activo, humano, que es el deleite de ver y conversar gracias al oído y a la vista; tres, el pasional, animal, de corrompido deseo y lascivia, que desciende de la vista al deseo de tocar. La unión se establece con otras tres suertes de belleza[53]: una, del entendimiento, que por la mente goza; dos, del alma, que goza por la vista o por el oído o por los dos al tiempo; tres, del cuerpo, que goza por todos los sentidos, gracias a los cuales la belleza puede pasar al alma.

Algunas cosas bellas son contempladas por los ojos, otras son percibidas por los oídos, algunas son admiradas tanto por los ojos como por los oídos, y otras son percibidas únicamente por la razón.

Continuando con la serie de oposiciones del tipo cuerpo-alma, mente superior e inferior, mundo superior (cielo) e inferior (tierra), siguiendo aquí a Pitágoras y a Aristóteles, Herrera tampoco innova al distinguir una belleza corporal y una belleza espiritual. Desde el mundo inferior hasta llegar a Dios, la escala de los seres se distribuye según su distinto grado de conocimiento de la carencia de la divina belleza. El hombre, como mediador entre materia y espíritu, percibe y aspira a la belleza únicamente por medio de lo sensible, lo que hace posible que el alma goce de esa belleza. Por medio de los sentidos, el cuerpo y el alma se deleitan.

La belleza que mejor conoce el hombre es la corporal (hermosura) pero la espiritual es superior, de tal modo que, siguiendo a Plotino, a Marsilio Ficino y a San Buenaventura entre otros, la belleza sensible nunca ha de ser la meta final del hombre sino un paso intermedio encaminado a la consecución de la belleza espiritual, superior, algo de lo que nos avisó Juan Damasceno: «...es imposible que nosotros, lejos de las cosas corporales, alcancemos las espirituales... Así, mediante la contemplación corpórea, alcanzamos la espiritual»[54]. Esta anotación sobre las clases de amor no es, aunque a primera vista pudiera parecerlo, una divagación pretenciosa de Herrera, que algunas hay, sino que es necesaria

---

51 Véase *Comentarios*, H-329, págs. 442-443; *Anotaciones*, págs. 328-329 (923 por errata).

52 *Comentarios*, H-50, pág. 329. *Anotaciones*, págs. 102-103.

53 *Comentarios*, H-130, págs. 367-368. *Anotaciones*, págs. 171-172.

54 Juan Damasceno, *De imaginibus oratio*, III, 12.

y significativa, pues del amor nace el deseo de belleza. El amor es deseo de belleza, y desde esta idea platónica llega a la belleza como finalidad de la poesía, la hermosura de la composición misma[55], que proviene de la proporción, de cierta verosimilitud, de elegancia y de ornamento, y entrando por la vista, queda escrita en el alma[56].

Es muy fuerte en Herrera la convicción de que esa imitación no ha de ser sumisa, ha de ser un punto de partida que permita encontrar nuevos modos y formas de hermosura. Por esta razón desconfía siempre de todo principio o regla fija, rígida, por muy buena o universal que sea. Está firmemente convencido de que el artista ha de poseer cierta libertad, que no ha de coartarle regla alguna, pues el artista hará buen uso de ella siempre que le ayude con el efecto de belleza que quiera comunicar.

> Y así quieren los que saben, que el que imita no proponga tanto decir lo que otros dijeron, como lo que no dijeron, si no espera que puede alcanzar y ayuntar luz, números y gracia, a lo que escoge por imitación; y debe el que desea acertar, dejar de tratar algo que pueda ser agradable, antes que decir alguna cosa que pueda solamente traer sospecha de ofensión.[57]

La actitud de Herrera está incluida en la declaración de Federico Zuccari, principal representante del manierismo pictórico, según la cual el pensamiento del artista ha de ser claro y libre, de espíritu abierto, sin las limitaciones de las reglas[58]. Esta libertad es otorgada consciente y decididamente al poeta porque es imprescindible para crear y perfeccionar los esfuerzos de sus antepasados[59] y del mismo modo cree que el crítico no debe sofocar al autor con leyes teóricas rígidas. Así lo prueban sus juicios sobre la Canción y la Elegía y los otros géneros anotados:

> Córtase la Canción en sus miembros, que se llaman estanzas, cuyo número y modo de versos y rimas junto con las voces, que consuenan, puede colocar el poeta como le pareciere, y componer de ellos la primera estanza, siguiéndola

---

[55] *Comentarios*, H-91, pág. 349; *Anotaciones*, pág. 139.

[56] Véase Ángel Estévez, «Anotaciones herrerianas a los sonetos de Garcilaso (con Orfeo de fondo, a "la luz del arte") », en *Glosa*, núms. 7 y 8 (1996-1997), págs. 9-24.

[57] Fernando de Herrera, *Anotaciones*, cit., pág. 553; A. Gallego Morell, *Comentarios*, H-528, págs. 511-512.

[58] Federico Zuccari, *Idea*, II, 6, págs. 133 y sigs. *Apud* E. Panofsky, *Idea*, Madrid: Cátedra, 1989.

[59] *«...porque yo no tengo por ingenio obligarse a cosas semejantes, que tienen más dificultad que arte, y después de trabajadas no alcanzan en alguna parte a la imagen que escogieron por ejemplo»* (*Anotaciones*, pág. 190; *Comentarios*, H- 147, pág. 379).

> sin variar en las siguientes, y mezclando en ella, como entendiere que convienen más, los versos cortos a los endecasílabos de que consta,[60]

pues en ningún caso se propone dictar para ellos un sistema cerrado, se ocupa de lo que conviene para cada composición, para alcanzar su excelencia. Y no debemos olvidar que el Renacimiento nos advierte ya contra la imitación servil de los maestros, pues si éstos imitan a la naturaleza, aquel que imite su obra sin otra aspiración se despegará del objetivo final, de la naturaleza[61]. Y no se entienda en ello un latrocinio, un robo; simplemente, como afirma Herrera, es un síntoma de empobrecimiento, de escasa capacidad inventiva e intelectiva, pues la idea de propiedad, de originalidad, de autoría es todavía en el Manierismo muy similar a la medieval, a pesar de que el subjetivismo va cobrando importancia, va imponiéndose paulatinamente como el origen y la causa de la obra artística. Pero sí es fundamental en esta época la posición del autor ante la obra, que nace de un diferente entendimiento de la *imitatio*. Juan Huarte de San Juan lo expone perfectamente en *Examen de ingenios*[62] distinguiendo tres grados de habilidad, tres ingenios diferentes:

1) el de los individuos que sólo son capaces de comprender las cuestiones «claras y fáciles».
2) el de aquellos que llegan a dominar «todas las reglas y consideraciones del arte, claras, oscuras, fáciles y dificultosas, pero necesitan oír la ciencia de los buenos maestros que sepan mucho y tener copia de libros y estudiar en ellos sin parar».
3) los *ingenios inventivos*, tan perfectos que no necesitan maestros que les enseñen ni les digan cómo filosofar, porque de una consideración que les apunta el doctor sacan ellos ciento. A estos les compara con las cabras (en lengua toscana, *caprichosos*) porque andan y pastan en solitario, por las alturas, sin buscar el cobijo del rebaño, sin seguir los pasos de los demás como hacen las ovejas[63]. Se trata de la misma idea que expresa Enrique Duarte al afirmar que la poesía, como arte liberal, por tanto innecesaria, infructuosa y deleitosa, objetivo de las obras de ingenio y erudición, no tiene necesidad de maestro, ni de enseñanza, porque es casi natural al hombre[64].

---

[60] *Anotaciones*, pág. 223; *Comentarios*, H-187, pág. 394. Véase también *Anotaciones*, pág. 291; *Comentarios*, H-271.

[61] E. Panofsky, *Idea*, cit., págs. 48-49.

[62] Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenio para las ciencias*, ed. E. Torre, Madrid: Editora Nacional, 1977, pág. 65.

[63] Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, cit., págs. 117-132.

[64] Véase *El Licenciado Enrique Duarte, a la memoria de Fernando de Herrera*, en J. M. Blecua, *Fernando de Herrera*, cit., págs. 18-19.

Por otra parte, el concepto de *mímesis* en tanto que proceso de creación artística está muy presente en las *Anotaciones*:

> Dice que Virgilio puso al viento Áfrico por Céfiro, y que Homero en el 5 de la Odisea nombra Céfiro y, como nota Estrabón, Céfiro no es Favonio en Homero, sino aquel que Virgilio llama Áfrico en este lugar. Y así poco después Neptuno:
> «Eurum ad se, Zephyrúmque vocat»
> que se debe entender del Áfrico o, lo que es increíble de decir, nombra al viento no llamado antes. Pero ¿por qué no? Porque él lo llama al fin, por ser sereno, y que aparta las nubes, y por esto lo calló al principio. Mas en las apelaciones o soplos de los vientos no constan entre sí los escritores, y pueden seguir los poetas no sólo las opiniones de los doctos, pero las falsas y los errores del vulgo sin que merezcan reprehensión. Pone Aristóteles en la Poética dos pecados o errores de los poetas, uno propio de la arte, otro por accidente. El primero es cuando no se acierta en la razón de la arte poética, éste es más grave; porque falta en la imitación y en el conocimiento de todas las cosas que tocan a la arte, en lo cual no se concede perdón alguno, por ser ignorancia del mismo estudio. Tal como éste fue el error de Catulo, elegantísimo y cultísimo poeta, que proponiendo escribir el epitalamio de Peleo y Tetis, arrebatado de otro viento, como el marinero que llevando intención de aportar en parte cierta, en compelido a engolfarse con el ímpetu y fortuna, cantó, apartado del propósito, con muchos versos dulcísimos y afectuosos pero demasiados y sin razón para aquel lugar, la fábula de Ariadna. Semejante es a éste el error de Lucano en la tempestad de César que, para trastornar una barquilla, confundió toda la furia de los vientos, y toda la braveza del mar con tanta pompa, estruendo y prolijidad, que no gastara más en la universal destrucción de las cosas. Por accidente es culpa liviana, por ser en cosas ajenas de la arte. Sucede este defecto en ignorancia de otra disciplina, como entre otras en geografía y astrología. Porque poner Virgilio ciervos en África, no es falta de la arte sino de geografía, cuando no los hubiese; porque supuesto que no hubo ciervos en África, es verosímil que los pudo haber, y Heródoto y Opiano en el 2 dicen que los cría África. Porque no impide que los poetas refieran cosas falsas, si son semejantes a la verdad. Porque ni Eneas pasó en África, aunque no es repugnante a verdad ni imposible que pudiera pasar, ni se debe condenar Píndaro en la Oda 3 de los Olimpos, ni Calímaco en el Himno a Diana, ni Eurípides en la Ifigenia, por haber dado cuernos a la cierva, teniéndolos sólo el ciervo y no haberse visto hembra con ellos, según Aristóteles en el libro 4 de la Historia de los animales; si los demás que trataron y quisieron imitar, fue dispuesto con excelente imitación y representado con todos sus números. Pues es más liviano error, como dice Aristóteles, si

> alguno ignorare que la cierva no tiene cuernos, que no si no escribiere con no buena imitación. Pero no dar cuernos a la cierva, faltando en la descripción y representación de ella y no usando de elegante imitación, es culpa propia de la arte, que no se debe perdonar.[65]

Esta nota es sin duda en este aspecto la más importante, pues incluye las opiniones de Herrera sobre la imitación como motor poético dentro de una concepción aristotélica, como ya dije con anterioridad. La preocupación de Herrera es estética y de expresividad, por eso puede perdonar, como Aristóteles, los errores ajenos al arte poética, pero no cuando se falta a la imitación y al conocimiento de las cosas que afectan al arte. No es grave para un poeta siquiera faltar a la verdad, lo que no se puede perdonar es que lo imite sin excelencia y lo represente sin número, sin elegancia, pues eso es lo propio del arte poética, y no si la cierva tiene cuernos o se nombra equivocadamente un viento por otro o por uno que no existe, que no tiene que ver con la Poética sino con la Biología, con la Astrología o con la Geografía. La Poética es para Herrera fundamentalmente una teoría del lenguaje literario, porque como se aprecia a lo largo de las *Anotaciones*, y a lo largo de este ejercicio quiero dejarlo claro, lo más importante de la poesía es la excelencia de la elocución, lo que tiene de artificio.

Para los poetas del siglo XIV y XV uno de los aspectos más problemáticos de la poesía era su relación con la realidad, ya que la poesía, según ellos, trataba cosas *reales* y cosas inauditas. Más aún, la poesía «revela la verdad», es decir, cuando representa la realidad lo hace conforme a la verdad, aunque sea diferidamente, de forma mediada, mediante metáforas.

Para Petrarca no hay discusión posible sobre el carácter falaz de la poesía, porque, para él, en la poesía resplandece la verdad, y el poeta otorga a la verdad una forma diferente, no vulgar, no corriente, no accesible a cualquiera, sino exquisita, extraordinaria, difícil. Esta es la misma idea de Herrera, preocupado únicamente por la expresión poética, elevada y distinta de la no poética. Por su parte, Boccaccio afirma que «los poetas no mienten»[66] porque no ocultan lo verdadero mostrando a cambio lo que es falso, no existiendo entre la ficción poética y la verdad ninguna semejanza, como tampoco la hay entre la ficción poética y la mentira.

En la misma línea apuntada por el Brocense al final de *De Arte Dicendi* y por Antonio Lulio en el final de *De Oratione*, Herrera continúa en este punto la tradición aristotélica y horaciana de la ficción verosímil, del decoro y del asunto propio de la poesía. La presente anotación completa a la realizada a un verso de la Elegía I en la que atiende brevemente a la cuestión del decoro y al asunto de

---

[65] *Comentarios*, H-830, pág. 588; *Anotaciones*, págs. 682-683.

[66] G. Boccaccio, *Genealogia Deorum Gentilium*, XIV, 13.

la poesía, siempre con el mismo enfoque[67]. Sí es meritoria la claridad expositiva de Herrera y su perfecta distinción de lo que en la *Poética* aristotélica aparece como dos tipos de verosimilitud: interna y externa, propia del arte y ajena al arte poética, o, lo que es igual, una coherencia interna, intensional, textual, y una verosimilitud externa, referencial, extensional, siendo más importante, objetivo último de la anotación de Herrera, la coherencia interna, pues afecta más directamente en el resultado final de la obra de arte verbal, teniendo en cuenta además que la falta contra este tipo de verosimilitud, muy próxima al decoro, obedece a la infracción de aspectos puramente poéticos, literarios, mientras que se puede pecar contra la verosimilitud referencial sin dañar el arte poética. El poeta puede seguir las opiniones del vulgo e incluso seguir opiniones falsas sin que merezcan reprensión porque no es eso lo importante ni lo propio de esta arte sino su expresión. Porque, en cualquier caso, «no impide que refieran cosas falsas, si son semejantes a la verdad», es decir, el principio que rige la relación entre la poesía y la realidad es la verosimilitud, y no la verdad.

Es este de la imitación un aspecto muy tratado por los teóricos de todas las épocas, pues no en vano afecta a la médula misma de la Poética. Los Siglos de Oro no suponen una excepción en este punto y ya desde los autores citados anteriormente hasta Francisco Cascales, autor de las *Tablas Poéticas* que en 1617 cierran prácticamente la producción poética de este período, pasando por la importante *Philosophia Antigua* de Pinciano, se puede afirmar que la teoría literaria española es enteramente mimética. Herrera nos recuerda frecuentemente a Aristóteles:

> Porque la poesía trata las cosas que son y las que no son, como si fuesen, y las representa como pueden o deben ser.[68]

y dice lo que dirán más tarde estos autores, incluida la ampliación del objeto de la poesía «no sólo a las acciones de los hombres, como era usual entre los comentaristas, sino a la naturaleza de las cosas y diversos géneros de personas»[69], lo que le introduce en la reciente línea poética, inaugurada a partir de los comentarios de Robortello en 1548 a la *Poética* de Aristóteles, gracias a los cuales el concepto de mímesis como imitación de acciones, como estructuración de la fábula, amplió su significación a la imitación de la realidad.

---

[67] *Anotaciones*, pág. 329; *Comentarios*, H-334, pág. 443; H-300.

[68] *Anotaciones*, pág. 329; *Comentarios*, H-334, pág. 443.

[69] Antonio García Berrio, *Introducción a la Poética clasicista. Comentario a las «Tablas Poéticas» de Cascales*, Madrid: Taurus, 1988, pág. 57.

PROSA DE PENSAMIENTO DEL SIGLO DE ORO. UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

GUILLERMO SERÉS
(Universidad Autónoma de Barcelona)

ALGUNOS CLÁSICOS

En ocasión del último congreso de la AISO, sus coordinadores, los queridos amigos Antonio Azaustre, Santiago Fernández Mosquera y Manuel Candelas, me pidieron que redactara un breve estado de la cuestión de la prosa del Siglo de Oro de los últimos años, que luego salió en un número monográfico de *Ínsula* (739-740, 2008, págs. 5-8). Allí indicaba que hasta hacía bien pocos años, había buenas ediciones de nuestra prosa de la Edad de Oro, pero eran las menos; así, se hablaba del excepcional *Quijote* de Rodríguez Marín, los *Sueños* de Crosby, la *Dorotea* de Morby, el *Criticón* de Romera Navarro y un corto etcétera; pero me apresuraba a añadir que desde hacía una década y media o dos, habíamos entrado en la fase de las ediciones críticas y rigurosamente anotadas de los grandes clásicos, como si hubiésemos llegado ya a la plena madurez editora y editorial. Y, quizá aun más importante, aquella rigurosa labor editora se había ido sustanciando casi siempre en editoriales españolas, se había fraguado en el seno de los diversos proyectos de investigación españoles y mayoritariamente con filólogos españoles, de varias generaciones. La fundación, hace más de una década, del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles (CECE), actualmente dirigido por Francisco Rico, para fomentar las ediciones críticas de los textos áureos y de los demás períodos literarios, aquilataba esos afanes.

Edad de Oro, XXX (2011), págs. 369-395

En aquella ocasión me refería, sumariamente, a toda la prosa; en ésta, el profesor Florencio Sevilla ha ampliado el período y me ha encargado la de pensamiento, ensayos, diálogos, epístolas, crónicas (peninsulares y de Indias, de soldados y frailes); libros de espiritualidad, de política, de ciencia, de viajes, autobiografías; el periodismo incipiente; así como las enciclopedias, preceptivas, retóricas y poéticas; colecciones de aforismos y demás subgéneros que podrían tener acomodo en tan supragenérico rótulo. Aparte de éstos, a los que me referiré sumariamente, también tocaré de refilón los autores o géneros en prosa que no recojan mis compañeros de mesa; también huelga citar la importantísima labor de colecciones como Clásicos Castellanos, Clásicos Castalia, Letras Hispánicas, Clásicos y Modernos, o Biblioteca Clásica, entre otras, porque todos los tenemos en nuestros anaqueles. Me quiero centrar en algunas aportaciones específicas derivadas de los principales grupos de investigación, en las indispensables ediciones críticas, estudios monográficos y algunas actas de congresos o libros colectivos, cuyo contenido suele pasar inadvertido por su escasa difusión o distribución; no caben en este sumario estado de la cuestión los infinitos artículos y colaboraciones particulares en las revistas que todos conocemos. Obviamente, he espigado entre la enorme producción de estos últimos treinta años, pero me he centrado fundamentalmente en la última década, o sea, en el siglo XXI. Para estos menesteres y otros afines contamos, en fin, con el Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglos XVI y XVII (Madrid: Castalia, 2009-), dirigido por Pablo Jauralde, cuya aparición celebramos: de momento ha salido el del siglo XVI; quedamos a la espera de los dos tomos del segundo siglo de la Edad de Oro de las letras españolas.

Dejando aparte las obras en prosa de Cervantes, a las que se refiere el profesor Rey Hazas, debo decir en seguida que están saliendo las *Obras completas en prosa*, de Quevedo, en un proyecto científico y editorial dirigido por Alfonso Rey, de la que ya han aparecido tres volúmenes en cuatro tomos, publicados en la prestigiosa Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, de la editorial Castalia, dirigida por Pablo Jauralde. El plan de edición contempla la división en obras crítico-literarias; satírico-morales; burlescas; un relato picaresco; comentarios históricos y políticos; tratados morales y políticos; memoriales; apologías, invectivas y polémicas; obras religiosas; epistolario; traducciones y obras de atribución dudosa. Cada volumen cuenta con una útil introducción, un soporte en CD-ROM y, además, buenos apéndices con una detallada relación de los testimonios, un aparato crítico completo, un índice de voces anotadas y una bibliografía muy actualizada. En el volumen I, tomo 1 (2003), los *Sueños y discursos de verdades soñadas, descubridoras de abusos, vicios y desengaños en todos los oficios y estados del mundo*, a cargo de Ignacio Arellano; las obras crítico-literarias (*Premáticas del desengaño contra los poetas güeros*, *Cuento de cuentos*, *La culta latiniparla*, o los preliminares literarios a la obra de fray Luis de León y de Francisco de la Torre), estudiadas y editadas por Antonio

Azaustre (2004); el tomo segundo incluye el *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado*, editado por Alfonso Rey (2004), a cargo de Lía Schwartz (2005), *La Fortuna con seso y la hora de todos*. En el volumen segundo (2007) se encuentran las obras burlescas, a cargo de Antonio Azaustre: *Premática del Tiempo*, *Pregmática que han de guardar las hermanas comunes*, *Premática que se ha de guardar para las dádivas a mujeres de cualquier estado o tamaño que sean*, *Memorial que dio en una academia pidiendo una plaza, y indulgencias que le mandaron escribir, en ínterin que vacan mayores cargos, concedidos a los devotos de monjas*, *Capitulaciones matrimoniales*, *Cartas del Caballero de la Tenaza*, *Carta de un cornudo a otro intitulada «El siglo del cuerno»*, *Carta a la rectora del Colegio de las Vírgenes*, *Vida de Corte y oficios entretenidos en ella*, *Papel de las cosas corrientes en la Corte, por abecedario*, *Origen y difinición de la necedad*, *Desposorio entre el Casar y la Juventud*, *Libro de todas las cosas y otra muchas más*, *Gracias y desgracias del ojo del culo*; completa el volumen una edición de la *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños* (2007), a cargo de Pablo Jauralde. En el tercer volumen, en fin, se pueden leer los comentarios históricos y políticos: la *Carta del rey don Fernando el Católico* y la *Carta al serenísimo, muy alto y muy poderoso Luis XIII*, que está preparando Carmen Peraita; los *Grandes anales de quince días* y *Mundo caduco y desvaríos de la edad en los años*, ambos editados por Victoriano Roncero (en prensa); el *Chitón de las tarabillas*, a cargo de Manuel Candelas, también en prensa; la *Visita y anotomía de la cabeza de Richelieu*, que está preparando Josette Riandière la Roche; Alfonso Rey, a su vez, está editando el *Breve compendio de los servicios de don Francisco Gómez de Sandoval, duque de Lerma*, y el *Panegírico a la majestad del rey nuestro señor don Felipe IV*; María Soledad Arredondo, la *Respuesta al manifiesto del duque de Berganza*; Manuel Urí, en fin, *La rebelión de Barcelona ni es por el güevo ni es por el fuero*. Previamente, sin integrarse en la magna obra coordinada por Alfonso Rey, Fernando Cabo y Santiago Fernández Mosquera habían editado la polémica *Execración contra los judíos* (Barcelona: Crítica, 1996); también quisiera consignar, en fin, la también quevediana *Vida de Santo Tomás*, a cargo de Rafael Lazcano (Madrid: *Guadarrama* [revista agustiniana], 2005). Otra edición de la prosa de Quevedo, a cargo de Abraham Madroñal y Santiago Fernández Mosquera, es la que se integrará en la Biblioteca Castro; Antonio Azaustre ha aceptado, por otra parte, editar los *Sueños* para la Biblioteca Clásica, del CECE; también ha redactado Azaustre un estupendo y esclarecedor estudio: *Luciano de Samósata y la prosa española de los Siglos de Oro* (Laberinto, en prensa)[1],

[1] Cfr. para Luciano y lo lucianesco, J. Ureña Bracero, *El diálogo de Luciano: ejecución, naturaleza, y procedimientos de humor*, Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1995; M. Sueiro, y S. Gutiérrez, «Traducción, romanceamiento y difusión de un diálogo de Luciano en la España del siglo xv», en *Actas*

que complementa algunos trabajos sobre la sátira y alrededores que han ido apareciendo estos últimos años[2].

Del otro gran clásico, Lope de Vega, se pueden encontrar varias ediciones de las *Novelas a Marcia Leonarda*, de las que hablará el profesor Bonilla; saldrá en breve la edición de *La Dorotea*, a cargo de Donald McGrady, en Biblioteca Clásica-CECE[3]; en tanto que Violeta Romero, del excelente equipo de investigación de la Universidad de Huelva, está preparando la edición crítica de *La Arcadia*.

No es menor la labor editorial destinada a otro clásico un tanto postergado hasta ahora: Baltasar Gracián. Acaba de cerrarse el ciclo de un gran proyecto editorial, Edigracián, que ha dirigido Aurora Egido, o sea, la edición de la obra completa de Baltasar Gracián. Ha salido casi toda la obra del jesuita: el *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*, edición facsímil (Madrid: Juan Sánchez, 1642), estudio preliminar de Aurora Egido (Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2005),

---

del IV Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Alcalá de Henares: Universidad, 1997, págs. 1467-1477; *Id*., «Edición y estudio crítico de una *Comparación entre Alixandre Anibal & Cipión*: romanceamiento de un diálogo de Luciano de Samosata», *Voz y Letra*, IX (1998), págs. 19-56. Para la transmisión del escritor griego, Ch. Robinson, *Lucian and His Influence in Europe*, Chapell Hill: University of North Carolina Press, 1979; M. Zappala, *Lucian of Samosata in the Two Hesperias. An Essay in Literary and Cultural Translation*, Potomac: Scripta Humanistica, 1990. También quisiera señalar que Valentín Núñez Rivera acaba de publicar una edición de las *Paradoja en loor de la nariz muy grande. Paradojas de las bubas, de Cristóbal Mosquera de Figueroa***,** Salamanca: Universidad, 2010, con un excelente estudio introductorio de 175 páginas, donde se analiza el género, lo enmarca en el del encomio burlesco y lo relaciona con otros tres precursores: Mal Lara, Mexía y Cetina, además de Juan de la Cueva, Barahona y muy posiblemente Cervantes.

[2] Como los de Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, eds., *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla: Renacimiento, 2006; Ramón Valdés y Carlos Vaíllo, eds., *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 2006; valga recordar estudios clásicos como el de Antonio Pérez Lasheras, *«Fustigat mores». Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza: Universidad, 1994; por supuesto, los de Lía Schwartz, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid: Taurus, 1983; *id*. «*El Crotalón* en la tradición satírica», en *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas*, Madrid: Istmo, 1986, II, págs. 573-580; *Id*., «Sátira y filosofía moral: el texto de Quevedo», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt: Vervuert, 1989, págs. 619-627; Ramón Valdés, «La historia en la sátira menipea: de Séneca y Luciano a Alfonso de Valdés y los modelos humanistas», en *Letras humanas y conflictos del saber. La filología como instrumento a través de las edades*, eds. A. Vian y C. Baranda, Madrid: Universidad Complutense, 2008, págs. 127-181; véase también Asunción Rallo, «Las recurrencias creativas del sueño infernal: *El Crotalón* y Quevedo», *Analecta Malacitana*, VIII (1985), págs. 155-177; de la sátira en general se ocupa R. C. Elliot, *The Power of Satire*, Princeton: University Press, 1965 (reimpr. 1990). Genéricamente, los excelentes estudios de Maxime Chevalier, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona: Crítica, 1992; *id*., «Para una historia de la agudeza verbal», *Edad de Oro*, XIII (1994), págs. 23-29; Lía Schwartz, *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona: EUNSA, 1987; W. H. Clamurro, *Language and Ideology in the Prose of Quevedo*, Newark: Juan de la Cuesta, 1991.

[3] Téngase en cuenta el libro de Giuseppe Grilli, *Intrecci di vite. Intorno a «La Dorotea» di Lope de Vega*, Nápoles: L'Orientale, 2008.

previamente editada por Emilio Blanco (Madrid: Cátedra, 2000); está en prensa la edición facsímil de la *Agudeza y arte de ingenio*, también preparada por Aurora Egido, donde aporta novedades sustanciales sobre su compleja historia editorial. La profesora Egido ha editado asimismo *El Criticón* en tres volúmenes (Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2009), con sendas introducciones de 218, 143 y 182 páginas, lo que constituye el mejor y más erudito estudio de la obra del jesuita de Belmonte.[4] Cabe decir también que la Institución «Fernando el Católico» ya publicó, en 2000, la edición facsímil de *El Político don Fernando el Católico*, a cargo de Aurora Egido, que también editó, en 2003, *El Héroe*, *El Discreto*[5], y el *Oráculo manual y arte de prudencia*; antes, en 2001, *El Comulgatorio*. También han editado la *Agudeza y arte de ingenio* Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José M.ª Andreu (Zaragoza: Prensas Universitarias 2004, 2 vols.), Carlos Vaíllo ha editado *El Criticón* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2000) y también está preparando su edición de *El Criticón* Emilio Blanco, para la editorial Crítica[6]. *El héroe* y el *Oráculo manual y arte de prudencia* han sido reciente y excelentemente editados por Antonio Bernat Vistarini y Abraham Madroñal (Madrid: Castalia, 2003).

La ficción sentimental

Sigo un orden estrictamente cronológico para señalar en seguida que, aparte la edición y estudio de las obras de Cervantes, el Centro de Estudios Cervantinos está llevando a cabo desde hace unos años una selecta colección de novelas de caballerías (de las que habla *in extenso* en este mismo volumen el profesor Trujillo), «Libros de Rocinante», dirigida por José Manuel Lucía Megías, que inauguró el *Platir*, editado magníficamente por M.ª Carmen Marín Pina (1997); pero además acaba de encentar otra de ficción sentimental, dirigida por Carlos Alvar y Fernando Gómez Redondo, de la que ha salido la *Sátira de infelice e felice vida*, del condestable Pedro de Portugal, firmada por mí mismo (2008) y el *Grimalte y Gradisa*, de Juan de Flores (2008), a cargo de Carmen Parrilla;[7]

---

[4] Véanse también los muy inteligentes y aun válidos estudios de Ricardo Senabre, *Gracián y «El Criticón»*, Salamanca: Universidad, 1979; Fernando Lázaro Carreter, «El género literario de *El Criticón*», en *Gracián y su época*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986, págs. 67-87.

[5] Que ya editó previamente (Madrid: Alianza Editorial, 1997).

[6] De quien es conocida y valorada la edición *Oráculo manual y arte de prudencia* (Madrid: Cátedra, 1997). Complétese con los estudios de Aurora Egido, *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*, Salamanca: Universidad, 2001; *id*. y M.ª Carmen Marín, eds., *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2001; Emilio Blanco y Elena Cantarino, *Diccionario de conceptos de Baltasar Gracián*, Madrid: Cátedra, 2005.

[7] La profesora Parrilla ya había presentado, además, el *Tratado de amores*, como puede verse en sus artículos «El *Tratado de amores*: nuevo relato sentimental del siglo XV», *El Crotalón*, II (1985), págs. 473-486; *id*., «El *Tratado de amores* en la narrativa sentimental», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 64 (1988), págs. 109-128.

pronto saldrá otra novela a cargo de Eukene Lacarra. Aunque se ha llamado genéricamente ficción, su fundamento epistolar, dialéctico o discursivo, más emparentado con los tratados de amor que con la ficción novelesca,[8] me han llevado a incluirla en mi sección. Del mismo género, mixto, y análoga erudición es la colección Testi, Studi e Manuali de la editorial Bagatto Libri, Roma, que ha publicado hasta la fecha la *Estoria muy verdadera de dos amantes*, traducción contemporánea de la *Historia duobus amantibus*, de Enea Silvio Piccolomini, a cargo de Ines Ravasini (2003); y el *Grisel y Mirabella*, de Juan de Flores, editado por Maria Grazia Ciccarello (2003). Antes, la *Qüestión de amor*, a cargo de Carla Perugini (Salamanca: Universidad, 1995), y la edición de la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, a cargo de Carmen Parrilla (Barcelona: Crítica, 1995). También la excelente edición que acaba de salir de la *Defensa de virtuosas mujeres*, de Diego de Valera, a cargo de Federica Accorsi (Pisa: Edizioni ETS 2009). Antes, el *Libro en que se qüentan los amores de Viraldo y Florindo*, editado por Luis Gómez Canseco y Bernardo Perea (Salamanca: Universidad, 2003). Siguen siendo un referente las ediciones de la *Triste deleytación*, a cargo de Regula Rohland de Langhben (Morón: Universidad, 1983) y ediciones como la del *Bursario*, traducción ampliada y adaptada de las *Heroidas* de Ovidio a cargo de Juan Rodríguez del Padrón, editado por Tomás González Rolán y Pilar Saquero (Madrid: Universidad Complutense, 1984).[9] Entre la producción en prosa

---

[8] Véase Guillermo Serés, «Ficción sentimental y humanismo: La *Sátira* de don Pedro de Portugal», *Bulletin Hispanique*, XCIII (1991), págs. 31-60; Antonio Cortijo, *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos xv y xvi*, Londres: Tamesis, 2000. Sobre el estatuto de la ficción en general, pueden verse, entre otros, Barry W. Ife, *Lectura y ficción en el Siglo de Oro: las razones de la picaresca,* Barcelona: Crítica, 1992; Darío Villanueva, *La poética de la lectura en Quevedo*, Manchester: Manchester University Press, 1995; Nilo Palenzuela, *Los Hijos de Nemrod: Babel y los escritores del Siglo de Oro*, Madrid: Verbum, 2000; Consolación Baranda, «El apólogo y el estatuto de la ficción en el Renacimiento», *Studia Aurea*, III (2007); para la novela de caballerías, Anna Bognolo, *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento*, Pisa: Giardini, 1998; Elisabetta Sarmati, *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo dul Seicento). Un an'analisi testuale*, Pisa: Giardini, 1995; Juan Bautista de Avalle-Arce, *Las novelas y sus narradores*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006; Pedro M. Cátedra, *Representar la caballería en la España del siglo xvi: literatura y prácticas caballerescas del Carlos V a don Quijote*, Madrid: Abada, 2007. Últimamente, Antonio Gargano, *Le arti della pace*, Nápoles: Liguori, 2008.

[9] Sigue siendo indispensable el libro de Regula Rohland de Langhben, *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos xv y xvi*, Londres: Queen Mary and Westfield College,1999, así como el volumen *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo xv*, eds. R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, Valencia: Universidad, 1992; últimamente, Robert Folger, *Images in mind: Lovesickness, Spanish Sentimental Fiction and «Don Quijote»*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2002. En general, Ignacio Arellano, *Loca Ficta. Los espacios de la maravilla en la Edad Media y el Siglo de Oro*, Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana, 2003; Valentín Núñez Rivera, Rosa García y Eloy Navarro, eds., *Utopía. Los espacios imposibles*, Francfurt am Main: Peter Lang, 2003. Nicasio Salvador Miguel, Santiago López-Ríos y Esther Borrego Gutiérrez, eds., *Fantasía y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid: Iberoamericana, 2004. Véase también el de Julián Ace-

de raíz celestinesca, contigua de la anterior,[10] hay que citar la edición *Comedia Thebayda* (que se publicó junto con la *Comedia Hipólita* y la *Comedia Serafina*), a cargo de José Luis Canet Vallés (Salamanca: Universidad, 2003), que también ha publicado la *Penitencia de amor*, de Pedro Manuel de Urrea (Valencia: Anejos de Lemir, 2003); previamente, lo había hecho el siempre recordado Domingo Ynduráin (Madrid: Akal, 1996). Dorothy S. Severin ha establecido el vínculo paródico en *Religious Parody and the Spanish Sentimental Romance* (Newark: Juan de la Cuesta, 2005).[11]

Estos intentos de aclimatar el Humanismo en la segunda mitad del siglo xv tienen una de sus mejores muestras en la *Gramática castellana*, de Antonio de Nebrija, cuya nueva edición, a cargo de Lourdes García Macho, Felipe González Vega y Francisco Rico, saldrá en breve en Biblioteca Clásica.[12] En esta línea, la edición de *El Universal vocabulario en latín y en romance*, de Alonso de Palencia, que editó Gracia Lozano López (Madison: Universidad de Wisconsin, 1992); complétese con los aún válidos estudios de Ottavio Di Camillo (1976)

---

brón, *Sueño y ensueños en la literatura castellana medieval y del siglo xvi*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 2004, y el estupendo de Sol Miguel-Prendes, *El espejo y el piélago. La «Eneida» castellana de Enrique de Villena*, Kassel: Reichenberger, 1998, donde analiza los procedimientos exegéticos prehumanísticos de don Enrique de Villena. Para la adaptación de los clásicos en este período, Francisco Crosas, *La materia clásica en la poesía de cancionero*, Kassel: Reichenberger, 1995; María Morrás, ed., Alonso de Cartagena, *Libros de Tulio: «De senetute», «De los oficios»*, Alcalá de Henares: Universidad, 1996; Guillermo Serés, *La traducción en Italia y España durante el siglo xv. La «Iliada» en romance y su contexto cultural*, Salamanca: Universidad, 1997. Complétese con Guido M. Cappelli, *El humanismo romance de Juan de Lucena*, Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.

[10] No puedo dejar de citar a Fernando de Rojas (y «Antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, dir. F. Rico, eds. F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota e Í. Ruiz Arzálluz; estudio preliminar F. Rico, Barcelona: Crítica, 2000. Véase el estudio de Consolación Baranda, *«La Celestina» y el mundo como consuelo*, Salamanca: Universidad, 2004. Para la relación entre la novela sentimental y *La Celestina*, Yolanda Iglesias, *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en «La Celestina»*, Madrid: Iberoamericana, 2009; previamente, Antonio Cortijo, *El «Tratado del amor carnal o rueda de Venus», de Boncompagno da Signa. Motivos literarios en la tradición sentimental y celestinesca (ss. xiii-xv)*, Pamplona: EUNSA, 2002. Véase también Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz, eds., *El mundo social y cultural de «La Celestina»*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2003.

[11] Véanse también el original estudio de Robert Folger, *Escape from the Prison of Love: caloric identities and writing subjects in Fifteenth-Century Spain*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009, así como los perspicaces de Sol Miguel-Prendes, «Tratar de amores: el espacio textual en la ficción sentimental», en *Essasy in Honor Frank A. Domínguez*, eds. A. Duque y J. Moore, Newark: Juan de la Cuesta, 2009, págs. 217-237; *id*., «La retórica del margen y la prehistoria de la novela», *eHumanista*, XI (2008), págs. 31-64.

[12] Véase también el libro colectivo *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*, eds. C. Codoñer y J. A. González Iglesias, Salamanca: Universidad, 1994; y el contiguo *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. J. Guijarro Ceballos, Salamanca: Universidad, 1999. Véase ahora el excelente estudio de Juan Casas Rigall, *Humanismo, gramática y poesía. Juan de Mena y los «auctores» en el canon de Nebrija* (Santiago: Universidad, 2010).

y de Jeremy N. H. Lawrance (1989)[13]. Sobre el incipiente humanismo, Gómez Moreno (1994), Ynduráin (1994) y Rico (1994);[14] un cuadro general, de tintes un tanto sombríos, lo trazó, hace casi treinta años, Juan Gil (1981), que contrasta con el libro misceláneo de Luis Gil (1984)[15].

No se han prodigado, en fin, los estudios o ediciones sobre los otros géneros de la narrativa de tipo idealista (morisca, bizantina y pastoril), a no ser la edición del manuscrito anónimo de la BNE que contiene *La pastora de Mançanares y desdichas de Pánfilo*, estudiado y editado por Cristina Castillo (Salamanca: Universidad, 2005). No entraré en otras géneros novelescos, pues lo hacen mis colegas; quizá sí el sucinto ensayo de Finello (2008) sobre novela pastoril[16].

Epístolas, autobiografías y novela picaresca

La primera novela picaresca es una carta familiar, cuyo autor, «Lázaro González Pérez», consta desde la portada, pero (casi) todo indica que la atribución es falsa, apócrifa. Como dice mi maestro Francisco Rico, «en su día, buena parte de la gracia del libro consistía en darlo como obra real de un auténtico Lázaro».[17] Atribuida a Alfonso de Valdés, en 2003 apareció *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, cuya introducción corre a cargo de Rosa Navarro Durán y la edición y notas de Milagros Rodríguez Cáceres. Aparte otros tantos estudios relacionados[18], la profesora barcelonesa ha editado,

---

[13] Del primero, *El humanismo castellano del siglo xv*, Valencia: Fernando Torres, 1976; del segundo, *Un episodio del proto-humanismo español. Tres opúsculos de Nuño de Guzmán y Giannozzo Manetti*, Salamanca: Biblioteca Española del Siglo xv, 1989.

[14] Ángel Gómez Moreno, *España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*, Madrid: Gredos, 1994; Domingo Ynduráin, *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid: Cátedra, 1994; Francisco Rico, *El sueño del humanismo* [1994] Barcelona: Destino, 2002[2]. Últimamente, Carlos Hernando Sánchez, ed., *Roma y España: un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007.

[15] Juan Gil, *Panorama social del humanismo español*, Madrid: Alhambra, 1981; Luis Gil Fernández, *Estudios de humanismo y tradición clásica*, Madrid: Universidad Complutense, 1984.

[16] Dominick Finello, *The Evolution of the Pastoral Novel in Early Modern Spain*, Tempe: Brepols, 2008.

[17] A propósito, la paleógrafa Mercedes Agulló, en *A vueltas con el autor del «Lazarillo»* (Madrid: Calambur, 2010), acaba de exhumar unos documentos en que se vincula la edición expurgada de 1573 (que salió con la *Propalladia*, de Torres Naharro) con Juan López de Velasco, albacea de don Diego Hurtado de Mendoza; sin más, lo que no añade nada nuevo a la autoría del libro apócrifo de 1554, pues Mendoza no es tampoco el autor de la obra de Torres Naharro, sino que su testamentario las juntó en un volumen misceláneo, cuyos beneficios pactaría con el librero. El «legajo de correcciones hechas para la impresión de *Lazarillo* y *Propaladia*» que figuran entre los papeles de aquél son los que le llevó al librero, claro está.

[18] *«Lazarillo de Tormes», de Alfonso de Valdés*, Salamanca: SEMYR, 2002; *«Lazarillo de Tormes» y las lecturas de Alfonso de Valdés*, Cuenca: Diputación Provincial, 2003; *Alfonso de Valdés, autor del «Lazarillo de Tormes»*, Madrid: Gredos, que reeditó con un apéndice en 2004. Tiene una edición en prensa del *Lazarillo*, para editorial Crítica, Valentín Núñez Rivera.

en la Biblioteca Castro, la *Novela picaresca* en tres volúmenes, que contienen las siguientes obras: el *Lazarillo*, el *Guzmán*, el *Buscón*, la *Segunda parte de la del pícaro Guzmán de Alfarache* (Mateo Luján de Sayavedra), la *Primera parte del guitón Onofre* (Gregorio González), *La hija de Celestina* (Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo), el *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*.[19] La novela apócrifa, el *Lazarillo*, contará en breve con otra edición muy renovada de Francisco Rico y se beneficia de buenos estudios, como los de Núñez Rivera, 2002 (que está preparando una edición anotada para la editorial Crítica) o el libro colectivo coordinado por Carrasco, 2006.[20] También ha salido una buena edición de la obra de Jerónimo Alcalá Yáñez, *Alonso, mozo de muchos amos (primera y segunda parte)*, a cargo de Miguel Donoso Rodríguez (Madrid: Iberoamericana, 2005) y otra de Alonso de Castillo Solórzano, *La niña de los embustes; Teresa de Manzanares*, a cargo de M.ª Soledad Arredondo (Barcelona: Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2005). Otras aportaciones importantes de la novela picaresca son las nuevas y actualizadas ediciones, en preparación, del *Guzmán de Alfarache*, de Francisco Rico y Luis Gómez Canseco,[21] y la *Vida y hechos de Estebanillo González*, de Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, que ya la editaron en 1990 (Madrid: Cátedra, 2 vols.); ambas para CECE. En sus alrededores, cabe citar la buena edición de *La Lozana andaluza*, de Carla Perugini (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2004) y, por supuesto, la flamante *Lozana andaluza*, de Francisco Delicado, a cargo de Folke Gernet y Jacques Joset (Barcelona: CECE-Galaxia Gutenberg, 2007), con un texto exquisitamente editado, rigurosas notas y excelente introducción. Recordemos también la edición de Miguel Zugasti (Barcelona: PPU 1990) del *Lazarillo de Manzanares*, de Juan Cortés de Tolosa y, de Antonio Enríquez Gómez, *El siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña*, ed. de T. de Santos (Madrid: Cátedra, 1991).[22]

---

[19] Sobre la autoría de Francisco López de Úbeda y la atribución a Baltasar Navarrete, véase especialmente Javier Blasco, «La lengua de Avellaneda en el espejo de *La Pícara Justina*», *BRAE*, LXXXV (2005), págs. 53-109.

[20] Valentín Núñez Rivera, *Razones retóricas para el «Lazarillo». Teoría y práctica de la paradoja*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2002; Raphaël Carrasco, ed., *Le roman picaresque*, París: Ellipses, 2006. Complétese con el libro de Robert Folger, *Picaresque and Bureaucracy: «Lazarillo de Tormes»*, Juan de la Cuesta: Newark, 2009.

[21] Véase el interesante trabajo de Pierre Darnis, buen continuador de la mejor escuela francesa: «'… no te rías de la conseja y se te pase el consejo…' La clave perdida del *Guzmán de Alfarache*», en *«Como en la antigua, en la edad nuestra». Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. N. Fernández Rodríguez, Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona-Prolope, 2010, págs. 255-294.

[22] Complétese con Carmen de Fez, *La estructura barroca de «El siglo pitagórico»*, Madrid: Cupsa, 1978, y con M. Gendreau y C. H. Rose, «Antonio Enríquez Gómez et Manuel Fernandes de Villarreal: Deux destins parallèles, une vision politique commune», *Revue des Études Juives*, CXXXVI (1977), págs. 368-387; últimamente, Valentina Nider, «La doppia disimulaciones di Enríquez Gómez», en *Alle radici dell'Europa. Mori, giudei e zingari nei paesi del Mediterranes occidentale. II: secoi XVII-XIX*, ed. F. Gambin, Florencia: SEID, 2010, págs. 195-210.

Para el género epistolar en general, Gonzalo Pontón (2002) y Fernando Bouza (2006);[23] F. Javier Sedeño Rodríguez (Málaga: Universidad, 2007), por su parte, ha editado las estupendas *Epístolas familiares* de Francisco Ortiz Yáñez. Estrictamente emparentado, el género de las autobiografías, que centran los afanes del libro colectivo *L'autobiographie dans le monde hispanique* (París: Champion-Université d'Aix-en-Provence, 1980); así como el de Encarnación Juárez Almendros, *El Cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro* (Woodbridge: Tamesis, 2006).[24] Sara Fombellida ha editado a Alonso de Contreras, *Discurso de mi vida* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2007); previamente, había aparecido la edición de Segundo Serrano Poncela de las *Memorias* del Duque de Estrada (Valencina de la Concepción: Espuela de Plata, 2006). De la autobiografía en general se ocupa Checa Cremades (1998).[25]

Enciclopedias, polianteas, retóricas y preceptivas

Hemos de recordar que hace muy poco apareció la edición, integral y excelentemente ilustrada, del encomiable *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias Orozco, que han llevado a término Ignacio Arellano y Rafael Zafra (Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana-RAE-CECE, 2006), que además incluye un útil DVD; no puedo dejar de reseñar la excelente edición de la *Silva de varia lección*, de Pedro Mexía, que concluyó Isaías Lerner (Madrid: Castalia, 2003), cuyo enfoque es más selectivo que la exhaustiva edición de Antonio Castro (Madrid: Cátedra, 1989, 2 vols.). También han reeditado y revisado, Robert Jammes y Maïté Mir-Andreu, (Madrid: Castalia, 2000) la buena edición de Louis Combet (1967) del *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), de Gonzalo Correas. Tampoco sería justo que pasase por alto la encomiable y utilísima labor que está llevando a término la infatigable Sagrario López Poza, en el marco del Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española (http://rosalia.dc.fi.udc.es/SIELAE/) con sus proyectos de digitalización de las principales enciclopedias que tuvieron en sus

---

[23] De Gonzalo Pontón puede leerse *Correspondencias: los orígenes del arte epistolar en España*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2002; Fernando Bouza es el editor del volumen *Cultura epistolar en la Alta Edad Moderna: usos de la carta y de la correspondencia entre el manuscrito y el impreso*, Madrid: Universidad Complutense, 2006.

[24] Indirectamente relacionada, la técnica y hábito del retrato, que ha estudiado Pierre Civil, *Le portrait littéraire* (Lyon: Universidad, 1988), que también se deja rastrear en el que de sí mismo hizo Baltasar de Céspedes, como nos enseñó Mercedes Comellas, *El humanista. En torno al «Discurso de las letras humanas» de Baltasar de Céspedes*, Sevilla: Universidad, 1995.

[25] Jorge Checa Cremades, *Experiencia y representación en el Siglo de Oro: Cortés, Santa Teresa, Gracián, Sor Juana Inés de la Cruz*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998.

anaqueles los prosistas del Siglo de Oro (http://rosalia.dc.fi.udc.es/poliantea), las principales relaciones de sucesos (http://rosalia.dc.fi.udc.es/BORESU) y las colecciones de emblemas (http://rosalia.dc.fi.udc.es/emblematica).[26] También quiero citar la *Filosofía vulgar (Relación y comentario de refranes del s. XVI)*, de Juan de Mal Lara, que ha editado Manuel Bernal (Madrid: Turner, Biblioteca Castro, 2005), cuyo estudio de 1982 sigue teniendo vigencia[27].

Debo reseñar con especial esmero la excelente edición y estudio de la *Nueva idea de la tragedia antigua*, de José Antonio González de Salas, a cargo de Luis Sánchez Laílla (Kassel: Reichenberger, 2003, 2 vols.); que puede completarse con el sutil y riguroso estudio de Xavier Tubau (2007).[28] Consolación Baranda ha publicado la *Philosophía secreta* y otras obras, de Juan Pérez de Moya (Madrid: Turner, Biblioteca Castro, 2006), que había publicado Carlos Clavería (Madrid: Cátedra, 1995); en la Biblioteca Castro también ha aparecido el primer volumen de la obra de Antonio de Torquemada, *Manual de escribientes*, *Coloquios satíricos*, *Jardín de flores curiosas* (1997) editado por Lina Rodríguez Cacho: la primera obra contaba con una edición antigua de Zamora Vicente y Canellada (Madrid: RAE, 1970); en la tercera, actualiza la edición de Giovanni Allegra (Madrid: Castalia, 1982); el segundo volumen de Torquemada de la Biblioteca Castro está dedicado al *Don Olivante de Laura*, a cargo de Isabel Muguruza.[29] No quiero dejar de citar la edición de Paloma Cuenca de los *Dichos y hechos del señor rey don Felipe Segundo el Prudente, potentíssimo y glorioso monarca de las Españas y de las Indias* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001) ni la reedición de los *Apotegmas*, de Juan Rufo, a cargo de Alberto Blecua (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006); Emilio Blanco, por su parte, ha editado y estudiado estupendamente las *Centellas de varios conceptos*, de Joaquín Setantí (Palma de Mallorca: Oñaleta-UIB, 2006). La obra de Pedro de Valencia ha recibido la atención que se merecía: se han publicado las *Obras completas*, a cargo de Gaspar Morocho

---

[26] Complétese con Rafael Zafra y José Javier Azanza, eds., *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid: Akal, 2000; Aurora Egido, *De la mano de Artemia. Estudios sobre literatura, emblemática, mnemotecnia y arte en el Siglo de Oro*, Palma de Mallorca: Oñáleta-UIB, 2004, y Fernando R. De la Flor, *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid: Abada, 2009; Sagrario López Poza, ed., *Estudios sobre literatura emblemática española. Trabajos del grupo de investigación «Literatura Emblemática Hispánica»*, La Coruña: SIELAE, 2000; *id*., ed., *Florilegio de estudios emblemáticos. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies*, La Coruña: SIELAE, 2004.

[27] Manuel Bernal, *Cultura popular y humanismo, estudio de la «Philosophia vulgar» de Juan Mal Lara (aparato crítico para su comentario)*, Madrid: Fundación Juan March, 1982.

[28] Xavier Tubau, *Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego Colmenares*, Madrid: Iberoamericana, 2007.

[29] En general, véase Juan Matas Caballero y José Manuel Trabado Cabado, eds. *La Maravilla escrita, Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*, León: Universidad, 2005.

y Rafael González Cañal (Léon: Universidad, 2007); el tomo 10 (de 2008) son las *Traducciones*, editado por José M.ª Nieto Ibáñez; Antonio Ubieto Arteta, en fin, ha editado, del mismo Valencia, su *Crónica* (Zaragoza: Anúbar, 1991). Me apresuro a citar *El Fénix de Minerva o Arte de memoria*, de Juan Velázquez de Acevedo (La Coruña: Órbigo, 2008), de gran valor instrumental.

También se editó la *Primera parte de la Rhetórica (Alcalá de Henares, 1589)*, de Juan de Guzmán, al exquisito cuidado de Blanca Periñán (Pisa: Giardini, 1993, 2 vols.); no es menor el rigor que ha merecido la *Rhetórica en lengua castellana*, de Miguel de Salinas, a cargo Encarnación Sánchez García (Nápoles: L'Orientale Editrice, 1999); veinte años antes (Madrid: Editora Nacional, 1978), Melchora Romanos publicó el *Discurso poético. Advierte el desorden y engaño de algunos escritos*, de Juan de Jáuregui. Merece también ser reseñada la edición de *El arte retórica (De ratione dicendi)*, de Juan Luis Vives, con introducción de Emilio Hidalgo-Serna y edición bilingüe (latín-castellano) de A. I. Camacho (Barcelona: Anthropos, 1998); también quiero consignar que hay una nueva edición de la *Filosofía antigua poética*, de Alonso López Pinciano, en la Biblioteca Castro. Aunque sea tangencialmente, también quiero citar las recientes ediciones de la *República literaria*, de Diego Saavedra Fajardo: la de Jorge García López (Barcelona: Crítica, 2006) y la que este mismo editor ha cerrado con F. Javier Díez de Revenga (Murcia: Universidad, 2008), fruto en gran medida del proyecto de investigación dirigido por el mismo Jorge García López, en la Universidad de Gerona.[30] Asimismo merece reseñarse la edición que Lidio Nieto hizo del *Tractado de ortographía y acentos en las tres lenguas principales*, de Alejo Venegas (Madrid: Arco Libros, 1986).

Véanse los libros de Vian-Baranda (2008) sobre la tradición filológica y el compendio de San José Lera (2008) para la historiográfica;[31] Natalia Fernández Rodríguez (2010) ha recogido una excelente colección de estudios de jóvenes y prometedores filólogos, como ella[32]. Muy interesante la recopilación de estudios

[30] Es el proyecto «Diego de Saavedra Fajardo (1584-1648) y las corrientes intelectuales y literarias del Humanismo». Por otra parte, sigue siendo excelente el estudio de Alberto Blecua, «Las *Repúblicas literarias* y Saavedra Fajardo», *El Crotalón*, I (1984), págs. 67-97.

[31] Ana Vian y Consolación Baranda, eds., *Letras humanas y conflicto del saber. La filología como instrumento a través de las edades*, Madrid: Universidad Complutense, 2008; Javier San José Lera, dir., *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, Salamanca: Semyr-Universidad de Salamanca, 2008.

[32] Natalia Fernández Rodríguez, ed., *Como en la antigua, en la edad nuestra. Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro* (Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 2010), donde recopila estudios de Ana M.ª Porteiro Chouciño, Daniele Crivellari, Katerina Vaiopoulos, Eva Galar, Fernando Rodríguez-Gallego, Francisco Sáez Raposo, Covadonga Lomar, Pierre Darnis, Carlota Fernández Travieso y Patricia Marín Cepeda.

sobre la reescritura que coordinó Grilli (2001).[33] Sobre los aspectos sociales de la cultura, los libros de Díez Borque (2009); previamente los de Fernández Álvarez (1983) y García Cárcel (1989 y 1996).[34]

Crónicas y relaciones de Indias

Me apresuro a encomiar la labor de la editorial Historia 16, que ha puesto en nuestras manos, a lo largo de casi veinte años, la mayor parte de las crónicas de Indias; el resto se ha debido a esfuerzos individuales, como el de Ángel Delgado al editar excelentemente las *Cartas de relación*, de Hernán Cortés (Madrid: Castalia, 1993). Más abajo volveré sobre el particular, porque antes quiero decir que ya contamos con una edición «mayor» de la crónica de Bernal Díaz del Castillo, o sea, la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, a cargo de José Antonio Barbón (2005), con las variantes al pie, un glosario y útiles apéndices; el texto se extiende a lo largo de 864 páginas y el estudio, 1089, donde se incluye glosario, onomástica, toponimia y documentos del autor; acaba de salir la estupenda de Ángel Delgado Gómez (Madrid: Homolegens, 2009), que trae una inteligente introducción y utilísimas notas en que, mayoritariamente, coteja el testimonio de Bernal con el de otros cronistas. Yo mismo estoy trabajando hace años en una edición crítica y anotada de la obra de Bernal, que también saldrá este año en Biblioteca Clásica del CECE con una selección de variantes y con todo el aparato crítico completo, muy extenso, en su página web.[35]

La obra del Inca Garcilaso de la Vega también ha gozado estos últimos años de estudios y ediciones: Mercedes Serna ha editado los *Comentarios reales* (Madrid: Castalia, 2000); también editó una antología de *Crónicas de Indias* (Madrid: Cátedra, 2000); su traducción de los *Diálogos de amor*, de León Hebreo, la ha editado Andrés Soria en la Biblioteca Castro. En ocasión del cuarto centenario de los *Comentarios reales* (1609) se han celebrado sendos congresos, en Boston (*Renacimiento mestizo: los 400 años de los «Comentarios*

---

[33] Giuseppe Grilli, ed., *Modelli. Memorie. Riscritture*, Nápoles: Instituto Universitario Orientale, 2001.

[34] José María Díez Borque, E. Borrego y C. Buezo, eds., *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, Madrid: Visor, 2009; Manuel Fernández Álvarez, *La sociedad española en el Siglo de Oro*, Madrid: Editora Nacional, 1983; Ricardo García Cárcel, *Culturas del Siglo de Oro***,** Madrid: Historia 16, 1989; *id*., *La Cultura del Siglo de Oro: pensamiento, arte y literatura***,** Madrid: Historia 16, 1996; aún vale la pena echar una mirada a los libros de Antonio Molina Meliá, *Iglesia y Estado en el siglo de oro español: el pensamiento de Francisco Suárez*, Valencia: Universidad, 1977 y de M. Avilés, *Sueños ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro*, Madrid: Editora Nacional, 1981.

[35] Siguen apareciendo monografías relevantes sobre Bernal, como la de Osvaldo Estrada, *La imaginación novelesca. Bernal Díaz entre géneros y épocas*, Madrid: Iberoamericana, 2009; cfr. Guillermo Serés, «La "historia poética" frente a la historia verdadera. Solís y Bernal Díaz», en *La menzogna*, ed., M.ª Grazia Profeti, Florencia: Alinea, 2008, págs. 69-99.

reales»), coordinado por José Antonio Mazzoti (2010) y en Sevilla (*Humanismo, mestizaje y escritura en los «Comentarios reales»*), coordinado por Carmen de Mora (Madrid: Iberoamericana, 2010). En ocasión del centenario de los *Comentarios*, también se ha reeditado lujosamente *La Florida del Inca* (2009), a cargo de Ricardo González Vigil (Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega).[36] José Luis Madrigal está editando la crónica de Cervantes de Salazar.[37] De las crónicas de religiosos cabe destacar las de Bartolomé de las Casas, *Apología, o, Declaración y defensa universal de los derechos del hombre y de los pueblos* (Valladolid: Junta de Castilla y León 2000). Su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* la han editado Enriqueta Vila Vilar (Sevilla: Ayuntamiento 2005), Trinidad Barrera (Madrid: Alianza, 2005) y, especialmente, la edición crítica, estudio preliminar y notas de José Miguel Martínez Torrejón (Barcelona: Galaxia Gutenberg-CECE, 2009). El *Descubrimiento y conquista del Perú*, de Pedro Cieza de León, ha sido editada por Carmelo Sáenz de Santa María y Manuel Ballesteros (Madrid: Dastin, 2004 y 2005). También han salido algunas ediciones del *Diario de a bordo*, de Colón (Madrid: Edaf, 2006), así como de *Los cuatro viajes del almirante y su testamento* (Madrid: Espasa-Calpe, 2006) y unas genéricas *Relaciones de viajes* (Madrid: Alba Libros, 2006). M.ª del Carmen Martínez Martínez, por su parte, ha editado y estudiado las *Cartas de relaciones sobre la conquista de Méjico*, de Hernán Cortés (Zaragoza: Ediciones 94, 2003); la estudiosa ha recogido mucho material cortesiano en su edición de las *Cartas y memoriales* (León: Junta-Universidad de León, 2003); No es menos interesante la traducción del *De rebus gestis Ferdinandi Cortesii*, a cargo de Elena Pallús, con prólogo de José Antonio Mazzotti (Alicante: Cuadernos de América, 2007). Mientras que las *Batallas y Quinquagenas*, de Gonzalo Fernández de Oviedo, estudiadas parcialmente por Avalle-Arce (Salamanca: Diputación provincial, 1989) cuentan con una nueva edición de la Real Academia de la Historia, 2003, que concluye la que inició Pérez de Tudela en 1983. También se ha reeditado a Gonzalo Fernández de Oviedo, *Sumario de la natural historia de las Indias* (Madrid: Dastin, 2002); la edición *maior* me consta que la está redactando, con mucho rigor, Álvaro Baraibar, de la Universidad de Navarra. *La historia*

---

[36] Hay muchos estudios particulares, de entre los que se puede citar el de Margarita Zamora, *Language, Authority and Indigenous History in the «Comentarios reales de los incas»*, Cambridge: University Press, 1988. Alrededor del cuarto centenario de los *Comentarios reales* han aparecido e irán apareciendo actas colectivas como la coordinada por Carlos Oyola Martínez, *IV Centenario. «Comentarios reales de los Incas». 1609-2009*, Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega, 2009.

[37] Puede verse un excelente estado de la cuestión en las actas de Ignacio Arellano, ed., *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*, Pamplona: Universidad de Navarra-Iberoamericana, 1999; *id*. y Fermín del Pino, eds., *Lecturas y ediciones de crónicas de Indias*, Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana, 2004.

general de las Indias, y todo lo acaecido en ellas desde que se ganaron hasta ahora (1551), de Francisco López de Gómara, se publicó en San Juan de Puerto Rico (Boriken Libros, 2001). Sigue siendo una referencia inexcusable la edición de *Los naufragios*, de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, a cargo de Pupo-Walker (Madrid: Castalia, 1992); lo será la edición de la *Historia de las cosas de la Nueva España*, de Fray Bernardino de Sahagún, a cargo de Miguel León-Portilla (México: Nostra Ediciones, 2007).

No se ha descuidado el otro punto de vista (la «visión de los vencidos» que diría el citado Miguel León-Portilla), el que aporta Felipe Guamán Poma de Ayala, cuya *Nueva corónica y buen gobierno* se ha publicado recientemente (México: FCE, 2005), aunque no supera la edición de que llevó a término Franklin Pease (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980). E incluso el que podríamos llamar tercer punto de vista, el de los nacidos allá con la mentalidad crítica de acá, o sea, los que no son criollos han asimilado la cultura de la metrópoli y conocen el derecho indiano. De estas voces discordantes del virreinato del Perú se ha ocupado últimamente Ana Vian Herrero editando los *Coloquios de la verdad*, de Pedro de Quiroga (Madrid: Iberoamericana, 2009), con un impresionante estudio introductorio de 328 páginas y una edición cuidadosamente anotada bajo el título genérico de *El indio dividido: fracturas de conciencia en el Perú colonial (Edición crítica y estudio de los «Coloquios de la Verdad» de Pedro de Quiroga (c. 1569)*.[38] Se ha editado el estupendo y minucioso *Nuevo descubrimiento del Gran río de las Amazonas*, del jesuita burgalés Cristóbal de Acuña, a cargo de Arellano, Díez Borque y Santonja (Madrid: Iberoamericana, 2009); desde la ladera antropológica, Fermín del Pino ha editado (Madrid: CSIC, 2008) la estupenda *Historia natural y moral de las Indias*. Bernat Castany y Mercedes Serna, en fin, están preparando para Biblioteca Clásica del CECE la edición crítica y anotada de la *Historia de los indios de la Nueva España*, de fray Toribio de Motolinía.[39] Se

[38] Desde este punto de vista cabe citar la inmensa aportación de estudios que analizan las relaciones entre los dos continentes, como los de Raúl Marrero-Fente, ed., *Al margen de la tradición. Relaciones entre la literatura colonial y peninsular en los siglos XV, XVI y XVII*, Madrid: Fundamentos, 1999; *id*., *Épica, Imperio y Comunidad en el Nuevo Mundo. «Espejo de paciencia» de Silvestre de Balboa*, Salamanca: CEIAS, 2002; o los coordinados por Trinidad Barrera, ed., *Herencia cultural de España en América: poetas y cronistas andaluces en el Nuevo Mundo. Siglo XVI*, Sevilla: Universidad, 2007; *id*., ed., *Herencia cultural de España en América. Siglos XVII y XVIII*, Madrid: Iberoamericana, 2008) Por no citar monografías modélicas, como la de Rolena Adorno, *De Guancane a Macondo. Estudios de literatura hispanoamericana*, Sevilla: Renacimiento, 2008.

[39] En los últimos tiempos han proliferado congresos monográficos, como los de Robert Folger y Wulf Oesterreicher, eds., *Talleres de la memoria. Reivindicaciones y autoridad en la historiografía indiana de los siglos XVI y XVII*, Hamburgo: Universidad de Munich «Ludwig Maximilian»-Lit Verlag, 2005; Karl Kohut, ed., *Narración y reflexión. Las crónicas de Indias y la teoría historiográfica*, México: El Colegio de México, 2007; Guillermo Serés y Mercedes Serna, eds., *Los límites del océano. Estudios filológicos de crónica y épica en el Nuevo Mundo*, Barcelona: Centro para la Edición de los Clásicos

van incorporando estudiosos, como Julián Díez Torres, en cuya estupenda tesis ha editado magníficamente *El Marañón*, de Diego de Aguilar y Córdoba (tesis doctoral inédita de la Universidad de Navarra, 2010).

Crónicas particulares y libros de viajes

Aparte la edición crítica de Marie-Sol Ortolà del *Viaje de Turquía. Diálogo de Hurdimalas y Juan de Voto a Dios y Mátalas Callando* (Madrid: Castalia, 2000), el género de relatos de viaje apenas ha contado con otros estudios o ediciones;[40] salvo contadas excepciones, como la edición de Isabel de Riquer de *El primer viaje alrededor del mundo. Relato de la expedición de Magallanes y Elcano*, de Antonio Pigafetta (Barcelona: Ediciones B, 1999); la edición de Antonio Coello, *El conde de Sex*, a cargo de Jesús Laiz (Madrid: Fundamentos, 2008), o la de *El peregrino indiano*, de Antonio Saavedra y Guzmán, a cargo de M.ª José Rodilla León (Madrid: Iberoamericana, 2008). Muy interesante y documentadísima es la edición de la *Peregrinación de las tres casas sanctas de Jherusalem, Roma y Santiago*, de Pedro Manuel de Urrea, a cargo de Enrique Galé (Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» 2008), que no se había editado desde la príncipe de 1523.[41]

Mención aparte merecen las relaciones particulares, como la excelente de Bernardino de Mendoza, *Comentarios de lo sucedido en las Guerras de los Países Bajos*, primorosamente editada por Antonio Cortijo y Ángel Gómez Moreno (Madrid: Ministerio de Defensa, 2008), Cortijo también edita *Las guerras de los Estados Bajos* (Madrid: Ministerio de Defensa, 2010), de Carlos Coloma de Saa; la edición de la extensa obra de Jerónimo Zurita, *Anales*

Españoles-Universidad Autónoma de Barcelona, 2009; José M.ª Ferri Coll y José Carlos Rovira, eds., *Parnaso de dos mundos. De literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*, Madrid: Iberoamericana, 2010. O estudios como los de Simón Valcárcel Martínez, *Las crónicas de Indias como expresión y configuración de la mentalidad renacentista*, Granada: Universidad, 1997. Ello no descarta estudios fundamentales como los de Walter Mignolo, «El metatexto historiográfico y la historiografía indiana», *Modern Language Notes*, XCVI (1981), págs. 358-402; o el de Enrique Pupo-Walker, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*, Madrid: Gredos, 1982.

[40] En el libro de François Delpech, ed., *L'imaginaire du territoire en Espagne et au Portugal (xvi^e^-xvii^e^ siècles)*, Madrid: Casa de Velázquez, 2008, se analizan los viajes reales y simbólicos, las geografías míticas y literarias, las topografías y topotesias; complétese con los de Fernando Carmona, *Libros de viaje: actas de las Jornadas sobre los libros de viaje en el mundo románico*, Murcia: Universidad, 1996; *id*., *Libros de viaje y viajeros en la literatura y en la historia*, Murcia: Universidad, 2006. Van saliendo actas monográficas, como la excelentemente editada por Sonia Mattalia, Pilar Celma y Pilar Alonso, eds., *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino. Actas del VII Congreso Internacional de la AEELH*, Madrid: Iberoamericana, 2008, 1068 págs.

[41] Complétese con Aurora Egido, «Señas de un libro encontrado: la *Peregrinación* de Pedro Manuel de Urrea», en *Actas de las II. Jornadas. El condado de Aranda*, ed. M.ª José Casaus, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2009, págs. 173-186.

de la Corona de Aragón. Segunda parte, [1579], ed. Ángel Canellas López (Zaragoza: CSIC, 1976-1980, 7 vols.) y las exquisitas de don Francesillo de Zúñiga, *Crónica burlesca del emperador Carlos V*, que editó J. A. Sánchez Paso (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989); por no olvidarnos de la *Historia de la invención de las Yndias*. *Historia de la conquista de la Nueva España*, de Fernán Pérez de Oliva, editada por Pedro Ruiz Pérez (Córdoba: Universidad, 1983).[42]

Política y periodismo

Hay que subrayar la labor de Henry Ettinghausen al editar la *Obra periodística* de Andrés de Almansa y Mendoza (Madrid: Castalia, 2001) y el estupendo volumen colectivo coordinado por Sagrario López Poza, *Las noticias en los siglos de la imprenta manual*, (A Coruña: SIELAE & Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2006); unos años antes, la profesora López Poza y Nieves Pena Sueiro ya habían editado las *Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos* (A Coruña: SIELAE, 1999); en el mismo sello, Carlota Fernández Travieso ha editado el *Recebimiento que la imperial ciudad de Toledo hizo a la majestad de la reina nuestra señora doña Isabel, hija del rey Enrique II de Francia*…, de Álvar Gómez de Castro (A Coruña: SIELAE, 2007). En los últimos años, Luis Gómez Canseco ha editado y estudiado a Salvador Jacinto Polo de Medina, *A Lelio. Gobierno moral* (Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 2004). Por fin se ha hecho una buena edición (de 1070 páginas) de la *Plaza universal de todas las ciencias y artes*, de Francisco Suárez de Figueroa, a cargo de Mauricio Jalón y M.ª José Pozo Sanjuán (Valladolid: Junta de Castilla y León, 2007, 2 vols.). Debemos citar la documentadísima edición de las *Empresas políticas*, de don Diego, que llevó a término Sagrario López Poza (Madrid: Cátedra, 1999); que completa y actualiza la encomiable de Javier Díez de Revenga (Barcelona: Planeta, 1988). No se descuiden Los *Aforismos al Tácito español*, de Álamos de Barrientos (Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1987), a cargo de

[42] El libro de Gonzalo Pontón, *Escrituras históricas: relaciones, memoriales y crónicas de la guerra de Granada* (Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 2002) es un buen ejemplo de estudio particular de aplicación universal. Sigue siendo muy útil el estudio de Robert B. Tate, «Alfonso de Palencia y los preceptos de la historiografía», en *Actas de la III Academia Literaria Renacentista*, ed. V. García de la Concha, Salamanca: Universidad, 1983, págs. 37-51. Una interesante visión paródica la ofrece Ana Vian Herrero, «La *Batracomiomaquia* y *El Crotalón*: De la épica burlesca a la parodia de la historiografía», *1616 (Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada)*, IV (1981), págs. 145-162. Para la relación con la sátira, Lía Schwartz, «Sobre *La hora de todos*: discurso satírico e historia», *Co-textes*, II (1981), págs. 3-15.

José Antonio Fernández-Santamaría,[43] que se pueden completar con estudios de historia del pensamiento.[44]

Los diálogos

En primer lugar, no quiero dejar de citar el *Diálogo entre el prudente rey y el sabio aldeano* (*olim Libro de los pensamientos variables*), editado por Esther Gómez Sierra (Londres: Queen Mary and Westfield College, 2000). De Erasmo de Rotterdam apareció la versión de Bernardo Pérez Chinchón de la *Preparación y aparejo para bien morir*, editado por Joaquín Parellada (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2000); recientemente, Xavier Tubau ha traducido excelentemente del latín y editado sus *Cuestiones luteranas* (Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2010). Muy cercano a Erasmo, el anónimo *Consuelo de la vejez*, recientemente estudiado por Felisa García de la Cruz (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007).

Es muy importante la labor de edición y estudio de la riquísima colección de diálogos que está llevando a término Asunción Rallo, que ya editó en su día *El Crotalón*, (Madrid: Cátedra, 1982), o Guevara, entre otros; en el seno de ese proyecto aparecerán los diálogos de Pedro de Mercado, *Diálogos de filosofía natural y moral* (Granada, 1558); recientemente, el estudio y edición crítica de los *Discursos históricos*, de Agustín de Tejada Páez (Málaga: Di-

---

[43] Complétese con los estudios de Victoriano Roncero, *Historia y política en la obra de Quevedo*, Madrid: Pliegos, 1991; Jean-Pierre Étienvre, ed., *Littérature et Politique en Espagne aux siècles d'or*, París: Klincksieck, 1998; Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki, Edwin Williamsom, eds., *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2009. Desde la vertiente satírica, Mercedes Etreros, *La sátira política en el siglo xvii*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983. Muy interesante es la aproximación de Rogelio Fernández Delgado, *Liberalismo y estatismo en el Siglo de Oro español: un estudio comparado del pensamiento económico de Juan de Mariana y Sancho de Moncada* (Madrid: Unión Editorial, 2006). También tiene mucho interés el estudio de Enrique García-Santo Tomás, *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid: Iberoamericana, 2004, que se puede completar con el volumen de Ignacio Arellano y Marc Vitse, eds., *Modelos de vida en la España del siglo de oro 2. El sabio y el santo*, Madrid: Iberoamericana, 2007; véase también Augustin Redondo, *Revisitando las culturas del siglo de oro: mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Salamanca: Universidad, 2007.

[44] José Antonio Fernández-Santamaría ha redactado una serie de trabajos importantes sobre el particular: *Razón de estado y política en el pensamiento español del Barroco: 1595-1640,* Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1986; *El Estado la guerra y la paz: el pensamiento político español en el Renacimiento 1516-1559*, Madrid: Akal, 1988; *La Formación de la sociedad y el origen del Estado: ensayos sobre el pensamiento político español del Siglo de Oro*, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1997; *Juan Ginés de Sepúlveda: la guerra en el pensamiento político del Renacimiento*, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007. Véanse ahora las excelentes actas *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro,* eds. E. Fosalba y C. Vaíllo (Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 2010).

putación Provincial, 2005), así como el estudio preliminar al *Argumento de vida*, de Juan de Molina, editado por Rafael Malpartida (Málaga: Diputación Provincial, 2004).[45]

No es menor la aportación al estudio y edición de este género del diálogo que desde hace años lleva a término de Ana Vian, que ya editó y estudió el *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* (Barcelona: Sirmio, 1994), con un estupendo estudio previo,[46] y en cuyo proyecto de investigación figuran muchas ediciones y estudios de otros tantos diálogos, entre los que destacan el Pero Díaz de Toledo, *Diálogo e razonamiento en la muerte del Marqués de Santillana*, a cargo de Esther Gómez Sierra; el *Apólogo de la ociosidad y el trabajo* (Alcalá, 1546), de Francisco Cervantes de Salazar, editado por Consolación Baranda; los *Diálogos de filosofía natural y moral* (Granada, 1558), de Pedro de Mercado, a cargo de C. Baranda, M. Laín, J. L. Ocasar, D. Ruiz Otín y C. Sainz de la Maza; el *Diálogo de la discreción* (1579), de Damasio de Frías, editado por Jesús Gómez; los *Diálogos*, de Francisco de Moraes (Évora, *c*. 1550, Manuel de Carvalho, 1624), editados por Aurelio Vargas Díaz-Toledo; *Las obras de Luciano samosatense, orador y filósofo excelente*, de Juan de Aguilar Villaquirán, editadas por Teodora Grigoriadu; la traducción española (Alonso de Ulloa) del *Dialogo de las empresas militares y amorosas compuesto en lengua italiana por el illustre... señor Paulo Jovio* (Lyon, 1562), editado por Jesús Gómez; los *Coloquios* de Baltasar de Collazos, a cargo de Sara Sánchez Bellido. También quiero recordar el *Diálogo en laude de las mugeres*, de Juan de Espinosa, ed. José López Romero (Granada: A.Ubago, 1990).

Me consta, en fin, que M.ª José Vega está acabando una edición crítica y anotada del *Diálogo de la dignidad del hombre*, de Pérez de Oliva, que se publicará en Biblioteca Clásica (CECE), donde también saldrán el *Diálogo de*

---

[45] Previamente, Asunción Rallo nos brindó un interesante estudio y antología sobre *Los libros de antigüedades en el Siglo de Oro* (Málaga: Universidad, 2002); véanse también sus complementarios estudios *La escritura dialéctica. Estudios sobre el diálogo renacentista*, Málaga: Universidad, 1996; *Erasmo y la prosa renacentista española*, Madrid: Laberinto, 2003; en colaboración con Rafael Malpartida, *Estudios sobre el Diálogo Renacentista español. Antología de la crítica*, Málaga: Universidad, 2006; paralelamente, ha vuelto sobre el *Crótalon* y otras sátiras del Siglo de Oro en Valdés-Vaíllo, 2006; que pueden completarse con Arellano-Roncero, 2006.

[46] Cuyos estudios sobre el particular son muy conocidos; entre otros: «'Gnophoso' contra Dávalos: realidad histórica y fuentes literarias (Una alusión oscura en el canto XI de *El Crotalón*)», *Revista de Filología Española*, LXI (1981), págs. 159-184; *id*., *Diálogo y forma narrativa en «El Crotalón». Estudio literario, edición y notas*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982, 3 tomos; *id*., «El ritual satírico en *El Crotalón*: el planto y la fiesta», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 448 (1987), págs. 55-71; *id*., «La ficción conversacional en el diálogo renacentista», *Edad de Oro*, VII (1988), págs. 173-186; *id*., *El «Diálogo de Lactancio y un arcediano» de Alfonso de Valdés: obra de circunstancias y diálogo literario*, Touluse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1994; *id*., «Fábula y diálogo en el Renacimiento: confluencia de géneros en el *Coloquio de la mosca y la hormiga* de Juan de Jarava», *Dicenda*, VII (1987), págs. 449-494.

Mercurio y Carón, y el *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, de Alfonso de Valdés, editados por Xavier Tubau.[47] La obra completa de Juan y Alfonso Valdés también las ha editado Ángel Alcalá en Biblioteca Castro, en sendos volúmenes y hay una edición crítica y anotada del *Diálogo de la lengua*, de Juan de Valdés, a cargo de José Enrique Laplana (Barcelona: Crítica, 2010), con una excelente introducción de 110 páginas y suculentas aportaciones y novedades. Un estudio muy esclarecedor es el de Josep Solervicens, «El diálogo renacentista en la Península Ibérica», en *Der Renaissancedialog aur der Iberischen Halbinsel*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005, págs. 12-50.

Ya está en la calle la edición crítica y excelentemente anotada del que quizá sea el mejor diálogo del Siglo de Oro, *De los Nombres de Cristo*, de fray Luis de León, a cargo de Javier San José Lera y con estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, para la tantas veces citada Biblioteca Clásica de Galaxia Gutenberg-CECE (2008).[48] Complétese con la edición del *Diálogo espiritual*, de

---

[47] No quiero dejar de citar las ediciones del *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, de Alfonso de Valdés a cargo de Rosa Navarro Durán (Madrid: Cátedra, 1992), en la misma colección (1999) editó el *Diálogo de Mercurio y Carón*, que también fue editado por Joseph V. Ricapito (Madrid: Castalia, 1993). Complétese con D. Donald y E. Lázaro, *Alfonso de Valdés y su época*, Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 1983.

[48] Véanse también Jacqueline Ferreras, *Les dialogues espagnols du XVI siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience*, París: Didier, 1985; *id*., «El diálogo renacentista: una expresión del marginalismo de los intelectuales españoles del siglo XVI», *Crisol*, VI (1987), págs. 1-19; *id*., «En torno a la noción de libertad en el siglo XVI: la aparente contradicción del *Crotalón*», en *Philologica Hispaniensia in Honorem Manuel Alvar*, III, Madrid: Gredos, 1986, págs. 541-552; *id*., *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Murcia: Universidad, 2002; Jesús Gómez, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid: Cátedra, 1988; Lía Schwartz, «El diálogo en la cultura áurea: de los textos al género», *Insula*, 542 (1992), págs. 1-2 y 27-28; «Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: los *Diálogos* de Bartolomé Leonardo de Argensola», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. M. García Martín, Salamanca: Universidad, 1993 (véase Jornadas sobre *Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, eds. A. Egido y J. E. Laplana = *Argensola*, 119, 2009), págs. 75-93; José Lara, «Confluencia de estructuras y sumarización de funciones en el diálogo renacentista (Un estudio sobre los *Diálogos de la vida del soldado*, de Núñez de Alba)», *Analecta Malacitana*, III (1980), págs. 185-241; *id*., «El "problema Villalón": Soluciones y sugerencias desde el cotejo textual», *Analecta Malacitana*, V (1982), págs. 295-323; *id*., «Los *Diálogos de la Montería* de Barahona de Soto: Desestructuración expositiva y coherencia compendial», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LVIII (1982), págs. 115-153; Encarnación Sánchez García, *Tre studi sul Siglo de Oro*, Nápoles: Tipo-litografia Laurenziana, 1990; Joseph V. Ricapito,. «De los *Coloquios* de Erasmo al *Mercurio* de Alfonso de Valdés», en *El erasmismo en España*, Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1986, págs. 501-507. Sobre los precedentes italianos, José Miguel González Soriano, «El *Diálogo entre la cabeza y la gorra* de Gutierre de Cetina y su precedente italiano *Filotimo*», *Criticón*, LXXX (2000), págs. 117-138; Guillermo Serés, «Ascendencia italiana de *Los nombres de Cristo*», en *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo Cinquecento*, ed. E. Sánchez García, A. Cerbo y C. Borrelli, Nápoles: Istituto Universitario Orientale, 2001, págs. 1-27: Josep Solervicens, «Ficción y argumentación en los diálogos renacentistas de Vives, Despuig y Milán», en *El diálogo en la Península ibérica*, ed. Klaus W. Hempfer, Berlín: Frein Universität Berlin, 2005, págs. 12-50.

Jorge de Montemayor, editado por María Esteva de Llobet (Kassel: Reichenberger, 1998) y el de Juan de Arce de Otálora, *Coloquios de Palatino y Pinciano*, ed. José Luis Ocasar (Madrid: Biblioteca Castro, 1995, 2 vols.). Sigue siendo importante la edición de *El scholástico*, de Villalón, que publicó José Miguel Martínez Torrejón (Barcelona: Crítica, 1997). De Antonio Enríquez Gómez, se ha editado *La Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos*, ed. de C. Hubbard Rose y M. Kerkhof (Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1992). También es pionera la edición del diálogo de Rodrigo Fernández de Ribera, *Los anteojos de mejor vista* y *El mesón del mundo*, que redactó Víctor Infantes (Madrid: Legasa, 1979). De Pero Mexía salieron también los *Diálogos*, a cargo de Isaías Lerner y Rafael Malpartida (Sevilla: Fundación Juan Manuel Lara, 2006); de Francisco Núñez de Velasco, los *Diálogos de contención entre la milicia y la ciencia*, a cargo de Antonio Espino (Madrid: Ministerio de Defensa, 2008). Acaban de salir los *Diálogos de apacible entretenimiento*, de Gaspar Lucas Hidalgo, a cargo de Julio Alonso Asenjo y Abraham Madroñal (Valencia: Universidad, 2010), que ahora los atribuyen a fray Diego González Aguayo, Catedrático de la Universidad de Salamanca.

Libros científicos y técnicos

Muy encomiable es la tenacidad con que el Centro de Investigaciones Lingüísticas de la Universidad de Salamanca (CILUS), coordinado por M.ª Jesús Mancho Duque, ha ido sacando a la luz ediciones rigurosas de libros técnicos, científicos y espirituales, desde 1999, cuando apareció el libro de Martín Cortés Albacar, *Breve compendio de la esfera y de la arte de navegar* (1551), a cargo de José Ramón Carriazo Ruiz (1999); la *Plática manual de artillería* (1592), de Luis Collado, a cargo de Cristina Blas Nistal (2000); el *Discurso en que trata de la artillería con un tratado* (1611), de Cristóbal Lechuga, editado por María Isabel Tena (2000); la *Reprobación de las supersticiones y hechicerías* (1538), de Pedro Ciruelo, a cargo de José Luis Herrero Ingelmo (2003); la *Historia de las yerbas y plantas*, edición M.ª Jesús Mancho Duque (2005). Aparte los libros del CILUS, Felice Gambin ha estudiado y editado el *Libro de la melancolía*, de Andrés Velázquez (Lucca: Agua y Peña, 2002); y, entre muchos otros, la *Declaración y uso del relox español*, de Hugo Helt Frisio y Francisco Sánchez de las Brozas, editada por M.ª Jesús Mancho (Salamanca: Diputación Provincia, 2006).

En general, J. L. Barona, *Sobre medicina y filosofía natural en el Renacimiento* (Valencia: Universidad, 1983); complementado por el de M.ª Jesús Mancho Duque y Cristina Blas Nistal, *Pórtico a la ciencia y a la técnica del Renacimiento* (Salamanca: Universidad, 2001); y por el de M. I. Vicente Maroto, *Aspectos de la ciencia aplicada en la España del Siglo de Oro* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 2006). Aunque parece parcial, es muy descriptivo el libro de Margarita

Becedas, Cirilo Flórez y M.ª Jesús Mancho Duque, *La ciencia y la técnica en la época de Cervantes* (Salamanca: Universidad, 2005); al igual que el de Miguel Ángel González Manjarrés, *Andrés Laguna y el humanismo médico* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 2000); más específico es el de José Ramón Carriazo Ruiz, *Tratados náuticos del Renacimiento* (Salamanca: Universidad, 2003); para un panorama general, véase José María López Piñero.[49] Han salido otras tantas monografías como las de Wigger (2000), Gambin (2005) y últimamente Atienza (2009).[50] Otros se han acercado en relación con el Santo Oficio, como José Pardo Tomás, *Ciencia y censura. La Inquisición Española y los libros científicos en los siglos XVI y XVII* (Madrid: CSIC, 1991).

¿Para cuándo la edición y eventual traducción de la obra latina de Francisco Vallés o Valles, especialmente las *Controversiarum medicarum et philosophicarum libri decem* (1556-1590)? De momento puede verse el estudio de Ana Isabel Martín Ferreira *El humanismo médico en la Universidad de Alcalá* (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1995).[51]

---

[49] Cuya labor es enciclopédica; baste ver sus últimos estudios: la dirección de la *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2002; *id*., *Medicina e historia natural en la sociedad española en los siglos XVI y XVII*, Valencia: Universidad, 2007; *id*., *La tecnología de la navegación en la España renacentista*, Valencia: Universidad, 2007.

[50] Complétese, entre otros, con los trabajos de Anne Wigger, *Vom «matasanos» zum «médico perfecto». Zum literarischen Bild des Arztes im Spanien des 16. Jahrunderts*, Berlín: Tranvía-Walter Frey, 2000; Felice Gambin, *«Azabache». Il dibattito sulla malinconia nella Spagna dei Secoli d'Oro*, Pisa: Giardini, 2005; Belén Atienza, *El loco en el espejo. Locura y melancolía en la España de Lope de Vega*, Amsterdam-Nueva York: Rodopi, 2009, y del siempre excelente José Luis Peset, *Las melancolías de Sancho. Humores y pasiones entre Huarte y Pinel*, Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2010. Sobre el léxico científico, el trabajo de M.ª Jesús Mancho Duque, «La divulgación científica y sus repercusiones léxicas en la época del Quijote», *Panace@*, VI (2005), págs. 285-297. No han salido, sin embargo, ediciones como la de Oliva Sabuco de Nantes y Barrera, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre, no conocida ni alcanzada de los grandes filósofos antiguos, la cual mejora la vida y salud humana*, Madrid: Editora Nacional, 1981 (puede verse G. Serés, «Estoicismo, literatura y medicina: la *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, de Miguel Sabuco», *Edad de Oro*, XXVII [2008], págs. 295-327); o la mía del *Examen de ingenio*, de Huarte de San Juan, Madrid: Cátedra, 1989; véase también Jon Arrizabalaga, comp. «Juan Huarte de San Juan (c.1529-c.1588) en la medicina de su tiempo», en *Huarte au XXIe siècle. Actes de Colloque*, ed. V. Duché-Gavet, Biarritz-París: Atlántica, 2003, págs. 65-98.

[51] También me gustaría consignar libros específicos sobre el juego (sus reglas, su léxico, su simbolismo) en general, porque a las conocidas aportaciones de Jean-Pierre Étienvre, *Figures du jeu. Études lexico-sémantiques sur le jeu de cartes en Espagna (XVIe-XVIIIe siècles)*, Madrid: Casa de Velázquez, 1987; *id*., *Márgenes literarios del juego. Una poética del naipe. Siglos XVI-XVII*, Londres: Tamesis, 1990, se viene ahora a sumar la de María Inés Chamorro Fernández, *Léxico del naipe del Siglo de Oro: Juegos, gariteros, gansos, abrazadores, andarríos, floreos, fulerías, fulleros, guiñones, maullones, modorros, pandilladores, saladores, voltarios y ayudantes de las casas de tablaje*, Gijón: Trea, 2006. Más específica es la edición de *El libro de las suertes*, a cargo de Rosa Navarro (Madrid: CSIC, 1987).

Religión, teología y espiritualidad

Del citado CILUS, hay que destacar la edición de la *Subida del monte Sion*, de fray Bernardino de Laredo, a cargo de Alegría Alonso *et al*. (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2000); sumamente interesante es, del mismo Laredo, el *Modus faciendi cum Ordine Medicandi* (1527), con edición, introducción y glosario de Milagros Laín y Doris Ruiz Otín (Madrid: Fundación Ciencias de la Salud, 2001), que también están editando la *Metaphora medicinae* (Madrid: Doce Calles, en prensa). Por otra parte, de Fray Francisco de Osuna, Mariano García Quirós ha editado el *Abecedario espiritual. V-VI* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002). Ha ido apareciendo en la fecunda Biblioteca Castro la *Obra completa* de fray Luis de Granada en ocho volúmenes, editada por Cristóbal Cuevas; por ahora han salido dos: en el primero, *Prólogo galeato*, *Dos meditaciones para antes y después de la comunión*, «*Primera» Guía de pecadores*, *«Segunda» Guía de pecadores*; en el segundo, *Libro de la oración y meditación*, *Tratado de la oración y meditación* y una *Recopilación breve del «Libro de la oración y meditación»*. Muy encomiable es la edición de la *Guía de maravillas*, a cargo de Giuseppe Mazzocchi (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006, 2 vols.). Para la Biblioteca Clásica del CECE se está preparando una edición crítica y anotada de la *Introducción al símbolo de la fe*; también merecería esa suerte el difundidísimo *Libro de la oración y meditación*. La citada Biblioteca Castro está publicando la obra de fray Antonio de Guevara, en cinco volúmenes, al cuidado de Emilio Blanco; de momento han salido tres, en el primero, *Libro áureo de Marco Aurelio* y la *Década de Césares*; en el segundo, el *Relox de Príncipes* y en el tercero, la *Epístolas familiares*; en la editorial de la Fundación Universitaria Española van por el volumen 51: *Silva de lugares comunes* (Madrid, 2008).

Una de las labores más encomiables es la que está llevando hace años a término Luis Gómez Canseco con la obra completa de Benito Arias Montano: lo ha traducido, editado y anotado, en colaboración con Fernando Navarro y otros. Hasta la fecha han aparecido 4 volúmenes: *Tratado Sobre la Fe que Había de Revelarse. Adán, o de la Lengua, Intérprete del Pensamiento Humano, y de los Rudimentos Comunes a Todas las Lenguas* (Huelva: Universidad, 2009), *Libro de José o Sobre el Lenguaje Arcano* (2007), *Poesía y Contemplación. Las Divinas Nupcias* (Huelva: Universidad, 2007); *Libro de la Generación y la Regeneración* (Kassel: Reichenberger. 2001); *Sermones en castellano*, ed. Valentín Núñez Rivera, (Huelva: Universidad, 2008); añádase su estudio *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998* (Huelva: Universidad 1999).

Parecido ha sido el esfuerzo de Ángel Alcalá para traducir, editar y anotar la *Obra completa* de Miguel Servet (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza-

Institución «Fernando el Católico», 2003-2005), una gran empresa en la que han colaborado prestigiosas instituciones aragonesas, bajo los siguientes títulos: *Obras completas*. I: Vida, muerte y obra. La lucha por la libertad de conciencia. *Documentos*. II: Primeros escritos teológicos: *De los errores acerca de la Trinidad*. *Dos diálogos sobre la Trinidad*. *Declaración sobre Jesucristo Hijo de Dios*. *Retratos o tablas de las historias del Testamento viejo*. III: Escritos científicos: *Notas a la «Geografía» de Ptolomeo*. *Apología contra Fuchs*. *Tratado universal de los jarabes*. *Discurso sobre Astrología.* La circulación de la sangre. IV: Servet frente a Calvino, Roma y el luteranismo: *Treinta cartas a Calvino*. *Sesenta signos del Anticristo*. *Apología contra Melanchton*. V: *Restitución del cristianismo,* 1. VI: *Restitución del cristianismo*, 2. Un precedente de ambas serían las *Obras completas* (León: Universidad, 1991-1994) de Cipriano de la Huerga, en ocho volúmenes de la colección «Humanistas españoles», editados por Gaspar Morocho, Javier Fuente, Rafael González Cañal, Javier Blasco y muchos otros.

Uno de nuestros grandes clásicos, Santa Teresa de Jesús, cuenta con nuevas ediciones de sus libros fundamentales: dos, el *Libro de la vida*: la de Otger Steggink (Madrid: Castalia, 1986) y la de Guido Mancini (Madrid: Taurus, 1988); el *Camino de perfección*, por su parte, lo ha editado M.ª Jesús Mancho Duque (Madrid: Espasa-Calpe, 1996); complétese con las de dos libros más: el *Castillo interior. Cuentas de conciencia*, a cargo de Salvador Ros García (Madrid: BAC, 2006). El otro gran místico, San Juan de la Cruz, también ha visto editada críticamente su prosa, junto con su poesía, en la edición del *«Cántico espiritual» y poesía completa*, Biblioteca Clásica de la editorial Crítica, a cargo de Paola Elia y M.ª Jesús Mancho Duque (Barcelona, 2002).

Se han ido editando obras sueltas de autores importantes, como la de Andrés Flórez, O. P., *La doctrina cristiana del ermitaño y niño (Valladolid, 1552)*, por Pedro M. Cátedra (Salamanca: Universidad, 1997); *El socorro de los pobres* y *La comunicación de los bienes*, de Luis Vives, a cargo de Luis Frayle Delgado (Madrid: Tecnos, 2007); Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, *Tratado de la redención de cautivos*, ed. Beatriz Alonso Acero (Valencina de la Concepción: Espuela de Plata 2006). Los *Catecismos de Astete y Ripalda* los editó Luis Resines (Madrid: BAC, 1988) y el *Espejo del pecador*, de fray Juan de Dueñas, José Luis Herrero Ingelmo (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998); también han salido las *Obras* de San Juan de Ávila, ed. Luis de Granada, O. P. (Mairena de Aljarafe: Extramuros 2008).

En el terreno que linda con el derecho, cabe citar la importante labor que están haciendo los profesores Luciano Pereña, Carlos Bacieros y otros editando el «Corpus Hispanorum de pace», del CSIC; por ejemplo, la obra de Francisco de Vitoria, *Relectio de indis*, al cuidado de Luciano Pereña *et al.* (Madrid: 1989) y muchas otras, con las que se está levantando ese complejo edificio del derecho

canónico;[52] otra muestra encomiable es la edición de la obra de fray Domingo de Soto, que el padre Jaime Brufau ha emprendido a partir de la edición de las *Relecciones y opúsculos, I. Introducción general. De dominio. Fragmentos «An liceat…»* (Salamanca: San Esteban, 1995). Una obra colectiva, en fin, que nos ilustra sobre la importancia histórica, artística, literaria y pedagógica de los jesuitas en aquella época es la coordinada por José Luis Betrán, *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispánico durante la Edad Moderna* (Madrid: Sílex, 2010).

Muy interesante es el libro de Giuseppina Ledda, *La parola e l'immagine. Strategie della persuasione religiosa nella Spagna secentesca* (Pisa: Giardini, 2003), que se deja complementar con el de José A. de Freitas Carvalho, *Lectura espiritual en la Península Ibérica (siglos XVI-XVII)* (Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2007). Más específicos, el de Daniel Nahson, *Amor sensual por el cielo. La «Exposición del Cantar de los Cantares» de Fray Luis de León* (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2006), al igual que el de Miguel Zugasti, *Sor María de Jesús de Ágreda y la literatura conventual femenina en el Siglo de Oro* (Soria: Cátedra Internacional Alfonso VIII, 2008); muy hermoso, como suyo, es el último libro de Aurora Egido, *El águila y la tela. Estudios sobre San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús* (Palma de Mallorca: José J. de Olañeta-Ediciones UIB, 2010), donde hay estudios sobre los dos grandes místicos.[53]

¿Para cuándo la edición y eventual traducción de la estupenda obra latina de fray Luis de León, publicada beneméritamente hace más de un siglo? Me refiero al *De caritate*, *De verbo incarnato*, *De gratia* (hay un *codex unicus* en Coimbra) y otras obras latinas. En este sentido, la labor de Luis Gómez Canseco con la obra de Benito Arias Montano es ejemplar, al igual que la de Ángel Alcalá con Miguel Servet, o la del equipo de la Universidad de León con la de Cipriano de la Huerga.

---

[52] Acaba de salir un completo estudio de Miguel Anxo Pena González, *La Escuela de Salamanca. De la Monarquía hispánica al Orbe católico*, Madrid: BAC, 2009, donde se traza un exhaustivo itinerario de la desde el siglo xv hasta nuestros días.

[53] También pueden verse algunos manuales, como el mío, *La literatura espiritual en los Siglos de Oro*, Laberinto: Madrid, 2003, o el escasamente citado libro de Hilary Dansey Smith, *Preaching in the Spanish Golden Age. A study of some preachers of the reign of Philip III*, Oxford: Oxford University Press, 1978; así como aproximaciones indirectas como la que proponía Sagrario López Poza, *Francisco de Quevedo y la Literatura Patrística*, La Coruña: Universidad de La Coruña, 1992, que está editando la *Providencia de Dios* del autor madrileño.

Final. La transmisión y la recepción del libro, la «filología material», la ecdótica y la crítica textual

Los caminos que paulatinamente se han ido abriendo en estos últimos años tienen que ver con la retórica[54], la transmisión textual[55], la historia del libro, la lectura y la recepción[56], el análisis de los llamados paratextos[57], la ecdótica y la llamada filología textual, cuyo mejor representante es *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, de mi maestro Francisco Rico[58], y, por supuesto, la crítica textual, cuyo *Manual* por antonomasia, de mi otro maestro Alberto Blecua[59], sigue siendo un instrumento indispensable.

---

[54] Luisa López Grigera, «En torno a la descripción en la prosa de los siglos de oro», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid: Gredos, 1983, págs. 347-357; *id*., *La retórica en el Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad, 1986; complétese con la edición de las *Anotaciones manuscritas de Francisco de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles*, Salamanca: Universidad, 1998; últimamente, el inteligente estudio de Lucía Díaz Marroquín, *La retórica de los afectos*, Kassel: Reichenberger, 2008; también puede verse mi trabajo «Comentario retórico de *El Licenciado Vidriera*», en *Comentario de textos literarios*, anejo IX de *Analecta Malacitana*, eds. M. Crespillo y J. Lara Garrido, Málaga: Universidad, 1997, págs. 109-125, donde me centro en la combinación cervantina (siempre «ejemplar») de los géneros retóricos y el utillaje de la poética. Para aspecto de detalle, José María Pozuelo Yvancos, «Retórica y narrativa: la *narratio*», *Epos*, II (1986), págs. 231-252; Elena Artaza, *El «ars narrandi» en el siglo XVI español*, Deusto: Universidad, 1989. Véanse también D. H. Darst, *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid: Orígenes, 1984; Victoria Pineda, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, Sevilla: Diputación, 1994.

[55] Pedro M. Cátedra, A. Redondo y M.ª L. López Vidriero, eds., *El Escrito en el Siglo de Oro: prácticas y representaciones*, Salamanca: Universidad, 1998. Christoph Strosetzki, *La Literatura como profesión: en torno a la autoconcepción de la existencia erudita literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel: Reichenberger, 1997, analiza el concepto de erudición en el Siglo de Oro y su relación con la autoría.

[56] Véase el libro genérico de Antonio Castillo Gómez, *Entre la pluma y la pared: una historia social de la escritura en el Siglo de Oro*, Madrid: Akal, 2005. Complétese con sendos libros de profesores de la universidad de Córdoba y del grupo PASO: Pedro Ruiz Pérez, *Libros y lecturas de un poeta humanista: Fernando de Herrera (1534-1597)*, Córdoba: Universidad, 1997; y de Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid: Calambur, 2009. Véase también el interesante estudio de Horacio Rodríguez Penelas, *Ética y sistemática del contrato en el siglo de oro: la obra de Francisco García en su contexto jurídico-moral*, Pamplona: EUNSA, 2007.

[57] Diana Álvarez Amell, *El Discurso de los prólogos del Siglo de Oro: la retórica de la representación*, Potomac: Scripta Humanistica, 1999.

[58] Francisco Rico, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Barcelona: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Destino, 2006; véanse, también de Francisco Rico, en colaboración con Sonia Garza, eds., *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000; de Sonia Garza, *El original de imprenta*, Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2007. Han aparecido, en fin, seis volúmenes de la revista *Ecdótica*, dirigida por Francisco Rico y adscrita al Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.

[59] Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid: Castalia, 1983; Jesús Cañedo e Ignacio Arellano, eds., *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid: Universidad de Navarra-Castalia, 1991. Para el aspecto nada desdeñable de la puntuación, Fidel Sebastián, *Puntuación, humanismo e imprenta en el Siglo de Oro*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2007, que lo ha complementado con estudios sobre autores concretos: Cervantes, Lope o Santa Teresa de Jesús.

De la tradición libraria y sus fenómenos conexos se han ocupado, entre otros, Infantes (1992), Rojo Vega (1992 y 1996), García Oro (1995), Cátedra (1998 y 2006) y Martín Abad (2006); del mundo de los escribientes y las letrerías, Egido (2003); los estudios de Bouza (1992, 2001, 2004 y 2008), al igual que el de Egido, se refieren a los aspectos materiales, instrumentales y de transmisión de la cultura.[60] No son campos de interés estrictamente nuevos ni innovadores, pero los que los cultivan contribuyen a completar y complementar las aproximaciones metodológicas e histórico-literarias, y a la recuperación integral de los textos y su transmisión, ya sean narrativos, ya poéticos o teatrales, como se expone en las otras ponencias de esta trigésima edición de *Edad de Oro*.

[60] Anastasio Rojo Vega, «Los grandes libreros españoles del siglo XVI y América», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 500 (1992), págs. 115-14; *id*., *El Siglo de Oro: inventario de una época*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1996; Víctor Infantes, *En el Siglo de Oro: estudios y textos de la literatura áurea*, Potomac: Scripta Humanistica, 1992; José García Oro, *Los Reyes y los libros: la política libraria de la Corona en el Siglo de Oro, 1475-1598*, Madrid: Cisneros, 1995; Pedro M. Cátedra, *La Biblioteca y los escritos deseados (España, c. 1605)*, Salamanca-París: Sociedad Española de Historia del Libro-Publications de la Sorbonne, 1998; *id*., *Del texto a la memoria. Aculturación tipográfica y lecturas populares en los siglos XVI y XVII*, Salamanca: Universidad, 2006; Julián Martín Abad, *Los primeros tiempos de la imprenta en España*, Madrid: Laberinto, 2006; Aurora Egido, *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Madrid: Abada, 2003; Fernando Bouza, *Del escribano a la biblioteca: la civilización escrita europea en la alta edad moderna: siglos XV-XVII*, Madrid: Síntesis, 1992; *id*., *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid: Marcial Pons, 2001; *id*., *Communication, knowledge, and memory in early modern Spain*, Filadelfia-Bristol: University of Pennsylvania Press-University Presses Marketing, 2004; *id*., *Papeles y opinión: políticas de publicación en el Siglo de Oro*, Madrid: CSIC, 2008. En el *Homenaje al profesor Klaus Wagner: Geh hin und Lerne*, eds. P. Bolaños, A. Domínguez Guzmán y M. de los Reyes Peña (Sevilla: Universidad, 2007, 2 vols.) encontramos un estupendo ramillete de estudios de historia del libro y de la lectura, en la que tanto destacó el homenajeado.

OCASO Y RENACER DE LA NOVELA BIZANTINA ESPAÑOLA

M. Á. Teijeiro Fuentes
(Universidad de Extremadura)

Introducción

Entre el vasto y variado panorama narrativo del Siglo de Oro brilla con luz propia la llamada Novela Bizantina, uno de los géneros más entretenidos e interesantes de este periodo al que la crítica, en general, no ha venido prestando demasiado interés. Pocos estudiosos dudan ya de la tradición culta de la que procede, de su influjo literario en la narrativa áurea, de su carácter moralizador, que explica su atracción tanto entre la corriente erasmista como entre la contrarreformista, y del indudable éxito de lectores que disfrutaron de ella a tenor del número de ediciones conservadas.

Sin embargo, una ojeada por los 25 años de *Edad de Oro* ofrece un balance que seguramente responde con cierta fidelidad a los intereses de la crítica literaria: 38 artículos versan sobre los Libros de Caballerías, 19 sobre Novela Picaresca; 6 acerca de la Novela Pastoril, 5 sobre Novela Cortesana, 4 sobre Bizantina, 2 sobre Sentimental y ninguno para los relatos de Cautivos y los Moriscos.

¿Qué ha pasado entonces? ¿Cuáles son las razones de este desinterés? ¿Qué se ha hecho y qué queda por hacer para «popularizar» estos relatos y atraer al público especializado a su lectura? ¿Cómo es posible que un género que despertó la atención de los dos más grandes escritores de su época, léase Cervantes y Lope de Vega, haya acabado pasando tan desapercibido siglos después?

Edad de Oro, XXX (2011), págs. 397-413

1. Denominación: una discusión bizantina

La primera cuestión que abordamos –¿qué epígrafe debemos utilizar para referirnos a este género?– plantea una ardua discusión que podría resultar tan inútil como fatigosa si no fuera porque estamos debatiendo sobre el punto de partida de las cosas: ¿cómo llamarlas para poder conocerlas? Muchos, yo entre ellos, seguramente la considerarán una «discusión bizantina», nunca mejor dicho, pero hablamos de un debate que venimos arrastrando desde mucho tiempo atrás y sobre el que no conseguimos ponernos de acuerdo.

A partir de la acuñación del término, los historiadores de la literatura se han preocupado por introducir aquellos epígrafes que consideran más ajustados a la definición última de estos relatos: «Novela amatoria» dice de ellos B. C. Aribau[1], «novela amorosa de aventuras» los llama L. Pfandl[2], «libros de aventuras» los bautiza J. B. Avalle-Arce[3], «libros de aventuras peregrinas» le parece más apropiado a F. López Estrada[4] y a A. Cruz Casado[5], mientras E. I. Deffis de Calvo[6] la designa «novela española de peregrinación», entre otros.

Hay, sin embargo, quienes hemos preferido referirnos a este grupo de relatos con el tradicional epígrafe de «Novela Bizantina» (E. Carilla[7], S. Zimic[8], A. Rey Hazas[9], J. Rovira González[10], A. Egido[11] o yo mismo[12]), siguiendo el camino

---

[1] C. Aribau, en *Introducción* al *Clareo y Florisea*, en *Novelistas anteriores a Cervantes*, Madrid: Atlas, BAE, t. 3, 1846, págs. 431-468.

[2] L. Pfandl, Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro, Barcelona: Gustavo Gili, 1952.

[3] J. B. Avalle-Arce, *Deslindes Cervantinos*, Madrid: Edhigar, 1961, pág. 80.

[4] F. López Estrada, «Siglo de Oro. Renacimiento», en *Historia y crítica de la literatura española*, coord. F. Rico, Barcelona: Crítica, 1980, vol. 2, págs. 271-339.

[5] A. Cruz Casado, «Los libros de aventuras peregrinas: nuevas aportaciones», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. S. Neumeister, Frankfort: Veuler Verlag, 1989, vol. I, pág. 430, n. 2.

[6] E. I. Deffis de Calvo, en *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*, Pamplona: EUNSA, 1999.

[7] E. Carilla, «La novela bizantina en España», en *Revista de Filología Española*, XLIX (1966), págs. 275-287.

[8] S. Zimic, «*Leucipe y Clitofonte* y *Clareo y Florisea* en el *Persiles* de Cervantes», en *Anales Cervantinos*, XII-XIV (1974-75), págs. 37-58.

[9] A. Rey Hazas, «Introducción a la novela del Siglo de Oro (formas de narrativa idealistas)», en *Edad de Oro*, I (1982), págs. 65-105.

[10] J. González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid: Gredos, 1996, pág. 7, n. 1.

[11] A. Egido, *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2005.

[12] M. Á. Teijeiro Fuentes, *La novela bizantina española: apuntes para una revisión del género*, Salamanca: Servicio de Publicaciones de la UEX, 1988, y *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española del Siglo de Oro*, Madrid: Eneida, 2007, págs. 111-175.

marcado por M. Menéndez Pelayo[13], introductor del término en sus *Orígenes de la novela*. De este modo el maestro santanderino apostaba por la estrecha relación existente entre los modelos de la antigüedad clásica y la tradición hispánica y añadía el sustantivo «aventuras» incorporando así un concepto más integrador y moderno. Los relatos, que M. Menéndez Pelayo siguiendo a alemanes e ingleses fechaba tardíamente, se han demostrado mucho más antiguos de lo que se creían. Al retrasar su fecha de composición dejaron de pertenecer al periodo bizantino propiamente dicho.

Tras la muerte de Teodosio el Grande, acaecida en el año 395, el Imperio Romano se dividió en dos partes regidas por cada uno de sus hijos. A Honorio le correspondió el Occidente, que muy pronto caería en poder de los pueblos bárbaros, y a Arcadio el Oriente, surgiendo así el Imperio Bizantino, en el que se siguió utilizando la lengua griega. «De modo que –como quiere J. B. Bergua en el prólogo de su clásico volumen *La Novela Bizantina*– para diferenciar la hasta entonces novela griega de la en adelante bizantina ya, no hay otra razón que una simple diferencia cronológica; medio, por supuesto, no muy cierto y seguro debido a las dificultades que entraña la fechación de buena parte de estas obras»[14], con el *Teágenes* de Helidoro[15] y el *Leucipe* de Tacio[16] a la cabeza, a las que habría que sumar también, aunque su influjo es prácticamente nulo, *Las*

---

[13] M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid: CSIC, 1943, págs. 3-88.

[14] *La Novela Bizantina*, prólogo de J. B. Bergua, Madrid: Clásicos Bergua, 1965, pág. 8.

[15] Las *Etiópicas* o *Los amores de Teágenes y Cariclea* de Heliodoro, obispo de Trica, natural de la ciudad fenicia de Emesa, en donde nació hacia finales del siglo II o principios del siglo III. La apasionante historia editorial de esta obra se remonta a los violentos sucesos acaecidos con ocasión del saco de Budapest. La exquisita encuadernación de un manuscrito en lengua griega que un soldado alemán encontró en la biblioteca del rey de Hungría, Matías Corvino, dará pie a sucesivas ediciones de esta novela, convirtiéndose en uno de los acontecimientos literarios más importantes del siglo XVI. Aparece impresa en griego por vez primera en Basilea (1534), y a partir de ahí lo hará traducida al francés (París, 1547), al latín (Basilea, 1552), al italiano (Venecia, 1556), al inglés (la de T. Underdown de 1587), y, cómo no, al castellano (Amberes, 1554), lengua en la que, como en las otras, se reeditará durante todo el siglo XVII e incluso el XVIII (la desafortunada y libre edición de Fernando Manuel de Castillejo, [Madrid, 1771]).

[16] El *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio, nacido a mediados o finales del siglo II d. C., tal vez en la ciudad de Alejandría. Esta novela nos ha llegado a través de diversos manuscritos y varios papiros, algunos incompletos y con manifiestas diferencias entre ellos. Los más antiguos son el *Vaticanus graecus 1349*, del siglo XII, y el *Marcianus graecus 409* y el *Vaticanus graecus 114*, del siglo XIII. La narración de Tacio fue traducida al latín (Lugduni, 1554), al italiano (Ferrara, 1546, por L. Dolce, en edición incompleta, y en Venecia, 1551, por F. A. Coccio, en edición completa), al francés (Lyon, 1545), al inglés (London, 1597), al castellano (Madrid, 1617, por Diego Ágreda y Vargas) y al alemán (edición de D. C. Seybol, 1772).

aventuras de Caireas y Calirroé de Caritón de Afrodisia[17] y *Las Efesíacas* de Jenofonte[18].

J. B. Bergua[19], cuya labor por sacar a la luz en castellano la prosa narrativa antigua, ya romana, ya griega, ya bizantina, es destacable y reseñable, se lamentaba de la ausencia de narraciones bizantinas y llamaba la atención sobre el vacío existente que, por fortuna, los estudiosos más jóvenes han ido llenando con valiosas ediciones modernas, rescatando textos perdidos u olvidados.

Así, para la literatura bizantina[20] hablamos de dos períodos claramente diferenciados: uno de ellos, que se corresponde con la Época de los Comnenos (1081-1185), con el emperador Manuel I Comneno a la cabeza, sería el Primer Renacimiento Bizantino, en el que encontraríamos obras arcaizantes que reciben aún un fuerte influjo de la tradición helenística y oriental, escritas en prosa o en trímetro yámbico, como *Hismine e Hisminias* de Eustacio Macrembolites (segunda mitad del siglo XII), *Rodante y Dosicles* de Teodoro Pródromos (1100-1158), *Drósila y Caricles* de Micetas Eugenianós (segunda mitad del siglo XII) y *Arístandro y Calitea* de Constantino Manasés (1130-1187). El otro período, menos culto y más popular, se corresponde con la llamada Época de los Paleólogos, en el que, tras la conquista de Bizancio por los francos en el año 1204, se imponen los gustos procedentes de occidente, marcados sobre todo por el éxito de los poemas caballerescos. Hablamos de poemas más medievalizantes, hoy día anónimos, escritos en versos decapentasílabos, como *Calímaco y Crisorroe*, *Véltandro y Crisantza*, *Lívistro y Rodamna*, *Florio y Blancaflor* o *Imberio y Margarona*. Asimismo, nuestra literatura medieval ofrece restos de estos relatos

---

[17] Caritón de Afrodisia tal vez naciera en esta ciudad, situada en Caria, país del Asia Menor, y del que tan sólo sabemos, como él mismo indica, que fue secretario del retórico Atenágoras. Su novela fue conocida muy tardíamente en Europa por la edición de J. Ph. d'Orville (Amsterdam, 1750), sacada del códice *Laurentianus conventi soppressi 627*. Con posterioridad, la obra de Caritón ha sido traducida al italiano (por M. Giacommelli, 1752), al alemán (por G.Heyne, 1755), al francés (por Larcher, 1763), y al inglés (1764). Para poder leer la novela en castellano hemos tenido que esperar al siglo XX.

[18] No disponemos de ninguna noticia biográfica sobre este autor, tal vez posterior a Augusto. Conservamos de esta obra un manuscrito en la Biblioteca Lorenzana de Florencia del que se han realizado diversas traducciones, como la de A. Cocchi (basada en la copia de Salvino del año 1700), la de J. Ph. d'Orville (Viena, 1796), la de Mitscherlich (Estrasburgo, 1792-94), la de Locelle (Viena, 1796), la de Peerekamp (Harlem, 1818), la de Passow (1824-33), la de Hirschig (1856) y, más modernamente, para la lengua castellana, la de J. B. Bergua (1965).

[19] Además de la edición citada, son ya clásicos sus volúmenes sobre *La Novela Romana*, Madrid: Clásicos Bergua, 1964 y *La Novela Griega*, Madrid: Clásicos Bergua, 1965.

[20] T. Prodromus, *Rodante y Dosicles*, ed. J. A. Moreno, Madrid: Ed. Clásicos, 1996; Anónimo, *Lívistro y Rodamna*, ed. J. A. Moreno, Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1994; Anónimo, *Véltandro y Crisantza*, ed. J. A. Moreno Jurado, Madrid: Gredos, 1998, págs. 79-120; Anónimo, *Imberio y Margarona*, ed. J. A. Moreno Jurado, Madrid: Gredos, Clásicos Medievales, 1998, págs. 41-68; Anónimo, *Historia de Florio y Platzia Flora*, ed. F. J. Ortolá Salas, Salamanca: Nueva Roma, CSIC y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998, vol. 6, págs. 107-206.

ya en producciones en verso –*Libro de Apolonio*, *Libro de Alexandre*–, ya en prosa –*Historia de Troya* o la *Crónica troyana*–.

El encontronazo más evidente viene, sin embargo, de parte de la filología clásica, para quien el problema surge al designar como «novelas bizantinas» a relatos que se han demostrado no pertenecen a ese periodo histórico, constituyendo, por tanto, un evidente anacronismo. Veamos algunos ejemplos de la citada polémica.

En 1990, en un extenso artículo sobre la novela griega y su proyección en los relatos áureos, A. L. Baquero Escudero[21], aun aceptando que se trata del término más frecuentemente utilizado, acudía a la autoridad de C. Miralles y C. García Gual[22] para subrayar el inconveniente del mismo, fruto de una datación errónea.

Años después, en 1998, J. A. Moreno Jurado, en el *Prólogo* a su edición del *Imberio y Margarona*, se mostraba profundamente indignado cuando llamaba la atención sobre la terminología utilizada por los hispanistas, al tiempo que concluía que «…parece llegado el momento en que (“éstos”) dejen de utilizar, de una vez para siempre, el término novela bizantina para referirse concretamente a aquella novela griega que dejó algunos de sus caracteres en nuestra novela del Siglo de Oro… Resumidamente diría que, cuando se utiliza el término novela bizantina, para designar la novela griega de enredos amorosos, se comete una transgresión histórica evidente. La novela griega, conocida con mayor o menor fortuna en el siglo XVI, no fue de ninguna manera la novela bizantina, sino la novela helenística. Los malentendidos que se derivan de la utilización de ese término acarrean un perjuicio evidente tanto a la historia como a los bizantinistas europeos y españoles, en la aplicación del concepto y en la bibliografía confusa que originan»[23].

---

[21] A. Baquero Escudero, «La novela griega: proyección de un género en la narrativa española», en *RILCE*, VI, 1 (1990), págs. 19-45.

[22] C. Miralles, *La novela en la antigüedad clásica*, Barcelona: Labor, 1968, y C. García Gual, *Los orígenes de la novela*, Madrid: Istmo, 1972. Años después, éste último («Menéndez Pelayo y sus estudios sobre las novelas griegas y latinas, antes y en sus *Orígenes de la novela*», en *Orígenes de la novela. Estudios*, eds. R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez, Ediciones del Centenario de Menéndez Pelayo, Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007, págs. 71-106, cuyo apéndice final ya había publicado en un artículo con el mismo título, «Sobre las novelas antiguas y las de nuestro Siglo de Oro», en *Edad de Oro*, XXIV [2005], págs. 93-105) señalaba que «Se sigue hablando de “novela bizantina” para designar este tipo de relatos, por pura tradición hsipánica (*sic*), pero sería mucho más correcto hablar de “novelas de prototipo griego”», puesto que ya sabemos que estos relatos helénicos son muy anteriores a la literatura bizantina, y que, por otro lado, existen auténticas novelas bizantinas (de los siglos X al XIV, también inspiradas en esos mismos modelos)» (pág. 97).

Es conveniente consultar, además, una extensa bibliografía sobre el tema que va desde el clásico de E. H. Haight, *Essays in the Greek Romances*, Nueva York, 1943 hasta el más moderno de C. Ruiz Montero, *La novela griega*, Madrid: Síntesis, 2006.

[23] J. A. Moreno Jurado, *Prólogo* a su edición del *Imberio y Margarona*, Madrid: Gredos, 1998, págs. 12-13.

Más modernamente, J. B. Torres insiste en la misma idea cuando señala que el término *novela bizantina* es «equívoco por cuanto implica en sentido propio que novelas de la época moderna tienen como modelo las auténticas novelas bizantinas, las compuestas en Bizancio durante la Edad Media», y concluye afirmando que cuando a las obras de los escritores de novelas de amor y aventuras modernas «las calificamos como "novelas bizantinas" estamos persistiendo en un error y equívoco manifiestos. Darle el calificativo de "bizantina" a una novela como el *Persiles* sólo es pertinente si nos resignamos a entender que "novela bizantina" es un término consagrado y, por ende, inamovible: aunque la expresión proceda de un error decimonónico superado desde hace cien años»[24].

El problema, sin embargo, resulta irresoluble cuando se trata de proponer una alternativa, pues entonces asistimos a una nueva fluctuación terminológica que en su diversidad llega a resultar desconcertante: «novela de tipo griego», «novela helenizante», «novelas clásicas», «novelas helenísticas», «novelas griegas de época imperial», «novelas imperiales»...

Como ya vimos, el asunto tampoco ha pasado desapercibido para los hispanistas del Siglo de Oro, dejando un reguero de opiniones que resumimos en dos. Para A. Casado Cruz, siguiendo la opinión de su maestro F. López Estrada[25], «A pesar de la comodidad que representa la denominación "novela bizantina", parece procedente sustituirla por la de "libros de aventuras peregrinas" en aras de una mayor claridad. El término novela durante el Siglo de Oro se aplica de manera casi exclusiva a la narración corta, similar a las novelas cervantinas, por otra parte, la designación bizantina resulta equívoca, puesto que puede referirse a la narración larga de inspiración griega, con frecuencia en verso, que floreció durante los siglos XII y XIII y que ha dejado algunas huellas en la materia caballeresca española»[26]. Por el contrario, para J. González Rovira, seguramente la aproximación más exhaustiva al género, «Las otras designaciones al uso (libros, novelas o *romances* de peregrinación, de aventuras peregrinas o amorosas) resultan insatisfactorias por motivos que sería prolijo discutir aquí. Adoptamos la denominación de *novela bizantina* entendiendo que el adjetivo remite no sólo a una tradición crítica (bastante injusta con el género, por otro lado), a unas fuentes concretas (la novela helenística) y a un género similar (la novela bizantina medieval), sino también a una disposición estructural compleja»[27].

---

[24] J. B. Torres, «¿Novela bizantina o novela helenizante? A propósito de un término consagrado», en *Ars bene docendi. Homenaje al Profesor Kart Spang*, Pamplona: EUNSA, 2009, págs. 571-752 (pág. 572).

[25] F. López Estrada, *op. cit*.

[26] A. Casado Cruz, art. cit., vol. I, pág. 430, n. 2.

[27] J. González Rovira, *op. cit.*, pág. 7, n. 1.

2. Fuentes y modelos

Los modelos literarios de los que parte la Novela Bizantina española son fácilmente recuperables a partir de dos confesiones que, seguidas al pie de la letra, nos remiten a una misma tradición. La *Historia de los amores de Clareo y Florisea*, *y de los trabajos de la sin ventura Isea, natural de Éfeso* de Núñez de Reinoso, más conocida como el *Clareo y Florisea*, imita en buena medida al *Leucipe y Clitofonte* de A. Tacio a través de la recreación de L. Dolce en su *Amorosi Ragionamenti*, si tenemos en cuenta las palabras de su autor en los preliminares de su obra, cuando sostiene que «Habiendo visto en casa de un librero entre algunos libros uno que Razonamientos de amor se llama, me tomó deseo de… imitando y no romanzando, escribir esta mi obra»[28]. De este modo, la primera novela del género en España entronca con la más pura tradición clásica.

De otro lado, el *Persiles* de Cervantes culmina un camino fatigoso que su autor, en nueva confesión, remonta también a la antigüedad clásica de la mano de otro de los grandes: «Tras ellas, si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza…»[29].

Desde el temprano artículo de R. Schevill[30], y la bibliografía sobre el *Persiles* es bien extensa, parece claro que la novela de Cervantes recibió un influjo de diversos modelos, incluida nuestra tradición bizantina, desde el *Clareo y Florisea* y la *Selva de aventuras* hasta *El peregrino en su patria*, pero es evidente que la influencia de Heliodoro se antoja fundamental desde todos los puntos de vista. Sin embargo, M. Menéndez Pelayo[31], tan crédulo a la hora de aceptar las confesiones de Núñez de Reinoso en los Preliminares de su *Clareo*, se muestra más escéptico en lo que se refiere a la competencia cervantina con Heliodoro, cuando afirma que «es menor de lo que generalmente se cree y de lo que da a entender el mismo Cervantes». ¿Pretendía de esta manera salvaguardar la originalidad de Cervantes como narrador y concederle de este modo la merecida supremacía de la novela sin que mediara ninguna ayuda externa, aunque ésta procediera de una fuente tan estimada como la antigüedad clásica? No parece muy probable si tenemos en cuenta que no dudó, sin embargo, en establecer posibles semejanzas entre la novela cervantina y la prácticamente desconocida *Clareo y Florisea*, juicio que ha resultado acertado a tenor del posterior trabajo

---

[28] A. Núñez de Reinoso, *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea, natural de Éfeso*, ed. M. Á. Teijeiro Fuentes, Cáceres: Textos UNEX, 1991, pág. 65.

[29] M. de Cervantes, *Prólogo* a *Novelas Ejemplares*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Madrid: Austral, Espasa-Calpe, 1991, t. I, pág. 75.

[30] R. Schevill, «Studies in Cervantes .I. *Persiles y Sigismunda*. II. The question of Heliodorus», en *Modern Philology*, 1906-1907, págs. 677-704.

[31] M. Menéndez Pelayo, *op. cit*.

de J. Palomo Roberto revisado y ampliado tiempo después por S. Zimic[32]. El santanderino señaló que Cervantes había leído la novela del alcarreño y, en nota a pie de página, no dudó en sugerir algunas de ellas (el hacerse pasar por hermanos bajo la promesa de matrimonio o las pretensiones amorosas del príncipe Arnaldo hacia Auristela, tan semejantes a las del pirata Menelao por Florisea).

En cuanto al influjo de la *Selva de aventuras* en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, don Marcelino[33], aunque igualmente breve en su comentario, apunta en la dirección más adecuada al referirse a los «cuadros de viajes» y a los «intermedios dramáticos y líricos» como los motivos más apreciados por el Fénix en la novela del aragonés. Así lo ha entendido también la crítica posterior desde la Tesis Doctoral inédita de R. H. Kossoff[34], en la que compara exhaustivamente ambas novelas, hasta el más moderno artículo de J. Rubiera Fernández[35] que estudia los paréntesis dramáticos que entretienen la acción principal de ambos relatos, fundamental como veremos en la posterior estética narrativa del siglo XVII y recurso muy socorrido para dar salida a los versos que los escritores no habían conseguido publicar por separado.

3. Constituyentes del género

Como quiera que todo género, por el mero hecho de serlo, ofrece una poética que se convierte en marchamo de identidad para gran parte de los relatos que lo conforman, otra de las preocupaciones de los estudiosos ha sido la de tratar de establecer los constituyentes fundamentales de la llamada Novela Bizantina Española.

El primero en ofrecernos de manera taxonómica, aunque todavía muy abierta, una lista de constituyentes a partir de las sugerencias de F. López Estrada[36] en su *Prólogo* a la *Historia Etiópica* de Heliodoro, fue E. Carilla[37] en un artículo del año 1960 ya citado en nota a pie de página. Allí destacaba, como fundamentales, el viaje por mar, con sus naufragios, tormentas y piratas, la abundancia de personajes, los sueños y visiones, el humor o el comienzo *in medias res* entre otros. Años después, S. Zimic[38], al estudiar la revisión que del género hace Cervantes

---

[32] S. Zimic, «*Leucipe y Clitofonte* y *Clareo y Florisea* en el *Persiles* de Cervantes», en *Anales Cervantinos*, XII-XIV (1974-75), págs. 37-58.

[33] M. Menéndez Pelayo, *op. cit*.

[34] R. H. Kossoff, *Lope de Vega's «Peregrino en su patria» and the romance of aventure in Spain before 1604*, tesis Doctoral presentada en la Universidad de Brown, EEUU, 1946.

[35] J. Rubiera Fernández, «El teatro dentro de la novela. De la *Selva de aventuras* a *El peregrino en su patria*», en *Castilla*, XXVII (2002), págs. 109-122.

[36] F. López Estrada, en su *Prólogo* a la *Historia Etiópica de Heliodoro*, Madrid: RAE, Gráficas Aldus, S.A., 1954.

[37] E. Carilla, art. cit., pág. 283.

[38] S. Zimic, art. cit.

en su *Persiles*, nos ofrece un análisis muy interesante de algunos de estos rasgos y su deformación paródica a través de la fina ironía cervantina.

A. Rey Hazas[39] y A. Cruz Casado[40] han ido apuntalando los necesarios cimientos de este edificio en trabajos posteriores. El primer Antonio, coincidiendo con el volumen inicial de *Edad de Oro*, ofrecía una revisión de los géneros idealistas dorados a partir de la clasificación de sus constituyentes más destacados, artículo que la mayoría de los interesados por el género procuramos tener en cuenta. El segundo Antonio también sugerirá una aproximación añadiendo a la misma el análisis de un repertorio de obras más amplio.

Ambos nos facilitaron a J. Rovira González[41] y a mí mismo[42] la tarea de poder ofrecer una lista más detallada y de este modo redefinir el género. Así, en mi modesta opinión, «[4.1.]Una novela bizantina es la historia de una pareja de enamorados caracterizados por su noble condición, por su inigualable belleza, [4.2.]y por su llanto fácil, [4.3.]que salpica el relato de continuas lamentaciones [4.4.]y propicia los consabidos desmayos. [4.5.]Una pareja que se hace pasar por hermanos, [4.6.]para sufrir inacabables trabajos [4.7.]a lo largo de una peregrinación, [4.8.]que bien puede ser por tierra o por mar, porque en todas partes tendrán que superar los obstáculos que se les presentan; [4.9.]si es por mar, asistiremos a la presencia de islas exóticas y lejanas, [4.10.]a la existencia de tempestades y naufragios [4.11.]o a la aparición de piratas [4.12.]que, animados por la condición de hermanos de la pareja, ponen a prueba su amor, [4.13.]provisto de un sutil y calculado erotismo, [4.14.]y, aún así, sustentado en la defensa de la castidad, [4.15.]despertando el fantasma de los celos, [4.16.]al que contribuye el establecimiento de triángulos amorosos, que también pueden ser cuadrados o "amores entrecruzados", [4.17.]que les obliga a convertirse ante su pareja en celestinos de los amores del otro, [4.18.]que les fuerzan a mentir en sus más diversas variedades (la mentira tal cual, el travestismo, los cambios de nombre o las falsas muertes); [4.19.]si es por tierra, los personajes, convertidos en romeros, recorrerán los lugares sagrados [4.20.]y transitarán por un mundo que les es poco propicio, donde las fuerzas naturales, llámense hados o fortuna, providencia o destino, [4.21.]o bien sueños y oráculos, les adelantarán los acontecimientos futuros. [4.22.]Un viaje dividido en libros y narrado en tercera persona, [4.23.]que intercala la prosa con el verso, [4.24.]que gira en torno al esquema: encuentro-separación-reencuentro, [4.25.]a partir del comienzo *in medias res*, [4.26.]y que facilita la inclusión de nuevos episodios mediante la

---

[39] A. Rey Hazas, art. cit.

[40] A. Cruz Casado, «Los libros de aventuras peregrinas. Nuevas aportaciones», art. cit., y, años después, en «Para la poética de la narrativa de aventuras peregrinas», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. M. García Martín, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993, págs. 261-265.

[41] J. Rovira González, *op. cit.*

[42] M. Á. Teijeiro Fuentes, *op. cit.*, pág. 111.

entrada de un buen número de personajes secundarios, [4.27.]así como de referencias artísticas (a la pintura, la música, la arquitectura), [4.28.]y continuas digresiones en las que se resume cualquier tipo de noticia de contenido histórico, religioso o cultural, ajenas al relato, [4.29.]lo que obliga al narrador a resumir acontecimientos pasados, [4.30.]hasta alcanzar el final feliz, [4.31.]explicado por el recurso de la *anagnórisis*, [4.32.]cuando los héroes, cansados de tanto viajar, alcancen la purificación espiritual y sentimental a través del matrimonio, [4.33.]con un evidente trasfondo moralizador, [4.34.]que no resta verosimilitud al marco maravilloso en el que se desenvuelve».

Es evidente que muchos de estos constituyentes son una consecuencia del hibridismo propio de la narrativa del Siglo de Oro y, por tanto, también podemos encontrarlos desarrollados en otros géneros, incluso con funciones muy semejantes. Sobre los más propiamente bizantinos han ido apareciendo estudios certeros, como el magnífico trabajo de A. Vilanova[43] sobre el concepto de peregrinación, el de M.ª del Pilar Mendiola Rodríguez[44] sobre la inevitable presencia del mar en estas novelas, el brevísimo artículo mío[45] sobre el tema del amor, que únicamente traigo a estas páginas por haber sido publicado en *Edad de Oro*, el de J. Lara Garrido[46] sobre el espacio y el tiempo a partir del concepto bakhtiniano[47] de «cronotopo», que años después será analizado y revisado más detenidamente por E. I. Deffis de Calvo[48] en varios artículos, o los de la misma E. I. Deffis de Calvo[49] –aunque le falte el análisis de un eslabón fundamental del peregrinaje como es *Selva de aventuras* de Contreras– y el de A. Egido[50] –aunque se refiera solamente a los relatos de Cervantes y Gracián– sobre el tema del viaje como estructura.

---

[43] A. Vilanova, «El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes», en *BRABL*, XXII (1949), págs. 97-159 y reeditado cuarenta años después en *Erasmo y Cervantes*, Barcelona: Lumen, 1989, págs. 326-409.

[44] M.ª del Pilar Mendiola Rodríguez, *El mar en la novela bizantina*, Tesis Doctoral, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1966.

[45] M. Á. Teijeiro Fuentes, «Narrativa áurea, erotismo contenido. El caso de los peregrinos enamorados», en *Edad de Oro*, IX (1999), págs. 311-322.

[46] J. Lara Garrido, «La estructura del romance griego en *El peregrino en su patria*», en *Edad de Oro*, III (1984), págs. 123-42.

[47] M. Bakthine, «Formes du temps et du chronotpe dans le roman (Essais de poétique historique)», en *Esthétique et théorie du roman*, París, 1978, págs. 237-260.

[48] E. I. Deffis de Calvo, «El cronotopo de la novela española de peregrinación: Miguel de Cervantes», en *Anales Cervantinos*, XXVIII (1990), págs. 99-108 o «El cronotopo de la novela española de peregrinación: Alonso Núñez de Reinoso y Lope de Vega», en *Criticón*, 56 (1992), págs. 135-146.

[49] E. I. Deffis de Calvo, *op. cit.*

[50] A. Egido, *op. cit.*

4. Obras que conforman el género bizantino

Como acabamos de señalar, la Novela Bizantina Española se explica a partir de un hilo argumental que determina la acción de relato y permite la caracterización de los personajes en torno a una serie de temas que se van introduciendo a lo largo del mismo, algunos de los cuales se convierten en constituyentes indispensables para el desarrollo del género y contribuyen a su configuración definitiva.

Desde don Marcelino, al que obligadamente debemos remontarnos de nuevo, la Novela Bizantina española se reducía al estudio de cuatro relatos: *Clareo*, *Selva*, *Peregrino* y *Persiles*. De hecho, y refiriéndose a esta última, el maestro afirmaba que «Cervantes sacó todo el partido que podía sacarse de un género muerto»[51], idea que J. B. Avalle-Arce repetirá años después en sus *Deslindes cervantinos* al sostener una idea semejante aduciendo que el género bizantino a principios del xvii era un «género que ya había pasado su cenit»[52].

Años después, E. Carilla[53] llamó la atención sobre el interés que en los autores del Siglo de Oro despertó este género y confirmó con datos (algunas incorporaciones han sido desestimadas hoy día) que la publicación del *Persiles* constituyó el punto de partida para la aparición de otras narraciones surgidas a su amparo y bajo semejantes presupuestos narrativos.

Siguiendo a E. Carilla y a F. López Estrada, A. Cruz Casado[54] ofrece un exhaustivo repaso de la historia del género en su Tesis Doctoral, trabajo que culmina con la edición de la novela anónima titulada *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*. Él será uno de los primeros, pues, en advertir más modernamente el florecimiento barroco del bizantinismo narrativo a partir de nuevos relatos que impulsarán la trayectoria del género hasta finales del siglo xviii.

Así pues, desde esta perspectiva histórico-crítica y sin pretender agotar el tema, las novelas más destacadas del género bizantino son: *Clareo y Florisea* (1554) de A. Núñez de Reinoso, la *Selva de aventuras* (1565) de J. de Contreras (en siete libros y la reelaboración de 1583, en esta ocasión dividida en nueve libros), *El Peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617) de M. de Cervantes, el anónimo *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* (h. 1624), la *Historia de Hipólito y Aminta* (1627) de F. de Quintana, la *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano* (1627) de J. Enríquez de Zúñiga, el *Eustorgio y Clorilene. Historia moscovita* (1629) de E. Suárez de Mendoza, el *Roselauro y Francelisa* (h. 1635) de A. Aguiar y Acuña, y las dieciochescas *Historia* de *Liseno y Fenisa* (1701) de F. Párraga Martel y *Los*

---

51 M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*

52 J. B. Avalle-Arce, *op. cit.*, pág. 80.

53 E. Carilla, art. cit.

54 A. Cruz Casado, *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique: un libro de aventuras peregrinas inédito*, Madrid: Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 1989, 2 vols.

trabajos de Narciso y Filomela (finales del siglo XVIII) de V. Martínez Colomer. Asimismo, me parece conveniente por motivos distintos, y con ciertos reparos, incluir en la nómina el *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo* (1615) de G. de Céspedes y Meneses, la *Historia tragicómica de don Enrique de Castro* (1617) del escritor francés F. Loubayssim de Lamarca o los *Escarmientos de Jacinto* (1645) de F. Jacinto de Funes Villalpando.

Incluimos en esta lista relatos como *Los trabajos y cautiverio del rey Clodomiro y la Pastora de Arcadia* de las *Noches de invierno* (1609) de A. Eslava; algunas *Novelas ejemplares* (1613) de M. de Cervantes, como *La gitanilla*, *El amante liberal* o *La española inglesa*; *Premiado el amor constante* del *Teatro popular* (1622) de F. de Lugo y Dávila; *La firmeza bien lograda* y *La persiana* de las *Novelas amorosas* (1624) de J. Camerino: *La prodigiosa* de los *Sucesos y prodigios de amor* (1624) de J. Pérez de Montalbán; y algunos relatos breves de A. Castillo Solórzano incluidos en *Tardes entretenidas* (1625), *Jornadas alegres* (1626), *Noches de placer* (1631) o *La quinta de Laura* (1649), algunas de ellas auténticas Novelas Bizantinas «en miniatura», donde fácilmente podemos constatar los constituyentes básicos del género en su relación con la Novela Cortesana.

5. Trayectoria

M. Menéndez Pelayo[55] concluía sus apuntes sobre la Novela Bizantina Española dejándonos en apenas cinco líneas un resumen de su proceso de evolución. Con una pasmosa actualidad, sin grandes alardes, el maestro había intuido el camino que conducía al género desde el clasicismo renacentista del siglo XVI al contrarreformismo barroco del XVII. Así apuntó un panorama que se convertirá en línea de investigación para posteriores estudios: el *Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso era al *Persiles* cervantino lo que la *Selva de aventuras* a *El peregrino en su patria* de Lope de Vega.

Por su parte, A. Cruz Casado[56] distingue dos tipos de relatos bizantinos atendiendo al modelo narrativo que les influye. De este modo, *El Peregrino en su patria*, cuyo antecedente sería la *Selva de aventuras*, ofrecería una lista de continuadores en el *Poema trágico del español Gerardo*, la *Historia de Hipólito y Aminta*, el *Roselauro y Francelisa* y el *Liseno y Fenisa*. De otro lado, el *Persiles* cervantino, cuyo antecedente en el siglo XVI sería el *Clareo*, influiría de manera decisiva en otros relatos de aventuras como el anónimo *Angelia y Lucenrique,* el *Eustorgio y Clorilene*, el *Semprilis y Genorodano* o, el más tardío, *Narciso y Filomela*.

---

[55] M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*

[56] A. Casado Cruz, *Los amantes peregrinos…*, *op. cit.*

Años después, J. González Rovira[57] nos ofreció una detallada evolución del género, siguiendo un riguroso criterio cronológico y apostando a su vez por nuevos relatos para incluir en la nómina bizantina, como el *León prodigioso* o el *Entendimiento y verdad*, ambos de C. Gómez de Tejada, en una versión más alegórica y moralizadora del género que alcanzaría el *Criticón* de B. Gracián.

En mi opinión, el género bizantino español ofrece tres etapas bien definidas. Una primera tiene lugar en el siglo XVI, con la aparición de la novela iniciadora del género: la *Historia de los amores de Clareo y Florisea*, *y de los trabajos de la sinventura Isea, natural de Éfeso*, conocida como el *Clareo y Florisea*, de Núñez de Reinoso y su continuación en la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras, más en la edición en nueve libros de 1583, en donde asistimos al proceso de peregrinación ascética que marca la evolución de la Novela Bizantina Española.

Ambas novelas son los antecedentes respectivos del *Persiles* de Cervantes y el *Peregrino en su patria* de Lope de Vega, las dos grandes producciones bizantinas del siglo XVII que explican el momento de mayor efervescencia del género. En esta segunda fase asistiremos al proceso de nacionalización del género que, partiendo de la *Selva*, alcanza su plenitud en Lope, cuyos protagonistas peregrinan por tierras de España.

A éstas dos novelas les seguirán, en una tercera etapa, una serie de relatos en donde se advierte el hibridismo literario propio del Barroco, y en especial el influjo de las Novelas Cortesanas, como el *Español Gerardo*, la *Historia de Don Enrique de Castro*, la anónima *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*, la *Historia de Hipólito y Aminta*, la *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano*, el *Eustorgio y Clorilene*, y el *Roselauro y Francelisa*, descendientes directos de Lope o Cervantes, según sea el caso.

A partir de aquí, comenzaría la etapa de desaparición del género, convirtiéndose el modelo bizantino en un armazón estructural que permite la inclusión de un auténtico material de acarreo, ya político, cultural, religioso o alegórico, que desvirtúa su verdadera esencia. En este periodo surgirá la llamada «novela bizantina alegórica», representada por *El Criticón*, el *León prodigioso* o el *Entendimiento y verdad*, etapa que yo, personalmente, no veo muy clara del todo.

El éxito del género bizantino alcanza, en su fase de degeneración y desaparición, hasta el siglo XVIII, con la publicación de la *Historia de Liseno y Fenisa* y *Los trabajos de Narciso y Filomela*. Incluso, llegando a la exageración, la atracción por estas novelas, mezcla de amor y de aventuras, se han mantenido en la literatura contemporánea en *La historia del caballero Rafael (novela bizantina incompleta)* (1939) de Á. Cunqueiro o *Una pareja peregrina. O los nuevos trabajos de Persiles y Segismunda* (2008) de I. Moreno Blanco.

---

[57] J. Rovira González, *op. cit.*

6. Perspectivas de futuro

Apartado por apartado, en mi modesta opinión el capítulo que merecería un mayor interés para futuras investigaciones es aquel que se refiere a las novelas que conforman el género. En principio, tanto el *Clareo* como la *Selva de aventuras* han visto aparecer en las últimas décadas diferentes ediciones que han actualizado la obsoleta de B. C. Aribau en el tomo III de sus *Novelistas anteriores a Cervantes* en la Biblioteca de Autores Españoles.

Desde la mía del *Clareo* de 1991 ha aparecido una Tesis Doctoral de A. Arias Coello, bajo la dirección de I. Colón Calderón en la Complutense de Madrid en el año 1994 y sendas ediciones modernas de 1997 a cargo de J. Jiménez Ruiz en la Universidad de Málaga y otra publicada en Simancas Ediciones del 2005.

En cuanto a la *Selva de aventuras*, también desde mi edición de 1991, conozco una Tesis de U. Cerezo Rubio en la Complutense bajo la dirección de A. Vian de 1993 y la edición moderna de Simancas del 2006.

También me parecen muy completas e interesantes las ediciones más modernas del *Persiles* a partir de las de R. Schevill y A. Bonilla de 1914 y la de J. B. Avalle-Arce de 1973. Me refiero a las de F. Sevilla y A. Rey Hazas o la de C. Romero Muñoz de Cátedra.

A partir de aquí, el resto es un campo abonado para el estudio de futuros investigadores, siempre y cuando las instituciones culturales, con la Universidad a la cabeza, nos empeñemos en dejar de seguir publicando los mismo títulos de siempre y encontremos rentable que los alumnos universitarios puedan llegar a leer otras obras como lecturas obligatorias.

Por ejemplo, creo necesaria una edición moderna del plúmbeo *Peregrino en su patria* de Lope de Vega; espero que A. Cruz Casado pueda sacar adelante algún día la edición del *Angelia y Lucenrique*, motivo de su Tesis Doctoral dirigida por F. López Estrada, y me parecería un volumen, tan importante, como entretenido y divertido, aquel que bajo el título *La novela bizantina española a partir de Cervantes*, recogiese relatos tan sorprendentes como *Hipólito y Aminta*, *Semprilis y Genorodano* o *Eustorgio y Clorilene*, de los que afortunadamente conservamos en la Biblioteca Nacional ediciones de los siglos xvii, xviii e incluso alguna del xix.

Mención especial merece el *Roselauro y Francelisa*, que solamente está a nuestro alcance a través de sendos manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid con letra del siglo xviii.

La revisión del género bizantino pasa obligatoriamente por la puesta al día del material más básico y fundamental, como son los textos narrativos. A partir de ellos, de su edición y análisis, podremos dirimir mejor el estado actual de este género. Sumergirse por los escenarios extremos de Polonia, Suecia o Rusia de la mano del *Eustorgio* y el *Semprilis*, o avanzar con ellos por tierras de África

o de España es una aventura entretenidísima, pero también un trabajo anotador que requiere de ganas y tiempo. Quiera la historia literaria que en breve podamos ver publicados estos relatos, como muchos otros que andan perdidos en la más injusta oscuridad. La novela bizantina española lo merece.

7. Bibliografía

7.1. Ediciones

Anónima, *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique: un libro de aventuras peregrinas inédito*, ed. A. Cruz Casado, Madrid, Tesis Doctoral presentada en la Universidad Complutense de Madrid, 1989.

Caritón de Afrodisia, *Quéreas y Calírroe*; Jenofonte de Éfeso, *Efesíacas*..., ed. C. García Gual y J. Mendoza, Madrid: Gredos, 1979.

Cervantes, M. de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. C. Romero Muñoz, Madrid: Cátedra, 1997.

Céspedes y Meneses, G., *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo*, en *Novelistas posteriores a Cervantes*, por C. Rosell, Madrid: Atlas, BAE, 1946, t. 18, págs. 117-274.

Contreras, J. de, *Selva de aventuras*, ed. M. Á. Teijeiro Fuentes, Badajoz: Institución «Fernando el Católico» de la Diputación de Zaragoza y Universidad de Extremadura, 1991.

Enríquez de Zúñiga, J., *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano*, Madrid: Juan Delgado, 1629.

Heliodoro, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, ed. F. López Estrada, Madrid: RAE, Gráficas Aldus, S. A., 1954.

Jenofonte, *Las Efesíacas*, en *La novela griega*, ed. J. B. Bergua, Madrid: Clásicos Bergua, Colección Tesoro Literario, 1965, núm. 12, págs. 33-96.

La Novela Bizantina, prólogo de J. B. Bergua, Madrid: Clásicos Bergua, 1965.

La Novela Griega, prólogo de J. B. Bergua, Madrid: Clásicos Bergua, 1965.

Lope de Vega, *El Peregrino en su patria*, ed. J. B. Avalle-Arce, Madrid: Castalia, 1973.

Loubayssin de Lamarca, F., *Historia tragicómica de don Enrique de Castro*, París: en la tienda de la viuda de Matías Guillemot, 1617.

Martínez Colomer, V., *Los trabajos de Narciso y Filomela*, ed. A. Cruz Casado, Córdoba: Diputación de Córdoba, Colección Estudios Cordobeses, 2000.

Núñez de Reinoso, A., *Clareo y Florisea*, ed. M. Á. Teijeiro Fuentes, Cáceres: Textos UNEX, 1991.

Párraga Martel de la Fuente, F., *Historia de Liseno y Fenisa*, Madrid: por Julián de Paredes, 1701.

Quintana, F., *Hipólito y Aminta*, Madrid: Imprenta Real, 1673.

SUÁREZ DE MENDOZA, E., *Eustorgio y Clorilene, historia moscovita*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1629.

TACIO, A., *Leucipa y Clitofonte*, introducción, traducción y notas de M. Brioso y E. Crespo, Madrid: Gredos, Biblioteca Clásica Gredos, 1982, t. 56, págs. 145-381.

7.2. Estudios generales

BAQUERO ESCUDERO, A. L., «La novela griega: proyección de un género en la narrativa española», en *RILCE*, 6, 1 (1990), págs. 19-45.

CARILLA, E., «La novela bizantina en España», en *Revista de Filología Española*, XLIX (1966), págs. 275-287.

CRUZ CASADO, A., «Los libros de aventuras peregrinas: nuevas aportaciones», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. S. Neumeister, Frankfort: Veuler Verlag, 1989, vol. I, págs. 425-431.

— «Para la poética de la narrativa de aventuras peregrinas», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. M. García Martín, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993.

DEFFIS DE CALVO, E. I., *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela de peregrinación del siglo XVII*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, Anejos de *RILCE*, 1999, núm. 28.

EGIDO, A., *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2005.

ESTELRICH, J. L., «La novela griega en España (notas bibliográficas)», en *Revista Contemporánea*, CXIX (1900), págs. 26-44.

GARCÍA GUAL, C., *Los orígenes de la novela*, Madrid: Istmo, 1988.

— «Menéndez Pelayo y sus estudios sobre las novelas griegas y latinas, antes y en sus *Orígenes de la novela*», en *Orígenes de la novela. Estudios*, eds. R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez, Ediciones del Centenario de Menéndez Pelayo, Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007, págs. 71-106.

GONZÁLEZ ROVIRA, J., *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid: Gredos, 1996.

LIDA DE MALKIEL, M.ª R., *La tradición clásica en España*, Barcelona: Seix-Barral, 1975.

MARTÍN GABRIEL, A., «Heliodoro y las novelas españolas», en *Cuadernos de Literatura*, VII (1950), págs. 215-234.

MENÉNDEZ PELAYO, M., *Orígenes de la novela*, Madrid: CSIC, 1962, t. II, págs. 69-88.

MIRALLES, C., *La novela en la Antigüedad clásica*, Barcelona: Labor, 1968.

PACHECO-RANSANZ, A., «Francisco Loubayssin de Lamarca: notas para la historia española del Siglo de Oro», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto: Departament of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, págs. 553-557.

REY HAZAS, A., «Introducción a la novela del Siglo de Oro. I. (Formas de narrativa idealista)», en *Edad de Oro*, I (1982), págs. 98-105.

RUIZ MONTERO, C., *La novela griega*, Madrid: Síntesis, 2006.

TEIJEIRO FUENTES, M. Á., *La novela bizantina española. Apuntes para una revisión del género*, Salamanca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1988.

— «La Novela Bizantina: de la antigüedad pagana al contrarreformismo cristiano», en *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La Novela española del Siglo de Oro*, Madrid: Eneida, 2007, págs. 111-175.

VILANOVA, A., «El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes», en *Erasmo y Cervantes*, Barcelona: Lumen, 1989, págs. 326-409, y con anterioridad en *Biblioteca de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXII (1949), págs. 97-159.

ZIMIC, S., «*Leucipe y Clitofonte* y *Clareo y Florisea* en el *Persiles* de Cervantes», en *Anales Cervantinos*, XIII-XIV (1974-75), págs. 37-58.

LOS NIETOS DE ARTURO Y LOS HIJOS DE AMADÍS. EL GÉNERO EDITORIAL CABALLERESCO EN LA EDAD DE ORO[1]

José Ramón Trujillo
(Universidad Alfonso X el Sabio)

1. Introducción

Dentro de la prosa de ficción[2] del período 1489-1600 es posible distinguir varias líneas literarias: la novela picaresca, los libros moriscos, los de pastores, los de aventuras peregrinas, la novela sentimental y los libros de caballerías. Esta división clásica de las variedades de la ficción novelesca ha sido el punto de partida de las revisiones bibliográficas realizadas hasta la fecha[3]. Mientras

[1] Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación FFI2009-11483/FILO del Ministerio de Ciencia e Innovación, y de las actividades del grupo de investigación «Seminario de Filología Medieval y Renacentista» de la Universidad de Alcalá, CCG06-UAH/HUM-0680.

[2] Para la definición y líneas de la prosa novelesca en el siglo, véase A. Prieto, *La prosa española del siglo xvi*, Madrid: Cátedra, 1986; A. Hurtado Torres, *La prosa de ficción en los siglos de oro*, Madrid: Playor, 1983, J.-M. Lásperas, *La nouvelle en Espagne au siécle d'or*, Montpellier: Ed. du Castillel, 1987 y J. I. Ferreras, *La novela en el siglo xvi*, Madrid: Taurus, 1987.

[3] Véase, especialmente, F. López Estrada, «Variedades de la ficción novelesca», *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona: Crítica, 1980, II, págs. 271-339 y «Variedades de la ficción novelesca», *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona: Crítica, 1991, II/1, págs. 131-187. A. Rey Hazas añade a los anteriores otros «módulos de ficción»: diálogos y coloquios, novelas dialogadas de tradición celestinesca, relatos lucianescos, fantasías morales, cuentos y fablillas.

las obras adscritas bajo el marbete «picaresca», uno de los núcleos mejor acotados, han recibido la atención preferente de la crítica, computable en número de estudios y ediciones, el resto de la ficción novelesca previa al *Quijote* ha obtenido una consideración mucho más reducida, cuando no ha permanecido en un desconocimiento generalizado. Descontadas las vidas de pícaros, es habitual considerar que no existe ninguna obra maestra destacable dentro del conjunto de páginas de entretenimiento y que su materia debe más a la larga sombra de la baja Edad Media que a una verdadera renovación literaria; que su interés se limita al impacto en las líneas de formación de la materia artística y a su influjo en el horizonte de expectativas del lector del momento. Resulta destacable que este juicio crítico se haya mantenido hasta principios de los años ochenta del siglo XX, lo que queda reflejado en la menguada atención de los estudiosos y en que los *Orígenes de la novela* de Menéndez Pelayo, las páginas dedicadas a España del *Gründriss* y la *Historia* de Pfandl siguieran siendo las referencias esenciales hasta ese momento.[4]

A lo largo de la segunda mitad del siglo, esta situación comenzó a cambiar: dejando aparte la picaresca, los libros de pastores han atraído la atención de la crítica de manera preferente a partir de la década de los cincuenta; del mismo modo, la ficción sentimental, que había tomado las prensas a finales del siglo XV, alcanza un significativo número de ediciones y estudios parciales de temas y motivos a partir de los años setenta.[5] Entretanto, quedaba absolutamente restringido el trabajo sobre el grupo que denominamos libros de caballerías, ficción o narrativa caballeresca. Para ésta, a las referencias generales señaladas, se añaden el trabajo de Gayangos[6], las ediciones casi diplomáticas de Bonilla[7], y los estudios de Thomas[8] sobre el conjunto y sobre la recepción en el Nuevo

---

[4] M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, ed. E. Sánchez Reyes, Madrid: CSIC, 1961, tomo I; L. Pfandel, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, trad. J. Rubió, Barcelona: Suc. J. Pili, 1975; G. Baist, «Die spanische Litteratur», en *Gründriss der Romanischen Philologie*, ed. G. Gröber, Strassburg: K. J. Trübner, 1844-1911, II, págs. 183 y sigs.

[5] Es fundamental el trabajo de Keith Whinnon, The Spanish Sentimental Romance 1440-1550 a critical bibliography, Londres: Grant & Cutler, 1983 y, para la delimitación del sistema global y su desarrollo, el artículo de Régula Rohland de Langbehn, «Desarrollo de géneros literarios: la novela sentimental española de los siglos XV y XVI», Filología, XXI (1986), págs. 57-76.

[6] Pascual de Gayangos, «Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana ó portuguesa, hasta el año 1800», en *Libros de caballerías*, (BAE, XL), Madrid: Rivadeneyra, 1857 (reimpr. en Madrid: Atlas, 1963).

[7] A. Bonilla y San Martín, ed., *Libros de caballerías, I. Ciclo artúrico-Ciclo carolingio*, Nueva BAE, Madrid: Bailly-Baillière, 1907.

[8] Henry Thomas, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas. El despertar de la novela caballeresca en la Península Ibérica e influencia en el extranjero*, trad. E. Pujals, Madrid: CSIC, 1952.

Mundo[9] y en el ámbito anglosajón[10]. En torno a la década de los setenta, se advierten algunos avances con respecto a la situación anterior: ediciones del *Palmerín* y del *Caballero del Febo*,[11] estudios sobre las relaciones con otros géneros[12] y sobre la materia.[13] La desatención filológica del género debe mucho al juicio negativo vertido durante siglos sobre las «falsas historias» caballerescas, que han creído al pie de la letra el conocido juicio del canónigo toledano de que todos son iguales, ilegibles y perjudiciales:

> –Verdaderamente, señor cura, yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías y, aunque he leído, llevado de un ocioso y falso gusto, casi el principio de todos los más que hay impresos, jamás me he podido acomodar a leer ninguno del principio al cabo, porque me parece que, cuál más, cuál menos, todos ellos son una mesma cosa, y no tiene más éste que aquél, ni estotro que el otro. *(Quijote*, I-XLVII)[14]

La descalificación del canónigo tiene varias dimensiones: por un lado, con la preceptiva, se critica que sean «en el estilo duros», su falta de estructura orgánica («un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros»), ser inverosímiles y disparatados; por otro, la falta de evolución e innovación del género; por último, siguiendo a los moralistas y humanistas coetáneos, la tendencia al entretenimiento, la reprochable ausencia de enseñanzas morales y ser «en los amores,

---

[9] I. A. Leonard, *Romances of Chivalry in the Spanish Indias with some Registros of shipmenls of books to the Spanish Colonies*, Berkeley: University of California, 1933. *Los libros del conquistador*, México: FCE, 1952. Aún no ha sido superado como referencia general.

[10] John J. O'Connor, *Amadis de Gaula and his Influence on Elisabethian Literature*, New Brunswick: N. J., 1970.

[11] Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y caballeros*, ed. D. Eisenberg, Madrid: Espasa-Calpe, 1975; anónimo, *El libro del muy esforzado Palmerín de Olivia*, ed. G. di Stefano, Pisa: Università di Pisa, 1966 [CEC, 2004]. Esta edición se ve completada por los *Studi sul Palmerín de Olivia* (1966), en los que abordan diferentes aspectos de la obra, además de di Stefano, Alan Freer, G. Galigani, E. García Dini, etc.

[12] Alberto Blecua, «Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: la adaptación castellana del *Baldus* (Sevilla, 1542)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXV (1972), págs. 147-239; Sydney Paul Cravens, *Feliciano de Silva y los elementos pastoriles en sus libros de caballería*, tesis doctoral inédita, Kansas C.: Universidad de Kansas, 1972; Armando Durán, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid: Gredos, 1973; H. L. Sharrer, «La fusión de las novelas artúricas y sentimental a fines de la Edad media», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1 (1984), págs. 147-157.

[13] F. Curto Herrero, *Estructuras de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI,* tesis doctoral inédita, Madrid: UCM, 1976; y *Estructuras de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI, resumen de su tesis doctoral*, Serie Universitaria, Madrid: Fundación Juan March, 1976.

[14] Todas las citas del *Quijote* corresponden a la edición de F. Sevilla, Madrid: Sial, 2004, con prólogo de A. Rey Hazas.

lascivos».[15] Sin embargo, el desconocimiento del género hasta el comienzo del siglo XXI debe mucho más a cuestiones prácticas que vuelven ardua y dificultosa las tareas de lectura, cotejo y análisis: el amplio corpus de títulos de variada configuración, el sistema cíclico de continuaciones y, en ocasiones, su confusa estructura; la dificultad de acceso a los textos[16] y, por tanto, al conocimiento general de las líneas y evolución del conjunto; la extensión de la mayor parte de ellos; el enorme número de temas, motivos y personajes; la confusión entre obras castellanas y traducciones; el encontrarse su materia a caballo entre el Renacimiento y la Edad Media.

La labor pionera la realiza en estos años Daniel Eisenberg[17], cuya *Bibliografía* (1979) ha sido el punto de partida y el instrumento fundamental de un conocimiento sistemático de la materia.[18] Su trabajo es el punto de partida, al que se sumarán otros especialistas para delimitar el corpus genérico y sus características básicas, hasta dar con la edición muy ampliada y corregida de 2000 realizada en colaboración con M.ª Carmen Marín Pina.

En 1982 aparece en el primer número de *Edad de Oro* una «Introducción a la novela del siglo de Oro»[19], en la que Rey Hazas repasa el conjunto de la narrativa idealista. Se trata de un largo artículo de referencia, que describe los diferentes conjuntos de ficción dentro del sistema de la prosa renacentista y se

---

[15] Suele olvidarse la modificación de esta opinión al final del capítulo, donde se considera que la *oratio soluta* de este género permite mostrar ejemplos de acción entreteniendo y ser a la vez modelo narrativo: «–Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida, que después de acabada tal perfeción y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada destos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escrebirse en prosa como en verso».

[16] Daniel Eisenberg, «El problema del acceso a los libros de caballerías», *Ínsula*, 584-85 (1995), págs. 5-7.

[17] Algunas de sus obras son la referencia fundamental en la materia, especialmente el trabajo *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 1982, accesible en http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01159841877587238327702/index.htm; y algunos trabajos de investigación pioneros, como «Búsqueda y hallazgo de Philesbián de Candaria», *Miscellanea Barcinonensia*, XI, núm. 33 (1972), págs. 78-88. Hay acceso al conjunto de su bibliografía en http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/.

[18] Daniel Eisenberg, *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century: A Bibliography*, Londres: Grant & Cutler, 1979. Ha sido puesta al día en: Daniel Eisenberg y M.ª Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000; accesible en http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/Bibl_libros_de_caballerias/bibliography.pdf. Víctor Infantes, «Faltaba una bibliografía como... [Daniel Eisenberg. *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*]», *Noticias bibliográficas*, 80 (marzo-abril 2001), págs. 16-17.

[19] A. Rey Hazas, «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)», *Edad de Oro*, I (1982), págs. 65-105.

sintetizan los parcos avances críticos realizados hasta ese momento. Tras repasar la novela sentimental, aborda «la otra pervivencia medieval»: los libros de caballerías. Reconoce la materia de Bretaña como origen del género, la importancia del neoartúrico *Amadís*,[20] describe las características generales, estudia la originalidad del *Tirant lo Blanc*, que considera decididamente un libro de caballerías y enuncia las dos líneas genéricas de la narrativa posterior: la que prolonga la visión idealizante y caballeresca, que irá a dar a través de Cervantes en la novela cortesana; la reacción realista, perceptible en la *Lozana Andaluza*, los relatos lucianescos y picarescos, que pasan revista a varias capas sociales, descartan el amor y las armas como motores narrativos principales, y que cuentan con personajes que evolucionan social, temporal y psicológicamente. En el arranque de la década de los ochenta se conocen cuarenta títulos publicados entre 1500-1550, nueve entre 1550-1588 y tres entre 1588-1602.

2. El género editorial caballeresco

Los libros de caballerías no parecen necesitar esfuerzo para reconocerlos. Sus temas y algunos personajes forman parte del imaginario colectivo hispánico. El conocido como «linaje de Amadís» es un conjunto compuesto por más de ochenta títulos diferentes y miles de ejemplares que circularon por Europa y América. Los libros de caballerías constituyeron uno de los fenómenos industriales y sociológicos fundamentales de la cultura europea y una de las bases del imaginario colectivo y de la novela moderna. Su éxito en la época y la recuperación de otros textos próximos medievales obedecen en primera instancia a su tradicional empleo utilitario como modelos de conducta caballeresca, a la vez que fortalecen militarmente a la corona; en segunda instancia, como modo de evasión y entretenimiento. A lo largo del siglo xvi puede apreciarse cómo el didactismo va dejando paso a su capacidad de entretener, hasta constituir un género plenamente de evasión. Sin embargo, hasta los años cincuenta, constituyen un ejemplo de conducta, un conjunto de ideales que se traslada a la actuación cotidiana y un manual de cortesía para toda la sociedad, desde los reyes a los hombres buenos, tal como nos revela Delicado en la introducción del cuarto libro de su *Amadís:*

> Otrosí aquí está encerrado el arte del derecho amor, la lealtad y cortesía que con las damas sea de usar, las defensas y derechos que a las dueñas los cavalleros les deben de razón, las fatigas y travajos que por las donzellas sean de passar; assí que cuanto los cavalleros y hombres buenos, condes,

[20] Todas las citas del *Amadís* corresponden a la edición de J. M. Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 1991.

> duques y marqueses, reyes, soldanes y emperadores deven ser obligados a las mugeres[…] Porque digo yo a mi parecer que la historia de Amadís puede ser apropiada a todo buen cavallero, porque dize el sagrad Evangelio que no quien hiziere la ley, sino quien la fiziere y enseñare a hazer.[21]

Los Reyes Católicos intentaron impulsar el sistema de creencias que constituye la caballería y controlarlo en beneficio de los intereses de la corona. Sabemos que la materia artúrica se encontraba presente en la biblioteca de la Reina Católica, que Carlos I fue un gran lector de estos libros y emuló sus lances en la vida real, que Felipe II realizó incluso una consulta para poner en práctica la caballería mediante fiestas, torneos, etc.; idea que hubo de abandonar por la oposición de la nobleza del sur de España a crear caballeros de nuevo cuño, salvo en Málaga. La vida imita al arte durante estos años: hidalgos y conquistadores se conducen como caballeros medievales y bajo la luz de estos libros intentan comprender las realidades del Nuevo Mundo; mientras en las Españas las grandes efemérides –fiestas reales, bodas y bautizos– se revisten con ropajes caballerescos en torneos y desfiles, pasos y entradas triunfales,[22] y los hidalgos y el pueblo acceden a ellos mediante lecturas públicas y privadas.

En el mencionado artículo de Rey Hazas, se ofrecía una caracterización sistemática que ha hecho fortuna en los manuales de enseñanza y que ha pervivido hasta hace un lustro: 1) Se trata de novelas de larga extensión, 2) de estructura totalmente abierta y carente de núcleo 3) con forma de ciclos prolongados, 4) cuya acción son aventuras y pruebas inarticuladas 5) en una repetición mecánica 6) que genera cansancio en el lector 7) y hace que la acción sea externa. 8) Los enemigos son jayanes, enanos, monstruos, magos, encantadores, etc. 9) y los propósitos son liberar damas desamparadas, castigar a los malos y constatar la lealtad al rey y a la dama. 10) Son también libros de amor, en los que domina la fidelidad entre la pareja, la honradez y pureza de sentimientos, frente a los amores adúlteros del ciclo bretón. 11) El matrimonio secreto es un motivo fundamental. 12) El marco geográfico es exótico o fantástico; 13) el temporal, muy lejano. 14) No hay preocupación alguna de realismo, ni verosimilitud en beneficio de la fantasía, magia y maravillas, 15) por tanto, no hay apenas descripciones del paisaje, ni de vestidos u objetos, pero sí de lugares y objetos fantásticos. 16) No hay evolución cronológica ni psicológica.[23]

Conforme se ampliaba el conjunto de las obras conocidas y se comprendía la evolución del género, esta caracterización fue perdiendo parte de su vigencia.

---

[21] *Amadis de Gaula los quatro libros de Amadis d' gaula nuevamente impressos [et] hystoriados*, Venecia: Juan Antonio de Sabia, 1533.

[22] Alberto del Río Nogueras, «Libros de caballerías y fiesta nobiliaria», VV.AA., *Amadís de Gaula, 1508*, Madrid: BNE/SECC, 2008, págs. 383-405.

[23] Rey Hazas, *op. cit.*, págs. 76-77.

Resulta difícil hablar de «novelas de larga extensión», ya que bajo los libros encontramos una prosa de diferentes características y extensiones diferentes (entre cien y doscientos folios); en el conjunto caben obras de factura nueva con adaptaciones de la materia de Bretaña; obras de estructura pensada y con evoluciones de trama y personajes (verdaderos «laboratorios de experimentación narrativa», en palabras de Marín Pina, que conducen a la hibridación), junto con otras inarticuladas; la pureza de sentimientos y el matrimonio secreto se presentan simultáneamente con conductas lujuriosas reprendidas agriamente por los moralistas de la época y algunos personajes femeninos van tomando un papel cada vez más relevante[24]; en algunas obras la fantasía queda entreverada por escenas realistas y descripciones detalladas, aunque incluso las más «exóticas» se encuentran enraizadas en su presente y condicionantes históricos, y en ocasiones con una finalidad ideológica y política muy evidente:

> Tachados sistemáticamente de mentirosos y fabulosos, los libros de caballerías parecen vivir de espaldas a la realidad y nada más falso. La fábula caballeresca, la mentira poética, esconde sutiles anclajes en su momento histórico que los lectores modernos hemos de descubrir libro tras libro en un apasionante juego de decodificación.[25]

El descubrimiento de nuevas obras y otras impresiones de las ya catalogadas junto con el cambio de criterios respecto a la caracterización, condujeron a una revisión del canon y de los límites del corpus libresco. Incluso la misma denominación ha sido objeto de debate y de errores frecuentes.[26] Gayangos incorporaba en su conocido *Catálogo* una clasificación muy amplia, que diferenciaba bloques según su origen: ciclos bretón, carlovingio, grecoasiático, Amadises, Palmerines, libros independientes, historias y novelas caballerescas, libros caballerescos españoles, traducciones del *Orlando* y otros poemas. Para él, el conjunto de libros peninsulares «así en prosa como en verso, estrictamente hablando, no son más que una modificación del género, como son la novela-caballeresca-sentimental, los libros de caballerías morales ó á lo divino, los que están fundados sobre la historia de España, y por último, las bellísimas epopeyas caballerescas traducidas ó imitadas del italiano».[27]

---

[24] José Ramón Trujillo, «Mujer y violencia en los Libros de caballería», *Edad de Oro*, XXVI (2007), págs. 249-314.

[25] M.ª Carmen Marín Pina, «Los libros de caballerías castellanos», VV.AA., *Amadís de Gaula, 1508*, Madrid: BNE/SECC, 2008, págs. 165-190. Cita en la pág. 183.

[26] Daniel Eisenberg, «Un barbarismo: 'Libros de caballería'», *Thesaurus*, 30 (1975), págs. 340-341 y «More on 'Libros de caballería' and 'Libros de caballerías'», *La Corónica*, 5.2 (1977), págs. 116-118.

[27] Pascual de Gayangos, *Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana ó portuguesa hasta el año 1800*, Madrid, 1857. Cit. 1874, pág. VI.

La *Bibliografía* de Eisenberg llevaba implícita la redefinición de un canon literario diferente al admitido hasta ese momento. Un canon que se expresa en la fijación del conjunto de títulos, muchos desconocidos u olvidados, tanto como en la exclusión de muchos otros. Su tesis, mantenida en varias obras, es que los libros de caballerías deben limitarse al *Amadís* y, sólo si están escritos en castellano, a sus continuadores e imitadores. Esta postura, entre otras cuestiones, excluye obras muy relevantes siempre incluidas en el género: *Tirante el Blanco*, *Palmerín de Ingalaterra*, *Arderique, Morgante*, *Guarino Mesquino*, la *Demanda del Sancto Grial* o los primeros libros del *Espejo de caballerías*, a la vez que deja en tierra de nadie obras en castellano como la del portugués Antonio de Brito y no entra en la nacionalidad de otros como Jerónimo López, probablemente portugués también. La extensión, el periodo, el tipo de acción por un lado son criterios significativos, aunque insuficientes para trazar los límites y comprender el género. Los referidos a la «nacionalidad» del autor y a la lengua en que están realizados, basados en un concepto moderno centrado en el autor y no en los textos ni en su recepción, están claramente contraindicados cuando excluyen libros tan claramente identificables con el corpus.

Es lugar común que el siglo XVI es el momento en que se dilucida en España que el castellano sea lengua de cultura, en detrimento del latín y otros romances peninsulares. La masa de traducciones en la época constituye un indicio claro del avance de la lengua.[28] Hay muchas razones, como el empleo del castellano como factor de unidad política, su preeminencia cortesana, el desconocimiento progresivo del latín y la eclosión de una literatura hispánica, de la que la caballeresca forma una parte esencial. El conjunto de libros de caballería es, además, sistema de enseñanza del castellano en toda Europa, como Delicado explica en su Prohemio al *Amadís*:

> este libro es el verdadero arte de la Gramática Española, porque en sí encierra (*rete loquendi & reteque escribendi*), assí que a todos ruego se contenten assí como lo hallaren, que assí lo hallé yo, avisandos a todos que, a falta de omes B, me fizieros alcalde d'estas letras. El delicado corretor está buelta de la presente estampa en Venezia dice assí porque es cosa necessaria e conveniente a los que aman la habla castelllana o española en romance, aviéndose impresso esta obra en Italia e aviéndola assí mismo a leer en todas las partes de Italia por ser tan preciada a todos estrangeros, les declaramos estos vocablos en que no tropeçassen, que al menos los puedan entender y proferir según el arte verdadero de su natural pronunciación.

[28] Domingo Ynduráin, «La invención de una lengua clásica (Literatura vulgar y Renacimiento en España)», en *Edad de Oro*, I (1982), págs. 13-34.

España cuenta con más de un 80 por ciento de población rural[29], con un elevadísimo porcentaje de analfabetismo y desconocimiento de otras lenguas, por lo que la circulación literaria se produce principalmente por vía oral (representaciones, *performances*, lecturas públicas) y en castellano. La traducción al castellano es, por tanto, imprescindible para el acceso del gran público a determinados textos, un público que no diferenciaba según el origen de la lengua; un público ágrafo, pero de refinada sensibilidad poética, que ha memorizado mucha literatura recitada y leída en voz alta.[30]

Por el contrario, la recepción coetánea[31] nos muestra una situación distinta al planteamiento de Eisenberg: el lector u oidor identifica el *Palmerín* como libro de caballerías y lo escucha en castellano, sin pararse a considerar su lengua ni la época en que se han compuesto. Rutherford[32] recuerda que durante los siglos XVI y XVII el concepto inglés de «clásico español» se compone del corpus de los libros de caballerías, algunos libros espirituales y la obra de Antonio de Guevara, a los que se añaden más tarde la picaresca y el *Quijote*, de los que se tradujeron en total más de 550 títulos. Este predominio de los libros de caballerías, observado como un bloque genérico incluso en las traducciones, indica las preferencias de la lectura del momento en toda Europa. Cervantes cita doce libros en el escrutinio de la biblioteca del hidalgo Quijana (*Quijote*, I-VI), nueve en el resto de la novela y menciona cuatro más. Aunque muestra preferencia por los castellanos y posiblemente no leyera los artúricos, sus comentarios lo convierten en el primer crítico del género y en una referencia para entender la lectura en la época.[33] El escrutinio

---

[29] «Es dado pensar que inhábil para la creación y el consumo literario» (escrito). Pablo Jauralde Pou, («El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII», en *Edad de Oro*, I (1982), pág. 62. Para el público de los Siglos de Oro, es imprescindible Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Turner, 1976.

[30] Margit Frenk titulado *Entre la voz y el silencio: la lectura en tiempos de Cervantes*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

[31] Maxime Chevalier, *Sur le publique du román de chevalerie*, Talence: Université de Burdeaux, 1968; Daniel Eisenberg, «Who Read the Romances of Chivalry?», *Kentucky Romance Quarterly*, XX (1973), págs. 209-233; J. M. Lucía Megías,: «Lector, crítico y anotador (hacia una "lectura contemporánea" de los libros de caballerías», *Ínsula*, 584-585 (1995), págs. 18-21; «Una nueva página en la recepción de los libros de caballerías: las anotaciones marginales», en *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*, eds. E. B. Carro Carbajal, L. Puerto Moro y M. Sánchez Pérez, 2002, págs. 201-243 y *El libro y sus públicos (Ensayos sobre la Teoría de la recepción coetánea)*, Madrid: Ollero & Ramos, 2007.

[32] John Rutherford, «La traducción y recepción de los clásicos españoles en lengua inglesa», en *Vasos Comunicantes*, 15 (2000), Madrid: ACEtt.

[33] Véase Frenk, *op. cit.*; Roubaud-Bénichou, *op.cit.*, pág. CXXX; Alberto Blecua, «Cervantes historiador de la literatura», en *Silva, studia philologica in honorem Isaías Lerner*, coords. I. Lozano-Renieblas y J. C. Mercado, Madrid: Castalia, 2001, págs. 87-97; y C. García Gual, «Cervantes y el lector de novelas del siglo XVI», en *Mélanges de la Bibliothèque Espagnole*, París 1976-1977, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1978, págs. 13-38.

es una fuente de información fundamental en este sentido. La biblioteca que describe es la obra de un protolector y en ella encontramos claves esenciales: consta de «más de cien cuerpos de libros grandes», en cada uno de los cuales habría uno o más libros «muy bien encuadernados» y se encuentra al día en cuanto a novedades, ya que el último título es de 1591. El *Orlando* de Ariosto no aparece en la biblioteca; pero entre los libros de caballerías encontramos mencionados varios traducidos: falsas traducciones[34] unas, como en el caso del *Belianís*[35] o del *Amadís*[36]; reales otras, como en el del *Palmerín de Ingalaterra*[37] y del *Tirante el Blanco*[38]; o parciales, como *El caballero de la Cruz*[39]. Resulta evidente que los rasgos que agrupan en un género a este centenar de textos son su tamaño in folio –«cuerpos grandes»– y cómo se encuadernaban, junto con el relato de los *fechos y amores* de los caballeros que en ellos aparecen. Es significativo que se haga una referencia explícita al aspecto físico de los volúmenes y que en la enumeración, el cura y el barbero no distingan por su lengua original –incluso desconocen que el *Tirante* es catalán–, sino exclusivamente por su calidad literaria y por su verosimilitud.

Por otro lado, en cuanto a los límites temporales, la relación entre los libros de caballerías y el resto de textos caballerescos anteriores, especialmente los de la materia de Bretaña, cuyo paso intermedio necesario es el *Amadís*, es inequívoca en el ánimo de los lectores de todas las épocas.[40] Las fechas del desarrollo del género caballeresco en España han sido motivo de controversia:

---

[34] M.ª Carmen Marín Pina, «El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles», *Actas del III Congreso de las AHLM (Salamanca, 1989)*, ed. M. de Toro, Salamanca: Biblioteca Española del s. xv, 1994, págs. 541-548. Javier Guijarro Ceballos, «Biblioteca imaginada: en la teoría y en la práctica de los libros de caballerías», en *El escrito en el siglo de Oro. Prácticas y representaciones*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1999, págs. 147-162.

[35] Jerónimo Fernández, *Libro primero del valeroso e invencible don Belianís de Grecia... sacado de la lengua griega, en la cual la escribió el sabio Fristón*, Burgos: Martín Muñoz, 1547.

[36] Garci Rodríguez de Montalvo, *Los quatro libros del virtuoso cavallero Amadís de Gaula complidos*, Zaragoza: Jorge Coci, 1508.

[37] Francisco de Moraes, *Palmerín de Inglaterra*, Toledo: herederos de Fernando de Santa Catalina, libro I, 1547, Libro II, 1548.

[38] Johanot Martorell y Marí Johan de Galba, *Tirante el Blanco*, 1490. Cervantes y sus personajes desconocen el original catalán y han debido de leer la traducción anónima castellana, de Diego de Gumiel, Valladolid, 1511.

[39] Alonso de Salazar, *La crónica de Lepólemo, el caballero de la Cruz*, Valencia: Juan Jofré, 1521. El segundo libro de que se compone es Leandro el Bel, una traducción del italiano hecha por Alonso de Salazar.

[40] López de Ayala unía a Amadís y Lanzarote: «Plógome otrosí oír muchas vegadas / libros de devaneos, de mentiras probadas, / Amadís e Lanzalote e burlas estancadas / en que perdí mi tiempo a muy malas jornadas.», Pedro López de Ayala, *Libro rimado de Palacio*, manuscrito 4055 de la Biblioteca Nacional de Madrid, copla 162. Dentro del género, lectores como Cervantes o Luis Vives en su *De disciplinis*, con diferente motivo, unirían el *Orlando* de Ariosto a los *romans* artúricos y los nuevos libros de caballerías.

Eisenberg considera que el auge coincide con el reinado de Carlos I y su declive con Felipe II en torno a 1560; mientras que Sieber relaciona este declive con las nuevas actividades del ejército y el nacimiento de un nuevo tipo de lector.[41] El periodo abarca desde 1498 (*Baladro del sabio Merlín*) hasta 1623 (Tercera y cuarta parte del *Espejo de príncipes y caballeros*), imprimiéndose libros de caballerías de forma ininterrumpida, que circularán posteriormente en forma manuscrita. Aun así, su recepción tiene varios momentos: 1) la constitución del género (1505-1516); 2) auge y modificaciones durante el reinado de Carlos V (1517-1556); 3) declive editorial (1556-1575), «repunte editorial entre 1575 y 1585, explicable por el empeño del monarca en el relanzamiento de la caballería ciudadana en pro de sus intereses políticos»[42] (pág. 177).

Don Quijote, «último nieto de Amadís», entiende el conjunto como un único género, que no distingue entre traducciones u originales en castellano, en evolución desde la antigua historiografía hacia la industria editorial de ficción del siglo XVI:

> –¿No han vuestras mercedes leído –respondió don Quijote– los anales e historias de Ingalaterra, donde se tratan las famosas fazañas del rey Arturo, que continuamente en nuestro romance castellano llamamos «el rey Artús», de quien es tradición antigua y común en todo aquel reino de la Gran Bretaña que este rey no murió, sino que por arte de encantamento se convirtió en cuervo, y que andando los tiempos ha de volver a reinar y a cobrar su reino y cetro, a cuya causa no se probará que desde aquel tiempo a este haya ningún inglés muerto cuervo alguno? Pues en tiempo deste buen rey fue instituida aquella famosa orden de caballería de los caballeros de la Tabla Redonda, y pasaron, sin faltar un punto, los amores que allí se cuentan de don Lanzarote del Lago con la reina Ginebra, siendo medianera dellos y sabidora aquella tan honrada dueña Quintañona, de donde nació aquel tan sabido romance, y tan decantado en nuestra España, de *Nunca fuera caballero de damas tan bien servido como fuera Lanzarote cuando de Bretaña vino*, con aquel progreso tan dulce y tan suave de sus amorosos y fuertes fechos. Pues desde entonces

[41] Véase Harry Sieber, «The Romance of Chivalry in Spain. From Rodríguez de Montalvo to Cervantes», en *Romance: Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*, eds. K. Brownlee y M. Scordilis Brownlee, Hanover y Londres: University Press of New England, 1985, págs. 203-219. Otros autores, como Chevalier o Lucía Megías, consideran que su influencia perdura en el siglo XVII. Véase Maxime Chevalier insiste en que los libros de caballerías gozaron de popularidad hasta bien entrado el siglo XVII («El público de las novelas de caballerías», en *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid: Turner, 1976, págs. 65-103), Daniel Eisenberg, «Who Read the Romances of Chivalry?», en *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newmark: Juan de la Cuesta, 1982, págs. 89-118; Francisco Rico, «"Un penacho de penas". De algunas invenciones y letras de caballeros», en *Texto y contextos*, Barcelona: Crítica, págs. 189-230.

[42] M.ª Carmen Marín Pina, «Los libros de caballerías castellanos», pág. 177.

> de mano en mano fue aquella orden de caballería estendiéndose y dilatándose por muchas partes del mundo, y en ella fueron famosos y conocidos por sus fechos el valiente Amadís de Gaula, con todos sus hijos y nietos, hasta la quinta generación, y el valeroso Felixmarte de Hircania, y el nunca como se debe alabado Tirante el Blanco, y casi que en nuestros días vimos y comunicamos y oímos al invencible y valeroso caballero don Belianís de Grecia. Esto, pues, señores, es ser caballero andante, y la que he dicho es la orden de su caballería, en la cual, como otra vez he dicho, yo, aunque pecador, he hecho profesión, y lo mesmo que profesaron los caballeros referidos profeso yo. (*Quijote*, I-XIII)

Las traducciones de los *romans* de la materia de Bretaña habían construido un conjunto narrativo de tópicos, arquetipos y complejas soluciones técnicas –basadas en la *digressio* y el entrelazamiento–, que perviven en sucesivas transformaciones y en sus imitaciones y parodias.

Al transmitirse a los autores peninsulares, todos estos ingredientes o, mejor dicho, componentes de los antiguos *romans* franceses estaban ya algo desgastados por el uso. Con el tiempo habían ido perdiendo parte de su eficacia, llegando a transformarse la técnica del «entrelazamiento» en mero recurso formal destinado a prolongar indefinidamente, merced a la multiplicación mecánica de combates, amoríos e incidentes fabulosos, la biografía del protagonista. Pero no por ello dejaron los escritores hispánicos de conservar e imitar el material francés, basándose en él para componer sus ficciones. En el *Amadís* es manifiesta la impronta de dos grandes modelos, el *Tristán* en prosa y el *Lanzarote*, cuyo prestigio se había impuesto a toda Europa […] También perdura en el texto amadisiano, incluso en la versión modernizada por Montalvo a fines del siglo XV, el empleo de un léxico arcaico que permite situar la acción, supuestamente desarrollada «no muchos años después de la pasión de nuestro Salvador Jesucristo», en una época venerable y atribuirles a los personajes la indumentaria, las armas y a veces hasta el lenguaje propios de sus antecesores artúricos del siglo XIII, anacronismo obstinadamente cultivado por los autores de libros caballerescos posteriores al *Amadís* y sabrosamente parodiado a lo largo del *Quijote*.[43]

A finales del siglo XV y en el primer tercio del XVI, las imprentas castellanas editaron y difundieron los antiguos textos que circulaban manuscritos hasta ese momento, especialmente los artúricos[44] pertenecientes a la Post-Vulgata

---

[43] Roubaud-Bénichou, *op. cit.*, págs. CXXV-CXXVI.

[44] El *Baladro del sabio Merlín* se edita en dos impresos in folio castellanos diferentes: Burgos: Juan de Burgos 1498, del que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Universitaria de Oviedo; y Sevilla: ¿Juan Varela?, 1535, del que se conservan varios ejemplares. Debió de existir otro *Baladro* editado como primera parte de la *Demanda* castellana impresa en Toledo: Juan Villaquirán, 1515. De la *Demanda del Santo Grial*, además de la citada de Toledo, 1515, de la que se conserva un ejemplar en la British Library,

y al *Tristán*, que gozó de gran fortuna editorial. Cervantes conoció la famosa *Demanda del Santo Grial*, citada por don Quijote (*Quijote*, I-XLIX)[45] junto con otras aventuras traducidas, como *Guarino Mezquino* o *Don Tristán*. Como se aprecia en el «donoso escrutinio» y en diferentes menciones a lo largo de la obra, en la conciencia del lector el género de los libros de caballerías castellanos se compone de los nuevos textos castellanos y los artúricos y amadisianos, del conjunto de traducciones pretendidas y de las reales[46], forjando un género editorial de enorme trascendencia cultural y social, el de los libros de caballerías, cuyos vástagos y renuevos serían hijos de Amadís y nietos del rey Arturo. La lista de impresos conservados de los primeros años refleja palmariamente la preeminencia de los textos artúricos y neoartúricos, que poco a poco cederán el campo a las novedades del género: *Los quatro libros de Amadís de Gaula*, Zaragoza: Jorge Coci, 1508; *Baladro del sabio Merlín*, Burgos: Juan de Burgos, 1498; *Oliveros de Castilla*, Burgos: Fadrique de Basilea, 1499; Tristán de Leonís, Valladolid: Juan de Burgos, 1501; *Los quatro libros de Amadís de Gaula*, Zaragoza: Jorge Coci, 1508; *Oliveros de Castilla*, Sevilla: Jacobo Cromberger, 1509; *Florisando*, Salamanca: Juan de Porras, 1510; *Sergas de Esplandián*, Sevilla: Jacobo Cromberger, 1510; *Oliveros de Castilla*, Sevilla: Jacobo Cromberger, 1510; *Renaldos de Montalbán*, Valencia: Jordi de Costilla, anterior a 1511; *Palmerín de Olivia*, Salamanca: Juan de Porras, 1511; *Tirante el Blanco*, Valladolid: Diego de Gumiel, 1511; *Tristán de Leonís*, Sevilla: Jacobo Cromberger, 1511; *Guarino Mezquino*, Sevilla: Jacobo Cromberger, 1512; *Crónica del caballero Cifar*, Sevilla: Jacobo Cromberger, 1512; *Historia de la linda Melosina*, Valencia, 1512; *Primaleón*, Salamanca: Juan de Porras, 1512; *La Trapesonda*, Valencia: Jordi de Costilla, 1513; *Lisuarte de Grecia*, Sevilla: Juan Varela de Salamanca, 1514; *Demanda del Sancto Grial*, Toledo: Juan de Villaquirán, 1515.

---

existe otra versión de Sevilla: ¿Juan Varela?, 1535, del que se conservan al menos seis ejemplares. Existe noticia de otra edición de Sevilla de 1500. De la edición del *Tristán de Leonís* citado, Valladolid: Juan de Burgos, 1501, se conserva un ejemplar en la British Library. También se conservan ejemplares del *Libro del esforzado cavallero don Tristán de Leonís e de sus grandes fechos en armas*, Sevilla: Juan Cromberger, 1511 y 1528; *Libro de don Tristán de Leonís*, Sevilla: Juan Varela, 1525; *Corónica nuevamente enmendada y añadida de buen cavallero don Tristán de Leonís y del rey don Tristán de Leonís, su hijo*, Sevilla: Domenico de Robertis, 1534; y algunos folios de una edición desconocida de un *Tristán de Leonís* de 1501 ó 1511. Además, hay menciones a dos ediciones desaparecidas: *La corónica de Don Tristán de Leonís en español*, Sevilla: Juan de Varela, 1520; *Libro del esforzado cavallero don Tristán de Leonís e de sus grandes fechos en armas*, Sevilla: Juan Cromberger, 1533. El *José de Abarimatea* no se llegó a imprimir, quizá porque su temática religiosa se encontraba en el siglo XVI fuera del canon del género o de la ortodoxia cristiana.

[45] «Y también se atreverán a decir que es mentirosa la historia de *Guarino Mezquino*, y la de la *Demanda del Santo Grial*, y que son apócrifos los amores de don Tristán y la reina Iseo, como los de Ginebra y Lanzarote», *Quijote*, I-XLIX, pág. 309.

[46] Véase J. Ramón Trujillo, «La traducción en Cervantes. Lengua literaria y conciencia de autoría», en *Edad de Oro*, XXIII (2004), págs. 161-197.

3. El canon y el corpus de los libros de caballerías

El manual de Eisenberg y Marín Pina sigue siendo un instrumento bibliográfico imprescindible. A su argumentación se ha sumado Guijarro[47], que rehace la caracterización de Rey Hazas y considera las siguientes características del género: a) prosa de ficción idealista, b) que abarca desde el Amadís hasta el s. xvii, c) escrita en castellano por autores españoles, d) cuyos protagonistas son caballeros andantes que realizan acciones de armas y amorosas, f) en torno a uno se construyen varios relatos. g) Son textos extensos, h) con rasgos reiterados que provienen de la Edad Media, i) con aventuras iterativas, j) un mundo ficticio y maniqueo, k) con amplia presencia de la magia y l) las aventuras terrenas se relacionan con principios trascedentes. Siguiendo este criterio, Guijarro establece un corpus de sesenta títulos, entre impresos y manuscritos, que excluyen textos traducidos y castellanos de autores nacidos en Portugal. Al margen de la flexibilidad con que puedan aplicarse el resto de criterios al heterogéneo grupo de títulos, el punto –c) *escrita en castellano por autores españoles*–, resulta difícilmente sostenible desde criterios de recepción e históricos.[48]

Desde un punto de vista práctico, cabía replantearse el género. José Manuel Lucía Megías ha defendido en sucesivos artículos

> la necesidad de revisar un género narrativo como es el caballeresco que constituyó la columna vertebral de la ficción en castellano (y más allá de nuestras fronteras geográficas y lingüísticas) durante todo el siglo xvi; y la necesidad de volver a situar al *Quijote*, a la obra cumbre de la ficción de aquel momento (y no sólo), en el ámbito de recepción desde la que fue ideada y en la que fue leída.

Para establecer un género, resulta necesario caracterizar los elementos imprescindibles que vinculan a cada obra con aquel, en lugar de trazar límites a priori y buscar los textos que encajen. En este sentido, y siguiendo la mencionada descripción cervantina en el escrutinio, Lucía Megías configura el género de los libros de caballerías recurriendo a dos criterios básicos:

---

[47] Javier Guijarro Ceballos, *El «Quijote» cervantino y los libros de caballerías: calas en la poética caballeresca*, Alcalá de Henares: CEC, 2007, págs. 13-138.

[48] «Asumo que pueda parecer descorazonadora una propuesta de caracterización de género para los libros de caballerías que gravita, entre otros elementos definidores, sobre la lengua original de los textos y la nacionalidad de sus autores […] la coherencia del constructo admite sin contradicciones la posibilidad de ampliaciones o reducciones de la nómina, dado que asume su perfectibilidad, su provisionalidad y el automatismo con que se aplican criterios de inclusión y exclusión que son expuestos con la mayor transparencia posible […]», Guijarro, *op. cit.*, pág. 58.

> el interno (textos extensos, escritos en prosa, en donde se relatan las aventuras de varios caballeros, con una estructura narrativa compleja, dividido en libros y partes, y con un final abierto en la mayoría de los casos), así como el externo (libros en formato folio, a dos columnas, con un grabado en portada –normalmente representando un caballero jinete–, y un título en donde se especifican aquellos elementos –bélicos, amorosos, didácticos, maravillosos o humorísticos– que pretende cubrir unas determinadas expectativas del receptor).[49]

Esta doble caracterización –producto industrial; continente de un universo literario–, a la que Lucía Megías ha dedicado varios trabajos[50], permite establecer el cuerpo de la «literatura caballeresca» en sentido amplio y distinguir sus diferentes géneros editoriales: por un lado, los libros de caballerías, en los que las traducciones entran por pleno derecho; por otro, las *historias caballerescas*[51], textos sencillos de extensión breve y materia medieval; por otro, los textos caballerescos dramáticos o en verso; por último, otras obras de carácter caballeresco, como los libros a lo divino y los tratados *de re militari*. Esta noción de «género editorial» permite comprender los avances de la prosa de ficción[52], el éxito social y de recepción en su propia época, así como el conjunto de estrategias comerciales. En muchas ocasiones, los impresores darán a otro tipo de obras, como las crónicas del Cid, *La historia del emperador Carlomagno*, el *Zifar*, los

---

[49] J. M. Lucía Megías, «El *corpus* de los libros de caballerías castellanos: ¿una cuestión cerrada?», *Tirant*, 4 (2001), accesible en http://parnaseo.uv.es/Tirant/art_lucia_corpus.htm y J. M. Lucía Megías, *De los libros de caballerías manuscritos al «Quijote»*, Madrid: Sial, 2004, págs. 30 y sigs.

[50] Además del anterior y de los diferentes artículos denominados «Catálogo descriptivo», especialmente el X, «Tirante el blanco ante el género caballeresco», *Tirant*, 1 (1998), accesible en http://parnaseo.uv.es/tirant/art.lucia.html, cabe destacar la monografía *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Ollero & Ramos, 2000, donde se explicita: «sólo en la unión de ambos, del texto y de su medio de transmisión, podremos utilizar y comprender el complejo término de género editorial», pág. 50.

[51] El trabajo fundamental es de Nieves Baranda, *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid: Biblioteca Castro/Turner, 1995, 2 vols. Podríamos destacar entre ellas las siguientes obras: *Historia de Enrique fijo de doña Oliva*, *Corónica del Cid Ruy Díaz*, *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe*, *Libro del conde Partinuplés*, *Historia de la reina Sebilla*, *La crónica del noble caballero el conde Fernán Gonçáles*, *La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo*, *Libro del rey Canamor*, *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, *La corónica de los nobles caballeros Tablante de Ricamonte y de Joafré*, *La historia de la linda Melosina*, *La Poncella de Francia*, *Historia del emperador Carlo Magno y de los doze pares de Francia*, *Historia del caballero Clamades* y *La historia del noble cavallero París y de la donzella Viana*.

[52] Víctor Infantes, «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial», *Journal of Hispanic Philology*, 13, págs. 115-124. Publicado también en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. A. Vilanova, Barcelona: PPU, 1992, t. I, págs. 467-474. Accesible en http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_1_053.pdf. Cito por la edición de la AIH. Víctor Infantes, «La tipología de las forma editoriales», en *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*, eds. V. Infantes, F. López y J-F. Botrel, Madrid: Fundación Germán Sánchez Rupérez, 2003, pág. 45.

poemas heroicos, etc., que se disfrazan externamente para hacerlas pasar como libro de caballerías y gozar de ese modo del favor del público.

> La realidad editorial del fin del XV y la de la mitad del XVI parece mostrarnos tras la fría estadística un reajuste literario comandado por un puñado de impresores y libreros que (re)ordena y lanza al mercado los modelos de una narrativa de ficción; van tanteando el asentamiento de determinadas obras y géneros casi siempre ajenos a los modos y modas del Renacimiento.[53]

Lo cierto es que, a pesar de la atención preferente de la crítica por otros conjuntos literarios, en torno a 1554, año de la edición más antigua conservada del *Lazarillo*, una librería castellana vende de manera preferente libros de caballerías y relatos caballerescos, algunas novelas sentimentales, pliegos sueltos y traducciones de textos clásicos e italianos, junto a los omnipresentes libros de espiritualidad. El estudio de la recepción y de las convenciones editoriales y comerciales seguirá aportando en años venideros criterios científicos para conocer y para explicar el hasta la fecha «sorprendente» e «inusitado éxito y apogeo de los libros de caballerías», en palabras de Rey Hazas.

El número de los libros de caballerías que componen el corpus asciende en la actualidad a unos sesenta y cuatro impresos:[54]

> Ciclo de *Amadís de Gaula*
> *Los cuatro libros de Amadís de Gaula*, refundidos por Garci Rodríguez de Montalvo.
> *Sergas de Esplandián* de Garci Rodríguez de Montalvo.
> *Florisando* de Páez de Ribera.
> *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva.
> *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz.
> *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva.
> *Florisel de Niquea (I.II)* de Feliciano de Silva
> *Florisel de Niquea (III)* de Feliciano de Silva
> *Florisel de Niquea (IV, libro I)* de Feliciano de Silva
> *Florisel de Niquea (IV, libro II)* de Feliciano de Silva
> *Silves de la Selva* de Pedro de Luján.
>
> Ciclo de *Belianís de Grecia*
> *Belianís de Grecia* (partes I y II) de Jerónimo Fernández
> *Belianís de Grecia* (partes III y IV)

---

53 Víctor Infantes, *op. cit.*, pág. 473.

54 Damos la clasificación cíclica de Lucía Megías por orden alfabético, *op. cit.*, 2004, págs. 34-36.

Ciclo de *Clarián de Landanís*
Clarián de Landanís (libro I de la primera parte) de Gabriel Velázquez del Castillo
Clarián de Landanís (libro II de la primera parte) del «maestre Álvaro»
Floramante de Colonia (segunda parte de *Clarián de Landanís*) de Jerónimo López
Clarián de Landanís (tercera parte) de Jerónimo López
Lidamán de Ganail (cuarta parte de *Clarián de Landanís*) de Jerónimo López

Ciclo de la *Demanda del Santo Grial*
Baladro del sabio Merlín
Demanda del santo Grial

Ciclo de *Espejo de caballerías*
Espejo de caballerías (libro I) de Pedro López de Santa Catalina
Espejo de caballerías (libro II) de Pedro López de Santa Catalina
Roselao de Grecia (libro III de *Espejo de caballerías*) de Pedro de Reinosa

Ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros*
Espejo de príncipes y caballeros (parte primera) de Diego Ortúñez de Calahorra
Espejo de príncipes y caballeros (parte segunda) de Pedro de la Sierra Infanzón
Espejo de príncipes y caballeros (parte tercera) de Marcos Martínez

Ciclo de *Félix Magno*
Félix Magno (Libros I y II)
Félix Magno (Libro III)

Ciclo de *Florambel de Lucea*
Florambel de Lucea (parte I, libros I-III) de Francisco de Enciso
Florambel de Lucea (parte II, libros IV-V) de Francisco de Enciso

Ciclo de *Florando de Inglaterra*
Florando de Inglaterra (partes I-II)
Florando de Inglaterra (partes III-IV)

Ciclo de *Floriseo*
Floriseo (libros I y II) de Fernando Bernal
Reimundo de Grecia (libro III de *Floriseo*)

Ciclo de *Lepolemo*
Lepolemo de ¿Alonso de Salazar?
Leandro el Bel (parte segunda de *Lepolemo*) de Pedro de Luján

Ciclo del *Morgante*
Morgante (Libro I) de Jerónimo Aunés
Morgante (Libro I) de Jerónimo Aunés

Ciclo de *Palmerín de Inglaterra*
Palmerín de Inglaterra (libro I) de Miguel Ferrel
Palmerín de Inglaterra (libro II) de Miguel Ferrel

Ciclo de *Palmerín de Olivia*
Palmerín de Olivia de ¿Francisco Vázquez?
Primaleón de ¿Francico Vázquez?
Platir de Francisco de Enciso

Ciclo de *Renaldos de Montalbán*
Renaldos de Montalbán (libros I y II) de Luis Domínguez
La Trapesonda (libro III de *Renaldos de Montalbán*)
Baldo (libro IV de *Renaldos de Montalbán*)

Ciclo de *Tristán de Leonís*
Tristán de Leonís
Tristán de Leonís, el Joven

Libros fuera de ciclo
Arderique de Juan de Molina
Cirongilio de Tracia de Bernardo de Vargas
Claribalte de Gonzalo Fernández de Oviedo
Cristalián de España de Beatriz Bernal
Febo el Troyano de Esteban Corbera
Felixmarte de Hircania de Melchor Ortega
Florindo de Fernando Basurto
Guarino Mezquino
Lidamor de Escocia de Juan de Córdoba
Olivante de Laura de Antonio de Torquemada
Oliveros de Castilla
Philesbián de Candaria
Policisne de Boecia de Juan de Silva y de Toledo
Polindo

Tirante el Blanco
Valerián de Hungría de Dionís Clemente

La ampliación de los límites lingüísticos del corpus conduce de manera inexorable a estudiar y editar las obras en otras lenguas que el castellano y su interacción con el núcleo.[55] Traducción, recreación y creación original son fases sucesivas en la difusión del género. A las adaptaciones artúricas con fuente francesa, cabe añadir de manera fundamental las obras en italiano, catalán y portugués. Hemos comentado el caso catalán del bien estudiado *Tirante*, pero el grupo más numeroso proviene de Portugal, que tuvo un gran influjo artúrico durante la Edad Media y que forma parte de la Monarquía Hispánica precisamente entre 1581 y 1640, con el esperable intercambio de modas e influencias culturales con el resto de la Península.

Conservamos veintiséis libros de caballerías impresos en Portugal durante el periodo 1522-1617, con una especial intensificación a finales del siglo XVI.[56] Precisamente, alguno de sus autores más reconocidos –Barros, Castanheda, Frutuoso, Moraes– escribieron libros de caballerías. Algunas de sus obras son muy conocidas y circularon bien en su lengua original bien traducidas, como la obra pionera de João de Barros, *Crónica do Imperador Clarimundo donde os reis de Portugal descendem Lisboa*, Germão Galharde, 1522; o el celebrado *Palmeirim de Inglaterra* (1540-1544) de Francisco de Moraes[57], citado en el escrutinio quijotesco y continuador del *Palmerín* castellano. Otras obras destacables son las continuaciones del *Palmeirim* de Diogo Fernandes, *Terceira e Quarta parte da Chrónica de Palmeirim de Inglaterra, na qual se tratam as grandes cavallerias del seu filho o príncipe don Duardos Segundo*, Lisboa: Marcos Borges; y Baltasar Gonçalves Lobato, *Quinta e sexta parte de Palmeirim de Inglaterra o Chrónica do famoso príncipe dom Clarisol de Bretanha, filho do príncipe dom Duardos de Bretaña*, Lisboa: Jorge Rodrigues, 1602; así como la otra obra de Moraes, *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, Coimbra: João de Barreira, 1567.

---

[55] Continuaciones de obras en otra lengua, adecuaciones nacionales de las hazañas, escritores portugueses que escriben en castellano, como Antonio Brito da Fonseca, etc.

[56] Véase Isabel Adelaide Penha Dinis de Lima e Almeida, *Livros portugueses de cavalarias, do renascimento ao manierismo*, Lisboa: Universidade de Lisboa, 1998; José Amezcua, *Libros de caballerías hispánicos. Castilla. Cataluña y Portugal, Estudio, antología y argumentos*, Madrid: Ediciones Alcalá, Colección Aula Magna, 26; J. M. Lucía Megías, «La senda portuguesa de los libros de caballerías castellanos: Segunda parte de *Selva de cavalarías famosas*», en *Studia in Honoren Germán Orduna*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2001, págs. 393-414; Aurelio Vargas Díaz-Toledo, «Un mundo de maravillas y encantamientos: los libros de caballerías portugueses», *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, León: Universidad de León, 2007, págs. 1099-1108.

[57] Francisco de Moraes, *Crónica do famoso e muito esforçado cavaleiro Palmeirim d'Inglaterra*, Évora: André de Burgos, 1567.

A partir de los años sesenta del siglo XVI, el imperio de Felipe II entra en decadencia económica. Los libros de caballerías no son sólo un producto comercial de la imprenta manual, lo es su forma y su sistema de difusión; el éxito de público es también una proyección de la sugestión, de los anhelos e ideales de una nación. Coincide en el tiempo la crisis del Imperio, el desinterés paulatino de una nobleza depauperada, el nacimiento de nuevos controles eclesiásticos y civiles de las prensas, y la extenuación del modelo editorial: impresiones en papel de muy baja calidad, descenso de impresiones de libros de caballerías, reedición de grandes éxitos, como el *Amadís,* fragmentación de los libros en partes, mezcla de varias tipografías muy gastadas, uso abundante de las abreviaturas, empleo de la transmisión manuscrita. La circulación manuscrita no constituye un subgénero aparte ni se limita al traslado de antiguos títulos, de los que se conservan originales de imprenta y algunas copias. Se trata de un cauce de difusión más, propio de la época, que amplía el corpus existente a partir de la segunda mitad del siglo XVI en diecisiete obras nuevas en castellano, aunque cabe la posibilidad de que se amplíe aún más. Sus características son similares a las de los impresos tardíos: obras abiertas, que mezclan las aventuras militares, amorosas y maravillosas, y que se organizan en partes y en libros. El erotismo, la comicidad y el personaje de la *virgo bellatrix* son algunos de sus motivos destacables. El grupo de manuscritos conservado permanece en gran medida inédito y es el siguiente:[58]

Crónica del príncipe Adramón (BNF, esp. 191)
Libro del virtuoso y esforçado cavallero Marsindo (Real Academia de la Historia de Madrid, 9/804)
Quinta parte de don Belianís de Grecia y de su hijo Velflorán con sus grandes echos (BNE, 13.138; y Biblioteca Nacional de Viena: Cod. 5.863)
Historia del invencible y clarísimo príncipe Bencimarte de Lusitania (Biblioteca del Palacio Real, 11.547 y 11.1708)
Libro tercero del ínclito Cavallero de la luna (3.ª y 4.ª partes, BNE, 8.370 y 10.247)
Historia caballeresca de don Claridoro de España (BNE, 22.070)
Claris de Trapisonda (se conservan dos folios en B. Palacio, 11.2504)
Jerónimo de Urrea, *Don Clarisel de las Flores y de Austrasia* (1.ª parte Biblioteca Apostólica Vaticana I Barberini, lat. 36101; Hispanic Society of Nueva Cork, HC 397/715) (2.ª y 3.ª partes, Biblioteca Universitaria de Zaragoza, 162 y 163)
Quinta parte de Espejo de príncipes y caballeros (BNE, 13.137)

[58] Véase J. M. Lucía Megías, «Libros de caballerías manuscritos», *Voz y Letra*, VII/I1 (1997), págs. 61-125 y *De los libros de caballerías manuscritos al «Quijote»*, Madrid: Sial, 2004.

Francisco Barahona, *Libro primero de la primera parte de Flor de Cavallerías* (Biblioteca del Palacio Real, 11-3060)
Aventuras de Filorante (Biblioteca Zubalburu de Madrid, 73-240)
Historia del inbencible caballero León Flos de Tracia (BNE, 9206)
Damasio de Frías, *Primera parte del cerco de Constantinopla, do se cuentan los altos y soberanos echos del valeroso e invencible príncipe Lidamarte de Armenia* (Universidad de California, 118)
Miguel Daza*, Crónica de Don Mexiano de la Esperanza*, Caballero de la Fe (BNE, 6.602)
Jerónimo de Contreras, *Historia y libro primero del inbencible y esforcado caballero don Polismán, hijo de don Floriseo Rey de Ñapóles* (BNE, 7839)
Antonio Brito da Fonseca Lusitano, *Selva de Cavalerías* (BNL, COD/11255 y COD/615)
Francisco de Enciso Zarate, *Tercera parte de la historia del imbencible caballero don Florambel de Lucea, Emperador de Alemania* (Biblioteca del Palacio Real: 11.3285)
Melchor Ortega, *Felixmarte de Hircania* (BNE, 22.668)

Por otro lado, conservamos unas veinte menciones a libros de caballerías manuscritos portugueses[59], entre los que se conservan las siguientes obras:

Crónica do imperador Maximiliano, mediados s. XVI, (BNP, MISC. 490)
Crónica do invicto D. Duardos de Bretanha, príncipe de Inglaterra, filho de Palmeirim e da princesa Polinarda, de Gonçalo Coutinho, c. 1560-1634 (17 manuscritos)
Argonáutica da cavalaria o Leomundo de Grecia de Tristão Gomes de Castro (Torre do Tombo, 686)
Crónica do Imperador Beliandro (40 manuscritos)
História do príncipe Belidor Anfíbio e da princeza chamada Corsina, anónimo del siglo XVIII del que solo se conserva la Cuarta Parte (B. Pública de Évora, 339) principios s. XVII

Además de los mencionados, disponemos de referencias al menos a otros cinco títulos hoy desaparecidos presentes en inventarios de bibliotecas.[60] El corpus de los libros de caballerías es un conjunto en permanente evolución, que aún incorporará nuevos títulos y ediciones perdidas, aunque la tarea realizada en

[59] Aurelio Vargas Díaz-Toledo, «Los libros de caballerías portugueses manuscritos», *Destiempos*, Año 4, núm. 23 (Dic. 2009-En. 2010), México D.F., págs. 217-231.

[60] *Caballero de la Rosa*, Valencia: a costa de G. Trincher, 1526; *Leoneo de Hungría*, Toledo, 1520 (*Registrum B* de Colón [Askins, 1992], 4118); *Leonís de Grecia; Lucidante de Tracia*, Salamanca: ¿Juan de Junta?, 1534 (*Registrum B*, 15.075); *Taurismundo*, Lisboa: Diego de Cibdad, 1549.

los últimos diez años permite sentar las líneas esenciales de la investigación en la materia y devolverla al lugar que le corresponde dentro del Renacimiento, ya que, en palabras de Ferreras, «No cabe comparar el número de títulos, de ediciones, de lectores en fin, el peso cultural y novelístico de los libros de caballerías con ninguna otra forma de novela en este siglo»[61].

4. Líneas de investigación en la materia

A finales de los años ochenta del siglo xx, ve la luz la edición del *Amadís* del profesor Cacho Blecua, que vino a paliar la falta de una edición crítica[62] del principal libro de caballerías, y sustituyó inmediatamente a las de Gayangos y Place. Su introducción y las obras previas se convirtieron desde entonces en un paradigma del estudio de este género,[63] a la vez que facilitaron la difusión de la obra y la comprensión de la múltiple y compleja labor de Montalvo con los materiales medievales. El magisterio de Cacho Blecua, directo e indirecto, ha llevado a muchos estudiantes a interesarse por un género que hasta ese momento era un verdadera tierra ignota, a pesar de su amplitud, repercusión e interés. En 2008 se editó el *Amadís de Gaula, quinientos años después*, un volumen colectivo que recogía más de ochocientas páginas de estudios caballerescos en su honor.[64] En torno a la labor de Cacho Blecua[65] y María Jesús Lacarra en la Universidad de Zaragoza, se constituye el Equipo de Investigación del Departamento de Filología Española, que cuenta entre otros especialistas con José Aragüés, M.ª Carmen Marín Pina o Alberto del Río Nogueras. El grupo ha desarrollado un conjunto de bases de datos bajo el nombre de Clarisel, que

---

61 Juan Ignacio Ferreras, *La novela en el siglo xvi*, Madrid: Taurus, 1990, pág. 34.

62 Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. J. M. Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 1991, 2 tomos (I, de 1987, II, de 1988).

63 J. M. Cacho Blecua, *Amadís, heroísmo mítico-cortesano*, Madrid: Cupsa, 1979; «El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*», *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona: Quaderns Cremá, 1986, págs. 235-271.

64 *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, eds. J. M. Lucía Megías y M.ª C. Marín Pina, Alcalá de Henares: CEC, 2008.

65 Ha abierto áreas de trabajo innovadoras, como los programas iconográficos: «Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez», en *Libros de caballerías. (De «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*, eds. E. B. Carro Carbajal, L. Puerto Moro y M. Sánchez Pérez, Salamanca: SEMYR, 2002, págs. 27-53; «De Amadís de Gaula a Don Quijote de la Mancha: un siglo de caballerías», en *Del «Tirant» al «Quijote». La imagen del caballero*, Valencia: Universitat, 2005, págs. 71-79; «La configuración iconográfica de la literatura caballeresca: el *Tristán de Leonís* y el *Oliveros de Castilla* (Sevilla, Jacobo Cromberger)», *Letras*, 50-51 (2004-05), págs. 51-80; «Los grabados del texto de las primeras ediciones del *Amadís de Gaula:* del *Tristán de Leonís* (Jacobo Cromberger, h. 1503-1507) a *La coronación de Juan de Mena* (Jacobo Cromberger, 1512)», *Rilce. Revista de Filología Hispánica [«Calamo currente»: homenaje a Juan Bautista de Avalle-Arce]*, 23, 1 (2007), págs. 61-88.

consta de tres conjuntos: Amadís, de libros de caballerías, Sendebar, de cuento medieval y Heredia, de literatura aragonesa (http://clarisel.unizar.es/). Amadís contiene resúmenes de artículos, libros y reseñas sobre literatura caballeresca hispánica publicados a partir de 1998 y las referencias del Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (BBAHLM). El conjunto de libros de caballerías documentados incluye libros traducidos y manuscritos. En la actualidad es un instrumento imprescindible para conocer los avances de la crítica sobre la materia.

En 1990 se funda en Alcalá de Henares el Centro de Estudios Cervantinos (http://www.centroestudioscervantinos.es/), un consorcio público cuyos fines son «promover el patrimonio cervantino y proteger y difundir la lengua y la cooperación entre los investigadores y los artistas». Bajo la dirección de Carlos Alvar, el Centro se ha convertido en una institución de enorme prestigio académico y una de las principales referencias científicas en la materia. El profesor Alvar es el principal especialista hispánico en la materia de Bretaña, un reconocido cervantista y un estudioso de las relaciones de la literatura medieval y la prosa caballeresca. Ha impulsado desde su dirección del «Seminario de Filología Medieval y Renacentista» de la Universidad de Alcalá y desde el Centro, el estudio de las traducciones medievales y de los libros de caballerías. En este sentido, la fecunda labor realizada en torno a la obra de Cervantes, con ediciones, congresos, la constitución de una espléndida biblioteca de *Quijotes* y la puesta en marcha de la *Gran Enciclopedia Cervantina*, se ha completado con el estudio del conjunto cultural de la época, mediante una colección de novela sentimental y una atención preferente por los libros de caballerías. En 1997 aparecen las ediciones del *Platir* (ed. Marín Pina) y *Flor de caballerías* (ed. Lucía Megías), con las que se inaugura la colección «Libros de Rocinante». Dirigida por Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, su objetivo es poner a disposición del público cuidadas ediciones de todo el corpus de libros de caballerías, enunciado por Lucía Megías y que incorpora obras traducidas y manuscritos. Como cabía esperar, la colección constituye desde el primer momento la referencia del género caballeresco y una oportunidad única, ya que muchos libros han permanecido inéditos o manuscritos desde el siglo XVI. Un año después aparece la colección complementaria «Guías de lectura caballerescas», dirigidas por Alvar y Lucía y con Juan Manuel Cacho Blecua, Fernando Gómez Redondo y M.ª Carmen Marín Pina en el consejo asesor. Las guías son una herramienta indispensable para conocer el entramado textual de los libros de caballerías, al ofrecer detalladamente el argumento de cada uno de ellos, un diccionario de personajes principales, la lista de los secundarios, una tabla de capítulos, breve introducción y bibliografía, así como la reproducción de algunas páginas y grabados. En el año 2001 se habían publicado ya 23 guías de lectura y 11 libros de caballerías. En 2010 el número de guías asciende a 61 y el de libros a 29, cuyos textos se

han comenzado a incorporar como referencias del CORDE (http://corpus.rae.es/cordenet.html). El encomiable trabajo científico descrito se multiplica a través de los investigadores del Centro, con numerosos proyectos, publicaciones relacionadas y tesis doctorales leídas.

Dentro de las líneas de divulgación, el Centro ha puesto parte de las páginas de las ediciones en internet a través de Google books (http://books.google.es/) y ha anunciado el proyecto de digitalizar y ofrecer el conjunto de guías a través de la red, lo que facilitará relacionar temas, motivos y personajes. Otra de las acciones divulgativas ha sido la creación de una colección de antologías cuya finalidad es difundir la materia en cuidadas selecciones textuales.[66] El propio Lucía Megías ha extendido los textos en varias publicaciones para públicos objetivo diferentes, incluidos los escolares.[67]

En 1996 nace el Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (http://campus.usal.es/~semyr/) de la Universidad de Salamanca, cuyo responsable es el profesor Pedro Cátedra. Sus fines son el estudio de la historia cultural de la Edad Media y el Renacimiento en Europa desde un punto de vista interdisciplinar. Los principales temas abordados son la literatura popular, las relaciones entre música y poesía y, de forma muy destacada, la historia del libro y de la lectura. Ha dedicado también atención a los libros de caballerías: en 2002 publicó 17 artículos y en 2010 la lección de Isabel de Riquer, *La caballería de ficción como educación sentimental*.

Fruto de la transversalidad de la materia entre Edad Media y Renacimiento encontramos que las principales asociaciones han dedicado parte de sus proyectos al estudio de los libros de caballerías. El ejemplo relevante es la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (http://www.ahlm.es/), cuyos fines son promover la investigación de las letras medievales en las distintas lenguas empleadas. En la actualidad es la principal referencia hispánica, cuenta con unos quinientos miembros y organiza un congreso internacional bienal desde 1988, que recoge siempre mesas sobre la materia. En sus actas han visto la luz numerosos avances científicos, edita un completo *Boletín bibliográfico* con resúmenes y mantiene una lista de distribución electrónica de novedades.

---

[66] J. M. Lucía Megías, *Antología de los textos de caballerías castellanos* (2001); Juan Carlos Pantoja Rivero, *Antología de poemas caballeresos castellanos* (2004); Emilio José Sales Dasí, *Antología del ciclo de Amadís de Gaula* (2006); Stefano Neri, *Antología de arquitecturas maravillosas en los libros de caballerías* (2007).

[67] José Manuel Lucía Megías y Emilio Sales Dasí, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVII-XVIII)*, Madrid: Laberinto, 2008; M.ª del Rosario Aguilar Perdomo y José Manuel Lucía Megías, *Antología de libros de caballerías españoles*, Bogotá: Norma, 2008; José Manuel Lucía Megías y Emilio Sales Dasí, *Libros de caballerías castellanos (los textos que pudo leer don Quijote)*, Madrid: Castalia, 2007; José Manuel Lucía Megías y Carlos Alvar, *Libros de caballerías castellanos: una antología*, Barcelona: De Bolsillo, 2004.

Además de los recursos mencionados y de las bibliotecas digitales generales, cabe destacar la Digitheka (http://digitheka.uv.es), la Biblioteca Digital de la Universidad de Valencia, dirigida por José Luis Canet, que permite acceder a manuscritos, incunables e impresos de la biblioteca universitaria valenciana, entre los que se encuentran obras caballerescas como *Cirongilio de Tracia*, *Lancillotto dal Lago* (Venecia: Michele Tramezino, 1558-1559), *Lepolemo*, *Cauallero de la Cruz* (Sevilla: en casa de Francisco Pérez Impressor de Libros, 1550?), *Nueve de la Fama* (Valencia: Juan Navarro, 1532), *Olivante de Laura* (Barcelona: Claudio Bornart, 1564), *Reinaldos de Montalbán* (Medina del Campo: Francisco del Canto, 1586), *Reinaldos de Montalbán* (Burgos: Pedro de Santillana, 1564) y *Tristán de Leonís* (Sevilla: Dominico de Robertis, 1534). Es notable también Parnaseo, el conjunto de recursos digitales de esta universidad, que engloba *Tirant. Boletín Informativo y Bibliografico*, que ha publicado 12 números desde 1998, y la *Revista de Literatura Española Medieval* y del *Renacimiento Lemyr*.

En 2004 se celebra el congreso Edad de Oro XXI, uno de los referentes internacionales en literatura de los siglos de Oro, dedicado a los libros de caballerías. Dirigido por Florencio Sevilla y coordinado por Lucía Megías –cuya labor esencial hemos ido glosando en estas páginas–, el congreso reunió a los principales especialistas en la materia e hizo un repaso de las principales cuestiones y libros. Previamente han tenido lugar otros, como las *Jornadas sobre literatura de caballerías y orígenes de la novela* en Valencia (1996)[68], y revistas como *Voz y Letra* y *Thesaurus*[69] han dedicado monográficos a la materia. Sin embargo, cuando se editan las quinientas cincuenta páginas del volumen[70], el desarrollo del canon y de la planificación de los estudios ya se encuentra en plena madurez, por lo que es una toma de temperatura imprescindible. Entre 2005 y 2007, por otra parte, se analiza detenidamente la lectura y la recepción de las caballerías en la época, así como el papel de la mujer.[71]

---

[68] *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. R. Beltrán, Valencia: Universitat de València, 1998.

[69] *Voz y Letra*, VII, 1 y 2 (1996). *Thesaurus*, LIV (1999), núm. 1, accesible en http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/boletines/1999.htm.

[70] *Edad de Oro*, XXI (2002).

[71] Lucía Megías, *El libro y sus públicos (ensayos sobre la «Teoría de la lectura coetánea»)*, Madrid: Ollero y Ramos, 2007; M.ª Carmen Marín Pina, «La mujer y los libros de caballerías: Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino», *Revista de literatura medieval*, 3 (1991), págs. 129-148; «Los lectores de libros de caballerías», en *El delirio y la razón: Don Quijote por dentro*, eds. C. Alvar, J. M. Lucía Megías, Alcalá de Henares: Comunidad de Madrid, Ayuntamiento de Alcalá, Fundación «Camino de la lengua castellana», CEC, 2005, págs. 38-47; «Don Quijote, las mujeres y los libros de caballerías», en *Cervantes y su mundo*, II, eds. K. Reichenberger, D. Fernández Morera, Kassel: Edition Reichenberger, 2005, págs. 309-340; «Lectoras y lecturas caballerescas: Beatriz Bernal y el *Cristalián de España*», *Libro español antiguo*, 2005; J. R. Trujillo, *op. cit.*, 2004.

El impulso a través de los centros, asociaciones y grupos mencionados (y los nuevos surgidos en España e Hispanoamérica) ha desembocado en una verdadera explosión de ediciones y estudios, fundamentalmente de endocrítica, y numerosos jóvenes investigadores se acercan atraídos por la caballeresca. En 2007, el profesor Alvar hacía recopilación en su imprescindible artículo «Libros de caballerías. Estado de la cuestión (2000-2004 c.a.)»[72], en el que realizaba un análisis bibliográfico del conjunto caballeresco, en el que se analizan desde el *Zifar* y los textos artúricos medievales hasta las últimas obras, por género, evolución y autores, la técnica literaria y la bibliografía textual. «Resulta elocuente el hecho de que un 40% de las publicaciones recientes se centren en torno a tres obras» (*Zifar*, *Amadís* y *Esplandián*).

El año clave en el que desembocan los esfuerzos de los investigadores es el quinto centenario de la primera edición conservada del *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo (Zaragoza: Jorge Coci, 30 de octubre de 1508). Numerosas jornadas y trabajos amplían las líneas de investigación descritas. Al libro homenaje a Cacho Blecua mencionado, cabe añadir la exposición de la Biblioteca Nacional[73], cuyo comisario, el profesor Lucía Megías, reunió además una indispensable, completa e ilustrada panorámica del estado de la cuestión en el volumen colectivo *Amadís de Gaula 1508.*[74]

He aquí algunas de las líneas de trabajo en torno a un género, el de los libros de caballerías, que ha dejado atrás los anatemas y ha recuperado el lugar de preeminencia que le corresponde en los estudios literarios y filológicos. El silencio injustificado desde mediados del siglo XVII, roto solo en ocasiones por el esfuerzo individual de algunos estudiosos, ha dejado paso desde finales de los años ochenta del siglo XX a un esfuerzo científico y divulgador que, a partir del año 2000, se ha vuelto un plan de actuación explícito: reflexión sobre el canon, recuperación de la materia artúrica hispánica y de las traducciones en su contexto caballeresco quinientista, diseño del corpus textual y de sus límites, edición de todas las obras conocidas, divulgación de la materia a través de antologías, congresos y guías de lectura. Hoy ya no cabe duda, tanto desde la percepción de los lectores y de la industria como del estado actual de las investigaciones, que se trata de un «género editorial» que marca las vías de la ficción del siglo XVI; que es fruto, en su origen, de las traducciones y adaptaciones artúricas,

---

[72] Carlos Alvar, «Libros de caballerías. Estado de la cuestión (2000-2004 ca.)», en *De la literatura caballeresca al «Quijote»*, coord. J. M. Cacho Blecua; eds. A. C. Bueno Serrano, P. Esteban Erlés, K. X. Luna Mariscal, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, págs. 13-58. Seminario Internacional *De la literatura caballeresca al Quijote* (Albarracín, 30 de junio-2 de julio de 2005).

[73] http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones2008/docs/visitaAmadis/index.html

[74] VV.AA., *Amadís de Gaula, 1508. Quinientos años de libros de caballerías, en la Biblioteca Nacional*, Madrid: BNE/SECC, 2008.

algunos de cuyos textos pervivieron durante siglos como paradigma y nutriente esencial de la literatura de aventuras, en una transmisión jalonada por versiones, refundiciones e imitaciones, que dan lugar y conviven con el resto de la producción caballeresca renacentista. Los libros de caballerías en su conjunto suponen un mecanismo privilegiado de transmisión del conocimiento y del gusto en Europa, un sistema de formación de públicos y una industria cultural de primer orden. Sin embargo, no se trata de una realidad uniforme, «una mesma cosa», sino un corpus en continua evolución. Desde los libros de carácter didáctico hasta convertirse en un género propiamente de evasión, sus páginas admiten todo tipo de probaturas y ensayos, elaboración de viejos motivos medievales e hibridación con otros géneros, de manera que exploran y afinan el conjunto de técnicas narrativas.

La acumulación de trabajos durante estos diez años del siglo XXI ha sido enorme y la velocidad del trabajo se ha acelerado especialmente en los últimos cinco con la llegada de una nueva generación de jóvenes estudiosos. Cabe esperar ahora una revisión sistemática de los motivos y los temas, la comparación de personajes y recursos estilísticos, una reflexión sobre las líneas y evolución del género caballeresco, un estudio de la recepción y el impacto en el resto de literaturas, que nos permita comprender su complejidad y su lugar destacado en la historia de las literaturas hispánicas y europeas. El esfuerzo conjunto de los grupos y asociaciones, los recursos informáticos y la digitalización de los textos permitirán avanzar aún más rápido y sumar nuevas voluntades en el acercamiento a esta atractiva e intrincada selva de varia caballería; una selva de la que surge la novela moderna y su mayor exponente, el *Quijote*, que busca corregir sus excesos y adecuarse a un público en constante evolución.

EDAD DE ORO

HOJA DE PEDIDO

Apellidos _____ Nombre _____

Institución _____

Dirección _____

Deseo recibir los números de **Edad de Oro** _____

Firma: _____

Envíese a: Librería de Universidad Autónoma de Madrid
28049 MADRID

NÚMEROS DE LA REVISTA PUBLICADOS

EDAD DE ORO I
Madrid, U.A.M., 1982, 105 págs.

EDAD DE ORO II
Los géneros literarios.
Madrid, U.A.M., 1983, 215 págs.

EDAD DE ORO III
Los géneros literarios: prosa.
Madrid, U.A.M., 1984, 309 págs.

EDAD DE ORO IV
Los géneros literarios: poesía.
Madrid, U.A.M., 1985, 235 págs.

EDAD DE ORO V
Los géneros literarios: teatro.
Madrid, U.A.M., 1986, 311 págs.

EDAD DE ORO VI
La poesía en el siglo XVII.
Madrid, U.A.M., 1987, 285 págs.

EDAD DE ORO VII
La literatura oral.
Madrid, U.A.M., 1988, 285 págs.

EDAD DE ORO VIII
Iglesia y literatura. La formación ideológica de España.
Homenaje a Eugenio Asensio.
Madrid, U.A.M., 1989, 226 págs.

EDAD DE ORO IX
Erotismo y literatura.
Madrid, U.A.M., 1990, 346 págs.

EDAD DE ORO X
América en la literatura áurea.
Madrid, U.A.M., 1991, 245 págs.

EDAD DE ORO XI
San Juan de la Cruz y fray Luis de León y su poesía.
Homenaje a José Manuel Blecua.
Madrid, U.A.M., 1992, 251 págs.

EDAD DE ORO XII
Edición, transmisión y público en el Siglo de Oro.
Madrid, U.A.M., 1993, 410 págs.

EDAD DE ORO XIII
Francisco de Quevedo y su tiempo.
Madrid, U.A.M., 1994, 240 págs.

EDAD DE ORO XIV
Lope de Vega.
Madrid, U.A.M., 1995, 328 págs.

EDAD DE ORO XV
Leer «El Quijote».
Madrid, U.A.M., 1996, 216 págs.

EDAD DE ORO XVI
El nacimiento del teatro moderno.
Madrid, U.A.M., 1997, 343 págs.

EDAD DE ORO XVII
El mundo literario del Madrid de los Austrias.
Madrid, U.A.M., 1998, 247 págs.

EDAD DE ORO XVIII
Felipe II: Medio Siglo de Oro.
Madrid, U.A.M., 1999, 239 págs.

EDAD DE ORO XIX
Poética y Retórica en los siglos XVI y XVII.
Madrid, U.A.M., 2000, 322 págs.

EDAD DE ORO XX
Revisión de la novela picaresca.
Madrid, U.A.M., 2001, 222 págs.

EDAD DE ORO XXI
Libros de caballerías: textos y contextos.
Madrid, U.A.M., 2002, 549 págs.

EDAD DE ORO XXII
Música y literatura en los Siglos de Oro.
Madrid, U.A.M., 2003, 508 págs.

EDAD DE ORO XXIII
La lengua literaria en los Siglos de Oro.
Madrid, U.A.M., 2004, 473 págs.

EDAD DE ORO XXIV
La tradición clásica en los Siglos de Oro.
Madrid, U.A.M., 2005, 481 págs.

EDAD DE ORO XXV
El Quijote *cuatrocientos años después.*
Madrid, U.A.M., 2006, 615 págs.

EDAD DE ORO XXVI
La mujer en la literatura áurea.
Madrid, U.A.M., 2007, 363 págs.

EDAD DE ORO XXVII
Magia y ciencia en la literatura áurea.
Madrid, U.A.M., 2008, 454 págs.

EDAD DE ORO XXVIII
Imprenta manual y edición de textos áureos.
Madrid, U.A.M., 2009, 463 págs.

EDAD DE ORO XXIX
Literatura hispanoamericana y Edad de Oro.
Madrid, U.A.M., 2010, 343 págs.

ALFREDO ALVAR EZQUERRA
Cómo hacer Historia en tiempos de Cervantes: propuestas historiográficas

EDUARDO BECERRA GRANDE
Sobre el sujeto colonial hispanoamericano

RAFAEL BONILLA CEREZO
«Proemio» e «Introducción a las novelas» del Teatro popular *de Francisco Lugo y Dávila: estudio y edición*

RODRIGO CACHO CASAL
La épica burlesca y los géneros poéticos del Siglo de Oro

IGNACIO GARCÍA AGUILAR
Fray José de Sigüenza y la poesía del XVI

ÁNGEL GÓMEZ MORENO
La flora entre los primitivos y Cranach, de Razón de amor *a Cervantes: paisaje, exégesis y poética*

SELENA MILLARES MARTÍN
Bartolomé de las Casas en la literatura contemporánea

VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA
Sobre géneros poéticos e historia de la poesía. Los Discursos *de Faria e Sousa (De la* Fuente de Aganipe *a las* Rimas *de Camoens)*

MARÍA DEL VALLE OJEDA CALVO
Perspectivas de estudios del teatro del último tercio del siglo XVI

MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO
El teatro del Renacimiento: perspectiva crítica

SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO
Tareas pendientes: la poesía hispano-lusa de los siglos XVI y XVII

ANTONIO REY HAZAS
Treinta años de narrativa áurea: breve ensayo de revisión. Reflexiones sobre la novela en verso: el caso de Pedro Padilla

JAVIER RODRÍGUEZ PEQUEÑO
Fernando de Herrera, primer crítico literario moderno

GUILLERMO SERÉS GUILLÉN
Prosa de pensamiento del Siglo de Oro. Un estado de la cuestión

MIGUEL ÁNGEL TEIJEIRO FUENTES
Ocaso y renacer de la novela bizantina española

JOSÉ RAMÓN TRUJILLO MARTÍNEZ
Los nietos de Arturo y los hijos de Amadís. El género editorial caballeresco en la Edad de Oro