

EDAD DE ORO

XII



Este volumen se publica con subvención de la DGICYT (Ministerio de Educación y Ciencia), del Department of Spanish and Portuguese (Dartmouth College) y del Program for Cultural Cooperation Between Spain's Ministry of Culture and United States' Universities.

Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid
EDAD DE ORO, Volumen XII
I.S.B.N.: 84-7477-094-7
Depósito Legal: M-40059-1979
Fotocomposición: CADSA, S.A.
Imprime: S.S.A.G., S.A.
Lenguas, 14. Edif. Lunes, 3.ª planta
Villaverde Alto - 28021 Madrid



Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid

La XII edición del SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO se celebró entre los días 26 de marzo y 4 de abril de 1992 en la Sala de Juntas del Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid y en el Departamento de Español y Portugués del Dartmouth College (EE.UU.) sobre el tema *Edición, transmisión y público en el Siglo de Oro*. *Edad de Oro* agradece a Lía Schwartz Lerner, Marsha Swislocki y Clara Giménez Fernández su inestimable ayuda en la organización de la parte americana de esta edición. El Seminario se desarrolló de acuerdo con el siguiente programa:

EDICIÓN, TRANSMISIÓN Y PÚBLICO EN EL SIGLO DE ORO

PROGRAMA

Jueves, 26 de marzo

9:30 SESIÓN INAUGURAL EN LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID (preside: Pablo Jauralde Pou).

Barry Ife (King's College, Londres): "Las dos cartas de Colón de 1493. Transmisión y público".

Presentación de *Edad de Oro*, XI (Antonio Rey Hazas, UAM)

Presentación de *Manuscr. Cao*, V (Francisco J. Hernández, Carleton University)

11:15 SESIÓN I (preside: Virgilio Pinto, UAM)

Richard Kagan (John Hopkins University): "La producción de textos históricos".

Mercedes Sánchez (*Edad de Oro*): "Lo público y lo privado: acerca del epistolario de Quevedo".

12:30 SESIÓN II (preside: Jaime Moll, Univ. Complutense)

María Cruz García de Enterría (Univ. de Alcalá de Henares): "Rasgos de un público popular".

Carmen Valcárcel (UAM): "*Salgan los músicos y cante una mujer*".

Dolores Noguera (UAM): "Los contratos para festejos públicos".

16:30 SESIÓN III (preside: Antonio Rey Hazas, UAM)
Pedro C. Rojo Alique (*Edad de Oro*): “Sobre modos de difusión de la poesía de Góngora”.

José María Micó Juan (Univ. Pompeu Fabra): “Quintillas y redondillas de Góngora”.

17:45 SESIÓN IV (preside: María Luisa Cerrón, Universidad de Roma)
José Montero Reguera (*Edad de Oro*): “Aspectos de la recepción del *Quijote* en el siglo XVII”.

Harry Sieber (John Hopkins University): “El *Lazarillo* censurado”.

Juan Antonio Martínez Comeche (Univ. Complutense): “La égloga *Antonia*, de Lope”.

Viernes, 27 de marzo

9:30 SESIÓN V (preside: Manuel Sánchez Mariana, Biblioteca Nacional de Madrid)

Víctor Infantes (Univ. Complutense): “En busca del lector perdido: la recepción de la poesía culta”.

Antonia María Ortiz (Univ. de Castilla la Mancha): “*Y no pudo acabar sú*”.

11:30 SESIÓN VI (preside: Jesús Gómez, UAM)

Isabel Pérez Cuenca (Univ. Carlos III): “Quevedo en manuscritos”.

Gaetano Chiappini (Univ. de Florencia): “Para una lectura de Virgilio en fray Luis de León y Quevedo”.

13:00 SESIÓN DE CLAUSURA (preside: Domingo Ynduráin, UAM) Antonio Carreira (Instituto de Bachillerato, Madrid): “Romances de Góngora”.

Jueves, 2 de abril

14:00 SESIÓN DE APERTURA EN EL DARTMOUTH COLLEGE (preside: Marsha Swislocki, Dartmouth College)

David P. Lagomarsino (Associate Dean of Faculty): “Bienvenida”.

Elías L. Rivers (State University of New York at Stony Brook): “La poesía culta y sus lectores”.

16:15 SESIÓN I (preside: James O. Crosby, Universidad de Florida).

Pablo Jauralde Pou (UAM): “La poesía española hacia 1580: Góngora”.

Lía Schwartz (Dartmouth College): “La transmisión renacentista de la poesía grecolatina y dos sonetos amorosos de Quevedo (*Parnaso*, Erato, XXXVIII-XXIX)”.

María Luisa Cerrón Puga (Universidad de Roma): “Las antologías de poesía italiana en la Biblioteca Nacional de Madrid”.

Margit Frenk (Universidad Nacional Autónoma de México): “El manuscrito poético, cómplice de la memoria”.

Viernes, 3 de abril

9:00 SESIÓN II (preside: Beatriz Pastor, Dartmouth College).

Henry M. Ettinghausen (Universidad de Southampton): "Sexo y violencia: noticias sensacionalistas en la prensa española del siglo XVII".

Marina S. Brownlee (Universidad de Pennsylvania): "La mirada de Medusa y la historicidad el discurso: el *Proceso de cartas de amores*".

Alfonso Rey (Universidad de Santiago de Compostela): "Los memoriales político-religiosos de Quevedo".

Florencio Sevilla Arroyo (UAM): "La recepción de la novela corta".

Cristóbal Cuevas (Universidad de Málaga): "Un vejamen sevillano inédito atribuido a Cervantes".

15:30 SESIÓN III (preside: Isaías Lerner, Graduate Center, CUNY).

Manuel Sánchez Mariana (Biblioteca Nacional de Madrid): "La transmisión manuscrita".

Clara Giménez Fernández (*Edad de Oro*): "Un manuscrito literario del Siglo de Oro".

Mercedes Dexeus (Patrimonio Histórico-Artístico Nacional): "Las imprentas de la Corona de Aragón en la difusión de la literatura del Siglo de Oro".

Jaime Moll (Universidad Complutense de Madrid): "Libros para todos".

Sábado, 4 de abril

10:00 SESIÓN IV (preside: Pablo Jauralde Pou, UAM)

Virgilio Pinto (UAM): "La difusión de la literatura espiritual en el Madrid de finales del siglo".

Gonzalo Díaz-Migoyo (Northwestern University): "Antiguallas mexicanas: escribir y leer crónicas en la Nueva España del siglo XVI".

Marsha Swislocki (Dartmouth College): "Oralidad y recepción: la comedia lopesca".

John J. Allen (Universidad de Kentucky): "El papel del vulgo en la economía de los corrales de comedia madrileños".

15:30 SESIÓN DE CLAUSURA (preside: Lía Schwartz, Dartmouth College).

Agustín Redondo (Universidad de París III, Sorbona): "De pliegos sueltos y comedias: problemas de producción, difusión y recepción".

Julio L. Jacoiste (Cónsul General de España en Boston): "Palabras finales".

COMISIÓN ORGANIZADORA: Manuel Cebollo, Delia Gavela, Beatriz Giménez, Elsa González, Miguel Marañón Ripoll, Mercedes Méndez, Cristina de la Torre, Elena Varela, Julio César Varas.

DIRECCIÓN: Pablo Jauralde Pou y Domingo Ynduráin Muñoz.

- JOHN J. ALLEN
El papel del vulgo en la economía de los corrales de comedia madrileños. 9
- MARINA S. BROWNLEE
La mirada de Medusa y la canonicidad del discurso: el "Proceso de Cartas de Amores" de Juan de Segura. 19
- ANTONIO CARREIRA
Los romances de Góngora: transmisión y recepción. 33
- M.^a LUISA CERRÓN PUGA
Las antologías de poesía italiana en la Biblioteca Nal. de Madrid (1532-1637). 41
- GAETANO CHIAPPINI
Para una lectura de Virgilio en Francisco de Quevedo y fray Luis de León. 61
- MERCEDES DEXEUS
Las imprentas de la Corona de Aragón en la difusión de la literatura del Siglo de Oro. 71
- GONZALO DÍAZ MIGOYO
Antiguallas mexicanas: escribir y leer crónicas en la Nueva España del XVI. 81
- HENRY ETTINGHAUSEN
Sexo y violencia: noticias sensacionalistas en la prensa española del s. XVII. 95
- MARGIT FRENK
El manuscrito poético, cómplice de la memoria. 109
- MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA
Lectura y rasgos de un público. 119
- BARRY W. IFE
Las dos cartas de Colón de 1493: transmisión y público. 131
- VÍCTOR INFANTES
En busca del lector perdido: la recepción de la poesía culta (1543-1600). 141
- PABLO JAURALDE POU
El contexto poético de Góngora y los primeros poemas de Quevedo. 149
- JUAN ANTONIO MARTÍNEZ COMECHE
La égloga "Antonia" y otros poemas desatendidos de Lope de Vega. 159
- JOSÉ MARÍA MICÓ JUAN
Redondillas y quintillas de Luis de Góngora. 177
- JAIME MOLL
Libros para todos. 191
- JOSÉ MONTERO REGUERA
Aspectos de la recepción del "Quijote" en el s. XVII. Cervantes relee su obra. 203

ANTONIA MARÍA ORTIZ BALLESTEROS

"Y no pudo acabar sú". 219

M.^a AZUCENA PENAS IBÁÑEZ

Lexicalización, tópico literario y creación personal en la transmisión del teatro de Lope de Vega. 229

VIRGILIO PINTO CRESPO

La difusión de la literatura espiritual en el Madrid del siglo XVII: los textos de María Bautista. 243

ALFONSO REY

Los memoriales de Quevedo a Felipe IV. 257

ELÍAS L. RIVERS

La poesía culta y sus lectores. 267

PEDRO C. ROJO ALIQUÉ

Sobre modos de difusión de la poesía de Góngora. 281

MERCEDES SÁNCHEZ SÁNCHEZ

Lo público y lo privado: acerca del epistolario de Francisco de Quevedo. 293

LÍA SCHWARTZ

La transmisión renacentista de la poesía grecolatina y dos sonetos de Quevedo ("Parnaso", "Erato", XXXVIII y XXXIX). 303

MARSHA SWISLOCKI

Oralidad y recepción: la Comedia lopesca. 321

CARMEN VALCÁRCEL

"Salgan los músicos y cante una mujer". (Influencia de la música en la dinámica textual de la poesía renacentista). 333

CRÓNICA

JOSÉ MONTERO REGUERA

El cervantismo del curso 1991-1992. 357

LOLA MONTERO REGUERA

Edición, transmisión y público. 365

MERCEDES SÁNCHEZ SÁNCHEZ

Publishing and public in the Spanish Golden Age 369

RESEÑAS

De MÓNICA GÓMEZ-SALVAGO SÁNCHEZ a VV.AA., *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Actas de las jornadas VII-VIII celebradas en Almería recogidas y publicadas por Heraclia Castellón, Agustín de la Granja y Antonio Serrano. Granada: Instituto de Estudios Almerienses, 1992. 373

De JOSÉ MONTERO REGUERA a JOSÉ MANUEL MARTÍN MORÁN, *El "Quijote" en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*. Turín: Edizioni dell' Orso, 1990. 375

De JOSÉ MONTERO REGUERA a BALBINO VELASCO, *De Fontiveros a Salamanca pasando por Medina del Campo*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1991. 381

De JOSÉ MONTERO REGUERA a JOSÉ FRANCISCO DE ISLA, *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas alias Zotes*. Edición crítica de José Jurado. Madrid: Gredos, 1992. 385

De ANTONIA MARÍA ORTIZ BALLESTEROS a VV.AA., *La silva: I. Encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1991. 389

De MERCEDES SÁNCHEZ SÁNCHEZ a LUCIANO GARCÍA LORENZO y JOHN E. VAREY (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de sus fuentes documentales*. Londres: Tamesis Books, 1991. 395

EL PAPEL DEL VULGO EN LA ECONOMÍA DE LOS CORRALES DE COMEDIA MADRILEÑOS

En un libro titulado *The Place of the Stage*, Steven Mullaney asigna a la ubicación de los teatros isabelinos —tan parecidos en sus circunstancias físicas a los corrales de comedias de la España coetánea— un papel significativo en la determinación del tipo de obra producida por Shakespeare y sus contemporáneos. Los teatros todos se construyeron en las afueras de Londres, en las llamadas “Liberties” —las Libertades—. Las Libertades eran “áreas anómalas y foros [“arenas”] de ambivalencia cultural, abiertas a formas de significación más contradictorias, más extravagantes e incontinentes, que las que se permitían dentro de las puertas de la ciudad”¹. Se trata de la zona de leproserías, patíbulos, hospitales, garitos, prostíbulos —y teatros—. “Los teatros populares [en las afueras de Londres] poseían, en virtud de su ubicación, el poder de ofender o escandalizar [‘shock or scandalize’]” (p. 30). “El teatro popular de la Inglaterra renacentista fue producto de la contradicción entre una Corte que, de una manera limitada pero, significativa, lo autorizaba y patrocinaba y una ciudad [Londres] que intentaba prohibirlo” (p. vii). Mullaney afirma que “cuando Burbage apartó el teatro de la ciudad, consiguió establecer una distancia social y cultural de un valor incalculable para la dramaturgia de Marlowe y Shakespeare: una distancia crítica . . . que facilitó para el escenario una atalaya desde la cual se podía reflexionar sobre su propia época con más libertad y licencia que había sido posible anteriormente (p. 30)”. “El resultado,” mantiene el crítico norteamericano, “no es tanto un teatro subversivo como un teatro rico en comentarios oblicuos sobre sus propios tiempos —sobre las relaciones prevalecientes entre los valores residuales de tiempos pasados, los que emergían en aquel momento y los que dominaban en la corte” (p. 131)—. Según Mullaney, se relacionan las últimas obras

¹ Steven Mullaney, *The Place of the Stage. License, Play, and Power in Renaissance England* (Chicago: University of Chicago Press, 1980), p. 31.

de Shakespeare, las comedias clasificadas como "romances," con el final de este período de la marginalización de las Libertades de Londres y con la época de las producciones de la compañía de Shakespeare en el teatro Blackfriars, dentro de Londres, que Burbage se apropió y adaptó para alternar con las representaciones en The Globe.

* * *

¿Qué podemos decir de "the place of the stage" en la España del Siglo de Oro y de las relaciones que imperaban entre poetas, autores y las estructuras del poder? En contraste con la situación tan sutilmente analizada por Mullaney, los corrales madrileños se encontraban en el corazón mismo de la ciudad. Aun antes de la construcción del Corral de la Cruz en 1579, primer corral de comedias de la capital, las representaciones teatrales en Madrid se restringían al monopolio concedido por el Cardenal Diego de Espinosa, obispo de Sigüenza y Presidente del Consejo, a las Cofradías madrileñas de la Pasión y de la Soledad. Como apuntan Varey y Shergold en su estudio de los arriendos de los corrales, documentos desde fechas tan tempranas como 1602 demuestran "que no sólo el Consejo real sino también el Ayuntamiento de Madrid vigilaba los intereses de los hospitales, y la importancia de los ingresos teatrales por la manutención de éstos"².

Los corrales estaban bajo la supervisión directa del poder real en la persona del Protector de los Hospitales, miembro del Consejo de Castilla. El Protector asentaba las reglas de operación de los corrales desde 1608. Como apunta José María Díez Borque, era el Protector, autoridad máxima en cuanto al teatro, el que debía "autorizar la representación de compañías en la corte, su formación; permitir, tras censura, la representación de la comedia; controlar las cuentas, aprobar los arrendamientos, nombrar alguaciles como policía especial, etc."³.

En cuanto al público que asistía a las comedias, entre los que alquilaban aposentos en los corrales en fechas más tempranas encontramos a los magnates más poderosos del reino: el duque de Lerma, el duque de Uceda, el notorio Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias. Las primeras listas completas de dueños de aposentos son de la década 1632-1642 e incluyen cuatro duques (Pastrana, César, Medina de las Torres, Peñaranda), ocho marqueses (Povar, Villanueva del Fresno, Leganés, Alcañices, Carpio, Puebla de Montalbán, de la Velada) y doce condes (Niebla, Villamor, Villafranqueza, Molina, Montalbán, Orgaz, Oñate, Medellín, Altamira, Torrehermosa, Monterrey, Oñate).

² John E. Varey y N. D. Shergold, *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587-1719* (Londres: Tamesis, 1987), p. 15.

³ *El teatro en el siglo XVII* (Madrid: Taurus, 1988), p. 21.

Francisco Dávila y Guzmán, marqués de la Puebla, era Gobernador del Real Consejo de Hacienda. Povar era del Consejo de Guerra y Capitán de la Guarda Española, y Montalbán era Mayordomo de Felipe IV. Don Jilimón de la Mota era del Consejo Supremo de Castilla y Presidente del Consejo de Hacienda. Cristóbal de Medina era uno de los treinta y ocho Regidores de Madrid y Secretario de Felipe IV, como lo era también Pedro Martínez, dueño de un aposento construido expresamente para él en 1636 en el Corral de la Cruz. Pastrana y Lemos se encontraban entre los grandes que recibieron a Felipe III en 1598. La condesa de Lemos era Camarera Mayor de la Reina Margarita de Austria.

Se ha dicho de algunos de estos señores, de Uceda, Lerma, y Rodrigo de Herrera (Caballero del hábito de Santiago y Capitán de Infantería en Lisboa) que tenían casas que “frisan con edificios reales”⁴.

Varios de los familiares del Conde Duque de Olivares tenían aposentos: el duque de Medina de las Torres (su yerno), don Luis de Haro (su sobrino), el conde de Monterrey (su suegro) y su “ministro confidente,” el duque de Villahermosa.

Una rápida mirada a las dedicaciones de las comedias publicadas de Lope recoge los nombres de varios hombres ricos y poderosos asociados con los corrales ya como dueños de aposentos, ya con cargos oficiales: Gregorio López Madera (Protector), el Almirante de Castilla, el duque de Pastrana, el marqués de Alcañices y el conde de Villamor, entre otros.

Desde principios del siglo XVII para representar en Madrid tenían que contarse entre las pocas compañías con licencia real: había sólo seis “compañías de título” en 1602, ocho en 1603 y el número se estabilizó por fin en doce. Otro factor importante en la economía de las compañías eran los lucrativos contratos que hacían los autores con los ayuntamientos para las representaciones de Corpus Christi, tan importantes en la economía de las compañías. Un buen resumen de este aspecto lo ha hecho Domingo Ynduráin, basándose en parte en estudios de Marcel Bataillon:

Las compañías contratadas para representar el día del Corpus [en Madrid] gozan de ventajas muy considerables. El contrato con el Ayuntamiento permite incluir una cláusula, según la cual obtiene la compañía la exclusiva de las representaciones teatrales desde la Pascua hasta el Corpus. Su participación en el espectáculo de la capital les asegura numerosos contratos en los pueblos próximos; esto sin contar el prestigio que confiere a una compañía ser seleccionada y, en su caso, llevarse la *joya*. La multiplicación de actuaciones, en especial cuando las prolongan durante sábado y domingo, supone unos 800 reales de gratificación suplementaria. De la misma manera, el Ayuntamiento contribuye con la *ayuda de costas* y, lo que es quizá más importante, la compañía se encuentra, cara a la temporada, con la renovación completa del

⁴ Quintana. *Jerónimo de. Historia de la Antigüedad, Nobleza y Grandeza de la Villa de Madrid*. Madrid: Imprenta del Reino, 1629, folio 376v.

vestuario, ya que los personajes del *auto* coinciden en su caracterización con los de la comedia⁵.

Parecería, pues, que estas condiciones favorecerían el teatro servil y propagandístico que muchos han visto en el repertorio de la comedia del Siglo de Oro. Como dirá Ynduráin más adelante, “las ventajas [del contrato de Corpus] son al mismo tiempo un condicionamiento; de esta forma, escritores, autores y actores deben esforzarse en complacer a los organizadores, aceptando sus puntos de vista y su comprensión de la realidad. Esto no se aplica únicamente a las representaciones del Corpus; debe extenderse a la actividad teatral durante toda la temporada, ya que será con arreglo a ella como se elegirán ‘las de mejor fama’. La elección es doble en cuanto los organizadores deciden quién y qué se representará ese día” (págs. 22-23).

* * *

Será obvio por todo lo que he dicho hasta ahora el grado de control sobre los teatros que llevaban los ricos y poderosos de la España del Siglo de Oro. El contraste con el desarrollo de la vida teatral en Londres no podría ser más tajante. . . . Y sin embargo, nos queda una duda, y no pequeña.

Si la situación es como la acabamos de describir, sin más ni más, ¿cómo debemos entender las repetidas referencias de Lope, de Cervantes y otros ingenios de la época al poder del vulgo?

. . . estas [comedias] que se usan, [dice Cervantes en el *Quijote*], . . . todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, . . . y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, . . . y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los pocos . . . (DQ I, 48)

Así se queja Cervantes, y añade que

no tienen la culpa desto los poetas que las componen, porque algunos hay dellos que conocen muy bien en lo que yerran, y saben estremadamente lo que deben hacer; pero como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y así, el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide.

Ya lo había dicho más escuetamente Lope en *El arte nuevo*, “como los paga el vulgo, es justo/ hablarle en necio para darle gusto”. Y hacia el final del siglo XVII

⁵ Ed., *El gran teatro del mundo* (Madrid: Alhambra, 1981), 20-21.

dirá lo mismo Bances Candamo, quejándose de que algunos poetas escribían según “las Leyes del bárbaro gusto del pueblo, ajustándose a él por el mayor interés suyo y de los arrendadores o autores”⁶.

* * *

El poeta tenía que vender su comedia al autor de compañía. Este autor, por su parte, tenía que vender su repertorio y su compañía al arrendador de los corrales, un comerciante que tenía que proteger su inversión de capitales. Nuestro interés viene a centrarse en la cuestión de qué influía en la ganancia de estos señores.

Cuando el autor de compañía arrendaba cualquiera de los corrales madrileños anteriores a la Cruz y el Príncipe —el de Valdivieso, por ejemplo, o el de la Pacheca—, pagaba una suma al propietario por el uso del corral y lo que cobraba a la puerta era suyo. Este sistema se trasladó en 1579 al Corral de la Cruz. En 1584, la entrada general al patio y a la cazuela, le tocaba al autor de la compañía, igual que antes de la construcción de la Cruz. Esta entrada valía 12 maravedís. A los diputados de las dos cofradías sólo les tocaba la entrada a “los asientos”, que antes de 1584 había costado 12 maravedís y en esa fecha se subían a 16, para ayuda del Hospital General⁷. Además, se establece en aquel momento otra colecta para el Hospital General a la entrada, que después se localizará como “la segunda puerta”, donde de allí en adelante se va a pagar cuatro maravedís. La distinción es importante: *todos* pagan la entrada general cobrada en las dos puertas. Los mosqueteros se quedaban en el patio y, por consiguiente, no pagaban gradas ni banco ni ningún otro suplemento.

En 1584, entonces, la entrada general al patio costaba 16 maravedís y la entrada a los “asientos” de las gradas otros 16. No se mencionan los precios de los “bancos”. Consta que en 1602 se le autoriza al autor a cobrar los mismos 12 maravedís que le tocaban en 1584, pero “con respecto de no estar en esta villa la corte y consejos de Su Majestad”⁸, las cofradías (el cobrador de gradas) se ven rebajadas a la mitad del precio anterior, a ocho maravedís por la entrada a las gradas, frente a los 16 que habían cobrado antes, y el Hospital General se vio obligado a rebajar ahora a la mitad su colecta suplemental de entrada general a dos maravedís. Del autor de la compañía cobraban las cofradías de allí en adelante sólo 5 reales, en vez de los diez que habían cobrado hasta entonces.

“Desde primero día de pascua de Resurrección [de 1601]”, dice un documento, “se cobre en las gradas de los hombres de cada persona a 16 maravedís, y de

⁶ Francisco Antonio Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos* (Londres: Tamesis, 1970), p. 52.

⁷ Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondos de la Diputación, Sig. 5310 (1584).

⁸ Pérez Pastor, Cristóbal. *Nuevos datos sobre el histrionismo español en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Revista Española, 1901, p. 73.

cada mujer que entrare en la pieza grande de las mujeres 20 maravedís, en que entra el cuarto del Hospital General; y de cada aposento 12 maravedís [deben ser reales], y de cada banco un real, y de cada celosía que tienen las entradas por las casas de la condesa de Lemos 12 reales; y que asimesmo el Hospital General cobre a la entrada de las puertas de los corrales un cuarto de cada persona, y lo mismo de las personas que estuvieren en los aposentos, que son los precios que solían pagarse ordinariamente estando en Madrid la corte¹⁹. Como las mujeres entraban por una puerta separada de la entrada general de los hombres al patio, pagaban el cuarto de “la segunda puerta” de los hombres como parte de la entrada “general”, y como todas ellas se sentaban en las gradas de la cazuela, pagaban el “asiento” al entrar, o sea, cuatro maravedís más 16. Podemos suponer, aunque no se especifica, que el autor seguía cobrando sus 12 maravedís, tanto de las mujeres como de los hombres.

Para 1608 ha subido el precio de la entrada general al patio a 20¹⁰. Lo que rinden los asientos, bancos, aposentos, ventanas y celosías se divide entre los distintos hospitales.

En años sucesivos la entrada al patio sigue siendo 12 maravedís en 1620, en 1625, y en 1635 (*Fuentes* 13, 86, 96, 101), y sigue en 16 la entrada a las gradas, pero va subiendo paulatinamente el precio de los bancos.

* * *

Y ¿qué podemos decir de los ingresos de los aposentos, del dinero de tantas familias ricas y nobles que se contaban entre los aficionados a la comedia nueva? Al principio no existían aposentos; en la Cruz había tres ventanas en 1584 y en el Príncipe había otras alquiladas en octubre de 1583 y por lo menos cinco en enero de 1584, cuando se comenzaban a alquilar “algunas de las ventanas” financiadas por Ganassa. El primer indicio de lo que rendían los aposentos es la estipulación del año 1602 de que “de cada aposento que se alquilar se lleve seis reales y no a más”. De acuerdo con los otros precios de esta lista, se habrá rebajado de un precio anterior de 12 reales, ya que el precio sube con la vuelta de la Corte a Madrid en 1606 a 12 reales, y se mantiene en 1608 en las ya formalizadas “órdenes generales” (*Fuentes* 3, 50).

Y ¿cómo se repartía ese dinero? Los hospitales cobraban todo durante la época de los primeros arriendos parciales, hasta comienzos del siglo XVII. El primer arriendo parcial que incluye los aposentos es el de 1604, según el cual Jerónimo de Fuensalida recibía “lo que ha llevado hasta aquí de aprovechamiento de los dichos

¹⁹ Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*. Ed. de José María Díez Borque (Barcelona: Labor, 1975), p. 71.

¹⁰ John Varey y N. D. Shergold, *Fuentes para la historia del teatro en España* III, 50-51.

corrales, que es un cuarto de cada banco que se alquilar y medio real de cada aposento que se alquilar y el agua y fruta que entrare” (*Fuentes* 13, 15). Lo que quedaba les tocaba a los hospitales, como se establece en la repartición indicada en las órdenes generales de 1608.

En 1613 el precio de los aposentos sube, y vemos por primera vez una distinción entre ellos: los “aposentos altos” del edificio de fachada frente al tablado pagan 17 reales y los “bajos,” anteriormente “aloxeros”, 10. Se especifican además los siguientes precios: “el [aposento] chico que hay en el Corral del Príncipe, 8 reales, de la celosía del Sr. Duque de Lerma en el Corral de la Cruz, 24 reales, de la celosía del Condestable, 18 reales, Duque de Uceda, don Enrique de Guzmán, 16 reales” (*Fuentes* 13, 80). En un segundo arriendo de 1615, cuando los hospitales empezaron a recibir la subvención directa del Ayuntamiento, el sistema cambió por completo. Aunque los precios no cambian, desde allí en adelante se prohíbe que cobren los representantes antes designados por las cofradías, “sino que libremente el arrendador haya de cobrar, guardando lo contenido en su arrendamiento con asistencia de los alguaciles” (*Fuentes* 13, 22). Como explican Varey y Shergold: “Al arrendador se le destina el provecho de todas las localidades, incluso varios aposentos abonados o aquilados . . .” De los 805 ducados del arriendo anterior se sube ahora a 27,000. Por lo que se refiere a los ingresos de los aposentos, se especifica lo siguiente:

1. Como antes, pagan 17 reales los aposentos altos, pero ahora se añade este pormenor: “quedando, como han [de] quedar *al autor tres reales y medio*, de manera que para el arrendador han de quedar de cada aposento 13 1/2 reales, y de cada aposento bajo diez reales, . . . y también se ha de dar al dicho Juan de Jaraba por el tiempo que durare su arrendamiento medio real de cada aposento, porque con esto ha de tener cuidado de cobrar el precio que procediere de los aposentos” (p. 86).

2. “Asimismo entran [en] el dicho arrendamiento que ahora se hace los 200 ducados que proceden y se dan por las dos celosías, la una del Sr. duque de Lerma en el Corral de la Cruz, y la otra del marqués de Siete Iglesias en el Príncipe, y lo que procede de las dos celosías que tienen en él el Sr. duque de Uceda y el marqués de Povar, que son 16 reales de cada una cada vez que se alquilaren, y los 300 ducados que pagan los Regidores de la Villa por los dos aposentos que tienen en los dos corrales . . .” (*Ibíd.*).

Es la primera mención de que el autor compartiera los ingresos de los aposentos y sólo se refiere en este aspecto a los que se alquilaban por días. Suponiendo que el sistema así descrito se hubiera iniciado en algún momento de la primera década del siglo XVII, y aun concediéndole al autor tres reales y medio por cada una de las celosías mencionadas —una en la Cruz y tres en el Príncipe— se trataría de una ganancia para el autor de todos los aposentos y celosías que no pasa de la entrada general que pagaban unos cien mosqueteros.

Las cuentas del año 1642 son las primeras que nos pueden facilitar alguna información sobre la repartición de los ingresos. La lista publicada por Shergold y

Varey en *Fuentes* 10 (pp. 70-71) especifica para el Corral del Príncipe las entradas de los aposentos laterales y la repartición de los ingresos en cada caso entre el arrendamiento y los autores. Dejando a un lado las variaciones según si se trata o no de día de comedia nueva en el corral, que según el documento afecta los ingresos de cuatro de los aposentos, los aposentos laterales y un alojero dan unos 2000 ducados al año. No sabemos el número de representaciones que se daban al año en 1642, pero no debe apartarse mucho del indicado a principios del siglo XVII: "se han de regular los días del abono a 240 representaciones que se hacen no más en todo el año, siendo 365 días, por las vacantes de la Cuaresma y canícula" (*Fuentes* XIII, 177). A 240 representaciones anuales, los ingresos diarios serían entonces unos 8,5 ducados, o poco más de 3000 maravedís. Si dividimos esta cifra por los 12 maravedís de la entrada general, la suma de los ingresos de los aposentos laterales y un alojero percibidos por el arrendador sería el equivalente del pago de 263 mosqueteros. De cinco de los 16 aposentos laterales se indica un pago de dos reales al día al autor por cada aposento, o un total de 10 reales, el equivalente a lo que pagaban 28 mosqueteros. De los cuatro aposentos de la fachada administrados directamente por el arrendador y que pagaban diariamente, ya hemos visto que el autor percibía tres reales y medio. Como los tres aposentos laterales con acceso por la fachada se administran como los de la fachada, nos da un total de siete aposentos que pagaban 17 reales al día. Para el arrendador significa un máximo de unos 3000 maravedís más, o el equivalente de 268 mosqueteros, y para el autor, que cobra a tres reales y medio cada aposento, proporciona un total de 833 maravedís, el equivalente de 69 mosqueteros.

Así vemos que el arrendador podría recibir de los espectadores de los aposentos algo más de 6000 maravedís, pero hay que tener presente que los 3000 de los aposentos laterales los recibe (si es que pagan los dueños lo que deben) aunque no se ocupen nunca: es un abono anual lo que se paga. Lo que puede variar la ganancia del arrendador en el total de los aposentos se reduce a la mitad, o el equivalente de 268 espectadores de los 1.000 que pueden entrar al patio, de los que espera sacar aun más que los 12 maravedís de la entrada en pagos suplementarios de gradas y bancos. En cuanto al autor, el equivalente de 69 mosqueteros que le significan los ingresos suyos de los aposentos tendría que importarle muy poco.

* * *

Parece claro que aunque es verdad que eran considerables los precios de los aposentos, dos consideraciones nulificaban casi totalmente la influencia económica (no digo nada aquí de la posible influencia política, social, etc.) de la nobleza y la clase alta en los corrales de comedias de Madrid: 1) el hecho de tocarle muy poco de las entradas de los aposentos a los autores de compañía, y tampoco mucho a los arrendadores, y 2) el hecho de que casi todos los aposentos laterales pagaran anual-

mente, y en forma de alquiler de “vistas” de casas vecinas cuyos dueños no iban a vender la casa si no les gustaba una obra, ni aun las de una temporada. De hecho, estas propiedades quedaban en la misma familia durante generaciones según avanzaba el siglo XVII.

En otras partes de España hubo mucha variedad en el control y las finanzas de los teatros; los había privados, municipales y reales. En Sevilla, como ha resumido recientemente Sentaurens,

Las oligarquías sevillanas pusieron en obra algunos medios destinados, en la medida de lo posible, a transformar los corrales en lugares cómodos para el trato mundano de la sociedad privilegiada¹¹.

Sin embargo, estos medios no se aplicaron en Madrid, que me parece era donde las circunstancias económicas habría afectado más directamente a los poetas y autores.

Por consiguiente, lo que caracteriza las circunstancias socioeconómicas de la comedia nueva en Madrid, tal como las veo hoy, es una influencia desproporcionada de los dos extremos de la escala social: por un lado la nobleza, por medio del control ejercido por el Consejo de Castilla, las cofradías y el Ayuntamiento, y el peso de su presencia en los aposentos de los corrales, y por otro el vulgo. Esta hipótesis nos puede sugerir otras perspectivas hacia algunos aspectos malentendidos de la comedia nueva y a la vez facilitar la comprensión de algunas de las divergencias entre el teatro isabelino y el del Siglo de Oro español. “The place of the stage” en Madrid es un lugar bastante más difícil de precisar de lo que parece a primera vista.

JOHN J. ALLEN
University of Kentucky

¹¹ Jean Sentaurens, “Los corrales de comedias de Sevilla”, *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la península ibérica*, Cuadernos de teatro clásico 6 (Madrid: Ministerio de Cultura, 1991), p. 76.

LA MIRADA DE MEDUSA Y LA CANONICIDAD DEL DISCURSO: EL *PROCESO DE CARTAS DE AMORES* DE JUAN DE SEGURA

Hay ciertas cuestiones clave que definen el interés de hoy en día en los cánones literarios: su formación, su potencial de expansión, y de manera fundamental, su exclusividad, el hecho de que muchos textos innovadores han sido relegados a la periferia por los historiadores literarios modernos. Y es la recuperación de textos de este tipo lo que justifica el gran énfasis contemporáneo en la teoría y práctica del canon. Sin embargo, mi propio interés en los cánones, por lo que se refiere a este ensayo, es diferente. No se centra en la edad moderna y sus valoraciones *a posteriori*, sino en el nivel de la enunciación, en la historicidad de la producción literaria. Es decir, en el Renacimiento, en el año 1548, momento en que el texto doble del *Proceso de cartas de amores* y la *Quexa y aviso contra el amor* de Juan de Segura fue publicado.

Esta obra despierta la curiosidad en el contexto de la teoría del canon precisamente dada su recepción paradójica. Y es que aunque ha sido evocada con regularidad en las historias de la literatura europea como la primera novela epistolar —vio la luz doscientos años antes de que Richardson escribiera *Pamela*— en su propia época no tuvo descendientes. Este hecho es aún más sorprendente dado que la Edad de Oro española —y especialmente los doce años comprendidos entre 1548 y 1560— fue un período de gran innovación literaria; en 1548 la primera novela epistolar europea (el *Proceso*), en 1552 fue publicada la primera novela bizantina en español (*Clareo y Florisea*), en 1554, la primera picaresca, a saber *El lazarillo de Tormes*, entre 1550 y 1560 la primera novela morisca (*El abencerraje*), y finalmente, en 1559 fue escrita la primera novela pastoril (*La Diana*). Todas estas formas, con la excepción de *El Proceso* y *El lazarillo*, fueron muy conocidas y dieron lugar a imitaciones.

Desde nuestra atalaya pan-europea del siglo XX, es sorprendente que *El lazari-*

llo (sin lugar a dudas el más influyente de los textos que acabo de mencionar) tuviera que esperar cincuenta años para ser ampliamente leído, lo que ha sido atribuido a la aparición en 1599 de la segunda novela picaresca, *El Guzmán de Alfarache*. Si bien estos dos textos son diametralmente opuestos en cuanto a su axiología, en cuanto a lo que Lukács llama la “utopía del autoconocimiento”, son considerados por Claudio Guillén y otros como parte de una pequeña pero esencial “masa crítica” que crea cierta audiencia para este tipo de literatura y que sería el origen de la popularidad del *Lazarillo* cincuenta años después de su aparición¹. Sin embargo, debo expresar mis dudas ante una conclusión basada en esta evidencia circunstancial. En primer lugar, a continuación de *El lazarrillo*, en 1555 y a sólo un año del original, apareció la *Segunda parte del Lazarillo de Tormes* de autor anónimo. Además, y como lo prueba la recepción de las otras obras mencionadas anteriormente, no es necesario que una forma literaria nueva sea reproducida en otros textos para generar un entusiasta público lector.

En lugar de esto, debemos buscar la explicación del hiato de lectores sufrido por el *Lazarillo* y la aún mayor —y en mi opinión muy sintomática— ausencia de recepción experimentada por el *Processo*. La diferencia crítica que determina la recepción de estos dos textos, me atrevo a sugerir, no es cuantitativa sino discursiva. Y el discurso no puede ser analizado al margen del marco temporal en que éste se produjo. (Guillén ignora implícitamente este hecho cuando asume que “el horizonte de expectativas” para lectores separados por un período de cincuenta años era el mismo).

Voy a detenerme en el análisis de los rasgos discursivos del *Processo* de Segura, antes de volver a referirme en mi conclusión a una recontextualización de éste en el contexto del ambiente literario que he venido describiendo. Y todo ello, como ilustración de la importancia de un criterio discursivo no específicamente genérico (a saber, la referencialidad lingüística), el cual tiene un efecto decisivo en la formación del canon.

¹ Es la utopía del autoconocimiento que supera el mundo enajenado: “die aussere Form des Romans ist eine wesentlich biographische. Das Schweben zwischen einem Lebenscomplex, die niemals zur Ruhe seiner immanent-utopischen Vollendung zu gelangen vermag, kann sich nur in der erstrebten Organik der Biographie objektivieren...” (Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*. Berlin: Spandau, 1963, p. 74).

² Tal como lo ha explicado: “El éxito del *Guzmán de Alfarache* alrededor de 1600 es de sobra conocido. Pero los críticos no se han parado a considerar que éste trajo consigo la resurrección del *Lazarillo de Tormes*; y que dio lugar a una ‘combinación’ —en palabras de Escarpit—, una doble aceptación, una convergencia de la que surgió, durante los años inmediatamente posteriores a la publicación del *Guzmán de Alfarache* (1599), la idea del género picaresco; una idea que fue formulada por primera vez por Ginés de Pasamonte en un pasaje de *Don Quijote* (1605): ‘mal año’, dijo Ginés en un momento de desafío, ‘para *Lazarillo de Tormes*, y para todos cuantos de aquel género se han escrito o se escribieron’ (Parte I, cap. 22)”. (Guillén, *Literature as System*. Princeton University Press, 1972, p. 144). La afirmación de Guillén de la excepcional importancia del *Guzmán* se contradice en la referencia de Ginés de Pasamonte a “todos los libros del género que se han escrito”.

Las historias de la literatura coinciden en identificar el *Processo* como un discurso originario —como la primera novela epistolar— un texto constituido por cuarenta y cinco cartas. El discurso epistolar es radicalmente diferente al reporte objetivo de la tercera persona y al del diálogo. Difiere del diálogo, que es espontáneo e inmediato, y de la tercera persona narrativa, que es también inmediata si bien no espontánea. El discurso epistolar lleva implícito tanto el desvanecimiento autorial —que es reemplazado por la aparente autonomía del sujeto que escribe— como un grado de autonomía considerable. El discurso epistolar es susceptible de variar entre los dos polos discursivos: el de la objetividad clínica y el de la subjetividad extrema. Cada carta trae consigo un *histoire* (acciones) mediada necesariamente por un *discours* (palabras) que está calculado para manipular al destinatario³.

Intrigado por el potencial que abre la ambigüedad semántica contenida en el discurso epistolar (y la univocidad semántica que supone la omnisciencia de la tercera persona novelesca), Segura fuerza hasta el límite estos dos extremos discursivos de la novela sentimental, hasta alcanzar niveles críticos, como si se hallara en el proceso de crear algo completamente nuevo. En realidad estamos ante dos textos diferentes, el *Processo de cartas de amores* y la *Quexa y aviso contra el amor*, que si bien son autónomos están estructurados de manera especular (uno de ellos, una novela epistolar; el otro, una novela oriental) y que ponen de manifiesto dos ambientes discursivos antitéticos. La valoración llevada a cabo hace ya un siglo por Menéndez Pelayo respecto a la *Quexa* no ha sido cuestionada y ha perjudicado de manera similar la recepción moderna del texto. Partiendo de la poética de la novela sentimental, se explica la novela como “una extraña mezcla de discursos sentimentales, alegorías confusas y gran copia de aventuras fantásticas; en la cual se distingue de todos los demás libros de su género, asimilándose mucho más a los de caballerías y aun a las novelas orientales”⁴. Como resultado de esta evaluación negativa, la *Quexa* ha sido considerada en general como una aberración fantástica que, dada su notable falta de realismo, obliga a los lectores a plantearse si podría haber sido escrita por el mismo autor del *Processo*. De hecho, esta creencia es tan predominante y duradera que dos de las tres ediciones del doble texto de Segura llevadas a cabo en nuestro siglo (la más reciente de ellas publicada en 1980) no incluyen la *Quexa*. En contraste con esto, aparece en las cuatro ediciones del siglo XVI. Por esta razón, me gustaría dejar de lado los pronunciamientos de Menéndez Pelayo para ofrecer una lectura dialógica de esos dos textos, tal como el propio autor de los mismos se había propuesto.

³ Ronald Rossbottom, “Motifs in Epistolary Fiction: Analysis of a Narrative Subgenre”. *L'Esprit créateur* 17 (1977), 291.

⁴ Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*. Madrid: Bally Ballière, 1905, I, CCCXVIII.

El espacio autorial que Segura se había labrado, ha sido descrito por Joaquín del Val como un “criptograma”⁵. Este término indica que Segura se presenta inicialmente como traductor de un texto antiguo escrito en griego, para después de esto descubrir en una carta al final del *Proceso* (#44) y mediante una abreviación de su nombre, que en realidad él es el protagonista⁶. Y es claramente para brindarle consuelo por lo que el amigo le envía a Segura la *Quexa*.

Esta críptica referencia a sí mismo ha llevado a los críticos a señalar que el *Proceso* debe ser una narración autobiográfica que puede proporcionar información substancial sobre el autor real. Pero el resultado de este ejercicio ha producido frustración en dos sentidos diferentes —tanto el diegético como el extra-diegético.

Sin embargo, el criptograma discursivo elaboradamente desarrollado por medio del cual Segura se presenta a sí mismo en su escritura es de importancia aún mayor. A diferencia de la intrusión autorial de la novela sentimental, Segura se hace desaparecer como autor-figura. Ha preferido trasladar un antiguo texto griego al español en lugar de ejercer como autor de su propio texto, motivado por “la buena opinión de los excelentes griegos, la cual nos amonesta que sie[m]pre la ociosidad huygamos escribiendo o leyendo cosas antiguas” (2). Sostener que se traduce un texto remoto en el tiempo (que en realidad es el producto de la invención del propio autor) era un recurso común entre los autores del Renacimiento, en España es característico especialmente de las novelas de caballerías, y que Cervantes hace destacar lúdicamente cuando presenta el *Quijote* como un texto original escrito en árabe. La frecuencia de este lugar común compositivo estaba determinada por una doble función. Como ocurría en la Edad Media, la *auctoritas* atribuida a los textos antiguos era indiscutible. Sin embargo en el Renacimiento, no como en el período anterior, había gran interés en la exactitud histórica y en los parámetros que establecían las líneas divisorias entre la historiografía y la obra de ficción. López Pinciano, teórico literario español del siglo XVI, refleja esta preocupación renacentista sobre los límites apropiados a la ficción cuando responde a la pregunta sobre la carencia de base histórica en Heliodoro y explica que “En esto [y se refiere a la distancia temporal y geográfica que le distancia del tema], como en lo demás, fue prudentísimo Heliodoro, que puso reyes de tierra incógnita, y de quienes se puede mal averiguar la verdad o falsedad, como antes está dicho de su argumento”⁷.

Una vez cumplida esta norma renacentista, situando su narración en un pasado remoto, Segura quebranta nuestras expectativas de verosimilitud tanto en el *Proceso* como en la *Quexa* introduciendo anacrónicamente una axiología cristiana al

⁵ Joaquín del Val, Ed. *Proceso de cartas de amores*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1956, p. XXVI. Todas las citaciones del *Proceso* y de la *Quexa* corresponden a esta edición.

⁶ “Carta de Ju. de Sa. para su leal amigo, Ho. Orz., pidiéndole consuelo sobre sus amores” (57).

⁷ Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poetica*. Ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1953, II, 195 (Epístola undécima).

final de cada narración. Este tratamiento engañoso de lo verosímil, como la aparición tardía de Segura como autor (y no traductor) del *Processo* y la *Quexa* conduce al lector al hecho de que estamos en presencia de un narrador indigno de confianza. Lo que dice y lo que hace son cosas distintas. Y, como vamos a ver, es precisamente este potencial de ambigüedad verbal entre palabra y obra lo que constituye el marco metadiscursivo del doble texto de Segura.

A continuación se asegura varias veces que el lector prudente sabrá entender la obra como escrita para “dar aviso en qué paran los vanos pensamientos de los locos mancebos al cabo de haber toda su vida gastado en dubdosos cuydados”(1). A pesar de esta profesión intensa de didactismo, es importante notar, tal como E.B. Place ha hecho, que “al escribir el prólogo, se abstiene de cualquier tipo de moralización”⁸. También en relación con el supuesto tema de la intención didáctica, el prologuista revela una preocupación bastante neurótica por la opinión pública: “como de muchos fuesse importunado que traduxesse esta obra del griego en castellano, determiné de ponerme al peligro de la furiosa opinión del vulgo, quiriendo antes dél ser con poncoñosas reprehensiones mordido que usar de ingratitude” (1-2).

Por si fuera necesaria una mayor evidencia de la angustiada y contradictoria postura de Segura, nos la proporciona en un comentario a modo de conclusión respecto a los lectores simples y eruditos. La descarada contradicción en que incurre al decir que sus lectores están “tan bien provistos de un sentido crítico delicado” y que tal juicio es “tan pequeño en cantidad” no deja lugar a dudas acerca de la cuestionabilidad del discurso de Segura. Es más (y volvemos otra vez a la sospecha levantada en el discurso de la voz autorial del Prólogo), esta idea de la referencialidad lingüística sirve de “señal de apertura”, un elemento conceptual que orientará nuestra lectura del texto en su totalidad.

El *Processo* explora los parámetros del significado, la relación del significante con su referente, de un modo incluso más elaborado. Su mismo título —*Processo*— indica sugestivamente “proceso” por una parte y juicio en el sentido legal del término por otra, y la obra funciona en realidad en ambas acepciones: es un proceso dado que expone los estadios sucesivos de una seducción llevada a cabo por medio de cartas; y también es un juicio al lenguaje, en el que estamos llamados en última instancia a juzgar el discurso del amante en relación a sus obras. De hecho, el *Cautivo* mismo se lo pide explícitamente a su lector en la carta cuadragésimo cuarta.

Las cartas que constituyen el *Processo* ilustran una serie de paradojas inherentes a la forma epistolar, y lo hacen con el grado de sofisticación que normalmente se atribuye a la Francia e Inglaterra del XVIII. Paradójicamente una carta significa

⁸ “Once he has penned the Preface, he completely eschews moralization.” (Edwin B. Place, trans. *Processo de cartas de amores*. Evanston: Northwestern University Press, 1950, p. 15).

simultáneamente ausencia y presencia. Hay tres tipos de ausencia posibles y/o inevitables en este contexto: espacial, temporal y psicológica. La comunicación epistolar indica que el que escribe la carta se halla ausente del destinatario y de los acontecimientos a que se refiere en algún sentido. Escribir cartas siempre lleva consigo cierta medida de aislamiento espacial. Del mismo modo, la disyuntiva temporal es una constante de la epistolaridad independientemente del mínimo período de tiempo transcurrido en el intercambio de cartas. Como Ginés de Pasamonte nos recuerda respecto del *Quijote*, escribir nunca puede ser simultáneo al acontecimiento mismo. Sin embargo, a pesar de estas discontinuidades espaciales y temporales, el discurso epistolar “garantiza su propia relevancia mediante una manipulación constante de espacio y tiempo que supera estas barreras, dando relevancia a la comunicación psicológica en el presente en el que el destinatario lee la carta como algo no anacrónico. La carta nos paraliza en un presente que intenta hacerse con el control del futuro en base a la información pasada”⁹.

La primera carta que el “Cautivo” le escribe a la mujer, quien se identificará a sí misma como su “Sirviente”, precisamente nos ofrece un claro ejemplo del ya mencionado explícito análisis en el presente de acontecimientos pasados y que conformarán al futuro. Éste trata de asegurarse de que la lectura que la mujer lleve a cabo de la carta le sea favorable (en el futuro) mediante la mención de su mal de amores (en el presente), una larga aflicción que ya dura dos años (de origen en el pasado). El Cautivo informa a la dama de que si le mira con buenos ojos, será su devoto servidor durante toda su vida. Por el contrario, si no se compadece de él, pondrá fin a sus desdichas en este mundo. Será preciso que envíe aún dos cartas más con idéntico mensaje antes de recibir respuesta alguna. Y en algún momento lo consigue. Al mismo tiempo Segura plantea el tema de la capacidad que la carta de amor posee para funcionar como desplazamiento del deseo tanto metafórica como metonímicamente. Si vamos a los detalles concretos, cada una de las cartas se refiere a las manos de la dama.

De hecho estas repetidas referencias a las manos de la dama son doblemente sorprendentes. No sólo subrayan la contigüidad metonímica que supone una carta amorosa, sino que llaman la atención del lector respecto a presentación “desmembrada” que Segura hace de la amada. Es decir, que excepto las referencias a sus manos, sólo son descritos además, y de manera obsesiva, los ojos. De hecho este detalle ocular adquiere mediante la repetición exhaustiva características de conspicuidad. Además, no estamos ante la idea neoplatónica de la belleza como reflexión de

⁹ “guarantees its own relevance by consistently manipulating both space and time in order to overcome these barriers, to make the communication psychologically relevant in the present moment at which the addressee reads the letter —not anachronistic. The letter freezes us in a present time that seeks to control the future based on past information”. (Janet Altman, *Epistolarity, Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press, 1982, p. 126).

la armonía cósmica, sino ante la estrictamente secular “mirada que mata”. El *Captivo* la relaciona, de modo muy significativo, al basilisco, la mítica serpiente de mirada letal (21). Y es de gran interés apuntar que la protagonista femenina de la *Quexa* desempeña una función análoga. Se la llama Medusina (diminutivo de Medusa) otra serpiente de mirada mortífera. En la tradición, la cabeza de Medusa es el espacio simbólico de la destrucción, de la mujer eternamente peligrosa. Y Segura subraya esta asociación mítica refiriéndose al amor como “esa ponzoñosa cabeza Medusea”. Dado el carácter benigno de Medusina, muchos intérpretes se resisten a esta asociación y substituyen la “r” por una “l” e indentificándola de este modo con la figura víctima de la legendaria Melusina, quien también era una serpiente en el fondo (es decir, de cintura abajo) y poseía así mismo una mirada problemática¹⁰. La preponderancia de estas referencias oculares siniestras conduce al lector a interpretar el repetido mito como un modelo hermenéutico para leer la narración de Segura. Lo que Medusa, el basilisco y Medusina tienen en común es fundamentalmente una identidad actancial, más que verbal. Se distinguen a sí mismos por medio de la acción, el acto de mirar, más que por la palabra. Este binomio acción/habla, o lo que es lo mismo la relación entre palabra y obra, es clave para entender el texto de Segura. Es precisamente esta relación entre palabras y acciones —de referencialidad lingüística— en lo que se centra el enfoque del discurso de Segura.

Su interés en la teoría del lenguaje se fija en el uso de un discurso mitográfico. Lo que se observa tanto en el caso de Medusina como de la *Sirvienta* es que los subtextos míticos son incongruentes y que constituyen una matriz de asociaciones negativa. En lugar de representar el poder destructivo del amor, las dos mujeres son en realidad sus víctimas. Y la equivalencia mitológica resulta ser meramente retórica. De hecho ambas mujeres sirven como base de un estudio extenso sobre el poder de la retórica masculina. Y, en este contexto, las figuras de Medusa y de Melusina son particularmente apropiadas al estudio de Segura del lenguaje, dado que son “inherentemente diacrónicas, y que ponen de manifiesto la historicidad y el cambio: el antes y el después, el entonces y el ahora, la hermosura de la dama se transforma en fealdad, la fascinación se convierte en horror”¹¹ —en otras palabras—, *proceso*. El extravagante e inapropiado carácter de esta metáfora aplicada a las dos mujeres del doble texto de Segura es impresionante, porque en ningún momento pierden las dos su aspecto agradable, ni inspiran horror ni matan. Al contra-

¹⁰ Aún más, esta asociación ha sido engendrada en la historia literaria. Por ejemplo; la *Melusine* de Jean d'Arras existe en su traducción española desde 1489, y fue reimpressa en 1512 y traducida nuevamente en 1526.

¹¹ “inherently diachronic, stressing historicity and change: before and after, then and now, the beauty of the lady changed to ugliness, fascination turned to horror”. (John Freccero, “Medusa: The Spirit and the Letter”. En *Dante: The Poetics of Conversion*. Ed. Rachel Jacoff. Cambridge: Harvard University Press, 1986, p. 127).

rio, son bellas, fieles, y notablemente constantes. Por supuesto, se puede argumentar que esta referencia mitológica es una asociación convencional y figurativa de la mujer como tentadora, como nuestra elocución moderna *femme fatale*. Lo que Segura ofrece en este texto, sugeriría, es un estudio extendido de una tal metáfora.

En el *Proceso* la vulnerabilidad de la mujer es expuesta desde la primera carta que ésta escribe a su posible pretendiente. Al juzgar sus avances epistolares como frívolos, ésta le rechaza, pidiéndole al caballero en términos muy claros que no le escriba nunca más. Sin embargo, el *Captivo* comprende la importancia de la carta como significante puro —sin respeto a su contenido—. El hecho de que la dama dé respuesta a su carta es ya señal clara de su interés. Su acto contradice su discurso.

Después de haber solicitado una respuesta (estableciendo así una relación epistolar), el *Captivo* empieza a utilizar sus armas retóricas, que adoptan las formas de míticos y ejemplares amantes, cuya autoridad se apropia para sí.

A esta hipérbole le sigue otra imagen que redundará aún más en su propio beneficio y que está contenida en esa misma carta. A saber, rechaza completamente todos estos amantes paradigmáticos, diciendo: “enviadme a mandar cuál muerte sois servida que me dé, que entonces conoceré ser entre todos los amadores antiguos el principal nombrado” (14). Puesto que acabamos de ver la distancia que separa las palabras de la dama y su acción, su rechazo verbal que es simultáneo a su aprobación semiótica, nos preguntamos lógicamente cuál es la relación entre las palabras extravagantes del amante y el comportamiento a que se compromete (o en la vida, o en la muerte). Por su parte, la dama parece algo menos escéptica, imponiendo un período de prueba, ella estipula además que ni debe escribir, ni enviarle regalo alguno.

Como cabe esperar, dada su persistencia hasta el momento, el *Captivo* ignora estas restricciones, y amenaza de modo concreto con la muerte como respuesta a su pasión no correspondida. Le suplica que visite su tumba. Esta afirmación de su amor de cuerpo y alma es intensificada inmediatamente después por medios de una imagen de auto-mutilación: “Una merced os quiero suplicar, pues es la postrera que os pediré: que a vuestra mensajera a mi aposento enviéis antes que desta presente vida salga... para que os embíe mis ojos” (28).

El mismo acto de fe metonímica se recuerda otra vez (después de la muerte de la dama), cuando el amante se encuentra incapaz de garantizar la referencialidad de sus palabras en sus actos. Y dice, lamentándose de sí mismo:

Oh falso de mí, por qué no la sigo! No, sino que no mora en mí fe como en el más falso amador de los nascidos, que si morase, y ésta no me convida a hazerlo, moviéseme el fuerte Nutriano, que siéndole su amante Circea arrebatada de sus ojos, viendo ser imposible habella porque vn vestiglo se la había arrebatado de sus brazos y lanzado con ella en el hondo piélagos del mar, sacó sus ojos que fué la causa primera de amarla, y tras esto se lanzó en la misma mar, por ir a buscarla, llevándole su fe donde peresció haciendo fin como verdadero amante! (56).

En cuanto a la dama, es importante notar que su muerte desafortunada tiene una motivación epistolar —precipitada por una carta robada—. Este robo ilustra otra paradoja epistolar, es decir que una carta tiene un estatus que es dependiente e independiente a la vez. Como texto independiente, la carta tiene un éxito completo por cuanto comunica la intención de los amantes de fugarse para casarse, un mensaje que es más que claro a sus lectores accidentales e involuntarios, los hermanos de la dama. Como contexto dependiente, en cambio, no tiene éxito. Es decir, como resultado de la desaprobación de los hermanos del *Captivo*, la carta interceptada desemboca en el secuestro de la dama y por último en su fallecimiento.

Después de haber jurado suicidarse, la dama toma fuerzas en su fe en su inminente amor-muerte y la consiguiente unión espiritual. Por tanto, el *Captivo* es incapaz de ser fiel a sus palabras apasionadas de fidelidad eterna mediante el suicidio. Revive ahora su propia infidelidad, recitando un catálogo de amantes perfectos. Dentro de las figuras cuyo discurso era equivalente a su acción está Julio Delfico, quien, nos dicen, “a la mitad del pueblo romano... dio vn gran golpe con vn puñal en sus pechos, nombrando a su amiga... se abrió el corazón por medio, y cayó muerto ante todos. Este tuvo esfuerzo de perfecto amator que no yo, mísero sin ventura” (57).

A fin de cuentas, al *Captivo* le falta la voluntad necesaria para hacer concertar la palabra significada con el evento simbolizado. Ha estado ocupado en un extenso ejercicio retórico, que incluye la substitución metafórica repetida de un amante mitológico ejemplar después de otro, siendo todos transformados por el amante en análogos a sí mismo. Sin embargo, y en contraste a él, cada una de las figuras citadas ha llegado a adquirir su valor legendario mediante la garantía de la verdad de su habla, y por medio de la interdependencia de significación y simbolización.

Puesto que busca una manera de justificar su decepción lingüística y actancial el *Captivo* escribe a su amigo describiéndose como: “privado de la luz de mis ojos, que es mi señora” (58), pidiéndole, por lo tanto, consejo respecto a cómo debe comportarse, y le pregunta si su incapacidad de actuación es reprehensible o no. El amigo le ofrece consejo pragmático a esta demanda, devaluando así el compromiso absoluto de los amantes legendarios, a quienes el *Captivo* se había comparado. En vez de compromiso, el amigo favorece la moderación.

Dado tanto su suicidio, como el hecho de que la dama nunca se ha comparado con ningún modelo mitológico, ésta alcanza el tipo de estadio paradigmático que es inherente al mito. La ausencia de cualquier analogía personal por su parte hace destacar la presencia de la identificación —su validez—. Esto es así especialmente dado lo sobresaliente de las referencias mitológicas en el discurso del amante. Y, en vez de ser el locus de destrucción —como la Medusa o el basilisco— vemos que es ella quien es destruida, separada para siempre del pretendiente sin fe que le ha prometido una unión eterna.

El amigo del Captivo ofrece consuelo adicional en la narración que envía al Captivo. La obra en cuestión es la *Quexa* y cuenta el amor de la bella Medusina y el amante constante Luzíndaro. Nos dice que esta novela estaba “con esta obra en el griego junt[a]” (60), y que el amigo le promete al Captivo que le servirá de consuelo, dado que es “muy conforme a lo que habéis pasado en vuestros penosos amores” (60).

Por tanto, lo que el amigo afirma es engañoso. Luzíndaro y el Captivo tienen poco en común, y, en general, la *Quexa* y el *Processo* son sorprendentemente diferentes. Un palacio submarino de placer, figuras alegóricas y la magia caracterizan la *Quexa*, y contrastan con el realismo del *Processo*. De hecho, esta narración fantástica se diferencia tanto del texto que la precede que los lectores tienen dificultades en tener en cuenta tal fantasía formando *tandem* con la innovación realista de la novela epistolar. A pesar de estas diferencias innegables, pienso que debemos recordar la relación a veces íntima compartida por los dos ambientes narrativos, ostensiblemente ajenos, de la realidad y la fantasía. Como explica Pierre Mabilille en *Le Miroir du merveilleux*: “Más allá de la curiosidad, de todas las emociones que nos dan las narraciones... más allá de la necesidad de distraerse, de olvidar, de procurarse sensaciones agradables u horripilantes, la función real del viaje maravilloso es, estamos ya en posición de comprenderlo, la exploración más total de la realidad universal”¹².

Sugeriría que la realidad universal explorada por la *Quexa* es lingüística, es decir, la función performativa del lenguaje como comunicación. Como tal, este texto continúa la exploración del lenguaje empezado por el *Processo*, y lo hace de una manera que es notablemente coherente. La *Quexa*, propongo, sirve como una re-escritura radical y correctiva del *Processo* en cuanto al lenguaje. El espacio ocupado por el autor-figura en el segundo texto, si lo comparamos al primero, es completamente distinto de éste. Es decir, la desaparición del autor del *Processo* es reemplazada en la *Quexa* por la omnisciencia autorial y el control. Mientras que el Captivo y su dama eran autónomos en sus acciones, Luzíndaro y Medusina no lo son. Y por el contrario, tanto ellos como todos los demás, son los peones de Actelasia y su libro de encantamientos —de una hechicera que recuerda a la Logistilla de Ariosto—. Incluso su nombre, una forma apenas disfrazada del sustantivo griego *ektélesis* (que significa realización, logro) apunta a su comportamiento eficaz.

Dicho brevemente, Actelasia decide que Medusina sería una esposa perfecta para su hijo, Luzíndaro. Con este propósito, utiliza sus poderes sobrenaturales, proporcionándole artículos útiles como una llave mágica para abrir la torre invisible

¹² “Au-delà de la curiosité, de toutes les émotions que nous donnent les récits... au-delà du besoin de se distraire, d’oublier, de se procurer des sensations agréables ou terrifiantes, le but réel du voyage-merveilleux est, nous sommes déjà en mesure de le comprendre, l’exploration plus totale de la réalité universelle.” (Pierre Mabilille, *Le Miroir du merveilleux*. Paris: Minuit, 1962, p. 24).

en que el padre de Medusina la ha encarcelado, una cúpula acuática de placer para su deleite mutuo, y mucho más. Los comentarios sobre la *Quexa* se han concentrado en la proliferación de estos detalles fantásticos, y en su naturaleza, curiosamente anacrónica dado el realismo moderno del *Processo*. En cambio, lo que me interesa para el propósito de mi análisis discursivo, no es lo maravilloso *per se*, sino su función etiológica como reflejo del uso lingüístico expuesto por Luzíndaro y Medusina.

Como el amante del *Processo*, Luzíndaro se designa muchas veces en el texto como un “cautivo” y un “amante perfecto”. En contraste con su predecesor, Luzíndaro demuestra ser el cautivo y amante perfecto tanto en la acción como en la palabra. Pero los dos hombres están emparejados porque Segura les aplica consistentemente a los dos el mismo detalle mitológico o la misma referencia mitológica. Luzíndaro recuerda la auto-mutilación de Filírides, cuando el centauro se saca los ojos de las cuencas para presentárselos como signo de devoción a su dama (65). Poco después, Luzíndaro imagina sus propios ojos amputados por la misma razón. Por medio de esta coincidencia de los detalles narrativos, el texto nos conduce a comparar al Cautivo con la idéntica y solemne promesa a propósito de sus ojos. Sin embargo, a diferencia del Cautivo, Luzíndaro es coherente con la devoción de sus palabras cuando muere por el amor de su dama. La comparación explícita de ambos hombres con Píramo tiene el mismo efecto. Como sabemos, la analogía que el Cautivo establece entre él mismo y el amante de Thisbe es falsa también. Sin embargo, Luzíndaro, como Píramo, da coherencia a sus palabras con su comportamiento conmovedor.

Como tercer ejemplo, recordemos el uso que Segura hace del Fénix en relación a ambos. No obstante, el amor del Cautivo, como sabemos, es efímero, y carece del sentido transcendental inherente al Fénix¹³. No es por casualidad que Luzíndaro aparezca también como la figura del Fénix en la profecía revelada por Actelasia, y que tiene que ver con la muerte de los amantes. De acuerdo con esta predicción, Medusina muere poco después de haberse casado y de haber consumado su amor. Cuando está muriéndose, le asegura a Luzíndaro que aunque su cuerpo fallezca, su espíritu —la intensidad de su amor— no lo hará (101). Mientras llama a su marido “espejo de mis resplandecientes ojos” (101), se muere en sus brazos, con sus labios pegados a los suyos, como para acentuar la semejanza perfecta de su discurso. Luzíndaro continúa la analogía especular empezada por Medusina, identificándola

¹³ En este contexto de las imágenes oculares y sus relaciones con la función performativa del lenguaje, es interesante notar que el Fénix (hijo de Amyntor) está asociado también con la ceguera física y la revelación espiritual en materia amorosa: “Este Fénix había sido cegado por su padre, como consecuencia de una falsa acusación de seducción que Phthia, la concubina de su padre, lanzó contra él. Pero Peleus le llevó a Chiron, quien le devolvió la vista, y desde este momento Peleus le nombró rey de los Dolopianos” (Apollodoros, III, XIII, 8).

con el “espejo donde se solía mirar mi corazón” (101). Una vez pronunciadas estas palabras, incinera el cuerpo de ella, y, cuando se queda reducido a cenizas, las pone como reliquias en un cofre de oro, prometiendo que no comerá nada hasta expirar. También aquí sus palabras equivalen a sus actos. A modo de ritual, come las cenizas con una cuchara preciosa de brillantes, y, cuando ha comido la última de ellas, se muere. El Cautivo posee también reliquias de su amante (gotas de sangre de su corazón). Cuando recibe estas reliquias, el Cautivo hace voto de morirse, pero sin embargo y como sabemos, traicionó su juramento.

De este comportamiento se puede derivar un modelo discursivo. Las analogías míticas del *Processo* funcionan al final como recursos retóricos vacíos utilizados por el Cautivo para llevar a cabo su seducción. Como la narración indica, sus acciones le revelan como una encarnación negativa de las figuras mitológicas que invoca implacablemente. Sin embargo, en el caso de Luzíndaro, las comparaciones mitológicas ofrecidas por el narrador no son mera retórica, puesto que sus acciones garantizan la sustancia de su discurso.

La configuración de las varias muertes es significativa también en este respecto. Aunque el Cautivo había jurado fidelidad incluso en la muerte, tanto él como su dama están separados espiritualmente y físicamente. Ella se muere sola —un emblema de la infidelidad lingüística de él—. La separación última de su dama (que se muere sola) es resultado de la separación en su discurso del significante y del significado.

Luzíndaro, por su parte, representa el otro extremo lingüístico. Su consumo de las cenizas de Medusina en una reconstrucción venérea de la Eucaristía los unifica en cuerpo y en espíritu. Esta consubstancialidad es obviamente la máxima unión imaginable. Segura representa la consubstancialidad de palabra y acto —de significación y simbolización— que ha caracterizado su relación desde su principio por medio de la contigüidad de los cuerpos de los amantes. De esta manera, Segura estructura la segunda narración como una re-escritura correctiva de la primera. Es decir, la *Quexa* re-escibe el *Processo* en cuanto al lenguaje, reemplazando la fracasada metáfora del Cautivo por una metonimia afortunada —y siendo ambas, de acuerdo a la clásica formulación de Jakobson, los dos extremos polares del lenguaje figurativo¹⁴.

En conclusión, sugiero que el espacio autorial que se define al final de la doble narración de Segura, de referencialidad ocular y verbal, es el espacio de la *retórica misma*. Recordando al humanista Collucio Salutati: “Medusa significa olvido, que es sin duda significar retóricamente; cambiando los estados mentales de los hombres, les hace olvidar conceptos anteriores”¹⁵. Esta asociación de Medusa con la re-

¹⁴ Roman Jakobson, “The Metaphoric and the Metonymic Poles”. En *Fundamentals of Language*. Eds. Roman Jakobson y Morris Halle. París: Mouton, 1971, p. 92.

¹⁵ “Medusan autem oblivionem significare vult, quod est sine dubitatione rhetorice, que mutans affectus hominum priores conceptus oblivisci facit.” (Collucio Salutati, *De laboribus Herculis*. Ed. B. L. Ullman. Zurich: Artemis, 1951, p. 417).

tórica no está limitada al renacimiento, y encuentra asimismo expresión en Platón. Es sobre todo en este sentido, que el espacio o cisma autorial en que Segura desaparece constantemente (definido por los extremos retóricos de la metáfora y de la metonimia) es el espacio lingüístico seductivo de la mirada de Medusa.

Una observación final. Una vez completado mi análisis del texto bipartito de Segura, volvamos brevemente a la cuestión de los cánones literarios con la que empecé. Si consideramos los tipos de textos producidos durante este período, vemos que el potencial de ambigüedad semántica cultivado por Segura y por el autor del *Lazarillo* fue ajeno al clima literario de su época. Era una edad de novela (pastoril, morisca, bizantina, y de caballerías) —y una época con gusto por la referencialidad literaria—. También se privilegiaba la carta como discurso non-ficticio (objetivo), como refleja el *Manual de escribientes* de Torquemada, quien en este mismo texto escribía: “la carta es una mensajera fiel e intérprete de los pensami(ent)os del ánimo”¹⁶. Dada la naturaleza inherente diacrónica del discurso no es sorprendente, por consiguiente, que el *Proceso*, como el *Lazarillo* (a pesar de la originalidad de su estatus epistolar) no tuviera éxito más allá de la época inmediata a su publicación.

Lo que esta recepción literaria corrobora es el hecho de que se necesitarían aproximadamente cincuenta años y una variedad de cambios socio-históricos para que el positivismo lingüístico de España se transforme en escepticismo referencial.

MARINA S. BROWNLEE
University of Pennsylvania

¹⁶ Antonio de Torquemada, *Manual de escribientes*. Eds. M. Josefa C. de Zamora y A. Zamora Vicente. Madrid: Boletín de la Real Academia Española, Anejo 21, 1970, p. 64.

LOS ROMANCES DE GÓNGORA: TRANSMISIÓN Y RECEPCIÓN

Entre el romancero viejo y el nuevo, si aceptamos las denominaciones habituales, hubo una transición, un interregno de tanteo, representado por romances eruditos o librescos, más bien épicos, obra de autores oscuros, como Sánchez Burguillos, Alonso de Fuentes, Lucas Rodríguez o Lorenzo de Sepúlveda, y por romances de corte épico o lírico, debidos a ingenios que florecieron en la segunda mitad del XVI, y que incluso pueden ser más conocidos por otros aspectos: Juan de la Cueva, Padilla, Liñán, Cervantes, Lobo Lasso de la Vega. Aparte quedan algunos como Vivar, don Luis de Vargas, Miguel Sánchez o Juan Rufo, cuya labor romancística es esporádica o no se ha podido identificar. Esto nos lleva a la década de los 80, en que se imprimen las primeras *Flores* de romances nuevos, y tanto ello como lo que sigue hasta las ediciones del *Romancero general* —las modas que hicieron furor primero y fueron luego parodiadas, la polémica que suscitaron, los denuestos contra músicos, que mutilaban, estropeaban y trivializaban cuanto caía en sus manos, a la vez que lo difundían, y tantos otros asuntos conexos— ha sido repetido y glosado múltiples veces a la zaga de Menéndez Pidal, Montesinos y Rodríguez Moñino. Ahora sólo necesitamos recordarlo y tenerlo presente, para poner en su punto un aspecto de Góngora poco valorado hasta los estudios de Robert Jammes: la originalidad de sus temas romanceriles y el impacto que hubieron de causar en lectores y amanuenses. Esto requiere dar un repaso a la forma como han llegado hasta nosotros esos romances, y al lugar que ocupan entre el resto de la obra.

Gracias a las fechas del ms. Chacón, sabemos que los primeros fueron compuestos cuando Góngora era estudiante, hacia 1580, que el último es de 1626, y que los 94 romances de autoría segura se reparten en dos mitades que corresponden, respectivamente, a los veinte últimos años del s. XVI, y al primer cuarto del XVII. También el número de versos de romance es similar en ambos períodos,

aunque no su proporción dentro de la obra total del poeta, porque otros metros adquieren mayor peso en sus últimas épocas: así las silvas, las octavas y las décimas. El romance, como se sabe, puede adoptar una forma pseudoestrófica que lo acerca a la letrilla —el llamado romance con estribillo—, y entonces resulta muy apropiado para efusiones líricas; en cambio se presta menos que ella y que las décimas a la sátira tal como nuestros clásicos la conciben: una composición picante, de tono semiburlesco, ajena a la gravedad de la sátira latina, que el propio Góngora y Quevedo prefieren encadenar en tercetos las pocas veces que la usan. De ahí que, según nuestro entender actual, sean muy pocos los romances estrictamente satíricos de Góngora: siete en total, dos de ellos muy breves e incompletos¹. Bajo ese carácter reúne el ms. Chacón otros dos, que por pérdida de las referencias circunstanciales mejor encajan hoy entre los burlescos². El romance nuevo en los demás casos, cuando no lo entrecorta ningún estribillo, conserva la tendencia diegética, narrativa, propia del viejo. Góngora se aprovecha de ella para urdir sus fábulas de Píramo y Tisbe, Hero y Leandro, Angélica y Medoro, inextricablemente épico-líricas o épico-burlescas.

Los manuscritos y las primeras ediciones nos presentan la obra lírica de Góngora clasificada según criterio métrico y, dentro de cada forma, distribuida por materias, que se designan mediante conceptos lo más neutros posible: así, en el ms. Chacón, los sonetos se dividen en sacros, heroicos, morales, fúnebres, amorosos, satíricos y burlescos, reservando el rótulo de *varios* para los más reacios. Algo semejante, suprimido el epígrafe de *morales*, ofrecen las ediciones de Vicuña y Hozes, y exceptuando también el de *heroicos*, se aplica a los romances en mss. o impresos. Otros introducen el marbete de *lírico* para distinguir los poemas amorosos, petrarquistas o no, de aquellos donde el erotismo está en segundo término o no existe. De tal matización se deduce, paradójicamente, que los líricos son más épicos, o narrativos, que los amorosos, de carácter más estático. Cuando varios conceptos concurren en poemas burlescos, quedan eclipsados por este último, más decisivo, lo que sucede con frecuencia, pues pocos pertenecen a una sola categoría en estado puro. Excepcional es el romance dedicado a Santa Teresa, que, aun siendo de una seriedad muy relativa —los jueces del certamen donde se premió se rieron no poco al leerlo— se sitúa siempre entre los sacros. Un caso programáticamente mixto es el del romance “Triste pisa y afligido”, que parodia la moda erótico-morisca experimentando con la alternancia entre cuartetos serios y festivos, según advierte el mismo ms. Chacón. Esto nos asoma a las primeras muestras del inconformismo del poeta, que, ya en 1586, es capaz de insertar en la obra su propia irrisión

¹ “Escuchadme un rato atentos” (1585), “Si sus mercedes me escuchan” (1590), “Murmuraban los rocines” (1593), “Trepan los gitanos” (1603) y “Saliéndome estotro día” (1610). Los inacabados son el primero y el último de este grupo: “Érase una vieja” (1581) y “Todo se murmura” (1626).

² “Desde Sansueña a París” (1588) y “¿Quién es aquel caballero” (1597). Con igual fundamento podría haber recogido el burlesco “Diez años vivió Belerma” (1582).

—la cual incide, significativamente, sobre el papel masculino. De hecho la taxonomía más precisa de la obra gongorina —y aun en ella surgirían dificultades— debería comenzar diferenciando lo serio de lo jocoso y repitiendo los demás conceptos dentro de cada apartado: en Góngora pueden ser festivos o burlescos no sólo los poemas amorosos, líricos y satíricos, sino también los heroicos, los sacros y hasta los fúnebres, por difícil que parezca¹.

Otra cuestión de interés sería averiguar por qué Chacón no adoptó el orden cronológico dentro de cada grupo de poemas, teniendo como tenía de buena fuente la fecha de todos ellos. Así, en su ms. los romances amorosos comienzan con dos de los más tardíos, que cantan a Felipe IV, y luego viene uno dedicado a la marquesa de Ayamonte. Esto parece instaurar un criterio de importancia social, aunque no muy consistente; a esos siguen diversos romances muy anteriores, y sólo bastante después figura el dedicado al duque de Alba. La sección continúa mezclando romances moriscos, piscatorios y pastoriles, octosilábicos y hexasilábicos, cuyo locutor usa la primera o la tercera persona; entre la fecha del último y la del penúltimo median cuarenta años. Si nos fijamos en el grupo de romances burlescos, menos abundante en número de composiciones pero más voluminoso por el promedio de su extensión, lo único no aleatorio es la secuencia de “Aunque entiendo poco griego” (1610), escrito para anteponerse al muy anterior “Arrojóse el mancebito” (1589) y completar así la fábula de Hero y Leandro. Tampoco es casual que vayan uno tras otro los dos romances sobre Píramo y Tisbe, el primero inacabado (“De Tisbe y Píramo quiero”, 1604), preludio del mejor y más extenso de todos (“La ciudad de Babilonia”, 1618), que sirve de remate a la sección. En cambio Chacón se aparta de muchos mss. en que no trae seguidos “Hermana Marica” (1580) y el autobiográfico “Hanme dicho, hermanas” (1587), motivado por la fama del precedente, sino que, contra toda lógica, coloca éste veinte páginas antes. En los poemas de arte mayor se observa una jerarquización parecida, nada rigurosa: así, los sonetos sacros empiezan con uno dedicado a la Concepción, para continuar con otro que contrapone el nacimiento y la pasión de Cristo. Los consagrados a reyes y príncipes abren los apartados de heroicos, fúnebres y amorosos, pero la regla se rompe en los varios, y se mantiene, no sin equilibrios, en las canciones. El criterio es igualmente enigmático en las composiciones burlescas, sean sonetos, décimas o letrillas. Parece, pues, que dentro de cada asunto el colector —que asume toda la responsabilidad²— desordenó adrede los poemas, como si le interesara más asegu-

¹ Recuérdese, entre los fúnebres, el soneto a la muerte de D. Miguel de Guzmán (“Tonante monseñor...”, 1619), los dedicados a los túmulos erigidos en Écija y Jaén a la reina D.^a Margarita (“Ícaro de bayeta...”, “Oh, bien haya Jaén...”, 1611), el epitafio a un enano (“Yace Bonamí; mejor”, 1614) o la octava a la muerte de su amigo Villamediana (“Mataron al señor Villamediana”, 1622).

² Al pedir excusas por haber usado el término de *burlesco*, dice Chacón que “ni nuestra lengua tiene otro adjetivo desta significación, ni don Luis estrañó este en los exemplares que permitió de sus obras, si bien jamás assistió a la disposición de alguno. Tan poco le deuieron” (I, p. [xii]). Cf. la reciente ed. facsímil.

rar la variedad a la simple lectura que poner en evidencia la evolución del poeta. La tendencia al desorden se acentúa en las ediciones de Vicuña y Hozes, que sólo guardan ciertas formas de cortesía en los textos fúnebres. En la de Hozes el número de los varios se agranda tanto, que en realidad equivale a dividir cada sección en dos partes: la de los poemas clasificados, y la de los dejados sin clasificar, revueltos con los atribuidos.

Si nos ceñimos a los romances, y a su transmisión en los principales mss., toparemos con dos grupos: los que están en la mayoría de los testimonios, y los que se encuentran en pocos. Dejando estos a un lado, por ser menos relevantes, también los más difundidos se organizan en secciones bien marcadas, salvo en mss. de acarreo, como el Pérez de Ribas. Y dentro de cada una pueden subdividirse en fijos y variables: los sacros, todos de los últimos años, no ofrecen duda a ningún copista, como tampoco el único fúnebre. Igualmente fijos son los de corte petrarquista, con la mencionada oscilación de epígrafe entre líricos y amorosos: romances donde el amor es protagonista, como “Apeóse el caballero” (1610) —a veces denominado baile—, “Las flores del romero” (1608), “Lloraba la niña” (1590), reciben idéntico apelativo. Son, ya se ha dicho, los más numerosos, pero también los menos originales. En ellos Góngora no hace sino trasponer la tópica petrarquista, ya bastante trillada, a la forma vernácula del romance o del romancillo. En este género es chocante lo ocurrido, porque mientras el poeta, pasado el deslumbramiento juvenil ante la poesía italiana, fue dedicando cada vez más el soneto a otros menesteres, en cambio se mantuvo extrañamente fiel al romance que hemos llamado petrarquista hasta épocas en que, siendo cura, viejo y menesteroso, tales composiciones, forzosamente inauténticas, se acercan al amaneramiento o suenan a receta añeja y desequilibrada por exceso de edulcorantes: los lacrimógenos galanes que mueren pero no mueren bajo disfraz bucólico o haliéutico, las ninfas cazadoras fugaces e inasibles, cuyas pisadas hacen brotar flores cuando llegan a rozar el suelo, los parajes idílicos y los efectos órficos hacen el gasto en tales romances, y aunque son manejados con habilidad, caen en lo que no cae nunca la restante poesía gongorina: la repetición y la fatiga. El hecho no deja de recordar la nostalgia, no menos difícil de comprender, que Cervantes sintió toda su vida por la novela pastoril, otro género igual de artificioso y almibarado. De Góngora hay que decir, no obstante, que varios de estos poemas los escribió de encargo, según nos aclara su amigo Chacón. Mucho más novedosos resultaron para los primeros lectores de las *Flores* o de pliegos sueltos los romances que inauguraban la serie de los cautivos —“Amarrado al duro banco”, “La desgracia del forzado” (1583)— y tuvieron lar-

mil, *Obras de don Luis de Góngora, Manuscrito Chacón*, Málaga, 1991, 3 vols., con prólogos de P. Gimferrer, D. Alonso, M. Sánchez Mariana y A. Carreira). El pasaje no es del todo diáfano, porque no se sabe qué ha de entenderse por *permió*, ni si en lo de *jamás asistió a la disposición de alguno* está o no incluido el propio códice de Chacón. En cuanto a *burlesco*, los escrúpulos parecen deberse a que se trata de un probable italianismo, fechado por vez primera en Lope hacia 1598, según Corominas.

ga descendencia. También los que, en concurrencia con Lope y Juan de Salinas, prolongaban la moda morisca idealizándola —“Aquel rayo de la guerra” (1584), “Famosos son en las armas” (1590)—, y en la cual el poeta produjo una obra maestra del manierismo cuando contaba casi sesenta años: el segundo romance de Hacán (“En la fuerza de Almería”, 1620). No faltaron escribas entusiastas que se lanzaron a completar alguno de estos poemas —“Entre los sueltos caballos” (1585), “Criábase el Albanés” (1586), “Servía en Orán al rey” (1587)—, aprovechando que don Luis los había dejado a medias o no había agotado sus posibilidades narrativas.

Todavía dentro de los romances serios, el grupo de los líricos nos ofrece piezas mucho más valiosas. El que comienza “Esperando están la rosa” (1609) es la alegoría de un jardín en primavera representado como un palacio real, con todo su protocolo, donde la rosa es la reina, las espinas los archeros, el clavel príncipe de la sangre, la abeja Cupido, y así los demás elementos. Por su gracia y frescura suscitó imitaciones, glosas y menciones frecuentes durante todo el siglo XVII. El otro, “No vengo a pedir silencio” (1612), pertenece al género loa, y fue recitado en Córdoba por el joven Salazar Mardones —futuro comentarista de *La Tisbe*—, antes de la comedia representada en honor de su tío, el obispo fray Diego de Mardones. Pocas loas habrá en la época de factura comparable a la de esta, que se limita a enumerar los hechos virtuosos del anciano obispo, por quien Góngora manifiesta un respeto y un afecto raros en él.

A esta sección pertenecen dos romances de los más célebres: “Que se nos va la pascua, mozas” (1582), cuyo estribillo es cifra del contenido, y “Hermana Marica”, su más temprana obra maestra. Ambos aparecen clasificados como burlescos en los manuscritos. La inclusión del primero, pese a la gravedad del *carpe diem*, parece motivada por ciertos ejemplos poco airosos de la vejez que el poeta aduce para contraponerlos a los bríos de la juventud⁵. Pero la de “Hermana Marica” sorprende, pues por más vueltas que se le dé, no deja traslucir el menor elemento burlesco. Esto nos lleva a lo que decíamos al principio: dada la situación del romancero hacia 1580, empeñado en perpetuarse versificando anécdotas de la Biblia, de la historia grecorromana o de crónicas medievales, aquel romancillo tuvo que producir a la vez deslumbramiento y desconcierto. Por su calidad adquirió fama repentina; por su tono, se debió de llegar a la conclusión de que un poema donde el autor no hablaba como tal, sino con voz y mentalidad de niño, no podía ser cosa seria. No se olvide que en sus mocedades Góngora se dio a conocer sobre todo con aquellas coplas livianas —letrillas y romances— que sus colegas de cabildo le echan en cara como impropias de su estado, de lo que él se defiende diciendo que muchas no

⁵ “Yo sé de una buena vieja / que fue un tiempo rubia y zarca / y que al presente le cuesta / harto caro el ver su cara, / porque su bruñida frente / y sus mejillas se hallan / más que roquete de obispo / encogidas y arrugadas. / ... / Y sé de otra buena vieja / que un diente que le quedaba / se lo dejó estotro día / sepultado en unas natas”, etc.

eran suyas: argumento sospechoso, puesto que si se le achacaban era por algo. En resumen, de don Luis, tan dado a bromas y juergas, no se sabía nunca si hablaba en serio, y lo mejor era curarse en salud⁶.

Con esto llegamos al último apartado, y el que más nos interesa: los romances burlescos propiamente dichos. A fines del XVI el humor en la lírica, si se dejan aparte contados ejemplos de poesía erótica o epigramática al estilo de Sebastián de Horozco o Diego Hurtado de Mendoza, tenía casi un único representante: Baltasar del Alcázar, poeta sevillano treinta años mayor que Góngora, y cuya obra circularía manuscrita, no sabemos en qué medida, pues no llegó a estamparse hasta el siglo XIX. Sus contemporáneos se refirieron a ella elogiando su gracia, sutileza y donaire, cualidades visibles, por ejemplo, en poemas hedonistas como la “Cena jocosa” y en otros suavemente antipetrarquistas. Sin embargo, fuese o no conocido del poeta cordobés, nada hay en el sevillano que evoque el mismo concepto de burlesco, tal como certeramente lo definió Jammes a partir de Góngora: inversión e irrisión de los valores imperantes en un sistema por parte de un autor que se sitúa fuera de él⁷. De ahí que parte esencial de lo burlesco gongorino sea la parodia, dedicada a ridiculizar los valores éticos y estéticos de obras nobles. En este sentido la originalidad de Góngora es máxima, y se pone más aún de manifiesto en el romance, metro no practicado por Alcázar, ni empleado hasta entonces para hacer burla de nadie. La parodia de composiciones ajenas, como “Ensíllenme el asno rucio” (1585), que se ensaña con un célebre romance de Lope, por lo cual figura en algún manuscrito como satírico; la burla, más amable, de un contertulio iracundo —“Temo tanto los serenos” (1596)—, de una supuesta amiga —“Cloris, el más bello grano” (1611)— o de un lugar querido como Toledo— “A vos digo, señor Tajo”, “Castillo de San Cervantes” (1591)— culmina en otra espléndida composición: “Tenemos un doctorando” (1611), típico vejamen dado a un amigo, sobre quien se hacen llover tantos denuestos que los copistas lo tienen por satírico, a pesar de que no pasa de ser el preceptivo bromazo académico a costa de un doctorando bizco, bajito y de pies grandes. Otros de estos romances ponen en solfa personas y hechos del en-

⁶ El profesor de la Universidad de Córdoba Pedro Ruiz Pérez, presente en el Congreso de Edad de Oro, 1992, nos ha comunicado amablemente su parecer, según el cual “la clave para la interpretación burlona —mejor que burlesca— del romancillo” se encontraría en la parodia del código petrarquista *in absentia*, “que los juegos infantiles mencionados subvierten por imitación”.

⁷ *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Toulouse: 1967, pp. 39-48. Lo cual no tiene que ver con la inclusión del yo del poeta que, para A. García Berrio, deslindaría lo burlesco de lo satírico, caracterizado por su exclusión respecto al contenido del enunciado (“Las letrillas de Góngora. Estructura pragmática y líricidad del género”, *Edad de Oro*, II, 1983, 89-97). Tal hipótesis dista de ser convincente para las letrillas o para cualquier otro género métrico al que se intente aplicar. Más inteligibles resultan las matizaciones de I. Arellano sobre las dimensiones ética y estética, respectivamente, de lo satírico y lo burlesco (*Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Pamplona: 1984, pp. 19-41). Este autor, a su vez, apunta las inconsecuencias que presenta la clasificación temática de la poesía de Quevedo en la edición de González de Salas.

torno que hoy no podemos identificar, pero su carácter satírico pervive en algunos epígrafes: “Diez años vivió Belerma” (1582), “Desde Sansueña a París”, “Pensó rendir la mozuela” (1588), “Tendiendo sus blancos paños” (1591), “¿Quién es aquel caballero” (1597). El que comienza “Al pie de un álamo negro” (1614) es — y así lo conceptúan los mss.— una burla benévola de un pobre escudero que por su hambre parece salido del *Lazarillo*, y por la triste figura que hace remendando sus calzas más bien corresponde al universo del *Buscón*. Otro romance característicamente burlesco, por su intrascendencia, es el que Góngora compuso, a petición de unos caballeros, para dar matraca a un desconocido médico vallisoletano a quien sucedieron ciertos percances malolientes mientras trataba de recuperar su mula (“Cuando la rosada aurora”, 1603). No se comprende por qué, no habiendo en él la menor nota de censura, la mayoría de los mss. lo dan como satírico. Si se debiese al hecho de señalar persona, también sería aplicable al precedente, y con mayor razón, pues en él se menciona al hidalgo por su apellido (Rengifo). Entre los más sabrosos para nosotros están aquellos en que el poeta se mofa de sus propios amoríos o traza una autobiografía irrisoria: “Noble desengaño” (1584), “Hanme dicho, hermanas” (1587), “Ahora que estoy despacio” (1582), unánimemente considerados burlescos; “Qué necio que era yo antaño” (1590), alguna vez rotulado de lírico, y “Dejad los libros ahora” (1590), donde el poeta confiesa las infidelidades de su dama, por lo que aparece entre los satíricos, aunque hoy se nos haga cuesta arriba aceptar que alguien pueda satirizarse a sí mismo. También hay que recordar, aunque sólo sea de pasada, que en esta serie de romances rebosantes de humor y de ingenio están los primeros textos poéticos que en castellano pierden el sentido reverencial ante los mitos griegos. En los cuatro dedicados a ellos la burla, como también señala Jammes, se hace autónoma, sube de nivel, encuentra las leyes de su propia estética. Dos de los manuscritos consideran lírica la *Fábula de Píramo y Tisbe*, lo cual prueba que en ella lo burlesco está como sublimado, fundido con lo lírico de manera que no impide la emoción. La distancia recorrida desde aquel romance juvenil que daba, por así decirlo, una de cal y otra de arena con la alternancia de cuartetos serios y jocosos, o desde aquella letrilla en que el joven poeta, exhibiendo un epicureísmo agresivo, deformaba el mito al proponer que “sea mi Tisbe un pastel / y la espada sea mi diente, / y ríase la gente”, hasta la fábula donde la misma muerte queda hermoseedada por el suicidio de Tisbe, es enorme. Y más asombrosa aún si se tiene en cuenta su fecha, 1618, cuando el poeta había comenzado su calvario madrileño, veía hundirse a sus protectores y no estaba para burlas. De hecho pocas más saldrán ya de su pluma, y casi todas serán poesías de circunstancias escrita en otros metros. En la carta que el poeta escribió hacia 1613 para responder a la anónima que censuraba las *Soledades*, se ufana de haber izado la lengua castellana a la altura de la latina emprendiendo nuevos caminos: “Caso que fuera error —dice—, me holgara de haber dado principio a algo; pues es mayor gloria empezar una acción que consumarla”. En ese sentido sí se puede hablar de evolución

poética en Góngora: la que va desde las picantes sátiras de sus años estudiantiles, a través de poemas cada vez más audaces, como la canción de Larache, el *Polifemo* y las *Soledades*, alternando poesía áulica y satírica, experimentos petrarquistas con burlas iconoclastas de casi todo y en todos los tonos, mezclas de estilos que borran las sacrosantas fronteras entre géneros, hasta culminar en lo nunca visto: el modo épico-lírico-burlesco de la *Tisbe*. Después de aquello ni siquiera un poeta como Góngora podía innovar más. El camino iniciado a fines del XVI con aluvión de novedades, había llegado a su término. La gran poesía de sus ocho últimos años abandonará ya el romance para encauzarse, con pocas excepciones, en sonetos meditativos y en epigramas acerados. La época de las burlas quedaba atrás, y el poeta se despedía de ella, significativamente, con una melancólica parodia que no pudo menos de desconcertar a sus lectores y copistas. Casi como si dijera: qué hermoso sería seguir creyendo en los mitos, es decir, en las humanidades, si los tiempos que corren, calamitosos y prosaicos, nos lo permitiesen. Una reflexión —podemos imaginar— no muy distinta de la que tres siglos después se iba a hacer Valle Inclán al crear el esperpento⁸.

ANTONIO CARREIRA
Instituto de Bachillerato. Madrid.

⁸ Cf. las palabras de Max Estrella en *Lucas de Bohemia*, esc. XII: “Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato... Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento... Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas”.

LAS ANTOLOGÍAS DE POESÍA ITALIANA EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID (1532-1637)

Decir que la música que suena en tantos versos áureos españoles está escrita en clave italiana sería descubrir el Mediterráneo; y descubrirlo dos veces sería reconocer el trazo original de Petrarca bajo el dibujo paulatinamente admirado, estilizado, deformado, burlado o anhelado del proceso amoroso que urge la escritura de nuestros poetas de Garcilaso a Góngora, de Aldana (objeto de una de estas antologías) a Quevedo, de los Figueroa, la Torre y Herrera al conde de Villamediana. Y sin embargo, pocas interpretaciones pueden leerse que tengan en cuenta la producción lírica italiana del siglo XVI, hecho desconcertante si se piensa que se trata del instrumento en el que los españoles ensayaron ejercicios, variaciones y fantasías; un instrumento que, afinado por Pietro Bembo con el diapasón del Petrarca imitado, dio en ser tocado a cientos de manos por un coro de poetas en toscano tan numeroso como variopinto. Regalo de los tiempos modernos, la imprenta dio alas a las aspiraciones líricas de eruditos, nobles, cortesanos y particulares quienes, luego de haber borrado sus diferencias dialectales y nivelado sus distintas procedencias sociales gracias al laurel de Apolo, se entregaron con entusiasmo al culto del endecasílabo sentimental y laudatorio. El resto fue cosa del cálculo mercantilista de sagas de impresores, como la veneciana de los Giolito, habilísimos en hacerse con un público que, ávido de letras vulgares en las que reconocerse y ser reconocido, era en ocasiones autor y parte ya que compraba lo que escribía en las varias colecciones de *rime* o *stanze*. Como consecuencia, los volúmenes antológicos emprendieron largos viajes hacia todos los puntos cardinales europeos, prosiguieron hacia las Indias occidentales y —casi se diría que como premio— hicieron del petrarquismo el cauce lírico de mayor difusión en la literatura occidental.

Con tan breve premisa, y con la intención declarada de contribuir a la construcción de un discurso crítico desatendido por la filología italiana y punto menos que ignorado por la española, presento el catálogo de las antologías de poesía italiana

conservadas en los fondos de la B.N. de Madrid, una de las colecciones más completas existentes en cuanto a número y variedad. Efectivamente, comparados sus fondos con los de otras bibliotecas —especialmente con las italianas de Venecia, Florencia, Milán, Pisa y Roma— sorprende el elevado número de ejemplares madrileños; provienen estos, en buena parte, de la Biblioteca Real y de poseedores italianos o españoles (de entre los que descolla don Pedro Soto de Rojas), mientras otros muchos son botín (frecuentemente del campo inglés) de la pasión bibliófila de Gayangos, Gallardo y Usoz. He catalogado un total de 70 ejemplares agrupados en 54 entradas correspondientes a otras tantas ediciones o impresiones de entre 1532 y 1637 cuyo orden por apartados responde a su pertenencia a una colección o, cuando no la hubo, a sus características sea formales sea temáticas: A) *Rime antiche*, B) los IX libros de *Rime*, C) *Rime scelte*, D) *Stanze*, E) *Rime. Varia*, F) *Rime in vita e in morte. Templi*, G) *Rime leggiadre y piacevoli*, H) *Carmina*. Cada entrada consta de una breve descripción bibliográfica, y de la localización de los ejemplares que posee la B.N. seguida de la de los custodiados en otras bibliotecas que he podido consultar directamente o fichar con ayuda de catálogos generales. El rótulo de cada entrada indica el libro de la colección o bien una palabra clave, el lugar de impresión, el nombre del preparador o preparadores, el del impresor, impresores o librerías (en ambos casos unidos por la conjunción y si son más de uno), y por último el año.

Dada la complejidad del material catalogado en la B.N. —que resulta ser una muestra casi completa de las más importantes antologías italianas del período—, y del recogido en otras bibliotecas, la extensión del trabajo emprendido se ha agrandado de manera tal que, desbordando los límites razonables de una colaboración de las características de la presente, pide una publicación autónoma que saldrá en breve, salvo imprevistos, en la Tamesis Books de Londres. A ella reservo, pues, el estudio bibliográfico e histórico-crítico de las antologías, así como los índices de autores, impresores, dedicatorios, primeros versos y formas estróficas. Entre tanto, y a propósito del tema de estudio suscitado por esta edición de *Edad de Oro*, quede constancia del arsenal lírico italiano que guarda nuestra Biblioteca Nacional.

A. RIME ANTICHE

A.1.

Venecia: B. Giunta, G. Antonio e Fratelli da Sabio, 1532.

(orlado) RIME DI DIVERSI / ANTICHI AVTORI / TOSCANI IN DIE / CI LIBRI RAC / COLTE. / Di Dante Alaghieri Lib. IIII / Di M. Cino da Pistoia Libro

I / Di Guido Caulcante Libro I / Di Dante da Maiano Libro I / Di Fra Guittone d'Arezzo Lib. I / Di diuerse Canzone e sonetii senza / nome d'autore Libro I.

Colofón: Stampata in Vinegia per Io. Antonio, e Fratelli da Sabio. Nell'anno del Signore / MDXXXII.

En 8º. A-S⁸ T⁴ numerados [1] 148 [1] h. Cursiva.

B.N. 2 *ejs.*: 1) R/18567, 2) U/9015.

Otros ejs.: PARIS B.N.: p.Yd.155; PARIS Mazarine: 1) 41791, 2) 21850, 3) 21854; PISA Normale: XVI R 575; PISA Sapienza: Hl.10.49. I; SANTIAGO: 406; VENECIA Marciana: 88.C.324.

B. LOS IX LIBROS DE RIME

B.1.

Libro I. Venecia: L. Domenichi, G. Giolito, 1546.

RIME (entre flores) / DIVERSE DI / MOLTI ECCELLENTISS. / AVTTORI NVOVA=/ MENTE RACCOLTE. / LIBRO PRIMO, / CON NVOVA ADDITIONE / RISTAMPATO. / (motivo floral) / *Con Gratia & Priuilegio.* / (marca: frontón con Ave Fénix sobre esfera y cinta con lema: "DE LA MIA MORTE ETERNA VITA I VIVO / SEMPER EADEM / GGF") IN VINETIA APPRESSO GABRIEL / GIOLITO DE FERRARI I / MDLVI.

Colofón: IN VINEGIA APPRESSO / GABRIEL GIOLITO / DE FERRARI. / MDXLVI. / (motivo floral).

En 8º. A-Z⁸ Aa-Bb⁸ numeradas 374 [26] p. Cursiva.

B.N. 2 *ejs.*: 1) R/21729, 2) 5/3818

Otros ejs.: BERGAMO: 2,575; PARIS B.N.: Rés.p.Yd.136; PISA Sapienza: H.d.10.42; URBINO: D-VI-14; VENECIA Marciana: 1) 93.D.158, 2) 60.D.184.

B.2.

Libro I. Venecia: L. Domenichi, G. Giolito, 1549.

RIME (entre flores) / DIVERSE DI / MOLTI ECCELLENTISS. / AVTTORI NVOVA=/ MENTE RACCOLTE. / LIBRO PRIMO, / CON NVOVA ADDITIONE / RISTAMPATO. / (motivo floral) / *Con Gratia & Priuilegio.* / (marca de Giolito ídem a B.1.) IN VINETIA APPRESSO GABRIEL / GIOLITO DE FERRARI I / MDLIX.

Colofón: IN VINEGIA APPRESSO / GABRIEL GIOLITO / DE FERRARI. / MDXLIX. / (motivo floral).

En 8º. A-Z⁸ Aa-Bb⁸ numeradas 374 [26] p. Cursiva.

B.N. 2 *ejs.*: 1) 5/6238, 2) 5/3728.

Otros ejs.: BERGAMO: 1) Tass.B.2.11, 2) Tass.F.2.1; BOSTON Public Library: Rare Q.55.96; FLORENCIA Nazionale: Rinasc. Op.Gen.314 I; MILAN

Brera: 25.16A.21; PISA Sapienza: 1) H.d.10.43, 2) H.c.9.12; PARIS B.N.: p.Yd.133; SANTANDER M. Pelayo: 841I; VENEZIA Marciana: 1) 60.D.183, 2) 93.D.159, 3) 93.D.156.

B.3.

Libro II. Venecia: G. Giolito, 1547.

RIME DI DI-/ VERSI NOBILI HVO / MINI ET ECCELLENTI / POETI NELLA LINGVA / THOSCANA. / (motivo floral) / *Con Gratia & Priuilegio.* / (marca de Giolito ídem a B.1.) IN VINETIA APRESSO GABRIEL / GIOLITO DE FERRARI I / MDXLVII.

Colofón: IN VINEGIA APRESSO / GABRIEL GIOLITO / DE FERRARI / MDXLVII / (motivo floral).

En 8°. A-Z⁸ Aa-Bb⁸ numeradas [4] 184 [26] h. Cursiva.

B.N. 1 ej.: U/4854.

Otros ej.: BERGAMO: 2,576; PISA Sapienza: 1) Misc.442.op.4, 2) Q.c.7.26.2; VENEZIA Marciana: 1) 60.D.185, 2) 93.D.160, 3) 93.D.161.

B.4.

Libro III. Venecia: A. Arrivabene, B. Cesano, 1550.

LIBRO TERZO / DELLE RIME / DI DIVERSI NOBILIS-/ SIMI ET ECCELLENTIS=/ SIMI AVTORI / NVOVAMENTE RACCOLTE. / *Con Priuilegio.* / (marca: ángel anciano y barbudo en el pretil de un pozo, con lema: "PRIACHE / LE LABBRA BAGNERAI / LA FRONTE) / IN VINETIA AL SEGNO DEL / POZZO. M.D.L.

Colofón: "In Vinetia appresso Bartholomeo / Cesano MDL".

En 8°. *⁵ A⁸ A-Z⁸ Aa-Dd⁸ numerados [5] 8 200 [16] h. (última h. en blanco y doble paginación en el pliego Bb). Cursiva.

B.N. 1 ej.: R/22971.

Otros ej.: BERGAMO: Tass.B 2,2/1; CAMBRIDGE: 541; FLORENCIA Nazionale: Rinasc.Op.Gen.314 III; LONDRES British M.: 1) 11427.aaa.36, 2) 240.c.31; PARIS B.N.: p.Yd.133 III; PISA Sapienza: H.b.12.9; PROVIDENCE Brown Univ.; 1549/R.46; VENEZIA Marciana: 93.D.156.

B.5.

Libro IV. Bolonia: H. Bottrigaro, A. Giaccarello, 1551.

LIBRO QVARTO / DELLE RIME / DI DIVERSI ECCEL/LENTISS. AVTORI / NELLA LINGVA / VOLGARE. / NOVAMENTE RACCOLTE. / (marca: Hércules luchando contra la Hidra y lema: "Vinconsi Con Vertù / Gli Humani Effetti.") / In Bologna presso Anselmo Giac-/carello. M.D.L.I.

Colofón: IN BOLOGNA PRESSO ANSELMO / GIACCARELLO. / M.D.L.I.

En 8º. A-X^s Z^s numerados 328 [24] p. Cursiva.

B.N. 2 ejs.: 1) R/18350, 2) 5/2450.

Otros ejs.: BERGAMO: Tass B.2,2/2; CAMBRIDGE: 542; FLORENCIA Nazionale: 1) Rinasc.Op. Gen.314 IV; 2) 3.6.404; PARIS B.N.: p.Yd.133 IV; VENEZIA Marciana: 1) 60.D.187, 2) 93.D.163.

B.6.

Libro V. Venecia: L. Dolce, G. Giolito e fratelli, 1555.

LIBRO QVINTO (orlado) / DELLE RIME DI / DIVERSI ILLVSTRI / SIGNORI NAPOLETANI. / E D'ALTRI NOBILISSIMI INGEGNI. / NVOVAMENTE RACCOLTE, / E con noua additione ristampate. / ALLO ILLVS. S. FERRANTE CARRAFA. / (motivo floral) / CON PRIVILEGIO. / (marca: Ave Fénix apoyada en dos silenos y lema: "DE LA MIA MORTE ETERNA VITA I VIVO / SEMPER EADEM / GGF") / IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL / GIOLITO DE FERRARI, ET / FRATELLI. M D LV.

Colofón: "IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL / GIOLITO DE FERRARI, ET / FRATELLI. MDLV.

En 8º. *^s A-Z^s AA^s-HH^s numerados 512 p. Cursiva.

B.N. 3 ejs.: 1) R/33589, 2) 5/4558, 3) 5/2450.

Otros ejs.: CAMBRIDGE: 543; FLORENCIA Nazionale: Rinasc.Op.Gen.314 V; PARIS B.N.: p.Yd.133 V; PISA Sapienza H.d.10.56; PROVIDENCE Brown Univ.: 1549/R.46/3; VENEZIA Marciana: 93.D.164.

B.7.

[Libro VI. Venecia: A. Arrivabene y G. Ruscelli, G.M. Bonelli, 1553.]

[IL SESTO LIBRO. DELLE RIME / DI DIVERSI ECCCEL. / LENTI AVTORI, / NVOVAMENTE RACCOLTE, ET MANDATE IN LUCE. / Con un discorso di GIROLAMO RVSCCELLI. / AL MOLTO REVERENDO, ET / HONORATISS. MONSIGNOR GIROLAMO ARTVSIO. / Con Gratia, & Priuilegio. (marca: Cristo con la Magdalena que saca agua de un pozo y lema: "CHI BEVERA DI QVESTA ACQUA NON HAVERA SETE IN ETERNO") / IN VINEGIA AL SEGNO DEL POZZO. M.D.LIII.

Colofón: "IN VINEGIA, / PER GIOVAN MA-/RIA BONELLI / M.D.LIII.

En 8º. a^s A-Z^s AA-SS^s TT^s 1-2^s (2 últimas en blanco) numerados [4] 331 [15] h.

B.N. 1 ej. perdido: 5/6250.

Otros ejs.: BERGAMO: 2,740; CAMBRIDGE: 544); FLORENCIA Nazionale: Rinasc.Op.Gen.314 VI, PARIS B.N.: p.Yd.133 VI; URBINO D.IV.6; VENEZIA Marciana: 93.D.165.

B.8.

Libro VII: Venecia: L. Dolce, G. Giolito e fratelli, 1556.

RIME (orlado) / DI DIVERSI SIGNORI / NAPOLITANI, E D'DALTRI. / *NVOVAMENTE RACCOLTE* / ET IMPRESSE. / LIBRO SETTIMO. / (motivo floral) / *CON PRIVILEGIO* / (marca de los Giolito, ídem. a B.6) / IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL / GIOLITO DE' FERRARI, E / FRATELLI. M D LVI.

Colofón: IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL / GIOLITO DE' FERRARI. MDLVI.

En 8°. *⁸ A-T⁸ numerados [16] 290 [14] p. (errores de pág. en 249-271). Cursiva.

B.N. I ej.: 5/10644.

Otros ej.: BERGAMO: 1,439; CAMBRIDGE: 545; FLORENCIA Nazionale: 1) Rinasc.Op.Gen.314 VII, 2) 3.6.396; MILAN Brera: XX 35; PARIS B.N.: p.Yd.133 VII; PISA Sapienza: Misc.791.op.1; REGGIO EMILIA: FC. (V.B.18); VENEZIA Marciana: 93 D 166.

B.9.

Libro VIII. Venecia: G. Ruscelli, fratelli Sessa, 1558.

I FIORI / DELLE RIME DE' / POETI ILLVSTRI, NVOVA-/ MENTE RACCOLTI ET / ORDINATI / DA / GIROLAMO RVSCCELLI. / Con alcune annotationi del medesimo, sopra i luoghi, che / le ricercano per l'intendimento delle sentenze, / ó per le regole & precetti della lin-/gua, & dell'ornamento. / *CON PRIVILEGII*. / (marca: medallón con águila sobre un ciervo muerto y lema "VIRTUTE PARTA, NON SIBI TANTVM") / In Venetia per Gio. Battista & Melchior Sessa Fratelli, 1558.

Colofón: "In Venetia per Giouambatista, & Marchio Sessa / Fratelli. MDLVIII.

En 8°. *-*⁸ *⁸ *⁸ *⁸ A-L⁸ 2L-Z⁸ AA-PP⁸ QQ⁴ +--+⁸ numerados [40] 17-608 [56] p. Cursiva.

B.N. I ej.: 3/34507.

Otros ej.: BERGAMO: Tass.B.2,28; FLORENCIA Nazionale: Rinasc.Op.Gen.314 VIII; MILAN Brera: XX 19; URBINO: 1) D-XXII-5, 2) D-XXVII-95.

B.10.

Libro VIII. Venecia: G. Ruscelli, heredi di Marchiò Sessa, 1569.

I FIORI / DELLE RIME DE' / POETI ILLVSTRI, / *NVOVAMENTE RACCOLTI* / ET ORDINATI / DA GIROLAMO RVSCCELLI / Con alcune Annotationi del medesimo, so-/pra i luoghi che le ricercano per l'inten-/dimento delle sentenze, ò per le regole & precetti della lingua, & dell'ornamento. / (cenefa) / *CON PRI-*

VILEGIO / (marca: hipógrifo) / IN VINETIA, /Apresso gli heredi di Marchiò Sessa / MDLXIX.

Colofón: "IN VENETIA, / Apresso gli heredi di Marchiò Sessa. / MDLXIX."

En 12º. a-b¹² A-Z¹² Aa¹² Bb⁶ Cc-Dd¹² Ee³ numerados [24] 294 [29] h. Cursiva.
B.N. 1 ej.: 3/48178.

Otros ejs.: BERGAMO: Tass.B.2,33; URBINO: D-IV-110.

B.11.

Libro VIII. Venecia: G. Ruscelli, heredi di M. Sessa y P. Dehuchino, 1579.

I FIORI / DELLE RIME DE' / POETI ILLVSTRI, / Nuouamente raccolti & ordinati. / DA M. GIROLAMO RVSCELLI / Con alcune Annotationi del medesimo, sopra i / luoghi che le ricercano per l'intendimento /delle sentenze, ó per le regole & pre- / cetti della lingua, & del/l'ornamento. (cenefa) CON PRIVILEGIO / (marca: gato) / IN VENETIA, / Apresso gli heredi di Marchiò Sessa. / MDLXXIX.

Colofón: "IN VENETIA, / Apresso Pietro Dehuchino MDLXXIX."

En 12º. a-b¹² A-Z¹² Aa-Bb¹² Cc⁸ (falta Cc⁸) numerados [24] 290 [17] h. Cursiva.
B.N. 1 ej.: 2/21858.

Otros ejs.: BERGAMO: Tass. G.1, 25.

C. RIME SCELTE

C.1.

(Libro I). Venecia: L. Dolce, G. Giolito et fratelli, 1556.

RIME (orlado) / DI DIVERSI, ET / ECCELLENTI AVTORI. / RACCOLTE DA / LIBRI DA / NOI ALTRE VOLTE / IMPRESSI. / TRA LE QVALI, SE NE LEGGONO / MOLTE NON PIV VEDUTE, / Di nuouo ricorrette e ristampate. / (motivo floral) / CON PRIVILEGIO. / (marca de los Giolito) / IN VINEGIA APRESSO GABRIEL / GIOLITO DE' FERRARI, ET / FRATELLI. M D LVI.

En 12º. *¹²-**⁶ A-Z¹² AA-CC¹² numerados 36, 624 p. Cursiva.

B.N. 1 ej.: U/3454.

Otros ejs.: BERGAMO: 1,439; CAMBRIDGE: 548; FLORENCIA Nazionale: 1) Nencini F.8.4.39*, 2) 3.7.404; LONDRES British M.: 1) 240.b.33, 2) 1160.a.3.; PARIS Mazarine: 34953; VENECIA Marciana: 1) 61.D.223, 2) 117.D.197, 3) 16.T.279.

C.2.

Libro I. Venecia: (L. Dolce) y Giovanni Giolito, I Gioliti, 1586.

IL PRIMO / VOLVME (orlado) / DELLE RIME / SCELTE / DI DIVERSI

AVTORI, / DI NVOVO CORRETTE / E RISTAMPATE. / AGGIVNTEVI MOLTI SONETTI / nel Secondo Volume. / CON PRIVILEGIO. / (marca: medallón con Ave Fénix sobre llamas y bajo el sol y lema: "SEMPER EADEM / GGF") / IN VENETIA, / APPRESSO I GIOLITI. M D LXXXVI.

En 12º. *¹²-**¹² A-Z¹² AA-CC¹² numerados [48], 624 p. Cursiva.

B.N. 1 ej.: 5/5230. Es ejemplar raro.

C.3.

Libro I. Venecia: (L. Dolce) y Giovanni Giolito, I Gioliti, 1590.

IL PRIMO / VOLVME (orlado) / DELLE RIME / SCELTE / DI DIVERSI AVTORI, / DI NVOVO CORRETTE / E RISTAMPATE. / AGGIVNTEVI MOLTI SONETTI / nel Secondo Volume. / CON PRIVILEGIO. / (marca: Ave Fénix ídem a C.2.) / IN VENETIA, / APPRESSO I GIOLITI / M D XC.

En 12º. *¹²-**¹² A-Z¹² AA-CC¹² numerados [48], 624 p. Cursiva.

B.N. 1 ej.: 3/26049.

Otros ejs.: PISA Normale: XVI R 575 (Fla. Q.5.24).

C.4.

Libro II. Venecia: Gabriel Giolito, 1586.

IL SECONDO / VOLVME (orlado) / DLLE (sic) RIME / SCELTE. / DI DIVERSI AVTORI, / DI NVOVO CORRETTE, / E RISTAMPATE. / CON PRIVILEGIO. / (marca: Ave Fénix ídem a C.2.) / IN VENETIA, / APPRESSO I GIOLITI. M D LXXXVI.

Colofón: IN VENETIA, APPRESSO I GIOLITI.

En 12º. EE-FF¹² A-Z¹² AA-EE¹² numerados [48], 670 [1] p. Cursiva.

B.N. 1 ej.: 3/26050.

Otros ejs.: CAMBRIDGE: 553.

D. STANZE

D.1.

Libro I. Venecia: L. Dolce, G. Giolito, 1558.

STANZE (orlado) / DI DIVERSI / ILLVST. POETI. / DI NVOVO RISTAMPATE / CON L'AGGIVNTA D'ALCVNE / STANZE NON PIV VEDVTE. / (decoración) / RACCOLTE DA M. LODOVICO / DOLCE, a commodità & utile de gli studiosi della Lingua Thoscana. / (marca: Ave Fénix con silenos ídem a B. 6.) / IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL / GIOLITO DE' FERRARI. M D LVIII.

En 12^o. A-Y¹² numerados 528 p. Cursiva.
B.N. / ej.: 3/26319. Es ejemplar raro.

D.2.

Libro I. Venecia: L. Dolce, G. Giolito, 1570.

PRIMA PARTE (orlado) / DELLESTANZE (sic) / DI DIVERSI / ILLVSTRI POETI, / RACCOLTE DA M. LODOVICO / DOLCE, a commodità, & utile de gli / studiosi della lingua Thoscana. / (decoración) / NVOVAMENTE RISTAMPATE, ET / *con diligentia reuiste & corrette.* / (marca: medallón con Ave Fénix sobre esfera con lema completo de GGF) / IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL / GIOLITO DE' FERRARI. / MDLXX.

Colofón: IN VINEGIA / APPRESSO / GABRIEL GIOLITO / DE' FERRARI.

En 12^o. A-V¹² numerados 477 [3] p. Cursiva.
B.N. / ej.: 5/3866 (interesante por sus anotaciones mss.).
Otros ej.: BERGAMO: 1) Tass.F.1.20/1, 2) Tass.B.2.39.

D.3.

Libro I. Venecia: L. Dolce, G. Giolito, 1575.

PRIMA PARTE (orlado) / DELLE STANZE / DI DIVERSI / ILLVSTRI POETI. / RACCOLTE DA M. LODOVICO / DOLCE, à commodità, & utile de gli / studiosi della Lingua Thoscana. / NVOVAMENTE RISTAMPATE, / & *con diligentia reuiste, & corrette.* / (decoración) / CON PRIVILEGIO. / (marca: medallón con Ave Fénix ídem a D.2.) / IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL / GIOLITO DE' FERRARI. / M D LXXV.

Colofón: IN VINEGIA APPRESSO / GABRIEL GIOLITO DE' FERRARI.

En 12^o. A-V¹² numerados 477 [3] p. Cursiva.
B.N. / ej.: 2/40578. Es ejemplar raro.

D.4.

Libro I. Venecia: L. Dolce, G. Gioliti, 1581.

PRIMA PARTE (orlado) / DELLE STANZE / DI DIVERSI / ILLVST. POETI. / RACCOLTE DA M. LODOVICO / DOLCE, à commodità, & utile de gli / studiosi della Lingua Thoscana: / (decoración) / NVOVAMENTE RISTAMPATE, ET con diligentia reuiste, & corrette. / (marca: medallón con Ave Fénix ídem a D.2.) / IN VINEGIA, APPRESSO / i Gioliti M D LXXXI.

En 12^o. A-V¹² numerados 477 [3] p. Cursiva.
B.N. / ej.: 3/28023. Es ejemplar raro.

D.5.

Libro I. Venecia: L. Dolce, G. Giolito, 1590.

PRIMA PARTE (orlado) / DELLE STANZE / DI DIVERSI / ILLVST. POETI. / RACCOLTE DA M. LODOVICO / DOLCE, à commodità, & utile de gli / studiosi della Lingua Thoscana: / (decoración) / NVOVAMENTE RISTAMPATE, ET con diligentia reuiste, & corrette. / (marca: medallón con Ave Fénix ídem a D.2.) / IN VINEGIA, APPRESSO / i Gioliti M D XC.

En 12º. A-T¹² numerados 454 [2] p. Cursiva.

B.N. 1 ej.: 6-i/3750. Ejemplar raro, pero no incompleto.

D.6.

Libro II. Venecia: A. Termino, G. Giolito, 1572.

LA SECONDA / PARTE (orlado) / DELLE STANZE / DI DIVERSI / AVTORI / Nuouamente mandata in luce. / ALLA NOBILISS. SIGNORA / CAMILLA IMPERIALE. / (decoración) / CON PRIVILEGIO. / (marca: medallón con Ave Fénix ídem a D.2.) / IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL / GIOLITO DE' FERRARI. / M D LXXII.

En 12º. A-X¹² numerados 502 [2]. Cursiva.

B.N. 2 ej.s.: 1) 2/40579, 2) 6-i/6748. Ambos raros.

D.7.

Libro II. Venecia: A. Termino, I Gioliti, 1581.

LA SECONDA / PARTE (orlado) / DELLE STANZE / DI DIVERSI / AVTORI / Nouamente mandata in luce. / ALLA NOBILISS. SIGNORA / CAMILLA IMPERIALE. / (decoración) / CON PRIVILEGI (sic). / (marca: medallón con Ave Fénix ídem a D. 2.) / IN VINEGIA, APPRESSO / i Gioliti M D LXXXI.

En 12º. A-X¹² Y⁵ numerados 507 [9] p-iii-v h. Cursiva.

B.N. 1 ej.: 3/28024.

Otros ej.s.: PISA Sapienza: 1) S.R.6.16, 2) Q.i.9.2.; ROMA Nazionale: 6.18.A.59 (II).

D.8.

Libro II. Venecia: A. Termino, G. Giolito, 1589.

LA SECONDA / PARTE (orlado) / DELLE STANZE / DI DIVERSI / AVTORI / Nuouamente mandata in luce. / ALLA NOBILISS. SIGNORA / CAMILLA IMPERIALE. / (decoración) / CON PRIVILEGIO. / (marca: medallón con Ave Fénix ídem a D.2.) / IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL / GIOLITO DE' FERRARI. M D LXXXIX.

En 12º. A-V¹² X⁶ numerados 489 [3] p. Cursiva.

B.N. 2 ej.s.: 1) 5/3546, 2) 6-i/3751. Son ejemplares raros.

E. RIME. VARIA

E.1.

Bresciani. Venecia: G. Ruscelli, P. Pietrasanta, 1553.

I. RIME DI DIVERSI / ECCELLENTI AVTO/RI BRESCIANI, / NVOVAMENTE RACCOLTE, / ET MANDATE IN LVCE / DA GIROLAMO / RUSCELLI; / TRA LE QVALI SONO LE RIME / della Signora Veronica Gambarà, & di M. / Pietro Barignano, ridotte alla / vera sincerità loro. / CON PRIVILEGIO / (marca del imp.: un laurel con lema alrededor del tronco: "SEMPER VIRENS") / IN VENETIA, PER PLINIO / PIETRASANTA, / M D LIII.

En 8º. *^s A-O^s P-Q⁴ []9 numerados [16] 234 [18] p. Cursiva.

II. RIME DI / M. DOMENICO / MANTOVA, / GENTIL'HVOMO / BRESCIANO. / CON PRIVILEGIO / (marca como en cuerpo I) / IN VENETIA, PER PLINIO / PIETRASANTA, / M D LIII.

En 8º. a-c^s numeradas 46 [2] p. Cursiva.

B.N. I ej.: R/21740.

Otros ej.: CAMBRIDGE: 457; FLORENCIA Nazionale: Palat.2.5.I.18^l; PISA Sapienza: 665.op.H.

E.2.

Donne. Lucca: L. Domenichi, V. Busdrago, 1559.

RIME / DIVERSE / D'ALCVNE NOBILISSIME, VIRTVOSISSIME / DONNE, / RACCOLTE PER M. LODO / VICO DOMENICHI, E IN-/TITOLATE AL SIGNOR / GIANNOTO CASTIGLIO/NE GENTIL'HVOMO / MILANESE. / (marca: dragón en orla) / *In Lucca per Vincenzo Busdrago / MDLIX.*

En 8º. A-P⁸ numerados 238 [2] p. Cursiva.

B.N. I ej.: U/2356.

Otros ej.: FLORENCIA Nazionale: Nenci F.2.2.21; VENECIA Marciana: 98.C.186.

E.3.

Toscani libro I. Venecia: D. Atanagi, L. Avanzo, 1565.

DE LE RIME / DI DIVERSI NOBILI / POETI TOSCANI, / Raccolte da M. Dionigi Atanagi, / LIBRO PRIMO. / CON VNA TAVOLA DEL MEDESIMO, / ne le quale, oltre a moltre altre cose degne di notitia, taluol-/ta si dichiarano alcune cose pertinenti a la lingua / Toscana, & a l'arte del poetare. / A L'ILLVSTRE SIG. / PIERO BONARELLO / CONTE D'ORCIANO. / CON PRIVILEGIO. / (marca: olivo con lema: "PAX ALIT ARTE") / IN VENETIA. / Appresso Lolouico Auanzo. / M D LXV.

En 8°. a-b⁸ A-Z⁸ Aa-Hh⁸ L1⁴ numerados [16] 236 [32] h. Cursiva.

B.N. 2 *ejs.*: 1) R/19070, 2) R/19295.

Otros ejs.: BERGAMO: Tass.B.2.15; CAMBRIDGE: 554; FLORENCIA Nazionale: 1) 3.5.381, 2) Nencini 1.8.3.22; MILAN Brera: XX 188; PISA Sapienza: H.b.12.23; VENEZIA Marciana: 1) 53.D.195, 2) 114.D.208.

E.4.

Toscani libro II. Venecia: D. Atanagi, L. Avanzo, 1565.

DE LE RIME / DI DIVERSI NOBILI / POETI TOSCANI, / Raccolte da M. Dionigi Atanagi, / LIBRO SECONDO. / CON VNA NVOVA TAVOLA DEL MEDESIMO, / ne la quale oltre a molte altre cose degne di notitia, taluol-/ta si dichiarano alcune cose pertinenti a la lingua / Thoscana, & a l'arte del poetare. / AL SERENISSIMO / RE GIOVANNI II. / ELETTO D'HVNGHERIA / CON PRIVILEGIO. / (marca: ídem a E.3.) / IN VENETIA. / Appresso Lodouico Auanzo. / MD LXV.

En 8°. a-b⁸ A-Z⁸ Aa-Mm⁸ Nn⁴ numerados [16] 248 [36] h. Cursiva.

B.N. 2 *ejs.*: 1) R/19071, 2) R/19296.

Otros ejs.: BERGAMO: Tass.B.2.16; FLORENCIA Nazionale: Nencini 1.8.3.23; PISA Sapienza: H.b.12.24; VENEZIA Marciana: 1) 60.D.188, 2) 60.D.227, 3) 114.D. 209.

E.5.

Academici affidati. Pavía: G. Bartoli, 1565.

RIME / DE GLI ACADE-/MICI AFFIDATI / DI PAVIA. / (decoración) / CON GRATIE ET PRIVILEGII. / (marca: hidra en medallón orlado profusamente con lema: "VIRESCIT VVLNERE VIRTVS") / NELLA INCLITA CITTA DI PAVIA. / Appresso Girolamo Bartoli. / MDLXV.

Colofón: IN PAVIA, / Appresso di Girolamo Bartoli, / MDLXV.

En 4°. *⁶ A-Z⁴ Aa-Ii⁴ numerados [12] 255 [1] p. Cursiva y redonda.

B.N. 1 *ej.*: 3/50615.

Otros ejs.: MILAN Brera: 25.15.P.15; VENEZIA Marciana: 87.C.98.

E.6.

Celebri. Bérgamo: G.B. Licino, C. Ventura, 1587.

RIME (orlado) / DI DIVERSI / CELEBRI POETI / dell'età nostra: / NVOVAMENTE RACCOLTE, / E POSTE IN LVCE, / (marca: figura femenina desnuda en óvalo con lema: "BONA FORTUNAE") / IN BERGAMO, MDLXXXVII. / *Per Comino Ventura, e Compagni.*

En 8°. a-b⁸ c⁴ A-X⁸ Y⁴ numerados [40] 342 [2] p. Cursiva.

B.N. 2 *ejs.*: 1) 2/25895, 2) 3/59665.

Otros ejts.: BERGAMO: Tass.A.8.4; CAMBRIDGE: 549; MADRID R. Ac. Historia; MILAN Brera: XX X 41; PARIS Mazarine: 45528; VENEZIA Marciana: 1) 53.D.155, 2) 86.C.183.

F. RIME IN VITA E IN MORTE. TEMPLI

F.1.

Giovanna d' Aragona. Venecia: G. Ruscelli, P. Pietrasanta, 1555.

DEL / TEMPIO ALLA DIVINA / SIGNORA DONNA GIOVAN=NA D'ARAGONA, FABRICATO / da tutti i piu gentili Spiriti, & in / tutte le lingue principali / del mondo, / PRIMA PARTE / ALL'ILLVSTRISSIMO, ET REVERENDIS. / Signore, Il Signor CRISTOFORO MA-/DRVCCIO, Cardinal di Trento. / Con Priuilegio della Illustriss. sig. di Venetia, / & d'altri Principi, per anni XV. / (marca: dos figuras femeninas, una semidesnuda, con escudo y Ave Fénix con lema: "VT VIVAT") / IN VENETIA, PER PLINIO / PIETRASANTA, MDLV.

En 8º. +++++* A-Z* AA* BB², a-h* i² l-n* o¹ numerados [48] 388, 128 [4] (faltan las pp. 133-144) 16 (numeradas 145-159) [34] p. Cursiva.

B.N. 2 *ejs.*: 1) R/18370, 2) R/17187.

Otros ejts.: VENEZIA Marciana: 91.C.248.

F.2.

Livia Colonna. Roma: F. Christiani, A. Barrè, 1555.

RIME DI DIVERSI / ECC. AVTORI, IN VITA, E IN / MORTE DELL'ILL. S. LIVIA COL. / (medallón con retrato e inscripción: "LIVIAE COLVMNAE ROMANE / SIMVLACRVM", enmarcado por dos *putti* y decoraciones vegetales, al pie una columna rota) / CON GRATIA E PRIVILEGIO.

Colofón: "STAMPATO IN ROMA PER ANTONIO / Barrè, Ad. instantia di M. Francesco / Christiani, l'anno 1555."

En 4º. A-Z¹ AA-MM⁴ NN⁶ numerados [4] 137 [6] h. Cursiva.

B.N. 2 *ejs.*: 1) 2/32895, 2) 3/48359.

Otros ejts.: PARIS Mazarine: 44002; VENEZIA Marciana: [5035].

F.3.

Hippolita Gonzaga. Nápoles: A. Sicuro, G. M. Scotto, 1564.

I. RIME / DI DIVERSI ECCEL. / AVTORI IN MORTE / DELLA ILLVSTRISS. SIG. / D. HIPPOLITA GONZAGA. / (marca: óvalo con el sol, un Ave Fénix y dos demonios) / In Nap. Appresso Io. María Scotto.

En 8º. A-G* H¹ numerados [8] 106 [6] p. Cursiva.

II. DIVERSORVM / PRAESTANTIVM / POETARVM CARMINA / IN
OBITV CLARISSIMAE / HIPPOLYTES / GONZAGAE. / (motivo floral) / NEA-
POLI / Apud Ion. Mariam Scotum. / M.D.LXIII.

En 8°. Aa-Cc⁸ numerados [6] 36 [6] p. Cursiva.

B.N. / ej.: U/10234.

Otros ej.: VENECIA Marciana: 94.C.247.

F.4.

Geronima Colonna d'Aragona. Pádua: O. Sammarco, L. Pasquati, 1568.

IL TEMPIO / DELLA DIVINA SIGNORA / DONNA GERONIMA COLON-
NA / D'ARAGONA. / (figura femenina desnuda, Atenea y águilas con leyenda:
"SI TUS LA CEI") / PADOA. (portada no impresa, a plumilla).

Colofón: "IN PADOVA / Per Lorenzo Pasquati, / M.D.LXVIII."

En 4°. a⁴ A-Z⁴ Aa⁴, a-h⁴ K-L⁴ M⁴, A⁴, *⁴ numerados [4] 98 h., 45 h., 8 p., [4] h. Cursiva.

B.N. / ej.: 3/50806.

Otros ej.: VENECIA Marciana: 85.C.67.

F.5.

Francisco de Aldana. Milán: Cosme de Aldana, G. Picaglia, 1587.

I. *Rime / di Cosimo / d'Aldana / [Gentil'Homo di sua / Maesta Catholica, / y
Patrigio Valentiano (añadido a tinta)] In morte di suo Fratello. / Il Capitano
Francesco d'Aldana / Castellano di San Sebastiano Il qual mori combattendo ne-
lla giornata di Africa. /.../ (Marca: en un cuadrado el Sol rodeado por la leyenda:
"Enitet insignis / Nouus, / Et te maior / Apollo") / Con licenzia dei superiori. /.../
In Milano, /.../ Pero Giacomo Picaglia, MDLXXXVII.*

En 8°. A-E8 F10 numerados [50] h. (en el pliego F van intercaladas dos hojas:
F1-3 bis). Cursiva.

II. SONETOS / Y OCTAVAS / DE COSME DE ALDANA. / [Gentilhombre
de su Magest. Cathol. Y Patricio Valenciano (añadido a tinta)] / EN LAMENTA-
CION DE LA / Muerte de su Hermano el Capitan / Francisco de Aldana, Alcayde
de San Sebastian, que murio / peleando en Africa. / Dirigidas al Illustriss. Señor don
Fernando de Sylva. Conde de Cifuentes, Alférez / mayor de Castilla, y Castellano /
del Castillo de Milán, / por su M. C. & c. / (Marca: Marte rodeado por Cáncer y Ca-
picornio con la leyenda: "Victor / Mars / a MARTE / VICTO / VICTUS" /.../ EN
MILAN, / Por Juan Baptista Colonio, 1587. / Con licencia de los superiores.

En 8°. +⁸ A⁸ a4 B-K⁸ L⁴ M⁸ numerados [104] h. (101 según la numeración ma-
nuscrita desde +₄r). Cursiva.

B.N.: / ej.: R/5528. Con los dos cuerpos.

Otros ej.s.: Sólo del 2.º cuerpo o vol.: MILAN Brera: 1) VV 100, 2) VV 102/2; CAGLIARI; LONDRES British Museum.

F.6.

Flavia Peretta Orsina. Roma: U. Fenice, G. Martinelli, 1591.

(Dentro de un frontón y dibujado todo a plumilla) TEMPIO / FABRICATO DA DIVERSI / Coltissimi, & Nobiliss. / Ingegni, / *In lode dell' Illust.^{ma} & Ecc.^{ma} Donna / FLAVIA PERETTA-/ ORSINA, / DVCCHESSA DI BRACCIANO. / Dedicatole / DA VRANIO FENICE. /.../ *Con Priuilegio. / IN ROMA / Appresso Giouanni Martinelli Lib. / alla Fenice.**

En 8º. A-Zº numerados [4] 260 p. (1 a 10 últimas sin numerar). Cursiva y redonda.
B.N.: 1 ej.: 3/53915.

Otros ej.s.: VENEZIA Marciana: 1) 55.D.78, 2) 78.C.73.

G. RIME LEGGIADRE Y PIACEVOLI

G.1.

Liggiadre. Venecia: S. Biondo, Alla insegna di Apolline, [1545?].

RIME LIG / GIADRE DE GLI ACA- / DEMICI NOVI, E SPIRITI / gloriosi di Latio. / (flor) / (grabado en madera: barca y ofrenda a un rey) / *Con Priuilegio Decenale alla insegna di / Apolline in Vinegia. [1545?]*

En 4º. A-Dº numerados 16 h.

B.N.: 1 ej.: R/6971.

Otros ej.s.: VENEZIA Marciana: Misc. 2429.5.

G.2.

Piacevoli libro I. Vicenza: A. Ferretti, F. Grossi, 1609.

Delle / RIME PIACEVOLI / DEL BERNI, CASA, / MAVRO, VARCHI, / DOLCE, / Et d'altri Auttori; / *Liquali sopra uarij soggetti capricciosi / hanno mostrato la bellezza de / gl'ingegni loro. / Libro Primo. / Ridotte a lettione candida, e buona; & / DEDICATE / All' Illustriss. Signore, il Signor / GIACOMO DORIA / (marca: gato con un ratón en la boca) / IN VICENZA. / ... / Appresso Francesco Grossi. 1609. / *Con licenza de' Superiori.**

En 12º. A-P¹² numerados [12] 180 h. Cursiva y redonda.

B.N.: 2 ej.s.: 1) 3/34291, 2) 2/65662.

Otros ej.s.: MADRID Real Ac. H.ª; PARIS B.N.: 16.º Yd.166 (1).

G.3.

Piacevoli libro I. Vicenza: A. Ferretti, F. Baba, 1627.

Delle / RIME PIACEVOLI / DEL BERNI, CASA, / MAVRO, VARCHI, / DOLCE, / Et d'altri Auttori; / *Liquali sopra uarij soggetti capricciosi / hanno mostrato la bellezza de gl'ingegni loro.* / Parte Prima. / *Nuouamente stampate con l'aggiunta della Quarta Parte, & dedicate* / Al molto Illustre, e virtuossissimo Signor / ROBERTO CANONICI / Gentilhuomo ferrarese / (marca: en un cuadrado un reloj de sol) / IN VENETIA, M.D.C. XXVII. / Appresso Francesco Baba.

En 12º. A-P¹² numerados [12] 180 h. (falta la h. 1). Cursiva y redonda..

B.N.: 1 ej.: 5/7153.

Otros ej.s.: VENECIA Marciana: 98.C.196.

G.4.

Piacevoli libro II. Vicenza: A. Ferretti, F. Grossi, 1609.

Delle / RIME PIACEVOLI / DEL BERNI, / COPETTA, FRANCESI, / BRONZINO, / MARTELLI, DOMENICHI, / STRASCINO, / E d'altri Ingegni simili, / *Piene d'argutie, motti, e sali.* / Libro secondo. / *Ritocche, & poste in buona lettione, & / DEDICATE* / All'Illustriss. Signore, il Signor / GIACOMO DORIA. (marca: gato con ratón en la boca) / IN VICENZA, / ... / Appresso Francesco Grossi, 1609. / *Con licenza dé Superiori.*

En 12º. A-Q¹² numerados [12] 192 h. Cursiva y redonda.

B.N.: 2 ej.s.: 1) 3/34292, 2/65662.

G.5.

Piacevoli libro II. Vicenza: A. Ferretti, F. Grossi, 1627.

Delle / RIME PIACEVOLI / DEL BERNI, / COPETTA, FRANCESI, / BRONZINO, / MARTELLI, DOMENICHI, / STRASCINO, / E d'altri Ingegni simili, / *Piene d'argutie, motti, e sali.* / Parte Seconda / IN VENETIA, M.D.C. XXVII. / ... / Appresso Francesco Baba.

En 12º. A-Q¹² numerados [12] 192 h. Cursiva y redonda.

B.N.: 1 ej.: 5/7153.

Otros ej.s.: VENECIA Marciana: 98.C.197.

G.6.

Piacevoli libro III. Vicenza: A. Ferretti, F. Grossi, 1610.

Delle / RIME PIACEVOLI / DEL BORGOGNA, / RVSCCELLI, SANSOVINO, DONI, / LASCA, REMIGIO, / ANGVILLARA, SANSEDONIO, / E d'altri viuac'Ingegni, / *Mentre hanno scritto sue inuentioni, capricci, / fantasie, e ghiribizzi, / Non*

meno festeuole, che leggiadramente. / Libro Terzo. / Dedicate all' Illustriss. Signore, il Signor / GIACOMO DORIA. / (marca: gato con ratón en la boca, orlado) / IN VICENZA, / ... / Appresso Francesco Grossi. M DC X. / *Con licenza de' Superiori.*

En 12^o. A-R¹² numerados [12] 204 h. Cursiva y redonda.

B.N.: 2 *ejs.*: 1) 3/34293, 2/65662.

Otros ejs.: PARIS Mazarine: 43950.

G.7.

Rime piacevoli. Ferrara: B. Mamarello, 1590.

RIME / PIACEVOLI / DI CESARE CAPORALI, / DEL MAVRO, ET / d'altri Auttori. / ACCRESCIVTE IN QVESTA / Quinta impressione di molte Rime graui, & / buslesche del Sig. Torquato Tasso, del / Sig. Anibal Caro, & di diuersi / nobilissimi ingegni. / AL MOLTO MAG. SIGNOR / LODOVICO RIGHETTI, / (marca: águila y aguiluchos con lema: "QVID / NON COGIT / AMOR") / IN FERRARA / ... / Appresso Benedetto Mamarello. 1590 / *Con licenza de' Superiori.*

En 12^o. a¹² A-L¹² numerados [24] 264 p. Cursiva.

B.N.: 1 *ej.*: 3/25295.

Otros ejs.: Yale Univ., U.S. Lib. Congress.

G.8.

Rime piacevoli. Ferrara: B. Mamarello, 1590.

RIME / PIACEVOLI / DI CESARE CAPORALI, / DEL MAVRO, ET / d'altri Auttori. / ACCRESCIVTE IN QVESTA / Quinta impressione di molte Rime graui, & / buslesche del Sig. Torquato Tasso, del / Sig. Anibal Caro, & di diuersi / nobilissimi ingegni. / AL MOLTO MAG. SIGNOR / LODOVICO RIGHETTI, / (marca: tres flores de lis) / IN FERRARA / ... / per Benedetto Mamarello. 1590 / *Con licenza de' Superiori.*

En 12^o. a¹² A-O¹² p³ numerados [24] 354 p. Cursiva.

B.N.: 1 *ej.*: 3/60974.

Otros ejs.: Wellesley College.

G.9.

Rime piacevoli. Ferrara: B. Mamarello, 1592.

RIME / PIACEVOLI / DI CESARE CAPORALI, / DEL MAVRO, ET / d'altri Auttori. / ACCRESCIVTE IN QVESTA / Sesta impressione di molte Rime graui, & / buslesche del Sig. Torquato Tasso, del / Sig. Anibal Caro, & di diuersi / nobilissimi ingegni. / AL MOLTO MAG. SIGNOR / LODOVICO RIGHETTI, / (marca: la humildad desnuda con lema: "SIC OMNIA CEDVUNT") / IN FERRARA / Appresso Benedetto Mamarello. 1592 / *Con licenza de' Superiori.*

En 12°. a¹² A-L¹² numerados [24] 264 p. Cursiva.

B.N.: 1 *ej.*: R/13524.

Otros ej.: Princeton Univ.

G.10.

Rime piacevoli. [Ferrara: B. Mamarello, s.a.]

[RIME / PIACEVOLI / DI CESARE CAPORALI, / DEL MAVRO, ET / d'altri Auttori. / ACCRESCIVTE IN QVESTA / Sesta impressione di molte Rime graui, & / buslesche del Sig. Torquato Tasso, del / Sig. Anibal Caro, & di diuersi / nobilissimi ingegni. / AL MOLTO MAG. SIGNOR / LODOVICO RIGHETTI, / (marca: la humildad desnuda con lema: "SIC OMNIA CEDVUNT") / IN FERRARA / Appresso Benedetto Mamarello. ¿1592? ¿1595? / Con licenza de' Superiori.]

En 12°. A-L¹² numerados 264 p. (falta el pliego al2 de los preliminares). Cursiva.

B.N.: 1 *ej.*: 2/34175 (ej. mutilado).

G.11.

Rime piacevoli. Venecia: B. Mamarello, M. A. Bonibelli, 1595.

RIME / PIACEVOLI / DI CESARE / CAPORALI, / DEL MAVRO, ET / D'ALTRI AVTTORI. / ACCRESCIVTE IN QVESTA / Quinta impressione di molte Rime graui, & / buslesche del Signor Torquato Tasso, del Sig. / Anibal Caro, & di diuersi nobilissimi ingegni. / AL MOLTO MAG. SIGNOR / LODOVICO RIGHETTI, / (marca: la humildad desnuda con lema: "SIC OMNIA CEDVUNT") / IN VENETIA / ... / Appresso Marc'Antonio Bonibelli. / MDXCV.

En 12°. A-P¹² Q⁶ numerados 370 [2] p. Cursiva.

B.N.: 2 *ej.*: 1) 7/44539 (*ex libris* de Pedro de Soto y Rojas), 2) 2/57892.

Otros ej.: Univ. Illinois; Newberry Lib.

G.12.

Rime piacevoli. Venecia: B. Mamarello, heredi di D. Farri, 1605.

RIME / PIACEVOLI / DI CESARE / CAPORALI, / DEL MAVRO, ET D'ALTRI / AVTTORI. / ACCRESCIVTE IN QVESTA / Quinta impressione di molte Rime gra- / ui, & / buslesche del Signor Torquato / Tasso, del Signor Anibal Caro, & di / diuersi nobilissimi ingegni. / AL MOLTO MAGNIFICO / Signor Lodouico Righetti., / (marca: motivo vegetal) / IN VENETIA / Presso gl' Heredi di Domenico Farri. / MDCV.

En 12°. A-P¹² Q⁶ numerados 370 [2] p. Cursiva.

B.N.: 1 *ej.*: 2/18035.

Otros ej.: VENEZIA Marciana: [711749].

G.13.

Rime piacevoli. Venecia: B. Mamarello, G. Imberti, 1637.

RIME / PIACEVOLI / DI CESARE CAPORALI, / DEL MAVRO, ET / D'ALTRI / AVTTORI./ Accresciute di Molte Rime graui, & burlesche del Signor Torquato Tasso, del Sig. / Annibal Caro, & il Testamento di Mecenate, di Gio. Battista Vignati, e / d'altri nobilissimi ingegni. / CON PRIVILEGIO. / (marca: montañas y el pájaro Ibis encumbrado) / IN VENETIA, MDCXXXVII. / ... / Apresso Ghirardo Imberti.

En 12º. A-F¹² numerados 142 [2] p. Cursiva.

B.N.: 1 ej.: 2/40318.

Otros ej.s.: Brown Univ.; Penn. Univ.; Yale Univ.

H. CARMINA

H.1.

Quinque illustr. poetarum. Florencia: L. Torrentino, 1549.

CARMINA / QVINQVE ILLVSTRIVM / POETARVM. / QVORVM NOMINA IN SEQVENTI / PAGINA CONTINETVR. / SECUNDA EDITIO / LONGE COPIOSIOR / PRIMA. / (marca del impresor) / FLORENTIAE. / Apud Laurentium Torrentinum / MDXLIX. / Cum Priuilegio.

En 8º. A-Q⁸ R⁴ S-V⁸ X⁴ numerados 318 [2] p. Cursiva.

B.N.: 1 ej.: R/19693.

H.2.

Quinque illustr. poetarum. Florencia: L. Torrentino, 1552.

CARMINA / QVINQVE ILLVSTRIVM / POETARVM. / Quorum nomina in sequenti pagina continetur. / Additis nonnullis M. Antonii Flamini / libellis nunquam antea / impressis. / (marca del impresor) / Florentiae, Apud Laurentium Torrentinum. MDLII. / Cum priuilegio.

En 8º. A-T⁸ V⁴ X-Z⁸ aA-bB⁸ numerados 386 (con 2 h. en blanco entre 308 y 309) [2] p. Cursiva.

B.N.: 1 ej.: R/9955.

Otros ej.s.: SANTIAGO: 967; VENECIA Marciana: 1) 62.D.215, 2) 79.C.181.1.

H.3.

Quinque illustr. poetarum. Venecia: G. Giglio, 1558.

CARMINA / QVINQVE ILLVSTRIVM / POETARVM. / Quorum nomina in sequenti pagina continetur. / ADDITIS NONNVLLIS / M. Antonij Flaminij libellis /

nunquam antea impressis. / (decoración) / (marca: manos en triángulo con tres lirios dentro, sobre una pirámide y lema: “NESCIT LABI / VIRTUS”) / VENETIIS / Presb. Hieronymus Lilius, & socij excudebant. / M.D. LVIII.

Colofón: VENETIIS / Presb. Hieronymus Lilius, & socij excudebant. / M.D. LVIII.

En 8°. A-Z⁸ numerados 183 [1] h. Cursiva.

B.N.: 1 ej.: 3/55892.

Otros ej.: PISA Sapienza: Q.r.8.41; VENECIA Marciana: 85.C.227.

H.4.

Illustrium poetarum. Venecia: L. Dolce, G. Giolito et fratelli, 1554.

ANTONII / TERMINII / CONTVRSINI / LVCANI. / IVNII ALBINI TERMINII SENIORIS, / MOLSAE, BERNARDINI ROTAE, / EQVITIS NEAPOLITANI, / ET ALIORVM ILLVSTRIVM / POETARVM CARMINA. / (decoración) / CVM PRIVILEGIO / (marca de los Giolito) / VENETIIS APVD GABRIELE / IVLITVM DE FERRARIS, ET / FRATRES. MDLIII.

En 8°. A-I⁸ K⁴ numerados 76 h. Cursiva.

B.N.: 1 ej.: R/21824.

Otros ej.: VENECIA Marciana.

H.5.

Praestantium poetarum. Brescia: G.A. Taigetus, G.B. Bozola y L. Sabiensis, 1565.

CARMINA / PRAESTANTIVM / POETARVM, / IO. ANTONII TAYGETI ACADEMICI / Occuli studio ex quamplurimis / selecta; / Nusquam antea in lucem edita. / (marca: óvalo con una mano en un arco y lema: “EX. LIT. / QVOD DELITVIT”) / BRIXIAE / Apud Io. Baptistam Bozolam. M.D. LXV.

En 8°. *8 A-Q⁸ R⁴ numerados [8] 130 [2] h. Cursiva.

B.N.: 1 ej.: 3/4405.

Otros ej.: VENECIA Marciana: 56.D.217.2.

M.ª LUISA CERRÓN PUGA
Università di Roma “La Sapienza”

PARA UNA LECTURA DE VIRGILIO EN FRANCISCO DE QUEVEDO Y FRAY LUIS DE LEÓN*

Es Virgilio *auctoritas* suprema de refinada filología, maestro insuperable de gramática y estilo —jamás, fundamento de poética y de la figura integral del poeta (contra los Scaligeri y los demás “maronitas”). Para Quevedo lo fue Homero —y como no lo fue el Petrarca de la “cameretta” y del lecho bañado de lágrimas—. A Virgilio poco lo estimó como cantor del triunfo de Augusto, puesto que para él ninguna figura real sino Cristo coincide con el arquetipo de la realeza... Virgilio es para Francisco de Quevedo un sutil árbitro de controversias lingüísticas y retóricas, métricas y fonosimbólicas, además de espléndido proveedor de figuras del mito, situaciones ejemplares y temas difíciles, nombres y emblemas¹, siempre para revelar sus tendencias y elecciones en las dos direcciones del juicio histórico-poético y del influjo y mediaciones. Aquí, por razones de espacio-tiempo, sólo una alusión y un ejemplo de estrecha participación y sustitución con intercambio posible de experiencias y sentimientos entre el modelo clásico y el gran polígrafo español. Es éste de Quevedo un ejemplo de lectura adherente y de tránsito interno de valencias simbólicas y de pasión; justamente, así como la acepción quevediana del tema de la

* Doy las gracias al fraternal amigo Mario Hernández que me facilitó las traducciones españolas de la *Eneida* de varios autores y épocas.

¹ Trataré estos temas con toda la documentación en un trabajo completo y que se recogerá en volumen con otras contribuciones ya anteriormente producidas y actualmente publicadas en otras sedes: voz *F. de Quevedo* de la *Enciclopedia Virgiliana* del Instituto Treccani de Roma (1989, pp. 371-373); “Filología y retórica en la poética integral de F. de Quevedo”, en *Dicenda/Cuadernos de Filología Hispánica*, n. 7, 1987 [1990], pp. 173-190; “F. de Quevedo y la ‘devota elegancia’ de Juvenal”, *Homenaje a A. Gallego Morell*, Granada 1989, I, pp. 351-369; “F. de Quevedo e alcuni riferimenti a Marziale”, *Tradizione dell’antico nelle letterature e nelle arti d’Occidente, Studi in memoria di M. Bellincioni Scarpato*, Roma: Bulzoni, 1990, pp. 323-336; “F. de Quevedo e S. Tommaso d’Aquino”, *Atti del IX Congresso Tomistico Internazionale*, VI, *Storia del Tomismo/Fonti e riflessi*, Pont. Accademia di S. Tommaso, Libreria Editrice Vaticana, 1992, pp. 221-230.

“defensa de Dido”² y la interpretación desde dentro de un lugar virgiliano: el son. *Imitación de Virgilio en lo que dijo Eneas, queriendo dejarla*³, que corresponde a los vs. 328-330 del libro IV de la *Eneida*. Naturalmente, se debe considerar el texto latino en toda su extensión, aunque brevemente; al menos, para justificar los versos elegidos, que, en el soneto, obviamente no aparecen, pero que, por cierto, constituyen el *hinterland* del texto virgiliano. El soneto, concretamente, porque es una forma cerrada y prevista por sí misma, bloquea el fragmento virgiliano en un momento conclusivo y se debe ver contemporáneamente incluido en su propio contexto y, al mismo tiempo, autónomo y original de Quevedo. Como recepción y transmisión de la obra de Virgilio en un nuevo contexto general, más bien que como simple lectura e interpretación. Ahora bien: en el extraño ambiente del libro IV, tupido de sentimientos fuertes y definitivos y estados de expresionismo fisiológico y físico, domina el eros sin sosiego (“gravi cura saucia, vulnus, caeco igni, lacrimis obortis, animum flammavit amore, furentem, uritur infelix Dido, vagatur urbe furens, demens, tali peste teneri”, etc.). Dido, evidentemente, se expone a una pasión quemada, mientras que el “ante alios pulcherrimus omnis [...] Aeneas”, “haud [...] segnior ibat Aeneas, tantum egregio decus enitet ore” (149-150)⁴: nada más. Es Dido hembra espléndida y generosa, embriagada de amor, sin límites de prudencia y furor, “neque enim specie famave movetur” (170), y le gusta llamar las cosas como están, exhibir abiertamente su “amorem” ya no “furtivum”. Eneas, una vez más, luce su figura estrellada y brillante sumergida en una feliz actividad de ingeniero y director de obras: (“Aeneas fundantem arces ac tecta novantem”, v. 260)⁵; y es un replandeciente figurín hecho en casa, cortado fanteche o maniquí para un *defilé*: “Atque illi stellatus iaspide fulva / ensis erat Tyrioque ardebat murice laena / demissa ex umeris, dives quae munera Dido / fecerat, et tenui tela discreverat auro” (vs. 260-265)⁶: pero él es solamente susto, fragilidad, dudas, horror en su manera de responder a las llamadas de Mercurio, enviado por Júpiter (“At vero Aeneas aspectu obmutuit amens, / arrectaque horrore comae, et vox faucibus haesit. / Ardet abire fuga dulcisque relinquere terras / attonitus tanto monitu imperioque deorum. / Heu quid agat? quo nunc reginam ambire furentem / audeat adfatu? quae prima exordia sumat? / atque animum nunc huc celerem nunc dividit illuc / in partis-

² M.R. Lida, “Dido y su defensa en la literatura española”, en *Revista de Filología Hispánica*, IV, 1942, pp. 209-251 y 313-382.

³ Para el texto de Quevedo nos servimos de F. de Quevedo, *Obra completa*, II, p. 32, n. 558, Ed. de J.M. Blecua, Madrid: Castalia, 1969.

⁴ Cfr. *Eneida*, IV, 141-2; 149-150: “a su frente el mismo Eneas, el más hermoso de todos”; “Tal y no menos gallardo iba Eneas, no menos hermosura resplandecía en su noble rostro” (Trad. Eugenio de Ochoa, Madrid, 1869).

⁵ Cfr. *Eneida*, IV, 260-265: “Vio a Eneas que estaba echando los cimientos de las fortalezas y de las casas de la nueva ciudad” (Trad. *íd.*).

⁶ Cfr. *Eneida*, IV, 260-265: “Ceñía una radiante espada con empuñadura de verde jaspé, y de los hombros le caía un manto de púrpura de Tiro, reluciente como lumbre, regalo de la opulenta Dido, obra de sus manos, en que había entretejido delicadas labores de oro” (Trad. *íd.*).

que rapit varias perque omnia versat”, vs. 279-286)⁷. Insiste Virgilio en su conternado mutismo, su cerrársele la voz en la garganta, el sentido de fuga e impotencia, afasia y parálisis. Silencio, silencio, pues, y escondimiento (“taciti”, “nescia”), ficción (“dissimulent”) y vana búsqueda en el confín de las palabras y del momento de la palabra: “temptaturum aditus et quae mollissima fandi / tempora, quis rebus dexter modus” (vs. 293-294)⁸. Mientras tanto, Dido exaspera su sensibilidad y su percibir anticipadamente: “praesensit”, siempre, en la extremada exposición de su alma alborotada y de su persona: “saevit inops animi totamque incensa per urbem / bacchatur” (vs. 300-301)⁹. De hecho, Dido está en el centro de un sistema abrasado de violencias y persecuciones, odios y amenazas en soledad desesperada y agitación moral y física, casi hasta la muerte, la derrota o la esclavitud. He aquí, entonces, que el “parvulus Aeneas” viene a representar el punto único y extremo de la salvación: “Te propter Libycae gentes Nomadumque tyranni / odere, infensi Tyrii; te propter eumdem / extinctus pudor et, qua sola sidera adibam, / fama Prior. Cui ne moribundam deseris, —hospes / (hoc solum nomen quoniam de coniuge restat)? / quid moror? an mea Pygmalion dum moenia frater / destruat aut captam ducat Gaetulus Iarbas? / saltem si qua mihi de te suscepta fuisset / ante fugam soboles, si quis mihi parvulus aula / luderet Aeneas, qui te tamen ore referret, / non equidem omnino capta ac deserta viderer” (vs. 320-330)¹⁰. El núcleo esencial del texto latino está todo en los primeros versos: el “propter te” es la razón interior para Dido y exterior para los tres sujetos fautores del odio (“Libycae gentes, Nomadumque tyranni, infensi Tyrii”) que sobre ella convergen su animadversión; un sujeto ulterior, antes íntimo (“pudor”) que se extingue y muere; luego, la “fama”, medio y vínculo

⁷ Cfr. *Eneida*, IV, 279-286: “Enmudeció Eneas, conternado ante aquella aparición, y se erizaron de horror sus cabellos, y la voz se le pegó a la garganta. Atónito con tan grave aviso y con el expreso mandato de los dioses, arde ya en deseos de huir y abandonar aquel dulce y amado suelo; mas, ay, ¿cómo hacerlo? ¿Con qué razones osará ahora tantear la voluntad de la apasionada reina? ¿Por dónde empezar a prepararla? Y mil rápidos pensamientos se suceden en su mente y la agitan en todos los sentidos” (Trad. *íd.*).

⁸ Cfr. *Eneida*, IV, 293-294: “verá qué medios podrán tentarse, cuál ocasión será la más propicia para hablarla y cómo se sale mejor de aquel trance” (Trad. *íd.*).

⁹ Cfr. *Eneida*, IV, 300-301: “con lo que enfurecida, inflamada y fuera de sí, recorre toda la ciudad” (Trad. *íd.*).

¹⁰ Cfr. *Eneida*, IV, 320-330: “Por ti me aborrecen las naciones de la Libia y los tiranos de los Nómadas; por ti me he hecho odiosa a los Tirios; por ti, en fin, he sacrificado mi pudor y perdido mi primera fama, único bien que me remontaba hasta los astros. ¿A quién me abandonas moribunda, oh huésped, pues solo este nombre queda al que fue mi esposo? ¿Qué aguardo? ¿Acaso a que mi hermano Pigmalión venga a destruir mis murallas, o a que el gétulo Iarbas me lleve cautiva? ¿Si a lo menos antes de tu fuga me quedase alguna prenda de tu amor; si viese jugar en mi corte un pequeñuelo Eneas, cuyo rostro infantil me recordase el tuyo, no me creería enteramente vendida y abandonada!”; vid. también trad. de Diego López, Madrid, 1657, p. 209: “Al menos, si antes de tu partida hubiera tenido de ti algún hijo, si algún Eneas pequeño me anduviera jugando en mi Palacio, que se pareciera a ti solamente en el rostro, del todo no pareciera cautiva o desamparada”.

al firmamento de la gloria y de lo divino, que era la continuación triunfal hacia el exterior de las cualidades de la persona real: odio, muerte, soledad y hielo concluyen la vicisitud de la “infelix Dido” abandonada “moribundam” por un Eneas ausente y distraído, asustado y enmudecido, vano y ambiguo, pasmado por los prodigios y reproches y consigo mismo inerte y sin palabras, falso hasta el disimulo y el subterfugio. No se puede decir que Virgilio se desmaye en la construcción de un episodio tan dramático: aun si no toma una resolución en relación a la reina por medio de alguna expresada notación de *pietas* —antes bien, de hecho, la abandona a su desesperada pasión a todo trance, reducida a la locura báquica de su propio fuego—. Sin embargo, se puede decir que la trágica desolación de Dido la hace soberbia en la total revelación de una pasión compleja y desmedida. Eneas, en cambio, es incapaz de sentimientos como de palabras —aunque se refugie en la protección de los “Iovis monitis” (v. 331)— “inmota tenebat lumina” (331-332) y, después de un largo tiempo (“tandem”) sale afuera con pocas sentencias (“pauca refert”) (v. 333), en definitiva, ajustado y consciente en una condición no seguramente fácil y antes bien penosa (“et obnixus curam sub corde premebat”, v. 332)¹¹. Y todo se explica muy bien, si pensamos que la visión sideral de Virgilio imponía sin ninguna duda que debía triunfar el alto aviso de la sagrada necesidad de Roma y del imperio de Augusto. La patria, la sombra del padre Anquises, los dioses y el sumo Júpiter y su mando, el porvenir del mismo pequeño hijo Ascanio “capitisque [...] cari” obligan al arribo certero a los “fatalibus arvis” de Roma... Quizá no sea del todo casual la alusión cariñosa al niño Ascanio y a su destino —posiblemente, en relación secreta con la imagen del “parvulus Aeneas” evocado por Dido—. Pero para ella la imagen era risueño alivio de la desolación del abandono y descanso materno contra los oscuros terrores de la destrucción amenazada por su hermano Pigmalión o la cautividad del “Gaetulus Iarba” o, finalmente, como consuelo por la fuga de Eneas, con la repetición de la imagen del amado (“qui te tamen ore referret”, v. 329). Sobre un fondo sombrío de pesadas pasiones y de contraste y guerra, abandono y muerte surge finalmente la figurita ágil y tierna, alegre y jocosa (“parvulus aula luderet Aeneas”) como representación de todo ante Dido; no solamente sinécdoque del padre, sino totalidad por sí mismo, y parte sustancial de Dido, para constituirse como el todo “si quis mihi”... Y todo ese arduo mundo de sentimientos entrelazados no vale para Quevedo, devorador en persona del mito y de sus figuras antiguas en la solemne y doliente lección del gran Virgilio. Como siempre, Quevedo se adueña de la vicisitud y de sus protagonistas y asume el fuerte peso de sus personales perversidades y aporías, entrando violentamente en los despojos de la reina con toda la indignación y la rabia de quien se siente traicionado en sus pro-

¹¹ Cfr. *Eneida*, IV, 331-333: “Subyugado por el mandato de Júpiter, Eneas pugna por encerrar su dolor en el corazón; por fin, le responde en breves palabras” (Trad. Eugenio de Ochoa, Madrid, 1869).

pios ideales e intereses; también, como denuncia secreta de la incomprensión y de la traición y abandono, rechazo de una propia prodigada dedicación, amor y servicio. El soneto manifiesta el sarcasmo de la defraudación y saca fuera del llanto de Dido el desprecio violentísimo hasta la exasperación profanadora y grotesca de la figura de Eneas, jamás amado y comprendido por Quevedo. Desapego, caricatura, amenazas y también el recurso a la *agudeza*, a la contradicción de la lógica y del concepto y a la paronomasia; he aquí los instrumentos de Quevedo, que, como siempre, se complace en la lectura del mito clásico, adhiriéndosele a sí mismo como una máscara total, no ya de actor sino de protagonista directo. También como defensa interior de una víctima de una superchería imperdonable en la profunda tragedia del amor traicionado. Leamos los versos: el v. 1 (“Si un Eneíllas viera, si un pimpollo”) reproduce en su entrada el texto virgiliano, con pérdida de la tierna palabra “parvulus” asimilada en el diminutivo; “pimpollo” exhibe una perfidia sutil en la definición del joven retoño de la planta Eneas (también en sentido etimológico) con los sucesivos correlativos métricos de la invectiva y del sarcasmo: “rollo” (v. 4 “cuando fueras[...] al rollo”); y “pollo” que sacrifica a Eneas en su más habitual apelativo virgiliano profanado (“tanpreciado en llamarte pío”, v. 7 y v. 8 “que al principio pensaba que eras pollo”: la aliteración en *p* es igualmente subrayado sarcástico de fingida armonía y ligereza del ritmo del verso y apaciguada ironía de tono). Dido-Quevedo no duda en acometer explícitamente al personaje de Eneas con un retrato absolutamente falto de piedad, que lo describe como un miserable pordiosero que, es más, había acabado por dar un vulgar y feliz *braguetazo* en la dorada hospitalidad *en todos los sentidos* de la reina: “bribón troyano”, “muerto de hambre y frío” (v. 6). En los dos cuartetos se asoma una imagen paradójica y destructiva del “pius Aeneas”, así como su ida a Italia no revela ninguna misión especial ni sagrada del llamado fundador del imperio... “cuando fueras a Italia, sino al rollo” (v. 4)...

Veremos, además, que la alusión a Italia, ¡ay de mí!, contiene, luego, otro reenvío a algo todavía más desolador y muy claramente despectivo. Mientras tanto, Dido guarda prudentes distancias con respecto a Eneas, también como potencial actor y promovedor de paternidad. El “Eneíllas” —que a mí me parece bastante grotesca alusión a la figura de un Eneas en pequeño...— “sólo en el rostro tuyo, en obras mío” (v.3) hace coincidir al niño con el padre; pero muy poca parece haber sido la parte paterna... Entre otras cosas, Dido señala la fuga de Eneas como ya acaecida (“ausencia”) o como desapego profundo y no sólo distracción respecto al eros (“desvío”). Mucho más significativa la figura central de Eneas como la de un pollo pelado y desplumado y falto de recursos (“y tanpreciado de llamarte pío / que al principio pensaba que eras pollo”), que Quevedo imagina saltando —ya no dolorido peregrino de tierra en tierra, de aventura en aventura por las insidias de los mares— sino como una gallinácea cualquiera, de escollo en escollo o más bien de risco en risco en busca de comida y de un tibio y acogedor gallinero... “Aquí llegaste

de uno en otro escollo” (v. 5). Por la alusión a Italia, luego, remite Quevedo, abiertamente, a la violación mafiosa y al delito de honor de una amante seducida y abandonada y de la venganza meridional por parte de los parientes ofendidos... (vs. 9-10): “Mira que por Italia huele a fuego / dejar una mujer quien es marido”. Los últimos versos repiten habituales conceptos muy amados por Quevedo por lógica exasperada y denuncia de la contradicción: v. 11 “no seas padrastro a Dido, padre Eneas”, añadiendo, una vez más, nueva atención e insistiendo sobre la capacidad efectiva de la paternidad de Eneas de ser coherente y auténtica: v. 12 “Del fuego sacas a tu padre y luego / me dejas en el fuego que has traído”. Para terminar con una *agudeza* ulterior: fuego-agua / eros-mar que pone de relieve y acusa una todavía más grave falta de *pietas* humana y revolvimiento de funciones: salvas a tu padre del fuego y me dejas a mí en el fuego de la pasión; deseas el agua del mar que te lleve a Italia y me niegas a mí el alivio de la pasión... Como siempre, en Quevedo, el mundo al revés se constituye con el olvido de los valores positivos de la conciencia (y de la lógica) e incoherencia en la práctica humana hacia los demás. Y así acaba la agria apropiación que hace Quevedo de la elevada y umbrátil figura de trato y de dibujo del gran lírico latino.

Y como contraste intencional, para sugerir otros tonos y sentimientos —en otra sazón y ámbito cultural de una muy diversa y anterior fase del humanismo hispánico del siglo de oro— un breve comentario a la traducción de la primera égloga de Virgilio hecha por Fray Luis de León¹². Entre otras cosas, también en esta égloga el protagonista es un *puer* risueño y liberador de salvación “cara deum suboles, magnus lovis incrementum” (v. 49), que Fray Luis traduce con palabras no diversas de las empleadas por Quevedo: “pimpollo, “¡oh divinal obra del cielo!” (v. 89)... “pimpollo” es también uno de los “nombres de Cristo”... Se trata de una égloga muy compleja, como es consabido, y atravesada por muchas lecturas también proféticas, que hacen del hijo de Asinio Polión una especie de figura mesiánica en las visiones tardomedievales (desde Lactancio a Eusebio de Cesarea en adelante). De hecho, es ésta una égloga de las menos teocriteas de la colección, con “reminiscencias [...] de Catulo [...] Lucrecio, Horacio del epodo 16, de poco anterior a nuestra composición, por el motivo de la edad de oro”¹³. “La complejidad virgiliana presenta simetrías en los versos de tipo pitagórico, por ser construida en torno al profético número 7: versos 3+14+28+14+4”¹⁴. El tema profético remite quizá a la sibi-

¹² O Macrí, *Enciclopedia virgiliana*, s.v. demuestra que toda traducción de Fray Luis —como para todos los poetas-traductores— es la primera redacción de su propia poesía. M. Morreale está atendiendo a un estudio completo de Fray Luis de León sobre textos virgilianos.

¹³ Cfr. Virgilio, *Bucolice*, Ed. de M. Geymonat, Milano: Garzanti, 1986³, p. 46, nota 1. Para los textos de Fray Luis, cfr. *Obras completas castellanas*, Ed. del Rdo. P.F. García, Madrid: B.A.C. 1944, pp. 1526-29.

¹⁴ Cfr. *ibid.* p. 46, nota 1 (Nota de M. Geymonat).

la cumana (también en *Eneida* III, 441 y sigs.) o también a Hesíodo y Pseudo-Probo dicho Cimeo¹⁵.

Se añaden otras sutiles finuras helenísticas¹⁶ y otras importantes alusiones al clima de novedad y grandeza que funde el enaltecimiento del *puer* con el de su familia y con la venida del mítico reino de Saturno a beneficio de un tiempo regenerado y de superación de las fatigas y contrastes del hombre sobre la tierra. Fray Luis queda sustancialmente en la atmósfera del texto original, estando él mismo no menos cerca de una sonora pureza de celebración y quizá de espera de un tiempo renovado y redimido. En el fondo, el “magnus”, “maior” del texto virgiliano coinciden con la misma frecuencia de “alto”, “gran hermosura”, “el rico y alto hado”, “luz más pura”. “lo grande que a ti sólo está esperando”, “y bien del todo”, que en parte traducen y en parte son nuevos versos o expansiones de geminaciones y sinonimias, que amplifican y hacen un tono aun más alto de celebración y enaltecimiento. Fray Luis abre a menudo el texto latino más estrecho y seco y hasta cifrado: “magnus ab integro saeculorum ordo” (v. 6) se traduce con “Los signos tornan de la edad dorada / de nuevo largos años nos envía / el cielo y nueva gente en sí engendrada” (vs. 10-12). Es decir, que la intervención de Fray Luis hace a menudo un texto más afable y sencillo de tono narrativo. Por otra parte, hay que reconocer que Fray Luis pone al menos tres elementos nuevos en el texto virgiliano; que pasa de 63 versos a 112.

Queremos decir, ante todo, que Fray Luis dilata ya enseguida un elemento de mayor universalismo planetario: vs. 8-10 “Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum / desinet ac toto surget gens aurea mundo, / casta fave Lucina: tuus iam regnat Apollo”. Los vs. 13-18 de Fray Luis se expresan así, dando tiempos diversos a la sintaxis virgiliana e interpretando correctamente a Lucina con la casta Diana. Pero véase cómo se hace más activa y revelada la dinámica de salvación del “puer” que, en vez de hacer coincidir con su propia venida el César de la edad del hierro, más bien, la va a echar lejos con violencia increíble para promover, él

¹⁵ *Ib.* p. 47, nota 3: “[...] la creencia en el Gran Año, sostenida ya por astrólogos etruscos y filósofos académicos y estoicos, se había difundido ya en Roma en aquellos años de parte de cultos místicos de sectas pitagóricas. Según esa doctrina la vida humana se mediría en grandes ciclos (*magni menses*) que tomarían el nombre de los metales (el oro, la plata, el hierro, etc.): al ciclo final, regido por el Sol, (Apolo), tomaría a sucederle con la idéntica disposición de los astros y de las cosas humanas, el ciclo inicial, la edad del oro regida por Saturno: La duración del Gran Año se calculaba de distintas maneras por los antiguos, en muchos millares o también en algunos millones de años”.

¹⁶ *Ib.*, p. 50, nota 10: “Nótese la refinada técnica helenística: “tibi... tibi, fundet... fundet, ipsa... ipsae, occidet... occidet”; a cuatro versos dedicados a los milagros del nacimiento (18-23) corresponden cuatro versos que describen los fenómenos típicos de la edad de oro (21-22, 24-25)”: naturalmente, todo ese aspecto muy importante y vinculado a la interpretación cifrada y pitagórica no entra en la traducción más humana de Fray Luis de León, a quien, posiblemente, le interesaba más el aspecto general y el tema de la novedad y de la salvación mucho más cercano a su visión agustiniana.

solo, una vez más, y activo (“poblará” contra “surget”), la fecundación del universo:

Tú, Luna casta, llena de alegría
favorece, pues reina ya tu Apolo,
al niño que nació en aqueste día.
El hierro lanzará del mundo él solo,
y de un linaje de oro el más preciado
el uno poblará y el otro polo.

“Mundo” latino se difunde, sea en el homólogo “del mundo”, sea en el más abierto “el uno [...] y el otro polo”. Aún más: en el v. 17 “*pacatumque reget patriis virtutibus orbem*” se hace más extenso y solemne aun en términos espaciales: “y del valor paterno rodeado / cuanto se extiende el mar, cuanto la arena, / con paz gobernará” (vs. 32-34). En el mismo sentido total, siendo añadida una más amplia y consciente extensión en sentido profético, dos series llenas de dolor y participación y entre ellas hondamente vinculadas y enlazadas:

Teque adeo decus hoc aevi, te consule, inibit,
Pollio, et incipient magni procedere menses;
te duce, si qua manent sceleris vestigia nostri,
inrita perpetua solvent formidine terras.

(vs. 11-14)

Los versos de Virgilio se revelan en 9 versos de Fray Luis de tono alto y subrayados con fuerte escanciación:

En este vuestro, en este consulado,
Polio, de nuestra edad gran hermosura,
tendrá principio el rico y alto hado.
En él comenzarán con luz más pura
los bienhadados meses su carrera,
y el mal fenecerá, si alguno dura.
Lo que hay de la maldad nuestra primera
deshecho, quedarán ya los humanos
libres de miedo eterno, de ansia fiera.

(vs. 19-27)

“Menses” aparece más adelante que en el lugar correspondiente virgiliano, y es solamente el acaecer de los días; para Fray Luis, más hondo y dramático movimiento de dinámicas fatales. El “mal” genérico se superpone y se exaspera en el pecado original con elevado sentido teológico de sabor bíblico y también agustiniano, con el añadido sentido de corrupción y desgajamiento (vid. también el v. 31

“Pauca tamen suberunt priscae vestigia fraudis” —“mas todavía / del mal antiguo quedarán sus pisadas”, vs. 56-57):

quedarán ya los humanos
libres del miedo eterno, de ansia fiera.

Este último verso contiene el sintagma “ansia fiera”, que insinúa en el texto una angustia que humedece el “miedo”, pero que lleva una connotación ferina; a ella se le puede añadir cierta amplificación del bestiario luisiano de cuyo “recelo” se librarán las “ovejas” “de leche llenas” de 40-42: en Virgilio los animales hostiles son los “leones” y el “serpens”; en Fray Luis se habla “de lobo, de león y de onza mora”, que son las tres fieras del primer canto del *Infierno* de Dante... Aún más, aparece una alusión a la “suerte buena” en el v. 31, no requerida por el texto latino: esto significa que Fray Luis tiene interés en poner en el texto esta línea suya de la presencia ineliminable del hado o de la suerte: otro ejemplo en 65-66: “irá otra vez a Troya, conducido / de su virtud, Aquiles y sus hados” —que corresponde al v. 35 “atque iterum ad Troiam magnus mittetur Achilles”, justamente, aquel adjetivo “magnus”, que compone con otras citas el motivo central de la égloga, es decir, el triunfo de los valores más altos renovados por el “magnus saeculorum ordo”, se divide aquí en dos elementos, de los cuales el primero, “virtud”, contiene sin duda el valor del heroísmo ético; pero “hado” es la huella secreta que indica de ese heroísmo las razones oscuras y profundas—. Así, muy significativo parece el episodio del v. 53-54 “O mihi tum longae maneat pars ultima vitae, / spiritus et quantum sat erit tua dicere facta!”, que Fray Luis traduce en los vs. 94-96 con “;Oh, si el benigno hado de tal modo / mis años alargase que pudiese / tus hechos celebrar y bien del todo!”. Aquí, el elemento laico e impersonal de Virgilio va simplemente hacia la quieta esperanza y deseo de poder contar con la última sazón (“pars”) de una vida reconocida como larga; pero, para Fray Luis, se trata de dirigirse al hado —que se espera benignamente orientado, para que intervenga directamente sobre la duración del tiempo... Y es una presencia seguramente concreta y garantía de la continuidad de la vida del Poeta, no solamente íntimo y mecánico pasar de los años... Echa la cuenta con una Entidad suprema, pues, Fray Luis...

Quedan dos aspectos principales —junto con todos los posibles ulteriores y más aproximados análisis—: una figura espacial-natural y un subrayado de afectos. La primera aparece varias veces —y forma parte de una serie habitual en Fray Luis— (vid. p. ej., las frecuentes dilataciones de un ambiente natural en el comentario del *Libro de Job*). El v. 3 de Virgilio “si canimus silvas, silvae sint consule dignae” lo vierte Fray Luis con dos versos (4-5), con prolexis de la figura y tríplice repetición: “El campo no es de todos recibido, / y si cantamos campo, el campo sea / que merezca del cónsul ser oído”, entre otras cosas, con metonimia significativa

(el tema por el canto que lo describe) y sinestesia. Pero es importante la ampliación espacial del *campo*, que es palabra hispánicamente muy comprensiva (p. ej., más que la italiana) también por definición etimológica¹⁷. Aún más, en el v. 19 de Virgilio “tellus” se desdobra otra vez; en los vs. 36-37 de la traducción, en una repetición, quizá, también un tanto cansada, pero no menos interesante: “el campo te presenta de su grado / ya te presenta el campo el bien seguro / bácar”; entre otras cosas, en el v. 45 de la traducción aparece “suelo” sin correspondencia en el texto latino, pero a confirmación de esta fuerte necesidad para Fray Luis de manifestar el tono afable del lenguaje, tierno de querida confianza y costumbre como en el “por mi mano plantado tengo un huerto” de la Oda I (v. 42), que aquí se percibe en la sustitución de las hierbas y flores más humildes y tranquilas: el “lirio blanco”, el “trébol verde oscuro” (v. 39); mientras Virgilio deja entrar la “colocasia” y el “ridenti [...] acantho” de elegancia clásica heráldica aun en los nombres.

Un último ejemplo reproduce, en realidad, el original latino en los vs. 52-54 “De suyo se irá el campo enrojeciendo / con fértiles espigas, y colgadas / las uvas en la zarza irán creciendo” —así, justamente, el texto de Virgilio: “mollis paulatim flavescet campus arista / incultisque rubens pendeat sentibus uva”. Pero aquí, la coincidencia entre texto y traducción confirma y afianza la más seguramente participada abertura hacia la agradable visión agreste—. Un último dato de la traducción viene, finalmente, a poner de relieve cierta elección de manifestaciones del sentimiento: en los vs. 109-110 de la traducción dice Fray Luis: “a quien no han halagado / sus padres con amor y abrazo estrecho”; mientras Virgilio repite el motivo de la sonrisa (ya del famoso v. 60 muy bello de sutil ambigüedad siempre afectuosa “Incipe, puer, risu cognoscere matrem”, que Fray Luis resuelve inesperadamente aun aquí en un gesto: “Conoce, pues, con blando y dulce gesto”): “Incipe, parve puer, quod non risere parentes”. Y parece un poco extraña esta repetida ausencia de sonrisa —que para Fray Luis sustituye la ausencia de afectuosidad y amor más manifiestos: “no han halagado”; “amor”, “abrazo estrecho”—. Sobre esto nada sabemos. Pero, aquí también el texto clásico se ofrece mucho más hondamente asimilado y hecho propio —tal vez de enlace con la vida, tal vez como figura urgente y secreta de sí y su propia circunstancia.

GAETANO CHIAPPINI
Università di Firenze

¹⁷ *Campus* en latín significa “llanura, lugar llano y abierto cultivado” en contraposición a *mons, collis, silva*, cfr. F. Calonghi, *Dizionario della lingua latina*, I, Torino, Rosenberg & Sellier, 1950, s.v.

LAS IMPRENTAS DE LA CORONA DE ARAGÓN EN LA DIFUSIÓN DE LA LITERATURA DEL SIGLO DE ORO

Esta comunicación pretende ofrecer un análisis cualitativo de la forma de difusión coetánea de la literatura española del Siglo de Oro a través de las imprentas de la Corona de Aragón.

Para ello, nos hemos basado en las ediciones de los autores y obras más representativos desde el punto de vista actual, que, salvo en ciertos casos, coinciden con los que mayor número de ediciones alcanzaron en su época.

Dos son los factores fundamentales que intervienen en el proceso de difusión impresa de la obra literaria: su producción y su mercado. El análisis de la distribución en el espacio y el tiempo de los autores españoles del Siglo de Oro, tratando de establecer su relación con los editores para quienes trabajaron —cuando no fueron editadas por los propios impresores— unido a los datos accesibles sobre la comercialización de sus productos, nos permitirá aproximarnos con garantía al conocimiento del alcance de esta difusión, pero para ello es necesario reunir la bibliografía completa y fiable de la edición española y de las obras españolas editadas en otros países durante los siglos XVI y XVII. Entonces será posible realizar estudios cuantitativos y comparativos por lugares de edición, temática —incluyendo la producción impresa no literaria— y género editorial, que aportarán nueva luz sobre el proceso general de difusión de la literatura española del Siglo de Oro.

Hemos elegido el ámbito territorial y político de la Corona de Aragón por varias razones. En primer lugar porque, con frecuencia, suele considerarse como una unidad la producción bibliográfica española, sin tener en cuenta la diversidad política y, por tanto, legislativa y administrativa de los distintos reinos peninsulares bajo el dominio de un solo monarca. Este aspecto incide no sólo en el comportamiento del comercio y distribución del libro impreso, sino en las posibilidades que se ofrecían al autor a la hora de publicar sus obras. Son, por otra parte, numerosas las pruebas que poseemos —en la documentación conservada y en el testi-

monio de los propios libros— de las estrechas relaciones existentes, ya desde el siglo XV, entre los editores, libreros e impresores de Cataluña, Aragón y Valencia, lo que nos permite considerar conjuntamente, en muchos aspectos, la actividad editorial y de mercado del libro en estos lugares. Finalmente, por la gran producción de ediciones —y especialmente de reediciones— de obras literarias españolas que se realizaron en los siglos XVI y XVII en las ciudades de la Corona de Aragón, sólo superada por la producción de Madrid a partir del establecimiento definitivo de su capitalidad, según podemos avanzar con los datos que hasta ahora poseemos.

En relación con los factores señalados puede variar la consideración que, desde el punto de vista textual, merecen las distintas ediciones de una obra. Los autores solían publicar sus obras en el lugar donde residían. De ahí que sea Madrid, residencia de la Corte, el principal foco de irradiación de la obra de los escritores que vivían bajo la directa o indirecta protección de los cortesanos y en contacto con los círculos intelectuales y sociales formados al socaire del poder político: por lo que habitualmente, sólo se preocupaban de solicitar privilegio de exclusiva de edición para los reinos de Castilla, con lo que la obra podía publicarse legalmente por cualquier editor en otros reinos. Los importantes centros editores de los reinos de la Corona de Aragón —Barcelona, Valencia y Zaragoza, sobre todo— y, en segundo lugar, Pamplona, en el Reino de Navarra, que no logran mantenerse con la sola producción local, se convierten muy pronto en centros de difusión de las obras cuya primera edición madrileña ha superado la prueba de su aceptación y demanda —un buen porcentaje de las cuales son obras literarias— y de las que por razones diversas no pueden editarse en Castilla.

De acuerdo con los presupuestos apuntados, distribuiremos las ediciones seleccionadas, teniendo presente la relación de los autores con las ciudades en que se publican por primera vez o se reeditan sus obras. Este enfoque nos permite captar con facilidad, en la mayoría de los casos, cuál fue la relación autor/edición, aspecto cuyo interés no es preciso destacar, y establecer una tipología en cuatro grupos de las ediciones literarias del Siglo de Oro con pie de imprenta en la Corona de Aragón.

Veremos en primer lugar una serie de primeras ediciones, publicadas en Madrid o en algunas otras ciudades de los reinos de Castilla, que se reeditan, inmediatamente o a los pocos años, impresas en ciudades de la Corona de Aragón. Consideramos únicamente la primera de las, con frecuencia múltiples, reediciones.

La obra de tres grandes autores, Cervantes, Lope de Vega y Góngora, ofrece una muestra representativa, que complementamos con otras referencias.

La primera edición del *Quijote*, la publicó Francisco de Robles, impresa por Juan de la Cuesta, con privilegio para Castilla. La segunda edición de Madrid 1605, por los mismos editor e impresor, obtuvo, además del privilegio para Castilla, privilegio para Portugal y, aunque en la portada se indica que lo tiene para la

Corona de Aragón, sólo lo había obtenido para el Reino de Valencia¹. Sin duda fue una reacción ante las reediciones, al margen del autor, aparecidas el mismo año, una en Lisboa y al menos otra —aunque son dos las que se editan con el mismo pie de imprenta— en Valencia por Pedro Patricio Mey, a costa de José Ferrer. Esto podría explicar que Miguel de Cervantes no se ocupara de solicitar privilegio para los restantes territorios de la Corona de Aragón, ni para otros reinos del dominio de la Corona española.

La *Segunda parte*, impresa y editada por los mismos Juan de la Cuesta y Francisco de Robles, en 1615, se publica con sólo el privilegio para Castilla y, en 1616, aparece la edición de Valencia, impresa también por Pedro Patricio Mey y editada, esta vez, por Roque Sonzonio. Con ocasión de publicar esta edición de la *Segunda Parte*, el impresor valenciano pudo decidirse a realizar una nueva edición de la ya posiblemente agotada de la *Primera Parte*, de 1605, sin cambiar la fecha. Sea como fuere, la primera edición conjunta de las dos partes del *Quijote* se publica en Barcelona, en 1617 —al año siguiente de la muerte de Cervantes—, financiada por los librereros, Miguel Gracián, Juan Simón y Rafael Vives, quienes la publicaron en tres emisiones —una a nombre de cada uno de los librereros— y, para acelerar la impresión de la obra, encargaron el primer volumen al impresor Bautista Sorita y, el segundo, a Sebastián Matevat.

Los mismos librereros publicaban el *Persiles*, el mismo año de 1617, fecha de la primera edición de Madrid, por Juan de la Cuesta y editada por el librero Juan de Villarroel, y de la reedición valenciana de Pedro Patricio Mey y Roque Sonzonio.

Posiblemente el éxito obtenido por las ediciones de Barcelona del *Quijote* y el *Persiles* hizo que, en 1618, el librero e impresor, Sebastián de Cormellas, se decidiera a editar *La Galatea*, impresa por primera vez en Alcalá, en 1585.

Al parecer todas las reediciones hasta ahora mencionadas se realizaron legalmente, puesto que obtuvieron las necesarias licencias de impresión y no nos consta que contravinieran los privilegios otorgados a Miguel de Cervantes. Apoya esta conclusión el caso de las *Novelas ejemplares* que, publicadas en Madrid, en 1613, por Francisco de Robles e impresas por Juan de la Cuesta, con privilegio para los Reinos de Castilla y para los de la Corona de Aragón, no se conoce reedición en la Corona de Aragón hasta la de Barcelona, por Esteban Liberós, en 1631.

En cuanto a las ediciones de Lope de Vega, observamos idéntica forma de difusión a través de las reediciones realizadas en ciudades de la Corona de Aragón.

Su poema *Isidro* se publica en Madrid por el primer editor de Lope, Juan de

¹ El privilegio para la Corona de Aragón no figura en los preliminares ni aparece en la documentación publicada por José M.ª Madurell Marimón, "Licencias reales para la impresión y venta de libros (1519-1705)". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXII (1964-65), 111-248. El privilegio para el reino de Valencia fue dado a conocer por Francisco Martínez Martínez, *Melchor Valenciano de Mendiola, jurado de Valencia, procurador de Miguel de Cervantes, Bartolomé y Leonardo de Argensola y general de la Duquesa de Villa-Hermosa. Notas biográficas*, Valencia: 1917, p. 99.

Montoya, impresa por Luis Sánchez, en 1599 y, aunque no inmediatamente, la reedita en Barcelona, el librero José Andrés, impresa por Honofre Anglada, en 1608.

De la *Arcadia*, cuya primera edición se imprime en Madrid, en 1598, también por Luis Sánchez y a costa de Juan de Montoya, conocemos dos reediciones de 1602, una en Valencia, por Juan Crisóstomo Garriz, y otra en Barcelona, por Sebastián de Cormellas.

La hermosura de Angélica aparece en Madrid, impresa por Pedro Madrigal, en 1602 y en 1604 es reeditada en Barcelona por Miguel Manescal.

Durante su estancia en Sevilla, Lope publica *El Peregrino en su patria*, impresa por Clemente Hidalgo, en 1604 y, en 1605, la reeditaba en Barcelona, Sebastián de Cormellas.

Gabriel Graells y Giraldo Dótil, imprimen en Barcelona, en 1609, una reedición de *La Jerusalén conquistada*, que se había publicado por primera vez, el mismo año, en Madrid, impresa por Juan de la Cuesta. También del mismo año de sus primeras ediciones madrileñas financiadas ya por el editor Alonso Pérez, son las reediciones de los *Pastores de Belén*, en Lérida, a costa de Miguel Manescal, 1612 y de *La Filomena con otras diversas rimas*, en Barcelona, por Sebastián de Cormellas, 1621.

El editor e impresor barcelonés, Sebastián de Cormellas, reedita sistemáticamente, entre 1611 y 1620, las *Partes de Comedias* de Lope, de la *Segunda* a la *Decimotercera*, salvo la *Decimosegunda*. Seis de ellas aparecieron en Barcelona el mismo año de su primera edición y las restantes antes de los dos años.

A partir de la *Parte catorce* no se conocen reediciones en ciudades de la Corona de Aragón, hasta el año 1630, en que Esteban Liberós, imprime la *Parte veinte*, cinco años después de haberse publicado en Madrid, a costa de Alonso Pérez, como la mayor parte de las anteriores.

La aparición de la edición de Gonzalo de Hozes de las obras de Góngora da lugar a una nueva forma de difusión editorial, llevada también a cabo por editores de la Corona de Aragón. *Todas las obras de Don Luis de Góngora*, se publica en Madrid, en 1633, por la Imprenta del Reino, a costa de Alonso Pérez, quien la reedita el mismo año y de nuevo en 1634, fecha asimismo de la edición contrahecha impresa en Sevilla.

En 1634 aparece una obrita destinada al gran público, en formato de bolsillo, 12.º prolongado, que contiene una selección de las composiciones más ligeras entre las editadas por Hozes, titulada *Delicias del Parnaso, en que se cifran todos los romances líricos, amorosos, burlescos, glosas y décimas satíricas del regocijo de las Musas el prodigioso don Luis de Góngora*, impresa en Barcelona, por Pedro Lacavallería, en coedición con el librero de Zaragoza, Pedro Esquer. Esta selección fue reeditada también varias veces, separadamente, por los editores que financiaron su primera edición. Al publicarse una de estas reediciones, la de Zaragoza, 1643, Pedro Esquer decide acompañarla de la edición del resto de las poesías recogidas por

Hozes, bajo el título de *Todas las obras*, impresa por Pedro Vergés, también como libro de bolsillo, en 12.^o prolongado².

Completando lo ejemplificado con la obra de tres de los autores más representativos de la literatura española del Siglo de Oro, observamos un comportamiento semejante por parte de los editores de la Corona de Aragón en relación con la picaresca.

La *Primera parte de Guzmán de Alfarache* se publica en Madrid, en casa del Licenciado Várez de Castro, en 1599 y el mismo año aparecen una serie de reediciones financiadas por libreros y realizadas por impresores de la Corona de Aragón:

— la de Barcelona, impresa por Sebastián de Cormellas en coedición con el librero de Zaragoza, Ángelo Tabano.

— la de Barcelona, en la Emprinta de Gabriel Graells y Giraldo Dotil, 1599, coeditada por los libreros de Barcelona, Miguel Manescal y Jerónimo Genovés.

— la de Zaragoza, impresa por Juan Pérez de Valdivieso, a costa de Juan de Bonilla.

En el mismo año de 1599, aparecían en dos ciudades de la Corona de Aragón dos ediciones del *Lazarillo*: La de Zaragoza, impresa por Juan Pérez de Valdivieso y la de Barcelona, por Sebastián de Cormellas. Como es sabido, el *Lazarillo*, acababa de ser publicado en Madrid por Juan Berrillo, en la imprenta de Luis Sánchez, a la vista, según demostró Claudio Guillén³, del éxito obtenido por el *Guzmán*.

De las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel, cuya primera edición se publicó en Madrid, impresa por Juan de la Cuesta, a costa de Miguel Martínez, en 1618, aparecen también en el mismo año, dos reediciones en Barcelona, una de ellas impresa por Gerónimo Margarit, a costa del librero de Zaragoza, Juan de Bonilla, y la otra, por Sebastián de Cormellas y a su costa.

El diablo Cojuelo de Luis Vélez de Guevara, que editó, en Madrid, Alonso Pérez, impresa en la Imprenta del Reino, en 1641, aparece reeditada en Barcelona, en 1646, por Sebastián de Cormellas, quien probablemente es el hijo y sucesor del editor de las obras anteriormente citadas.

Pasamos ahora a un segundo grupo de obras literarias del Siglo de Oro, cuya primera edición se publicó en ciudades de la Corona de Aragón por residir en ellas, permanente o accidentalmente el autor. Citamos brevemente:

Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega, iniciada su publica-

² Jaime Moll, "Las ediciones de Góngora en el siglo XVII", *El Crotalón, Anuario de Filología Española*, I (1984), 921-963.

³ "Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco", *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, I, Madrid: 1966, p. 221-231, artículo ampliado y traducido al inglés en *Literature as system*, Princeton: 1971, p. 135-58.

ción por Juan Boscán y terminada por su viuda Ana Girón de Rebolledo, fueron impresas por Carles Amorós, en 1543, editadas por el librero Joan Bages. Carlos V concedió a la viuda de Boscán privilegio para todos sus reinos y señoríos, por lo que dicha señora, ante las reediciones que inmediatamente se realizaron, dio poderes para cobrar las cantidades que le correspondían por ellas y proceder contra los responsables de su publicación⁴.

Jorge de Montemayor publica la primera edición de *Los siete libros de la Diana*, en Valencia, impresa por Juan Mey, en 1558-59.

El bachiller Pedro de Moncayo publica, en 1589, su recopilación *Flor de varios romances nuevos y canciones*, impresa en Huesca, por Juan Pérez de Valdivielso, a costa de Pedro Ibarra. Esta edición inicia la serie de romancerillos, que constituyen la base del *Romancero General*.

Gracián publica en Huesca y en Zaragoza —habitualmente residió en Aragón— la mayor parte de sus obras y sólo unas pocas, el *Arte de ingenio*, en 1642 y la Parte tercera de *El criticón*, en 1657, se publican por primera vez en Madrid. Sin embargo, es conocida la difusión que obtuvieron sus obras, tanto en Madrid como en la mayoría de las ciudades españolas. La indicación de “Véndese en casa de Francisco Lamberto en la carrera de San Jerónimo”, que figura en la portada de la primera edición de *El discreto*, —impresa en Huesca, por Juan Nogués, en 1646— muestra que o fue financiada por el librero de Madrid o, al menos, éste se encargó de distribuirla.

En la difusión impresa de las obras de Gracián, observamos el recorrido inverso al de las referidas obras de Cervantes, Góngora y Lope de Vega. Citamos como ejemplo:

La primera edición conocida de *El Héroe*, se publica en Huesca, impresa por Juan Nogués, en 1639 y, el mismo año, aparecen en Madrid, impresa por Diego Díaz.

En 1647, se publica el *Oráculo manual*, en Huesca, también impresa por Juan Nogués y la segunda edición es de Madrid, por María de Quiñones, a costa de Francisco Lamberto, 1653.

La primera edición de la Primera parte de *El criticón*, es de Zaragoza, por el mismo Juan Nogués, 1651 y, en 1658 la reedita, en Madrid, Pablo de Val, con la indicación de “Véndese en casa de la viuda de Francisco Lamberto”.

En 1664 el librero e impresor de Barcelona, Antonio Lacavallería publicaba juntas por primera vez las tres partes del *Criticón*. El mismo año el librero Santiago Martín Redondo publicaba la primera edición de las *Obras* de Gracián, que Antonio Lacavallería reeditaría en 1669.

También las novelas de Alonso de Castillo Solórzano se van editando en las

⁴ *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)*. Recogidos y transcritos por José M.^a Madurell Marimón, anotados por Jorge Rubió y Balaguer. Barcelona: 1955, p. 826-28, 835-40.

ciudades donde mora. Alonso Pérez le edita en Madrid las tres primeras (*Tardes entretenidas*, 1625; *Jornadas alegres*, 1626; *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, 1627). En 1628, Manuel de Sandi publica en Sevilla *Escarmientos de amor*. Trasladado a Valencia, formando parte de la corte de su virrey, el marqués de los Vélez, reforma la última obra, eliminando las moralidades, y la publica en Valencia, en 1629, con el título de *Lisardo enamorado*, editada por Filipo Pincinali, quien también edita, en 1634, sus *Fiestas del jardín*. La *Huerta de Valencia* se publica en 1629, impresa por Miguel Sorolla, a costa del autor. Trasladada su residencia a Barcelona, hace que Sebastián de Cormellas publique, en 1631, las *Noches de placer* y *Las Harpías de Madrid y coche de las estafas* y, en 1633, *Los amantes andaluces*. El librero Juan Sopera le publica, en 1632, *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares, natural de Madrid*, y, en coedición con el impresor Jaime Romeu, *Los alivios de Casandra*, en 1640. Antes de esta fecha, estuvo en Zaragoza, donde publicó algunas obras de carácter histórico y las *Aventuras del Bachiller Trapaza, quinta esencia de embusteros y maestro de embelecadores*, impresa por Pedro Vergés, a costa de Pedro Alfay, 1637. Vuelto a Madrid, publica, en 1642, a costa de Domingo Sanz de Herrán e impresa en la Imprenta del Reino, la *Guardiña de Sevilla*, que fue reeditada en Barcelona, por Sebastián de Cormellas, en 1644.

Un tercer grupo de obras literarias del Siglo de Oro se editan por primera vez en las ciudades de las Corona de Aragón por no estar autorizada su publicación en Castilla. Es preciso distinguir en este grupo las ediciones realizadas de acuerdo con el autor de aquellas que se publicaron sin su intervención.

Lope no obtuvo licencia en Castilla para imprimir *La Dragontea*, por lo que, en 1598, la publica en Valencia, impresa por Pedro Patricio Mey. Una vez editada la obra, el Consejo de Indias impide su distribución en Castilla, ordenando que se recojan los ejemplares que se encuentren en estos reinos. Sin embargo, Lope la reedita en Madrid, en 1602, como tercera parte de la primera edición de *La hermosura de Angélica* y de *Los doscientos sonetos*, que imprime Pedro de Madrigal, bajo el título de *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas*.

Sebastián de Cormellas publica, en Barcelona en 1634, la primera edición de la *Parte segunda de las comedias* de Juan Ruiz de Alarcón, quien, de este modo, eludió la suspensión de concesión de licencias para imprimir comedias, decidida por el Consejo de Castilla en 1625⁵.

Aunque obtuvo licencia eclesiástica, María de Zayas no logró la licencia del Consejo de Castilla para editar sus *Novelas amorosas y ejemplares* y las publicó en Zaragoza, por el Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, a costa

⁵ Jaime Moll, "Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634". *Boletín de la Real Academia Española*, LIV (1974), 97-103.

de Pedro Esquer, en 1637 y, al cabo de diez años, en 1647, la misma imprenta imprimió, esta vez a costa de Matías de Lizao, su *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*.

Entre las ediciones realizadas al margen del autor está la primera de las partes de comedias de Lope, que el impresor y editor de Zaragoza, Ángelo Tavanno, publica, en 1604, con el título de *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio, recopiladas por Bernardo Grassa*, edición con la cual se inicia la serie de las partes de Lope y el género editorial de la “parte de comedias”. Esta primera parte no fue, como hemos visto, reeditada en Barcelona, por Sebastián de Cormellas, como lo fueron las *Partes* que aparecieron a continuación.

Con la suspensión, en Castilla, de concesión de licencias para imprimir novelas y comedias, en 1625, los editores de la Corona de Aragón continúan la serie de Lope: La Parte XXII, apareció en Zaragoza, impresa por Pedro Vergés, a costa de Jusepe Ginobart, en 1630, y la Parte XXIV, también en Zaragoza y a costa del mismo editor, impresa por Diego Dormer, en 1633. Al no poder reunir el número suficiente de comedias de Lope, los editores de Zaragoza, Barcelona y Valencia, incluyen obras de otros autores y la serie pasa a denominarse *Parte de comedias de diferentes o varios autores*.

Entre el grupo de ediciones realizadas en la Corona de Aragón al margen de su autor se hallan, al parecer, las primeras ediciones de las obras literarias de Quevedo: El librero Roberto Duport publica en Zaragoza, en 1626, las primeras ediciones de la *Historia de la vida del Buscón llamado Don Pablos* y de la *Política de Dios*, ambas impresas por Pedro Vergés. El mismo año de 1626 se publica en Madrid la edición de la *Política de Dios* autorizada por Quevedo, impresa por la Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez. El *Buscón* y la *Política de Dios* son reeditados, también en 1626, en Barcelona por Sebastián de Cormellas y de la última existe otra reedición barcelonesa del mismo año, impresa por Esteban Liberós, a costa de los libreros Lluch Durán y Jacinto Argemir. El *Buscón* se reedita de nuevo al año siguiente, 1627, en Barcelona, por Lorenzo Deu y en Valencia, por Crisóstomo Garriz. Pero, en Castilla no se publica hasta 1648, fallecido ya Quevedo y doce años después de haber aparecido su primera edición. Con el título de “Historia y vida del gran tacaño”, el librero Pedro Coello la edita, junto con otros escritos del autor, en la recopilación titulada *Enseñanza entretenida*, impresa en Madrid, por Diego Díaz de la Carrera.

En 1627 aparecen, en Barcelona, los *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, editados por el librero Juan Sopera e impresos por Esteban Liberós, que se reeditan en el mismo año en Valencia y en Zaragoza y al año siguiente, de nuevo en Barcelona, por el mismo editor e impresos por Pedro Lacavallería. También en 1627, se publican de nuevo en Zaragoza bajo el título de *Desvelos soñolientos y verdades soñadas*, impresa por Pedro Vergés, con la indicación de “véndese en casa de Roberto Duport”, quien, como en el caso de la *Política de Dios* y del *Buscón*, actuó sin du-

da como editor. Hasta 1631 no aparece en Madrid la primera versión de la obra reconocida por Quevedo, con el título *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*, impresa por la Viuda de Alonso Martín, a costa de Domingo González.

Vistos una serie de ejemplos de los diversos tipos de ediciones de las obras de la literatura española del Siglo de Oro, realizadas en la Corona de Aragón, que se podría ampliar a otros muchos autores, citaré algunas ediciones que, publicadas en los reinos de Castilla, aparecieron con pie de imprenta de ciudades de la Corona de Aragón, con el fin de soslayar las complicaciones derivadas de la normativa legal vigente en Castilla:

En Sevilla se imprimieron muchas de estas ediciones contrahechas o falsificadas y no todas atribuidas a ciudades de la Corona de Aragón. La *Tercera Parte de comedias* de Lope de Vega, en la que incluyeron obras de otros autores, es edición sevillana con pie de imprenta de Barcelona, 1612. Como lo son varias de las partes que continúan la serie de las de Lope, a partir de la parte XXI, que figuran como impresas en diversas ciudades de la Corona de Aragón, en este caso por haberse publicado en los años en que el Consejo de Castilla no concedía licencia para imprimir este tipo de obras. También se imprimieron en Sevilla una edición contrahecha de la del *Buscón* de Zaragoza, por Roberto Duport, 1626 y la falsificada del *Parnaso español*, con pie de imprenta de Zaragoza, 1649, ambas en el taller de Francisco de Lyra. De la imprenta sevillana de Simón Faxardo, con fecha de 1629, es la edición contrahecha, con algunas adiciones, de los *Sueños y discursos o desvelos soñolientos*, que a costa de Juan Saperá imprimió en Barcelona, en 1628, Pedro Lacavallería.

La amplia difusión de la literatura española del Siglo de Oro a cargo de los editores de la corona de Aragón, que hemos observado en unos pocos casos, en relación con el conjunto de las obras publicadas, nos permite adelantar algunas consideraciones:

En primer lugar el motivo que, por evidente, no precisa explicación, el notable consumo de la literatura castellana en todos los territorios de la Corona de Aragón, consumo que no tiene mucho que ver, en el caso de Cataluña, con la coincidencia de tratarse de los siglos de mayor decadencia de la literatura catalana, puesto que, si en toda Europa se reeditan libros en castellano, es lógico que los focos principales de demanda y difusión de las obras impresas por primera vez en Castilla, sean los reinos de la Corona de Aragón, el de Navarra, Flandes y también Portugal. En los Países Bajos, se unía a su pujante tradición editorial, la existencia de un fuerte núcleo de población castellana, destinada en puestos militares y civiles, por lo que se publican, por una parte, ediciones de amplia difusión en formatos reducidos y, a partir de la segunda mitad del siglo XVII hasta entrado el siglo XVIII, lujosas ediciones de *Obras completas*, que se exportaban a España. Distinto es el caso de la Corona de Aragón y de Navarra, que actúan como complemento de la producción editorial castellana, considerando la expectativa de éxito de las obras publicadas en

Castilla y aprovechando, con frecuencia, la circunstancia de estar al margen de determinadas disposiciones legales que afectaban únicamente a los reinos de Castilla.

Por otra parte, los contactos comerciales eran muy fluidos entre los reinos peninsulares y, a pesar de los trámites que era preciso efectuar para obtener licencia para distribuir en Castilla las ediciones impresas en otros reinos, el mercado del libro era un mercado abierto, como lo atestiguan la documentación y muchas de las ediciones conservadas. En muchos libros editados en la Corona de Aragón hallamos añadida una hoja que contiene la aprobación, licencia del Consejo y tasa para entrar en Castilla.

La fluidez del mercado editorial entre los distintos territorios bajo el dominio de la Corona española, especialmente entre los peninsulares, originó, sin embargo, algunos problemas. Así, el 19 de abril de 1616, 17 editores madrileños presentan, ante el rey y el Consejo de Castilla, una petición para que se impida la entrada de libros impresos en otros reinos de los que exista edición hecha en Castilla⁶. El Consejo decide que se cumpla lo ya ordenado y que los libros impresos fuera de los reinos de Castilla han de ser sometidos a licencia del Consejo y tasa.

Pero la legislación podía burlarse con facilidad y tales diligencias son también objeto de falsificación, reproduciéndose en algunas reediciones las aprobaciones y la tasa de la edición original, cambiando, si es preciso, algún dato. Por otra parte, los editores castellanos no son los únicos perjudicados. Uno de los firmantes del citado documento, el librero Miguel Martínez, fue acusado por sus compañeros de no protestar del perjuicio que la entrada ilegal de libros le reportaba, por lo que, en su descargo, facilita, en varias de sus ediciones, una lista de obras que había publicado y que se vendían en Madrid en ediciones realizadas en la Corona de Aragón y en Navarra. Miguel Martínez no tuvo, sin embargo, en cuenta que una de las ediciones que cita, es reedición, de 1614, de las *Doze comedias famosas de quatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia*, publicada en 1608 con privilegio para el reino de Valencia⁷.

MERCEDES DEXEUS
Biblioteca Nacional

⁶ Jaime Moll, *Aspectos de la librería madrileña en el Siglo de Oro*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1985, p. 27.

⁷ La justificación de Miguel Martínez junto con el Auto del Consejo de Castilla figura en los preliminares de la *Segunda parte de las Comedias* de Lope de Vega, que editó en Madrid, impresa por Juan de la Cuesta, en 1618.

ANTIGUALLAS MEXICANAS: ESCRIBIR Y LEER CRÓNICAS EN LA NUEVA ESPAÑA DEL XVI

Antonio de León Pinelo, primer bibliógrafo de América, al prologar su *Epítome de la biblioteca oriental y occidental, náutica y geográfica*, (Madrid, 1629), explica cómo:

comenzando por lo más olvidado y abatido que son los libros de Indias... dispuse con nuevo estudio una copiosa Biblioteca en que se hallan, si no todos los autores que de las dos Indias han tratado, los más que mucha diligencia y no poco gasto pudo juntar... [cuya] recomendación lleva en la novedad de la materia, pues de la que apenas parece se hallará corto número de libros, asegura a la verdadera noticia de tantos. (León Pinelo, s.p.).

De su recopilación de impresos y manuscritos no cabe concluir sino que la época prestaba muy poca atención a la historiografía indiana occidental. Pero sí, además, excluimos del tema todo lo relativo a los hechos de los españoles, conquistadores o evangelizadores, exploradores o colonizadores, centrándolo en la descripción de costumbres y creencias de los indígenas americanos y, más aún, en la historia precolonial, bien puede decirse que, a juzgar por las publicaciones impresas, el interés contemporáneo era prácticamente nulo.

En efecto, el lector interesado en esas materias no dispuso de ningún texto hasta finales del siglo XVI, y entonces únicamente tuvo dos. El primero, *República de los indios occidentales*, del agustino Fray Jerónimo Román, fue publicado en 1575 en Medina del Campo, pero inmediatamente mandado recoger por el Consejo de Indias; de modo que, debidamente corregido y aprobado, no volvió a ver la luz sino 20 años más tarde, en Salamanca en 1595. A partir de esta segunda edición Fray Gerónimo Román fue, según Torre Revello, “uno de los dos autores de temas americanos [que] comparten con Ercilla la gran difusión de sus escritos” (Torre Revello, 229) en América. El otro fue el célebre Doctor Nicolás Monardes con su *Historia medicinal*.

La obra formaba parte de una serie más amplia titulada *Repúblicas del mundo*, estudio comparativo de las distintas civilizaciones entonces conocidas, y trataba sobre todo de las idolatrías y formas de gobierno de incas y aztecas. Uno de sus propósitos era mostrar que las antiguas leyes y creencias de estos pueblos no tenían nada que envidiar a las de los considerados más civilizados, por lo que el autor confesaba:

Cuando yo oigo decir a alguno que los indios eran y son bestiales y gente de bajos entendimientos, no lo puedo llevar con paciencia, porque los que esto dicen juzgan que si los hombres no son maliciosos, terribles y dados, como dicen, al diablo, no son hombres, no mirando que la piedad, mansedumbre y humanidad son virtudes y dones dados de Dios y más conformes a ley natural que el ser cruel, áspero y terrible. Esto digo porque mirando la buena gobernación de esta gente me parece que no se diferenciaba nada de una muy buena República. (Román, 271-2).

Podía estar refiriéndose, entre tantos otros, a Gonzalo Fernández de Oviedo, quien en su *Historia general y natural de las Indias* (1535-55) afirmaba, por ejemplo:

Muchas abominaciones y delitos y diversos géneros de culpas hubo en esta gente, demás de ser ingratisimos y de poca memoria y menos capacidad. ... No faltan algunos sodomitas, demás de ser todos idólatras, con otros muchos vicios y tan feos que muchos de ellos por su torpeza y fealdad no se podrían escribir sin mucho asco y vergüenza, ni yo los podría escribir por su mucho número y suciedad.

En cualquier caso, el tema no era nuevo, pues ya se sabe que a mediados del siglo había sido objeto de apasionada controversia entre Ginés de Sepúlveda y Fray Bartolomé de Las Casas ante Carlos I. Aunque el clima oficial había cambiado a finales de siglo en contra de Las Casas, si exceptuamos los polémicos *Opúsculos* que él mismo hizo imprimir subrepticamente en 1552 en Sevilla, la obra de Fray Gerónimo era la primera en que el pequeño gran público lector del impreso podía encontrar información sobre los indígenas americanos libre de extravagantes acusaciones.

Seguía faltando, sin embargo, además de una etnografía que no se limitara a las estructuras de gobierno indígena, una historia precolonial de los pueblos americanos. Ninguno de los textos impresos durante el siglo XVI la ofrece hasta la aparición de la *Historia natural y moral de las Indias* del jesuita Joseph de Acosta, publicada en Sevilla en 1590 y luego varias veces reimpressa y traducida a varios idiomas europeos —aunque sin llegar a tener la favorable acogida americana de las antedichas *Repúblicas*.

En el “Proemio al lector” Acosta precisa:

Del Nuevo Mundo e Indias Occidentales han escrito muchos autores diversos libros y relaciones, en que dan noticia de las cosas nuevas y extrañas que en aquellas

partes se han descubierto, y de los hechos y sucesos de los españoles que las han conquistado y poblado. Mas hasta ahora no he visto autor que trate de declarar las causas y razón de tales novedades y extrañezas de naturaleza, ni que haga discurso e inquisición en esta parte, ni tampoco he topado libro cuyo argumento sea los hechos e historia de los mismos indios antiguos y naturales habitantes del Nuevo Orbe (Acosta, 57).

Acosta dedica los Libros V, VI y VII a la historia moral, principalmente las creencias y costumbres indígenas, de México y del Perú. Poco es lo que dice de la historia de los Incas, pero a la de los mexicanos, en cambio, le dedica todo el Libro VII, cuyo primer capítulo, titulado “Que importa tener noticia de los hechos de los indios, mayormente de los mexicanos”, es, en realidad, prólogo a esta primicia que era la historia antigua. En ese mismo capítulo justificaba así esta importancia:

Quando la relación o la historia de los hechos de los indios no tuviere otro fruto más de este común de ser historia y relación de cosas que en efecto de verdad pasaron, merece ser recibida por cosa útil, y no por ser indios es de desechar la noticia de sus cosas... Mas hay otra muy particular razón [para escribir esta historia], que por ser de gentes poco estimadas, ... la noticia de sus cosas ... convida a que nos den crédito en las nuestras ... y aun quitan mucho del común y necio desprecio en que los de Europa los tienen, no juzgando de estas gentes tengan cosas de hombres de razón y prudencia. El desengaño de esta vulgar opinión en ninguna parte le pueden mejor hallar que en la verdadera narración de los hechos de esta gente (Acosta, 437-8).

Acosta confesó paladinamente cuáles fueron sus fuentes de información, especialmente las relativas a México, que él no visitó sino muy brevemente: “comúnmente sigo en las ... materias de México [a] Juan de Tovar, prebendado que fue de la Iglesia de México y agora es religioso de nuestra Compañía de Jesús” (Acosta, 390). De hecho, Acosta no añadió nada a la información de su correligionario, consistente en un resumen de su propia obra que, por encontrarse ya entonces perdida, tuvo que hacer a base de sus recuerdos y de “otro libro que hizo un fraile dominico deudo mío, que estaba el más conforme a la librería antigua que yo he visto, que me ayudó a refrescar la memoria para hacer esa historia” (Tovar, 4). Este resumen de Tovar es el llamado *Segunda Relación*, el fraile dominico en cuestión es Fray Diego Durán, y su libro la *Historia de los indios de Nueva España*.

Consciente Acosta del carácter derivativo de su información, al agradecer el envío de Tovar le preguntó, inquieto, qué certidumbre y autoridad tenía su historia y cómo pudieron los indígenas mexicanos, carentes de escritura, a lo que él creía, tener memoria de tantas y varias cosas.

La contestación de Tovar le informa cumplidamente de cómo llevó a cabo su propia investigación histórica, y vale como descripción del trabajo de los demás

historiadores de antigüedades mexicanas de la época. Por eso vale la pena citarla abundantemente:

El Virrey Don Martín Enríquez, teniendo deseo de saber estas antiguallas de esta gente con certidumbre, mandó juntar las librerías que ellos tenían de estas cosas, y los de México, Tezcuco y Tulla se las trajeron, porque eran los historiadores y sabios en estas cosas. Envióme el Virrey estos papeles y libros con el Doctor Portillo, Provisor que fue de este arzobispado, encargándome las viese y averigüase, haciendo alguna relación para enviar al Rey. Vi entonces toda esta historia con caracteres y jerglíficos que yo no entendía y, así, fue necesario que los sabios de México, Tezcuco y Tula se viesen conmigo por mandado del mismo Virrey. Y con ello, yéndome diciendo y narrando las cosas en particular, hice una historia bien cumplida, la cual, acabada, llevó el mismo Doctor Portillo, prometiendo de hacer dos traslados de muy ricas pinturas, uno para el Rey y otro para nosotros. En esta coyuntura le sucedió ir a España y nunca pudo cumplir su palabra ni nosotros cobrar la Historia. ... Y esta es la autoridad que esto tiene, que para mí es mucha, porque además de que lo vi en sus mismos libros, lo traté antes del cocoliste con todos los ancianos que supe sabían de esto y ninguno discrepaba, como cosa muy notoria entre ellos (Tovar, 4-5).

Le informa a continuación de la existencia de la escritura pictográfica e ideográfica entre los mexicanos y aclara:

Es de advertir que aunque tenían diversas figuras y caracteres con que escribían las cosas, no era tan suficientemente como nuestra escritura, que sin discrepar por las mismas palabras refiriese cada uno lo que estaba escrito; sólo concordaban en los conceptos. Pero para tener memoria entera de las palabras y traza de los parlamentos que hacían los oradores... había cada día ejercicio de ello en los colegios de los mozos principales que habían de ser sucesores a estos, y con la continua repetición se les quedaba en la memoria sin discrepar palabra... y de esta suerte se conservaron muchos parlamentos... de gente en gente, hasta que vinieron los españoles que en nuestra letra escribieron muchas oraciones y cantares que yo vi, y así se han conservado (Tovar, 4-5).

Sólo durante el siglo XVI o, cuando más, principios del XVII, y estando presente en Nueva España, era posible llevar a cabo estas investigaciones. Sólo entonces era posible encontrar todavía a indígenas que hubieran recibido esa educación historiadora bien antes de la llegada de los españoles, bien muy poco después: además de la disminución aterradora del número de indígenas a lo largo del siglo —de unos 25 millones en 1519 pasan a poco más de 1 millón en 1605—, van haciéndose más raros los códices disponibles y, sobre todo, la enseñanza de la escritura alfabética hace inútil tanto la pintura indígena como su técnica memorística.

Limitándonos a la Nueva España en los 100 años posteriores a la llegada de los españoles, disponemos de cerca de un centenar de textos, en “pinturas” y en

escritura alfabética, en castellano y en náhuatl, que contienen información histórica sobre los antiguos mexicanos. Ninguno de ellos comenzó a publicarse hasta el siglo XIX. Sin duda algo tuvo que ver la censura en esta escasez de impresos, pero la explicación dista mucho de ser suficiente pues, lo mismo que ocurre con la antedicha *Segunda Relación* de Tovar, se puede afirmar que la mayor parte de estos escritos no estaban destinados a la imprenta o, cuando mucho, no estaban listos para ella.

Los lectores principales de estos textos fueron las autoridades y los funcionarios metropolitanos y coloniales, laicos y religiosos, que, como es lógico, estuvieron interesados desde el principio en el conocimiento adecuado de las nuevas tierras y gentes bajo su dominio. Además de los documentos de todo tipo recibidos en el desempeño de sus funciones, se pueden señalar tres momentos principales en los que la Administración recaba información de manera sistemática.

A finales de los años 20 la Corona encarga una serie de informes que darían lugar a la *Descripción de la Nueva España* de 1532. Esta colección de documentos, sobre todo geográficos, no hizo sino exacerbar la urgencia de obtener la información humana y social necesaria para la administración del territorio. En consecuencia, el Presidente de la Audiencia, el obispo Ramírez de Fuenleal, que había tenido parte importante en la colección de datos para la *Descripción* y sabía de su insuficiencia, sugirió al Consejo de Indias que encargase oficialmente una nueva encuesta, esta vez social y económica. Ello resultó en una Cédula Real del 19 de diciembre de 1533 que es el primer intento oficial directamente etnográfico. Al mismo tiempo, el Virrey encargaba al franciscano Fray Andrés de Olmos:

por ser la mejor lengua mexicana que entonces había en esta tierra y hombre docto y discreto, que sacara en un libro las antigüedades de estos naturales indios ... para que de ello hubiera alguna memoria y lo malo y fuera de tino se pudiese mejor refutar y si algo bueno se hallase se pudiese notar, como se notan y tienen en memoria muchas cosas de otros gentiles (Mendieta, 47).

Así comenzó en la Nueva España una colaboración entre laicos y religiosos, sobre todo franciscanos, que va a durar medio siglo, convirtiéndose estos en los especialistas en antigüedades mexicanas no sólo con el beneplácito, sino con el apoyo de la Corona, de quienes fueron entonces lo más hábiles agentes.

El segundo momento se puede situar en 1553, fecha en que se expide una "Instrucción general" para llevar a cabo otra encuesta global sobre la sociedad mexicana prehispánica. De las muchas contestaciones directas a que da lugar, la más conocida es la *Breve y sumaria relación de los señores en la Nueva España* del antiguo oidor de la Audiencia Alonso de Zorita. Pero es también con ella en mientes cómo poco después, en 1558, el Provincial franciscano ordena a Bernardino de Sahagún que emprenda la labor enciclopédica que todos conocemos.

De estas iniciativas saldrán obras tan fundamentales como el *Tratado de las antigüedades mexicanas* (entre 1533 y 1539) de Fray Andrés de Olmos, hoy perdido, pero parcialmente reconstruible gracias a otros de sus escritos dispersos y a lo que de él tomaron otros historiadores contemporáneos; la *Relación de las cosas, idolatrías, ritos y ceremonias de la Nueva España* de Fray Toribio de Benavente o Motolinía, también perdido, pero reconstruible mediante las citas de sus sucesores, sus propios *Memoriales*, y su *Historia de los Indios de Nueva España* (1541); y la *Historia general de las cosas de Nueva España* (1577) de Fray Bernardino de Sahagún. Siguiendo más tarde la obra y la intención de estos primeros franciscanos, habría que incluir también la malhadada *Historia eclesiástica indiana* (1596) de Fray Gerónimo de Mendieta y la *Monarquía indiana* de Torquemada —única de todas ellas que consigue ser publicada en 1615.

El tercer momento ocurre entre 1572 y 1573, siendo Presidente del Consejo de Indias Juan de Ovando, cuyo excepcional esfuerzo informativo da lugar a la Real Provisión del Bosque de Segovia sobre “La orden que se ha de tener en las Indias en nuevos descubrimientos”. También es consecuencia de la labor de Juan de Ovando y de su ayudante, el cosmógrafo Juan López de Velasco, la impresión y distribución a partir de 1577 de los cuestionarios de las famosas *Relaciones geográficas*.

Mientras los propósitos de la Corona y de la Iglesia, particularmente de los franciscanos, coincidieron, las investigaciones de estos sobre antigüedades mexicanas fueron no ya permitidas sino fomentadas. Llegó un momento, sin embargo, en que esos propósitos difirieron: los franciscanos se decantaron por una política indiana casi autonomista, mientras que las autoridades civiles y las demás autoridades religiosas, sobre todo las seculares, perseguían una castellanización a ultranza. De ahí que en 1577, de un modo sorprendente y hasta contradictorio con otras decisiones reales contemporáneas, Felipe II ordene al Virrey Martín Enríquez:

que luego que recibáis esta cédula, con mucho cuidado y diligencia procuréis haber estos libros [de Fray Bernardino de Sahagún] y sin que quede original ni traslado alguno, los enviéis a buen recaudo en la primera ocasión a nuestro Consejo de las Indias, para que en él se vean. Y estaréis advertido de no consentir que por ninguna manera persona alguna escriba cosas que toquen a supersticiones y manera de vivir que estos indios tenían, en ninguna lengua. (García Icazbalceta, 249).

La decisión afectó no sólo a Sahagún sino también a sus correligionarios citados, cuyos escritos desaparecieron. Igualmente afectó al jesuita Tovar, como él mismo dice, y al dominico Durán. Más aún, fueron víctimas de la voluntad gubernamental de reservarse el conocimiento de esas materias impidiendo su publicidad incluso los trabajos del cosmógrafo y cronista oficial del Consejo de Indias, Juan López de Velasco, así como los del Protomédico de Indias, Doctor Francisco Her-

nández, a quien Felipe II había encargado años antes una misión naturalista en América y cuyos papeles recogió el monarca para ocultarlos personalmente sin siquiera informar de su paradero al Consejo de Indias.

En cualquier caso, es curiosa la escasez en toda esta masa de información de escritos propiamente históricos y la abundancia, en cambio, de lo que hoy llamaríamos etnografías; es decir, es curioso el interés de estos dos tipos de lectores, el administrador y el religioso, metropolitanos o coloniales, por las costumbres y creencias de los mexicanos contemporáneos y su desinterés por los hechos de sus antepasados. O, mejor dicho, sería curioso si no fuese tan evidente el carácter instrumental de esos conocimientos: por muy universalmente valiosa y publicable que resulte hoy esta información, no hay que olvidar que entonces su valor era directamente proporcional a su utilidad para unos pocos lectores que ante todo perseguían la modificación y no la preservación de las costumbres indígenas.

La historia antigua, en cambio, era inútil, cuando no perjudicial, tanto para los colonizadores como para los evangelizadores. Valgan como ejemplo de este interesado desinterés estos tres casos de importantes relatos históricos indígenas que no sólo estuvieron al alcance de aquellos usuarios del escrito —así hay que llamarlos—, sino que deben mucho a unos de ellos, los franciscanos, y que, sin embargo, estos desecharon en sus propias crónicas.

El primero, el llamado *Anales históricos de la nación mexicana*, de 1528, lo constituyen cinco textos anónimos redactados alfabéticamente en náhuatl. Como esta alfabetización es sorprendente sólo 7 años después de la llegada de los españoles, pues desde luego no se deben a la pluma de ninguno de los religiosos tempranos, y recordando que uno de ellos, Fray Pedro de Gante, creó una escuela primaria para indígenas en 1523, antes incluso de la llegada de sus compañeros, los famosos doce franciscanos, al año siguiente, se ha pensado que deben de ser obra de uno de sus alumnos. Según G. Baudot un posible candidato sería el futuro señor de Xaltocan, Don Pablo Nazareo (Baudot, 59). Alonso de Zorita dice haber tenido en su poder unos memoriales y una relación de Nazareo. Más tarde éste sería rector y profesor en otro colegio franciscano, el Colegio Imperial de la Santa Cruz de Tlatelolco para los hijos de la nobleza indígena, fundado en 1533, que llegó a ser una verdadera institución de enseñanza superior dedicada al estudio de la teología y las humanidades, además de convertirse en el centro más importante, durante cerca de medio siglo, de la investigación sobre antigüedades mexicanas. En él formó Sahagún a docenas de discípulos que, bajo su dirección, redactaron la *Historia general* publicada a su nombre.

También sabemos por Zorita del segundo caso, el de “Juan Cano, natural de Cáceres, que fue casado con una hija de Moctenzuma [y] escribió una relación de aquella tierra y de su conquista y se halló en ella” (Zorita, 23). Sin duda Zorita se refiere a dos textos, *Relación de la genealogía y linaje de los señores...* y *Origen de los mexicanos...*, que los franciscanos redactaron entre 1530 y 1532 a petición

de Juan Cano con el fin de fundamentar las varias demandas de restitución de los bienes de su mujer, Doña Isabel, basándose en la tradición histórica indígena a que ella tenía acceso.

Un poco más tardío, de 1570, es el tercero, los *Anales de Cuauhtitlan*, anónimos también y escritos en náhuatl, que tratan de la historia de los reinos de Culhuacan y de México de un modo desconocido en ningún otro escrito. Al mejor de sus editores y traductores, Primo Feliciano Velázquez, no le cabe duda que provienen del taller de Sahagún e incluso aventura la paternidad principal de uno de sus más importantes colaboradores, el cuauhtitlanense Alonso Bejarano (Velázquez, X).

De todo ello, como se ve, tenían noticia los franciscanos, a quienes no faltaron las oportunidades, por tanto, de hacer historia antigua. Ninguno se interesó en ello a pesar de ser materia tan propinqua a la que les ocupaba. Tan es así que cuando Motolinía envía su *Historia de los indios* al conde de Benavente —a pesar del título no trata sino de la evangelización de los indios— sólo toca la historia antigua mexicana en su “Carta proemial” y eso en tres páginas apresuradas. Y cuando Sahagún añade a sus once libros de “cosas de la Nueva España”, un duodécimo libro histórico siguiendo, como en todo lo demás, la versión indígena, lo dedica exclusivamente al episodio de la Conquista de México.

Pero lo que resultaba inútil para quienes consideraban a los indígenas distintos de sí, por mucho que los admiraran o defendieran, era justamente lo más útil para quienes eran o se sentían mexicanos. La etnología, en efecto, es la ciencia sobre lo ajeno, intrínsecamente alienante y manipulativa. La historia, en cambio, es el fundamento de la identidad, por no decir la identidad misma.

Es precisamente con ese objeto con el que se escribe en México a finales del siglo XVI y principios del XVII sobre historia antigua mexicana. Era una época en la que, por un lado, todavía podía disponerse de materiales de primera mano y, por otro, era ya dramáticamente evidente, por tantos conceptos, el triunfo de la voluntad española de desindigenizar el país. No es sorprendente, pues, que todos los historiadores en cuestión sean mexicanos, mestizos en su mayoría, y que todos estén animados por un espíritu nacionalista evidente.

El más conocido de todos ellos es el ya mencionado Fray Diego Durán, quien, aunque nacido en España, se crió en Texcoco desde los 7 años. Suyos son tres textos, posiblemente pensados como partes de un mismo todo: *Libro de los ritos y ceremonias...*, concluido en 1571; *Calendario antiguo*, en 1579; e *Historia de los indios de Nueva España*, en 1581. Los dos primeros obedecen a un conocido propósito, y son, consonantemente, etnográficos:

Hame movido, cristiano lector, a tomar esta ocupación de poner y contar por escrito las idolatrías antiguas y religión falsa ... el haber entendido que los que los que nos ocupamos en la doctrina de los indios nunca acabaremos de enseñarles a conocer

el verdadero Dios si primero no fueran raídas y borradas totalmente de su memoria que adoraban. (Durán, I, 3).

Y al cerrar el segundo texto, complemento del anterior: “mi intento sólo es avisar de lo necesario, para utilidad de los prójimos y aviso de los ministros y extirpación de supersticiones que, estando en aviso, se toparán por momentos”. (Durán, I, 293).

La tercera parte, en cambio, mucho más extensa, es la primera historia completa en castellano de la nación mexicana hasta la llegada de los españoles. Como en el caso de su contemporáneo Tovar, vale la pena citar abundantemente las explicaciones de Durán por lo que tienen de ilustrativo para los demás historiadores. En primer lugar el regionalismo, en su caso traducido en un centralismo capitalino:

Aunque los acontecimientos de todas estas gentes se derramasen en otro tiempo por muchas partes de este nuevo mundo y en todas ellas hubiese gente de mucho valor y cuenta, todos en fin venían a concluir ser sus hazañas y valor participado de la principal fuente, que era México, y allí se daba razón y cuenta de cuanto pasaba en las demás provincias y reinos, como cabeza de todos ellos. (Durán, II, 27).

En segundo lugar, su nacionalismo indigenista:

Esta dichosa patria ha procreado hijos que con más suficiencia lo pudieran haber resucitado y dado vida [a la historia indígena] ... para que las antiguas alabanzas duren para siempre, con perpetua memoria ... [y] las gentes advenedizas y extrañas ... huelguen de saberla y leerla y pierdan la mala y falsa opinión con que condenaban la barbaridad que a estas gentes atribuían ... Lo cual, aunque mi ingenio no me favorezca más que a otro, la esperanza de poder salir con ello ... me la ha hecho fácil, acompañándola el deseo de salir con mi intento y la voluntad y gana que de poner en memoria las cosas de la patria me inclina. Y aunque con tan pocos aparejos y tan mal apercebido, me atrevo a emprender una cosa tan escondida y olvidada. (Durán, II, 28).

Por las mismas fechas que Durán están escribiendo, además del antedicho Juan de Tovar, otros dos mestizos mexicanos, Juan Bautista Pomar y Diego Muñoz Camargo, a quienes hay que distinguir del resto de los historiadores reseñados por el hecho de haber dirigido sus escritos directamente a la Administración española para hacer méritos personales al tiempo que defendían los intereses de su región respectiva.

El primero, escribano en la ciudad de Texcoco, no hacía sino contestar en 1582 a algunas de las preguntas del cuestionario de las *Relaciones geográficas* y, de acuerdo con ellas, su texto tiene más interés etnográfico que histórico.

El segundo, en cambio, aunque también inició su relato en 1580 como respuesta a estos cuestionarios, toma rumbos más históricos centrándolos en su nativa Tlaxcala, y ofrece así una historia regional desde la más remota antigüedad hasta el año en

que abandona la relación en 1585. En ese momento, estando Muñoz Camargo en Madrid como miembro de un grupo de notables tlaxcaltecos que habían viajado a España para favorecer sus pretensiones, entrega personalmente su *Historia* a Felipe II.

Los cuatro historiadores restantes comparten unas razones historiográficas distintas de los anteriores y se dirigen, por tanto, a otro público. Todos ellos son nobles o están emparentados con la nobleza indígena. De lo contrario no hubieran sabido escribir ni leer, ni habrían tenido acceso a una información histórica exclusivamente impartida y manejada por la nobleza.

El primero, Hernando de Alvarado Tezozómoc, es el único de quien se sabe con certeza que era indígena por los cuatro costados: nieto de Moctezuma II y biznieto de Axayaca, otro de los gobernantes aztecas. Su *Crónica mexicana*, escrita en castellano en 1598, pertenece a la misma familia que las de Durán, Tovar y Acosta, es decir, presenta la versión “tenochca” u oficial de la historia indígena. Pero al hacerlo con menos añadidos culturales europeos, refleja más fielmente la tradición autóctona.

Aunque el texto que se conserva carece de toda indicación expresa de propósitos o destinatarios de la escritura, en el prólogo de otro escrito suyo, en náhuatl esta vez, la llamada *Crónica mexicáyotl*, de 1609, historia genealógica oficial de la familia gobernante de México Tenochtitlan, es decir, de la suya propia, Tezozómoc es muy claro:

Hela aquí, aquí comienza, aquí se verá, aquí está asentada por escrito ... la historia del origen, de cómo empezó la ciudad de México Tenochtitlan, ... madre, padre, cabeza de todos y cada uno de los poblados de todos lados de la reciente Nueva España. ... Así lo vinieron a decir, lo vinieron a asentar en su relato y nos lo vinieron a dibujar en sus papeles los viejos y viejas que eran ... nuestros antepasados. ... Nos la legaron a quienes ahora vivimos ... y nunca se perderá, nunca se olvidará... siempre lo guardaremos nosotros,... y lo dirán los que vivan, los que nazcan en el futuro, los hijos de los mexicanos, los hijos de los tenochcas. Fue Tenochtitlan la que guardó esta relación. ... Tlatelolco nunca nos lo quitará porque no es en verdad legado suyo. (Tezozómoc, 5).

Contemporáneo suyo es Christóbal del Castillo, mestizo o, más probablemente, indio, nacido poco después de 1521 y muerto en 1606, y autor, entre 1597 y 1600, de una obra de la que no han quedado más que tres fragmentos relativos a la peregrinación de los mexicanos a las tierras de Anáhuac, las tribulaciones de Nezahualcōyotl y la conquista española de México-Tenochtitlan. Ningún escritor de la época tuvo noticia de él ni de su historia, que dio a conocer por primera vez el jesuita Francisco Calderón en 1631, difundiendo la noticia Eguiara en su *Bibliotheca mexicana*, sin haber podido ver la obra. En el prólogo de la última parte conservada, Castillo hace la siguiente súplica, como él la llama:

...que sepas, que entiendas, oh tú, seas quien seas, oh tú, lector de libro, que... ya en ninguna parte mora, vive, nace quien lo sabía; y quienes vivirán, nacerán, cuando es-

to vaya a ser visto, cierto no sonará como aconteció, porque aquellos que ya eran gentes viejas cuando en presencia de ellos aconteció de verdad ya fenecieron del todo... y este libro estará brotando siempre, germinando estará siempre, siempre viviendo estará, para que en él vean, admiren tanta cosa que no vieron y ninguno entiende perfectamente aún (Castillo, 93-4).

El tercer historiador, Domingo de San Antón Muñón Chimalpahin Quauhtlehuanitzin, nació en 1579 en Chalco y ocupó el cargo, prestigioso para un indígena, de fiscal o “mandón” de la iglesia de San Antonio Abad en Xoloco, en la ciudad de México, donde vivió desde los 14 años como “naboría”, es decir, indígena entre españoles. Comenzó a escribir muy joven, a los 20 años, y dejó de hacerlo también a una edad temprana, hacia 1620, aun cuando su muerte no ocurrió sino hacia 1660.

De sus varios escritos los más importantes son una serie de anales que cubren en total cerca de 900 años, hasta finales del siglo XVI, y atienden principalmente a acontecimientos sociopolíticos de su propia región.

Explica así su labor Chimalpahin:

Para que podáis tener conocimiento de ello, yo, Don Domingo de San Antón Muñón Chimalpahin Quauhtlehuanitzin, recogí esta información de todos los que todavía la conocían en nuestros tiempos, ahora durante nuestra vida. Y para que no desaparezca o sea olvidada, hoy de nuevo la estoy verificando, la estoy rehaciendo, poniéndola toda en un libro:... cómo eran las cosas en... Tzaqualtitlan Tenanco Chiconcoac Amaquemecan, el gran lugar y una de las cuatro divisiones de todo el estado llamado provincia de Chalco. Aquí los hijos de la nobleza que viven al presente y los que vivan en el futuro que desconozcan la vieja historia de la ciudad, la verán y la conocerán en el libro de la antigua ciudad, el libro de la antigua vida. (Chimalpahin, 17-8).

El último de esta serie es Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, nacido en Texcoco, antiguo centro cultural azteca, en 1578 y muerto en México en 1650. Es el gran historiador texcocano, de cuya familia real descendía, y fue educado en el Colegio de Tlatelolco, aunque en la época de su decadencia, familiarizándose con los muchos documentos que allí se guardaban sobre historia antigua mexicana, que él, por su parte, se dedicó también a coleccionar. Es ya en todo un historiador hispanizado, salvo en su exclusiva dedicación a la materia indígena, y su obra manuscrita, especialmente su incompleta *Historia de la nación chichimeca*, fue la más leída y citada por los especialistas posteriores.

Estas son las razones y el modo de Ixtlilxóchitl para su labor historiadora:

Desde mi adolescencia tuve siempre gran deseo de saber las cosas acaecidas en este Nuevo Mundo, que no fueron menos que las de los romanos, griegos, medos y otras repúblicas gentílicas que tuvieron fama en el Universo, aunque con la

mudanza de los tiempos y caída de los señores y estados de mis pasados, quedaron sepultadas sus historias. Por cuya causa he conseguido mi deseo con mucho trabajo, peregrinación y suma diligencia en juntar las pinturas de las historias y anales y los cantos con que las observaban; y sobre todo, para poderlas entender, juntando y convocando a muchos principales de esta Nueva España, los que tenían fama de conocer y saber las historias referidas,... con cuya ayuda pude después con facilidad conocer todas las pinturas e historias y traducir los cantos en su verdadero sentido, con que he satisfecho mi deseo, siguiendo siempre la verdad. Por cuya causa no me he querido aprovechar de las historias que tratan de esta materia, por la diversidad y confusión que tienen entre sí los autores que tratan de ellas, por las falsas relaciones y contrarias interpretaciones que se les dieron. (Ixtlilxóchitl, II, 525)

Después de este autor la historia de los antiguos mexicanos se escribirá a base de documentos imposibles de refrendar por los expertos indígenas. Con Ixtlilxóchitl acaba pues una manera y una oportunidad de preservar por escrito el pasado azteca.

Muchas son las conclusiones que se podrían sacar tanto de la identidad nacional de estos historiadores como de sus motivos y propósitos; tanto de su falta de publicación impresa como de las pocas décadas en que se amontonan sus escritos; tanto de su exclusiva dedicación a esta materia histórica como de su elección de lengua, de tradición regional y de método historiográfico. No tengo tiempo para abordar esas conclusiones aquí, aunque algunas son tan evidentes que no es necesario expresarlas. En cualquier caso, se impone una, general: en los 100 años posteriores a la Conquista, la historia antigua mexicana la escribieron no los europeos, no los criollos, sino los indígenas o los mestizos mexicanos; y lo hicieron en un clima de prohibiciones y de descrédito, sin el aval lector que puede dar la publicación impresa, sin el aval tampoco de los superiores sociales, sin otro aliciente que el deseo de preservar su identidad nacional. Bien puede, pues, decirse que escribir sobre antiguallas históricas mexicanas en el siglo XVI fue una labor ingrata y solitaria, pero para algunos, afortunadamente, ineludible.

GONZALO DÍAZ MIGOYO
Northwestern University

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, José de. *Historia natural y moral de las Indias*. Edición de José Alcina Franch. Madrid: Historia 16, 1987.
- BAUDOT, Georges. *Utopie et histoire au Mexique. Les premiers chroniqueurs de la civilisation mexicaine (1520-1569)*. Toulouse: Privat, 1977.
- CASTILLO, Cristóbal del. *Fragmentos de la obra general sobre historia de los mexicanos escrita en lengua náuatl por Cristobal del Castillo a fines del siglo XVI*. Los tradujo al castellano Don Francisco del Paso y Troncoso. Florencia: Salvador Landi, 1908.
- CHIMALPAHIN QUAUHTLEHUANITZIN, Domingo de San Antón Muñón. En Susan P. Schroeder. *Chalco and Sociopolitical Concepts in Chimalpahin: Analysis of the Work of a Seventeenth-Century Nahuatl Historian of Mexico*. (Ph. D. Dissertation, University of California, Los Angeles, 1984). Ann Arbor: University Microfilms International, 1985.
- DURÁN, Fr. Diego. *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*. Edición paleográfica... Ángel M.^a Garibay K. 2 vols. México: Porrúa, 1984.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. *Historia general y natural de las Indias*. Edición de Juan Pérez de Tudela. B.A.E., 117-121. Madrid: Atlas, 1959.
- GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín. *Nueva colección de documentos para la historia de México*. Vol. 2, *Códice franciscano, Siglo XVI*. México: Díaz de León, 1886-1892.
- IXTLILXÓCHITL, Fernando de Alva. *Obras históricas*. 2 vols. Edición, estudio preliminar y un apéndice documental por Edmundo O'Gorman. México: U.N.A.M., Instituto de investigaciones históricas, 1985.
- LEÓN PINELO, Antonio de. *El Epítome de Pinelo, primera bibliografía del Nuevo Mundo*. Edición facsimilar. Estudio preliminar de Agustín Millares Carlo. Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1958.
- MENDIETA, Fr. Jerónimo de. *Historia eclesiástica indiana*. Edición de Francisco Solano y Pérez-Illa. B.A.E., 260-261. Madrid: Atlas, 1973.
- ROMÁN Y ZAMORA, Fr. Jerónimo. *Repúblicas de Indias. Idolatrías y gobierno en México y Perú antes de la Conquista*. Colección de libros raros o curiosos que tratan de América, Tomos XIV-XV. Madrid: Victoriano Suárez, 1897.
- TEZOZÓMOC, Fernando de Alvarado. *Crónica mexicáyotl*. Traducción directa del náhuatl por Adrián León. México: U.N.A.M. Instituto de historia, 1949.
- TORRE REVELLO, José. *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*. Buenos Aires: Instituto de investigaciones históricas, 1940.
- TOVAR, Juan. *Manuscrit Tovar*. Edition établie d'après le manuscrit de la John Carter Brown Library par Jacques Lafaye. Graz-Austria: Akademische Druck-u. Verlag-sanstalt, 1972.
- VELÁZQUEZ, Primo Feliciano. *Códice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los soles*. Traducción directa del náhuatl por el licenciado don Primo Feliciano Velázquez. México: U.N.A.M., Instituto de Historia, 1945.
- ZORITA, Alonso de. *Historia de la Nueva España*. Madrid: Victoriano Suárez, 1909.

SEXO Y VIOLENCIA: NOTICIAS SENSACIONALISTAS EN LA PRENSA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII

Pese a la importancia, cada vez más creciente, que se va dando al estudio de los media, la primitiva prensa española sigue siendo un campo desconocido incluso para la mayoría de estudiosos de historia y literatura del Siglo de Oro. Esto se debe a diversas causas, siendo una de las principales la tácita identificación del concepto “literatura” con el de “bellas letras”. En consecuencia, apenas si hay historia alguna de la literatura española que siquiera mencione los millares de *relaciones*, o sea folletos informativos de periodicidad irregular, que constituyen sin duda las lecturas más corrientes de los españoles de los siglos XVI y XVII.

En España se tardó más que en otros países europeos en establecer una prensa de publicación periódica regular. Esto hizo que, antes de la aparición en 1661 de la *Gaceta de Madrid*, de periodicidad mensual, la prensa española consistiera casi exclusivamente en *relaciones* y que la producción de relaciones aumentara progresivamente hasta mediados del XVII. Por ello, en vez de los retazos escuetos de noticias provenientes de diversos lugares que proveyeron los periódicos de otros países, el español lector de la prensa leía panfletos, cada uno de los cuales normalmente narraba un solo acontecimiento¹.

¹ Para la primitiva prensa española, véase: Mercedes Agulló y Cobo, *Relaciones de sucesos*, I. “Años 1477-1619” (Madrid, 1966); “Relaciones de sucesos (1620-1626)”, en *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo*, 2 tomos (Gran Canaria, 1975), I, 349-380; José Simón Díaz, *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650* (Madrid, 1982); *Noticias del siglo XVII: relaciones españolas de sucesos naturales y sobrenaturales*, ed. Henry Ettinghausen (Barcelona, Puvill, 1992); E. Varela Hervías, *Gazeta Nveva 1661-1663 (Notas sobre la historia del periodismo español en la segunda mitad del siglo XVII)* (Madrid, 1960); María Dolores Sáiz, *Historia del periodismo en España*, I. “Los orígenes. El siglo XVIII” (Madrid, 1983); Henry Ettinghausen, “The News in Spain: *Relaciones de sucesos* in the Reigns of Philip III and IV”, *European History Quarterly*, 14 (1984), 1-20; Augustin Redondo: “Les ‘relaciones de sucesos’ dans l’Espagne du Siècle d’Or: Un moyen privilégié de transmission culturelle”, *Cahiers de l’UFR d’Études Ibériques et Latino-Américaines*, 7 (1989), págs. 55-67; Henry Ettinghausen, “The Illustrated Spanish News: Text and Image in the Seventeenth-Century Press”, en *Art and Literature in Spain, 1600-1800: Studies in Honour of Nigel Glendinning*, ed. Charles Davis y Paul Julian Smith (Londres, 1992).

Entre las muchas tareas que todavía quedan por abordar en el estudio de la prensa del Siglo de Oro, una de las más interesantes consistirá precisamente en estudiar la variedad y el desarrollo de las configuraciones narrativas que presentan las relaciones. Otra, no menos interesante, será un intento de calibrar la tipología de las noticias que en el Siglo de Oro se incluyen bajo el concepto *relación*. Con la presente comunicación quisiera intentar al menos rozar ambos temas.

Antes de empezar, quisiera dejar bien claro que la expresión “de la ficción a la literatura de noticias” implica una distinción, a mi juicio discutible, entre ficción y noticias. Hoy día es verdad que hay noticias capaces de expresarse de forma no narrativa, tales como los resultados de encuentros deportivos o los movimientos de precios registrados en la bolsa, los cuales pueden representarse sencillamente en tablas o cuadros, pero éstos son casos muy especiales que no tienen equivalente en la prensa del Siglo de Oro. Al contrario, y por definición, lo que hacen casi todos los proveedores de noticias (y, por definición, los productores de relaciones) es relatar, y lo que relatan las relaciones son narraciones, historias noticieras, en inglés “news stories”. Como tales, más aún que *compartir* características de las ficciones narrativas de la época, cabría reconocer sencillamente que *son* ficciones narrativas. De forma análoga a la creación literaria implícita en el género autobiográfico (que también pretende comunicar “hechos”), las noticias (todas las del Siglo de Oro y la inmensa mayoría de las del XX) se cuajan en moldes y modos literarios. Por ello, “literatura de noticias” me parece una expresión muy feliz. La única diferencia de peso entre una relación y un cuento es la que permite distinguir entre una autobiografía y una novela escrita en primera persona, o sea la pretensión por parte del emisor, y la suposición por la del receptor, de que la narración ofrecida por el primero se refiere a hechos ocurridos de verdad, y no a productos de la imaginación del primero.

Permítaseme una generalización preliminar más: no hay noticia que no sea, hasta cierto punto, sensacional. Una noticia, para llegar a tal, necesita como mínimo interesar a su emisor lo suficientemente como para emitirla. La mayoría de las relaciones tratan noticias tales como batallas, visitas reales, autos de fe, erupciones volcánicas, inundaciones, terremotos e incendios. Ahora bien, por difícil que resulte distinguirlas de la generalidad de las sensacionales, existen, además, noticias claramente sensacionalistas. Pensemos en las muchas relaciones que tratan milagros inverosímiles o monstruos totalmente imposibles², o bien (para citar tan sólo

² Cito dos ejemplos, entre muchos: [1] *Relacion muy verdadera, de vn Sacerdote que murio en la Ciudad de Valencia, dia de san Marcos deste año de mil y seyscientos y doze, el qual desde este dia, hasta primero dia de Mayo ha hecho nuestro Señor por el duziētos y sesenta milagros [...]*, 2 fols (Valencia, Granada, Martín Fernández, 1612); [2] *Relacion, y pintura verdadera, de vn prodigioso monstruo, en forma de pez, que se ha aparecido en la Villa de Rota, en los principios de este año 1669, con la postura, y diferencias, que dize la siguiente forma*, 2 fols (Valencia, Francisco Cipres, 1669).

tres ejemplos concretos) en la que explica la vida de un bengalí que alcanzó la edad de 380 años, en una que cuenta el nacimiento de un niño dotado de treinta y tres ojos, o en otra que relata la aparición en Turquía de un niño que, aunque no ostentaba más de tres ojos, tenía además “tres cuernos, las orejas de jumento, la nariz de una ventana, y los pies y piernas retuertos al revés”³, o bien en las que tratan todo tipo de crímenes.

En la literatura del Siglo de Oro la criminalidad es, por supuesto, un tema importante, siendo algunos de los géneros en los que más obviamente aparece, la novela picaresca y las comedias de bandoleros. Además, se representan actos de violencia tanto en estos géneros como, por ejemplo, en las novelas de María de Zayas o en los dramas de honor. No nos debería extrañar, por lo tanto, que en la prensa del Siglo de Oro haya buen número de relaciones de sucesos violentos. Aparte de las muchísimas relaciones de batallas o de martirios, las hay también que cuentan actos de violencia atribuidos al diablo, o a gente endiablada⁴, como también otras en que se considera ciertos actos de violencia como castigos de la providencia divina⁵. Existen, además, muchas que tratan de crímenes violentos, en particular de ho-

³ [1] *Fiel copia de vna Relacion [...] La qual trata, de como en las Indias de Portugal ay vn hombre casado, que tiene trescientos y ochenta años: y ha sido ocho vezes casado, y se le han caido todos los dientes dos vezes y le han buuelto à nacer. Con otras muchas particularidades [...]*, 4 fols (Lisboa, 1622, Cadiz, Iuan Lorenço Machado, 1664); [2] *Admirables prodigios y portentos, que se manifestaron en Bayona de Frãcia este presente año, adonde entre los mas señalados, nacio vn niño con treynta y tres ojos naturales, y perfetos en orden y cõpas diuididos por todo su cuerpo, el qual viuio treynta y tres dias, y hablò tres vezes palabras de mucho exeplo [...]*, 4 fols (Baeça, Barcelona, Lorenço Deu, 1613); [3] *Verdadera, y notable relacion, en la qual se contienen los mas notables, y espantosos sucessos q hasiã oy se han visto, sucedidos en Turquia y todos amenazan la perdida, y ruyna de aquel Imperio: el postrero successo, y de mas admiracion entre los Turcos fue este presente año de 1624, en el mes de Abril, de vn niño q nãcio en Ostrabiza, fortaleza del Turco, cõ tres ojos, tres cuernos, las orejas de jumeiõ, la nariz de vna veñana, y los pies y piernas retuertos al rebes*, 2 fols (Roma, Ludouico Grignani, Alcalá, Iuan Garcia, 1624). Cuando, en su comedia *La octava maravilla*, Lope de Vega hace referencia a la “historia trovada [...] / de un hombre que cuando menos / dicen que parió en Granada” (véase Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel* (Madrid, 1969), pp. 51-52) se está refiriendo a una relación que existió. Refiriéndose al pliego de cuatro hojas que narraba, en forma de cuatro romances, este caso de un granadino que parió un monstruo (Barcelona, 1606), Pierre Córdoba comenta: “cette histoire se présente comme ayant effectivement eu lieu” (“L’homme enceint de Grenade: contribution à un dossier d’histoire culturelle”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 23 (1987), 307-330, pág. 317).

⁴ Véase, por ejemplo [1] *Relación verdadera, en que se refiere vn caso prodigioso, que sucedió [...] a vn Gallinero llamado Pedro de Baras [...] y del espantoso destroço que en el hizo vn hombre endemoniado, en figura de vn pobre. Es obra digna de ser sabida de los Christianos*, 2 fols (Barcelona, Estewan Liberos, 1621); [2] *Relacion verdadera, en la qual se declara como en la Ciudad de Murcia vn hombre sastre mato a su muger preñada de siete meses este año de 1617. Porque le quebro vna aguja estando cosiendo incitado del demonio, y como despues se le aparecio el mismo demonio en figura de hombre humano, y le lleuo a vna cueua donde le hizo de vestir sin conocerlo. Dase cuenta en la obra como fue descubierto, y el castigo que le fue dado. Compuestas por Francisco de Soto, natural de la misma Ciudad.* (Barcelona, Bautista Sorita, 1617).

⁵ Véase, por ejemplo, [1] *Nueva relacion, y curioso romance, en que se declara el exemplar castigo, que el Santissimo Christo de Orense executò en vn Avariento Logrero de la Villa del Caño [...]*, 4 fols

micidios variados, y éstas nos interesan más en el presente contexto, porque en ellas intervienen a menudo elementos sexuales. Sin embargo, hay relaciones de asesinatos en que no hay sexo, como la de dos hijas que matan a su padre⁶, o la de un religioso asesinado por unos gitanos que acaban comiéndoselo⁷, o las que tratan atrocidades cometidas por bandidos, estas últimas estudiadas recientemente por Augustin Redondo⁸. Por otra parte, en alguna que otra relación aparece el elemento sexo, sin que intervenga para nada el elemento violencia⁹. De lo que voy a tratar aquí es de noticias en que una pasión sexual ilícita conduce a asesinatos de extrema violencia, limitándome a enfocar tan sólo cuatro relaciones en las que no intervienen ni bandidos ni gitanos ni otro tipo alguno de marginado social. Se trata de dos relaciones del segundo, y dos del octavo, decenio del siglo XVII, todas cuatro escritas en verso e impresas en dos hojas de papel cada una¹⁰.

1. *Relación, la qual trata de la rigurosa iusticia que se ha hecho de vn Cauallero principal, por ser atreuido a vna muger casada: y sobre el adulterio dio la muerte a su marido, el y vn criado suyo, cuñado del mismo diffunto [sic]*, 2 fols, (Zaragoza, Barcelona, Gabriel Graells, 1616). [Biblioteca Nacional, Lisboa, Res. 254/25].

(Madrid, s. 1., s.a.); [2] *Verdadera relacion del castigo que Dios ha embiado a vn muchacho que por consejo de su padre apedreaua a su madre, y del intolerable castigo que assi mesmo ha embiado Dios al padre por blasfemo de su santo nombre. Compuesta por el Licenciado Iuan Dardo natural de Ozona*, 2 fols (Barcelona, Estevan Liberos, 1622).

⁶ Véase *Copia de vna carta [...] en la qual se da cuenta la industria y traça que dieron dos hijas con poco temor de Dios, para matar a su padre, por quitarle la hazienda, porq̄ la gastaua en casar vna huerfana cada año, declara como se descubrió, y el castigo que les dieron*, 2 fols (Madrid, Bernardino de Guzman, 1625).

⁷ Véase *Relación verdadera de las crueldades, y robos grandes que hazian en Sierra Morena vnros Gitanos salteadores, los quales mataron vn Religioso, y le comieron asado y vna Gitana la cabeça cozida, y de la justicia, y castigos que dellos se hizo en la Villa de Madrid Corte de su Magestad à onze de Nouiembre, Año de 1617*, 2 fols (Barcelona, Estevan Liberos, 1618).

⁸ Véase Augustin Redondo, "Le Bandit à travers les pliegos sueltos des XVI et XVII siècles", en *El bandolerismo y su imagen en el Siglo de Oro* (Madrid, 1991), págs. 123-138, en especial 134 y sigs. Caro Baroja menciona la popularidad de comedias, p. e. de Lope, que tratan este tema (Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel* [Madrid, 1969], p. 355 y sigs.).

⁹ Véase, por ejemplo, *Relacion verdadera [...] como estuu doze años vna monja professa [...] y vn dia haziendo vn exercicio de fuerça se le rompio vna tela por donde le salio la naturaleza de hõbre como los demas [...] agora sucedido en este año de mil y seyscientos y diez y siete*, 2 fols (Sevilla, Francisco de Lira, s.a., reedición de una relación impresa en Granada). Nótese que aquí se trata de un caso de cambio de sexo, y no de clase alguna de actividad sexual. Hay otra edición de la misma relación, del impresor limeño Francisco del Canto, de 1617.

¹⁰ Aunque la boga de la prensa sensacionalista empieza a principios del siglo XVII, existen ejemplos anteriores, como las *Coplas sobre un caso acaecido en Jerez de la Frontera de un hombre que mató a veintidós personas a traición...* que dataría de 1515 (véase M.^a Cruz García de Enterría, *Literaturas marginadas* [Madrid, 1983], pág. 35).

¹¹ Por ejemplo, en vez de declarar que la acción ocurre en Granada, utiliza varios rodeos, dando como única indicación el nombre del río Genil. Sin embargo, la narración resulta algo inconexa, lo cual da a pensar que, a lo mejor, esta edición es una versión reducida de la de Zaragoza.

Relación, la qual trata de la rigurosa iusticia que
 se ha hecho de vn Cavallero principal, por ser atreuido a una
 muger casada; y sobre el adulterio dio la muerte a su ma-
 rido, el y vn criado suyo, cuñado del
 mismo difunto.

Cal
 25

Impressa en çaragoça, y aora Con licencia, en Barcelona en la
 Enprensa de Gabriel Gualles, Año.
 M. DC. XVI



Omnipotente hazedor
 grádeza nunca entendida
 dispensa summo Señor
 de la gracia que se anida
 en esse pecho de amor.
 Porque si por ti se alienta
 mi flaca y debil memoria
 de lo que la pluma asienta,
 asentare tal historia
 que qualquier alma lo sienta.

En esta breue lection
 no mires mi baxo estilo,
 que si vas con atencion
 veras buelto vn mar tráquilo.
 en vn mar de confusion.
 Tiene vna insigne ciudad
 la cara patria Española,
 tan vna en curiosidad
 quanto en noblezas es sola,
 y vna en justicia y verdad.

Es famosa guerra
 abrigo de nuestra España,
 donde noble gente mora,
 la qual se humedece y baña
 con el Genil que la da.
 Allí viuia vn labrador
 que por labrar en su prado
 otro de mayor valor
 lo dexa bien cultivado,
 aunque se le seco en flor.
 De la muger de Villano
 hauiá bien que escurra,
 que era fresca ruuia, y alua
 pero para concludir
 otro le hazia la salua.
 Era gallarda y dispuesta
 que a todos trayá cautiva,
 andaua siempre bien puesta,
 y aun dizen contemplatiuos
 que otra vieron mas honesta

A V 19

Zaragoza, 1616

RELACION AVTENTICA Y

VERDADERA, EN LA QVAL SE TRATA Y DA CVENTA
de vn testimonio que se tomó vn Cauallero en la Ciudad de Amberes, este
año a vna señora muy hermosa (que está casada con vn cauallero, ya hó-
bre mayor en edad) que no quiso conceder à sus torpes amores, y la
vengança que le dicho hombre tomó del dicho cauallero, cortan-
dole la cabeza y poniéndola en la cama, la qual va dividida en
dos nombres curiosos. Compuestos por el Li-
cenciado Iuan de Barona.

cal.
#29



L OS que ñe negays alegres
por médio del mar soberuio
de los deleytes del mundo
como ceuallos sin freno.
Los que apartados de Dios
y de sus santos preceptos
amays las cosas profanas
oluidando el bien eterno.
Pues su justicia diuina
con yguat medida y peso,
va castigando a las malos
y va premiando a los buenos.
Oyd el caso mas raro
que se a visto en nuestros tiempos,
para que os pongan temor
nuestros locos de uaneos.

Comiença la obra.

E N Amberes habitaua
vn honrado cauallero,

viejo y cansado de dias
que el mas fueres en el tiempo.
El qual estaua casado
con doña Ana de Gante,
moça honrada, virtuosa
y de buenos pensamientos.
Por esta señora se casó
vn cauallero mas moço,
tan perdido y rematado
que era compasión el verlo.
En fin para coneluyr
supo aqueste cauallero
por orden de vna criada
que son enemigos nuestros.
Como doña Ana yua vn dia
a passar la fiesta a vn guerto,
con otras amigas suyas
que eran almas de su pecho.
Y viendo aquesta ocasion

Barcelona, 1616

Esta relación, que está redactada en quintillas en un estilo bastante pretencioso¹¹, trata de cómo un caballero granadino, a quien no se nombra, tiene una aventura con la mujer de un labrador llamado Villalba. Para proseguir sus amoríos, el caballero conspira con su criado, llamado Montero, cuñado de Villalba. Montero engaña a Villalba, llevándolo en casa del caballero bajo el pretexto de comprar trigo. Villalba se queja de que le lleve a donde “me han afrentado”, pronto se da cuenta de que le quieren matar y ofrece al caballero ausentarse para que éste pueda gozar a sus anchas de su mujer. Viendo que sus palabras no hacen efecto, Villalba riñe con el caballero, pero Montero le mata alevosamente con un golpe de maza. Su muerte se cuenta con un estilo típicamente cultista: “La vital fuerza perdida / moriendo al suelo cayo / con esta mortal herida / y al puto atropos corto / el estambre de su vida.” Y el narrador interviene con el siguiente comentario, que realza el horror del crimen: “Detente leon cruel / [¿] no ves, que tu honor infamas [?] / mira Cain infiel / que con tu mano derramas / la sangre del justo Abel.” Luego cuenta, para cargar aún más el horror, cómo los asesinos mutilan su cadáver: “Luego de allí lo quitarõ / cortando pieça por pieça / todos sus miembros tajaron / muslos, braços, y cabeça / y allí lo despedaçaron. / Hizose este estrago fiero / porque pudiesse caber / en vn caño, o sumidero / que no se podía meter / el cuerpo si estaua entero.” Hecho lo cual, el caballero y su dama parten para Sevilla. Sin embargo, “andaua vn mal murmurar / entre la plebeya gente”, el corregidor registra la casa del caballero, un niño descubre el paradero del cadáver y se detiene a la pareja. Al final, el caballero es degollado y el criado “hecho cuartos y arrastrar”, “Y por darle mas castigo / a la Dama le aplicaron / para su guarda y abrigo / vn jubón que le assentaron / en el enues del ombrigo.” Evidentemente, se trata de un jubón *de azotes*. En esta relación no se carga la moraleja, limitándose a subrayar en el título el hecho de que se trata de un adulterio, y prologándose el caso con la siguiente amonestación: “Mas como no guarda ley / amor, hiere su saeta / toda nuestra humana grey, / y a los mortales sujeta / del labrador hasta el Rey.”

2. *Relacion autentica y verdadera, en la qual se trata y da cuenta de vn testimonio que leuantò vn Cauallero en la Ciudad de Amberes, este año a vna señora muy principal (que estaua casada con vn caballero, ya hõbre mayor en días) porque no quiso conceder a sus torpes amores, y la vengança que la dicha señora tomò del dicho cauallero, cortandole la cabeça en su misma cama, la qual [es decir, la relación, no la cabeza] va diuidida en dos Romances curiosos. Compuestos por el Licenciado Iuan de Barona, 2 fols. (Barcelona, Estean Liberos, 1616) [Biblioteca Nacional, Lisboa, Res. 254/29].*

El primer romance de esta relación comienza con una introducción en la que el narrador se dirige a “Los que nauegays alegres / por medio del mar soberuio / de los deleytes del mundo / como cauillos sin freno.” Está redactado con fórmulas típicas del romancero, tales como oraciones directas y palabras dirigidas al auditorio, estilo: “Oyd el caso mas raro / que se a visto en nuestros tiempos, / para que os pongan temor / vuestros locos deuanes.” Aunque no se nombra al “honrado cau-

**RELACION CIERTA,
Y VERDADERA, DEL MAS ESTVENDO,
y espantoso caso que se ha oïdo, sucedido en la Ciudad
de Cordova por lunio deste presente Año de 1672.
Hazése relacion de vn desalmado hombre, que en vna
noche de cañado degollò a su muger, a su fuegra,
vna niña , y dos parientas de su
esposa.**

SVspenda su curso el Sol,
el cielo su movimiento,
el fuego su actividad,
el mar su bullicio inquieto.
No buelen plumas el aire,
y en continuados lamentos
gima la tierra, y las plantas
arraquen se de su asiento.
Los hombres repitan llantos,
y à lo tierno de mis ecos
las mas iadomitas fieras
por gan a su orgullo freno.
En las tragicas historias
de los Aas del tiempo,
donde se eferiven estragos,
y se estudian elearmientos.
Por prodigio eferivan esta,
pues entre tantas es cierto,
que suspende las potencias,
y que roba los alientos.
Pero para referirla,
por ser parvulo mi ingenio,
pido al Autor de la gracia,

que me alumbr e quãdo menos
Que sin la luz de sus rayos,
el que mas remonta el buelo,
o se anega en las espumas,
o se abraza en los incendios.
En Cordova, Ciudad noble,
euyos varoniles pechos,
en las letas, y en las armas
se hazen en la Fama eternos.
Jardin de todas delicias,
adonde Mercurio, y Venus
corren parejas, mostrando
lo atractivo, y lo opulento.
Cuyos torreados muros
se miran en los respetos
del Beris, que sus cristales
le hazen sus Nacitos bellos:
Dãnde la Cavalleria
tiene su lugar primero,
despues que el mejor Fernãdo
la libertò de Agarenos.
En esta Ciudad, en esta
Corona deste Emisferio,

cn

Córdoba, 1672

VERDADERA RELACION, QUE REFIERE UN PRO-
digioso milagro q̄ Dios N. S. obrò por intercession de N. S. de Gra-
cia, con vna muger llamada Maria Garcia, muger de Andres Pe-
res. Dase cuenta de como vn compadre suyo la quiso gozar en vna
cazeria media legua de Carmona, camino de Cañillana, y como el
compadre à vna criatura de la muger la diuidió en quatro quartos,
y hechò en el fuego y desfedióse la muger del mal intento del
còpadre, y con vn chuzo lo atravesò, y lexiò muerto suce-
dido a seis de Junio deste año de 1675.

E L padre de la mentita,	a este sin macula espejo,
aquel altijo luzero,	epitogo de pureza,
que al primer arbol se opuso palma, pocolirio, y huerto,	Cuyo divino Retrato,
al Sol por esencia eterno.	Lleno de embidias y de rabia esge, ò sacro modelo,
Lleno de embidias y de rabia sembrò un mortal veneno,	Carmona venera, y ama,
en la tierra por que al hòbre para vencer en los riesgos,	no fuesse del mundo dueño.
Inficiònò la mançana,	Fuera de sus altos muros;
cuyo aciuarado pero,	En el aspero desierto,
comió Eva, y gustò Adan	entre los hijos, ilustres
y ambos la gracia perdieron.	del astro latino, y griego.
Todo el humano linage,	Del Cardenal de Belen
comos pobres herederos,	Geronimo, cuyo ingenio,
deste contagio de culpa,	entre todos los Doctores,
que tuvo principio en ello.	ocupa el lugar primero.
Asi lo escriue San Pablo,	La Virge de Gracia, fuète,
y solo por preuilegio	rio, y dilatado centro
fue preseruada la que	de amor, y misericordia,
a cendiò madre del verbo.	copia de lo mas perfectto
A esta in maculada Aurora,	Es a quié imboco, y llamo,
	A por

Sevilla, 1675

llero, / viejo y cansado de días” ni al “cauallero mancebo” que se enamora locamente de su esposa, se da el nombre de ésta: “doña Ana de Canseco, / moça honesta, virtuosa / y de buenos pensamientos”. Ella hace pedazos la carta que le envía con un paje su joven pretendiente, y rehusa su regalo, amenazando con matar a paje y caballero si no desisten de importunarla. Sin embargo, su enamorado decide “leuantalle / vn testimonio”, diciéndole a su marido que ha visto a doña Ana “en los braços de mi negro / dandole dos mil abraços / y dandole dos mil besos”, y aconseja al marido a que venga su agravio. Viendo a su marido triste, doña Ana insiste en que le cuente sus penas, las cuales culminan con: “[¿] Vos con vn negro abraçada [?] / [¿] vos a vn negro dando besos [?], / [¿] que es aquesto [?] [¿] no ay justicia / contra vn delito tan feo [?]”. Ella le cuenta lo de la carta y el regalo, y el primer romance teminar con la reconciliación de los esposos. El segundo relata cómo doña Ana decide esa misma noche hacer “vn engaño discreto”, invitando al joven caballero a que vaya a visitarla en su aposento a las tres de la madrugada. Mientras él duerme, ella no duda en cortarle el cuello, “dexando el lecho manchado / y sin vida el triste cuerpo.” Los criados del muerto confiesan bajo tortura que le han matado ellos, pero, estando ellos a punto de ser ahorcados, doña Ana declara haber sido ella el asesino, con lo cual la justicia libera a los criados y decide no castigarla a ella. O sea que, a diferencia de la adúltera de la primera relación, que es castigada aunque no interviene para nada en el asesinato de su marido, la asesina doña Ana sale impune por haber defendido su honor. En cuanto a la moraleja, ésta no se recalca más que en la introducción.

3. *Relación cierta, y verdadera, del mas estupendo, y espantoso caso que se ha oído, sucedido en la Ciudad de Cordova por lunio deste presente Año de 1672. Hazese relacion de vn desalmado hombre, que en vna noche de casado degollò a su muger, a su suegra, vna niña, y dos parientas de su esposa, 2 fols (Córdoba, Herederos de Salvador de Cea, S.A. ¿1672?) [British Library, Londres, 1072g, 26 (27)].*

Esta relación, que ya desde su título hace hincapié en lo espantoso del caso, ostenta un larga y pesada introducción en la que el narrador (tras excusar, con razón, su “parvulo [...] ingenio”) hace una descripción ampulosa de la ciudad de Córdoba, marco de su narración. El caso, “el mayor estrago / que lamenta el sentimiento”, ocurre a primeros de junio de 1672. Un religioso, cuyo nombre no consta, “Del demonio estimulado”, se enamora de una mujer y la persuade a que le ayude a dejar su orden y a casarse con él, después de lo cual en seguida “Cansòse de ser casado” y, la segunda noche de casados, la mata: “Durmiòse su triste esposa, / y osado, con vn xifero / cortò su tersa garganta / bañando en carmín su cuello.” Luego mata a su suegra, a una niña y a dos hermanas de su mujer, “sin rezelar el castigo / de Dios Monarca supremo”, y (aquí desfallecen por completo los esfuerzos estilísticos del anónimo autor) “robò joyas, y dineros, / que era muy considerable, / segun se ha ajustado el precio.” Al día siguiente la justicia descubre a las muertas, acuden nobles y plebeyos “a ver la mayor tragedia, / a llorar el mayor duelo”, se detiene al asesino y ladrón, y el relato termina con el reo en la cárcel, de donde intenta salirse: “El para librarse, trata / que le buelvan al Convento, / diciendo, que fue engañado /

para semejante yerro.” Sin embargo, el narrador arguye largamente que debe ser ajusticiado: “Por apostar a homicida / muera, y pague en manifiesto / la alevosia mas grande, / el delito mas horrendo. / La traicion mas desmedida, / sin que le dèn valimiento; / ni las leyes, ni la Iglesia, / ni el interès, ni los deudos.” Además, aprovecha la ocasión para amonestar directa y explícitamente al público lector: “Y tu, Lector advertido, / toma en este caso exemplo, / para corregir los vicios, / para no forjar enredos. / No burles la Religion, / ni frustres el Sacramento / del sagrado Matrimonio, / obra con temor, y acuerdo. / [...] Y llorando esta tragedia, / todos al Señor roguemos / de su mano no nos dexé / para semejantes hechos. / Que nos encamine, y guie / por la via de los rectos, / porque si vn punto nos dexa / peores cosas harèmos.” En fin, se trata de una masacre sangrienta, lo que resulta especialmente “estupendo, y espantoso” por haber sido su autor un religioso.

4. *Verdadera relacion, que refiere vn prodigioso milagño q Dios N.S. obró por intercession de N.S. de Gracia, con vna muger llamada Maria Garcia, muger de Andres Peres. Dase quenta de como vn compadre suyo la quiso goçar en vna caseria media legua de Carmona, camino de Cantillana, y como el compadre á vna criatura de la muger la dividiò en quatro quartos, y hechò en el fuego y defediendose la muger del mal inteto [sic] del cõpadre y con vn chuço lo atrabesò, y dexò muerto sucedido a seis de Junio deste año de 1675, 2 fols (Sevilla, s.i., s.a. [¿1675?]) [British Library, Londres, 811e.51 (16)].*

La relación de este “tragico successo” empieza refiriéndose al pecado original e invocando largamente a la Virgen de Gracia, de Carmona. El capataz de “vna grande caseria”, “vn hõbre prudente, y cuerdo”, tiene un “compadre [...] cauteloso y sãgriento”, al cual encomienda su esposa un día que tiene que irse a Cantillana. El narrador prepara al público para el desenlace: “Llegada la obscura noche, / tendió su manto funesto, / anunciando en sus tinieblas, / lo horroroso, y lo sangriento.” Cuando el compadre le dice a la mujer “q hemos de ocupar vn lecho, / los dos, pues ay ocasion / para q ambos nos olguemos”, ella le rechaza y se encierra en su habitación, quedando su niño fuera: “Pero [él] viendola constante, / desesperado, y sobervio / matò el niño, y lo hizo quartos, / y despues le puso fuego.” Aquí se interrumpe la narración para denunciar, en términos generales, la maldad y desesperación de los pecadores, “pues por vn deleyte breve / se priban de vn bien eterno.” Cuando el compadre intenta derribar la puerta, la mujer coge un chuzo “y passò su aleue pecho”. Luego ella informa a la justicia y es perdonada, volviendo a vivir feliz con su marido, y acuden para elogiar a “la casada inbencible” los nobles y plebeyos de Carmona. Al final del relato se insiste explícitamente y muy por extenso en la moraleja: “Vencerse del apetito [se refiere al compadre] / no es de varoniles pechos, / porque es malograr la ðicha / q por Christo merecemos / [...] Escrivase en brõce, y oro / la duracion de los tiempos, / y las casadas aprendan, / no se crean de ligero”, etc. Aunque la invocación a la Virgen de la Gracia prepara al público desde el principio para el “prodigioso milagro” mencionado en el título, en la narración no se hace referencia alguna a ningún tipo de intervención sobrenatural. Lo mismo

que en la segunda relación que hemos comentado, queda sin castigo una mujer que mata al hombre que intenta deshonrarla: en este caso se trata no de un caballero seductor, sino de un villano violador, y, por añadidura, de un infanticida. Al igual que en la primera relación, la maldad del asesino se acrecienta con la mutilación del cadáver de su víctima.

* * *

¿Qué conclusiones pueden sacarse de todo esto? Primero, resulta imposible saber si los hechos narrados están inspirados en sucesos ocurridos, o no, en la época¹², aunque en último caso esto importa bien poco. Lo cierto es que estas relaciones (a diferencia de los *canards* franceses de tema parecido) pertenecen a uno de los dos grandes géneros de la prensa del Siglo de Oro: el que se escribió en verso¹³. Lo mismo que las demás relaciones en verso, éstas se presentan, más deliberadamente que las escritas en prosa, como productos que se proclaman como literarios, con obvias raíces folklóricas cuyos efectos asombrosos debían de estar acordes con el inconsciente colectivo, lo mismo que con la tradición romanceril. Al redactarse en verso (modalidad característica de las ficciones poéticas), tiene la capacidad de convertir desgracias en minidramas. Gracias a sus técnicas, tanto métricas como narrativas, a sus fórmulas expresivas típicas del romance, a sus personajes arquetípicos, a sus situaciones y argumentos ritualistas y a su moral maniquea, dignifican los sucesos que cuentan, transformándolos en acontecimientos ejemplares y casi míticos¹⁴.

Al igual que relaciones de milagros, monstruos, archivejstorios orientales, etc., (muchas de las cuales también se redactaban en verso), las de crímenes de sexo y violencia suelen ofrecerse, además de como noticias sensacionalistas, como historias amonestadoras y edificantes, cargándose más la moraleja en los ejemplos más tardíos¹⁵. Es, sin duda, debido a que honra y virtud triunfan siempre de vicio y pecado que, pese a su evidente falta de decoro, este tipo de relación se publicase casi siempre *con licencia*, o sea con el beneplácito de las autoridades. Además, como se-

¹² "The differences between fictional tales in print and printed relations of real events are tenuous indeed, since invented narrative attempts to gain credibility by reiterating the 'proofs' of its authenticity and the event in print exists only as it has been put into the text and picture that represent it to the reader or viewer" (Roger Chartier, *The Culture of Print. Power and the Uses of Print in Early Modern Europe* [Cambridge, 1989], pág. 4). Según Steve Chibnall, en la Inglaterra de los siglos XVI y XVII los romances de tema criminal eran como anticipos del reportaje moderno (véase "Chronicles of the Gallows: The Social History of Crime Reporting", en *The Sociology of Journalism and the Press* [Keele, 1980], 179-217, pág. 180).

¹³ Para los *canards* franceses que tratan de crímenes, también poco corrientes hasta principios del siglo XVII pero escritos en prosa, véase Seguin, *L'Information en France avant le périodique* (París, 1964), págs. 28-36.

¹⁴ Este tipo de relación puede enfocarse, en efecto, como un capítulo de la historia del romancero. Refiriéndose a la prensa inglesa del siglo XVI, G. A. Cranfield comenta: "Then, as now, blood and sex reigned supreme" (*The Press and Society from Caxton to Northcliffe* [Londres/Nueva York, 1978], pág. 3). En Francia también, "Ce qui passionne surtout les canardiens et leur clientèle, ce sont les détails les plus affreux de crimes bien sanglants" (Seguin, pág. 30), y allí el amor es "responsable à elle seule de plus des deux tiers des crimes décrits" (pág. 32).

¹⁵ Ocurría algo parecido en Inglaterra (véase Chibnall, pág. 182).

ñala Redondo respecto de las relaciones de bandoleros, el juicio y la ejecución (ritual, ejemplar y pública) de los malhechores (o bien su limitación a manos de sus víctimas en potencia) representan la reimposición del código social vigente¹⁶.

No obstante, a diferencia de los dramas de honor, en las relaciones de crímenes de sexo y violencia la motivación no son los celos, sino la lujuria o sencillamente la maldad. Al mismo tiempo que servían para apuntalar la moral oficial, las visiones horribles que proveen estas narraciones poseerían también el poderoso atractivo de liberar, sublimándolos, instintos sanguinarios y libidinosos, de manera parecida a como lo hacen hoy día las películas de horror o los sucesos que salen cada día en la prensa y que llenan publicaciones especializadas tipo "El Caso". Estas relaciones ostentan poderosas imágenes de impulsos reprimidos convertidos en pasiones desenfrenadas que permiten al lector participar emocionalmente en atrocidades horribles, sintiéndose a la vez fascinado, escandalizado, ileso y moralmente superior.

Como nos recuerda Julio Caro Baroja, "Son legión los autores [del siglo XVI al XVIII] que en obras de piedad narran los actos más terroríficos, las acciones y castigos más espeluznantes, las intervenciones diabólicas en la vida humana más humilde"¹⁷. Gracias a la facilidad con que las desgracias se prestan siempre a que se les impongan conclusiones "morales", no cuesta mucho comprender el que las ideologías imperantes estén casi siempre conformes con que los media exploten el poderoso y perenne atractivo de noticias de sexo y violencia, ni tampoco que la boga de tales noticias despegue precisamente en la época del Barroco. Estas relaciones son los precursores directos del tremendismo de la prensa popular, o quizás más bien populista, que tanto peso adquiere al finalizar el Siglo de Oro y que no ha decaído en lo más mínimo hasta nuestros días¹⁸.

HENRY ETTINGHAUSEN
Universidad de Southampton

¹⁶ Véase Redondo, "Le Bandit", págs. 136-137.

¹⁷ *Las formas complejas de la vida religiosa (Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)* (Madrid, 1978), págs. 68-69.

¹⁸ Véase lo que dice al respecto Mauricio Molho: "la literatura de cordel no es 'popular', sino popularizada, popularista o populista. Tiene todas las características de la literatura culta: es escrita, estable en sí (como todo lo impreso), sin función específica en la actividad del trabajo, y creada por individuos responsables de su creación. Esa inmensa literatura de cordel [...] es [...] una literatura de evasión destinada a divertir y tranquilizar los grupos mayoritarios de una sociedad dominada y alienada [...]. Con la utopía alterna la más escandalosa actualidad: crímenes horribles, inmundas fechorías, que fomentan la indignación y fortalecen el conformismo ético. Los relatos de criminales y bandoleros no son sino la eficaz recuperación moral de los más secretos anhelos de revancha, convertidos en sueños inofensivos" (Mauricio Molho, "La noción de 'popular' en literatura", en *Cervantes: raíces folklóricas* [Madrid, 1976], 11-33, págs. 30-31). Caro Baroja estudia los *romances vulgares* de los siglos XVIII y XIX, y encuentra los orígenes de muchos de los mismos en comedias de guapos y valentones del Siglo de Oro, comentando que "Hasta 1936 la Imprenta Universal de la Travesía de San Mateo, de Madrid, estuvo surtiendo a su público de pliegos con relatos de crímenes. El adulterio es tema de bastantes; el adulterio seguido de castigo tremendo" (Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel* [Madrid, 1969], pág. 153; véase también pág. 95 y sigs.). Agradezco a la British Academy una beca que me ayudó en la confección de la presente comunicación, facilitándome la posibilidad de investigar fuentes primarias.

EL MANUSCRITO POÉTICO, CÓMPLICE DE LA MEMORIA

El manuscrito poético es, como sabemos, el principal vehículo de difusión de la poesía en el Siglo de Oro. Gracias a los trabajos de Antonio Rodríguez-Moñino y de investigadores como Pablo Jauralde, Alberto Blecua, Jaime Moll, conocemos bien la trayectoria que seguía un poema, desde el papel suelto donde lo anotaba su autor, pasando por las copias de ese autógrafo y por las copias de esas copias, hasta la reunión de papeles o cuadernos sueltos y su eventual organización en un cartapacio. Conocemos también otros aspectos de la circulación manuscrita de la poesía. Y sin embargo, cabe decir que estamos apenas en los inicios de lo que algún día debería llegar a ser un largo y complejo proceso de investigación. Al contribuir con mi granito de arena, no hablaré de los raros manuscritos con las *Obras* de un solo poeta, sino sobre el fenómeno, mayoritario, de los cancioneros antológicos, de aquellos volúmenes colectivos que, como decía Rodríguez-Moñino (1968, 24), recogen “el tesorillo poético de un aficionado”.

Centenares de esos manuscritos han resistido el paso de los siglos y yacen, inéditos casi todos, en los estantes de muchas bibliotecas públicas y privadas. Poco a poco se han ido editando algunos, con enorme esfuerzo. Cada edición implica años de trabajo; hay que tratar de identificar los cien o doscientos o trescientos o más poemas que contiene el manuscrito; como suelen aparecer anónimos o con el nombre equivocado, hay que rastrear a sus autores; hay que caracterizar al manuscrito, fecharlo, reconstruir su historia, etc. En los últimos años destaca en este sentido la labor realizada por José J. Labrador Herráiz, Ralph DiFranco y, parcialmente, Ángel Zorita, en cinco importantes ediciones, lo mismo que la de Rosalind Gabin y Rita Goldberg, excelentes editoras cada una de un cartapacio importante. Pero, claro está, mientras no se edite un número mucho mayor de cancioneros manuscritos, resultará imposible llegar a una comprensión global del fenómeno. Más allá de los registros bibliográficos, necesitaríamos contar con un panorama de conjunto, que diera cuenta de la gran variedad de antologías poéticas manuscritas y que trata-

ra de clasificarlas; porque si algo podemos anticipar ya ahora de que hubo tipos diversos de cancioneros colectivos.

Propongo algunos elementos para una futura tipología. Habría que comenzar por la diferenciación que se derivaría de los objetivos mismos de la recolección: ¿para qué se coleccionaban poesías? Hoy la antologías de poesía contemporánea, impresas y destinadas a una difusión más o menos extensa, suelen elaborarse, ya con un criterio básicamente geográfico e histórico —una región o nación, una generación o una época—, ya con un enfoque predominantemente estético, ya, las más veces, con una combinación de estos y otros criterios; pero en todo caso, las antologías modernas suelen tener una finalidad implícita, por ejemplo, la de legitimar y aun consagrar a un movimiento, una “escuela poética”, una institución, cuando no la de lograr su hegemonía. Muy otras eran, desde luego, las finalidades posibles de las antologías manuscritas del Siglo de Oro, cuya difusión — si llegaban a tenerla— era siempre limitada. Justamente la mayor o menor voluntad y posibilidad de difusión entre dos tipos básicos de cancioneros: el destinado ante todo a fijar y conservar los textos y el abocado en primera instancia al uso inmediato de una comunidad. Este último fue, por lo visto, el objetivo más frecuente¹.

Buenos ejemplos de manuscritos hechos para el uso y el disfrute inmediatos parecen ser los llamados “cartapacios salmantinos”, insertos en la vida intelectual que permeaba y rodeaba a la Universidad de Salamanca. Tomemos el *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, recientemente editado por DiFranco, Labrador y Zorita; circuló tanto, que se estragaron los bordes; en el trasiego fueron además robados varios cuadernillos (XIX, XXVI). Todo muestra, dicen los editores del manuscrito, que “la poesía de los universitarios salmantinos se difundía en papeles y cartapacios manuscritos nunca quietos. Las colecciones crecían copiándose unas a otras” (XXVI)².

Algo parecido —aunque quizá no igual— ocurrió en ámbitos diferentes, por ejemplo, en ciertos círculos literarios urbanos y cortesanos. Vamos vislumbrando la existencia de verdaderas “familias” de cancioneros, cuyos recopiladores parecen haber intercambiado sus respectivos “tesorillos poéticos”; todo esto habría que estudiarlo de manera detenida y sistemática, con los cancioneros a la vista.

¹ Decía Alberto Blecuá que todas las copias manuscritas “están hechas no tanto para conservar un texto como para gozar de él, usarlo, leerlo” (1983, 207).

² Lo confirma plenamente el *Diario de un estudiante de Salamanca* (ed. G. Haley, Salamanca, 1977), o sea, el del italiano Girolamo de Sommaia. Éste, al decir de Jaime Moll (1985, 75), copiaba o hacía copiar por copistas a sueldo toda clase de textos. “Vemos cómo pasan por sus manos y en parte son copiadas poesías de Hurtado de Mendoza, Fray Luis de León y el coetáneo Luis de Góngora”; “hojas con poesías, cuadernos sueltos o formando libro, prestados por libreros o por amigos, son intercambiados para ser leídos, y copiado lo que pueda interesar”.

Es probable que los cancioneros manuscritos destinados a circular en un determinado entorno no tuvieran gran vocación de permanencia y que sobrevivieran a pesar suyo y de milagro³. Por otra parte, también parece haber habido manuscritos poéticos cuyo objetivo primordial fue desde un principio el de transmitir los textos a la posteridad. En esta categoría supongo que entrarían algunos de los cancioneros que Rodríguez-Moñino (1968, 23-24) juzgaba únicos merecedores de tal nombre: los que revelan “una preocupación por realizar tarea seria” y para los cuales se ha hecho “un plan o un estudio, se han organizado búsquedas”. Entre ellos se incluirían los que reúnen traducciones de Horacio o conjuntos de sonetos “o la de autores del ciclo antequerano”. Esos cancioneros suelen “ser de una sola letra” y presentar “cierta unidad cronológica, temática, estilística o geográfica”.

Para Rodríguez-Moñino éste constituye uno de los “dos tipos de libros de muy diversa factura”; el otro es el habitual volumen de “Poesías varias”, en cuya elaboración, según dice, no ha habido “método o propósito previo, sino sólo afán de coleccionar” (1968, 24); el coleccionista, añade, reúne su acervo “tal como ha ido llegando a sus manos”, en forma de “piezas sueltas, copias de copias o autógrafos [...], de varias épocas, de autores muy distintos, de pureza muy desigual” (1968, 24). Aquí tenemos, pues, otra diferenciación, según el mayor o menor criterio, cuidado y esfuerzo que el recopilador ha puesto en la selección, la organización y la presentación de los materiales.

En este aspecto, sospecho que el amplio estudio que aún no estamos en condiciones de realizar mostrará un panorama menos polarizado de como lo presentó nuestro gran bibliógrafo. No son pocos los cancioneros que distribuyen los poemas “por grupos temáticos o métrico-temáticos” (Blecua 1983, 203), lo cual supone ya una organización previa. Otros muchos antologan la producción, no “de varias épocas”, sino de un determinado período; así, el *Cancionero de Pedro de Rojas* (1582), al reflejar los comienzos del romancero nuevo, ciertamente tiene un claro “espíritu de época”; otros cancioneros colectivos abarcan los años 1560-80, por ejemplo, o, con aún mayor frecuencia, el período de 1580 a 1610. Otros recogen la producción de un determinado círculo urbano —el *Sevillano*, el *Antequerano*, el “de 1628”, procedente de Zaragoza—; otros más “reúnen el quehacer de varios poetas vinculados entre sí por las inquietudes de una escuela” (Labrador-DiFranco, *Cancionero... 2803*, XXIV), o que pertenecen a una orden religiosa, etc. Los hay también que, en cierto modo, “se especializan” en determinados géneros, aunque

³ En cambio, se perdieron, comprensiblemente, las colecciones manuscritas que sirvieron de base a los cancioneros impresos. Según Rodríguez-Moñino, años antes de empezar a publicar cancioneros, Timoneda “iba acumulando producción manuscrita, acaso circulante de mano en mano entre amigos y clientes” (1968, 83), y “Las fuentes de López de Úbeda debieron de ser sobre todo cartapacios manuscritos de los corrientes entre escolares y aficionados...” (1968, 104).

incluyan, minoritariamente, otros: el *Cancionero sevillano de la Hispanic Society*,⁴ en cuya edición estamos trabajando Labrador, DiFranco y yo, contiene sobre todo villancicos y canciones; el editado por Rita Goldberg y el 996 de la Biblioteca de Palacio privilegian el romancero nuevo, etc., etc.

Sin pretender generalizar, quiero hacer constar que los manuscritos poéticos recientemente editados tienen todos algún tipo de congruencia, si no de unidad. Además, y pese a sus diferencias, revelan un cierto cuidado en la elaboración y hasta en la caligrafía. En la mayoría de ellos se percibe la presencia de un recopilador consciente de su tarea y fiel a sus gustos y a los de su comunidad; este recopilador copia personalmente, con bastante cuidado, la mayor parte de los textos, o bien vigila a los amanuenses. Los dos copistas que trasladaron los poemas del manuscrito 617 de la Biblioteca Real “no poseían mucha cultura”, según sus editores, pero escribieron con letra clara y procedieron “con un orden y una limpieza” notables (XVIII); el 996 de la Biblioteca Real, nos dice Rita Goldberg (1984 1: 48), “se copió en diferentes momentos y en distintas manos, quizá para varias personas distintas”, y sin embargo, “resulta bastante cuidado y coherente el trabajo del recopilador principal”. Labrador y DiFranco observan en el 3902 de la Nacional “un criterio selectivo” que privilegia “poemas conocidos de poetas de bien merecida fama” (p. XX), y en el número 2803 de Palacio, “la uniformidad de la letra y la tinta, la nitidez con que se copiaron las piezas, [...] la atención al método seguido”, lleva a concluir “que el compilador no copió los poemas tal como llegaron a sus manos, sino que puso especial cuidado...” (XXIV).

¿Por qué entonces esa impresión de desorden, descuido, e incluso caos, que casi todos los estudiosos parecen tener de los tomos de “Poesías varias”? ¿Se debe esa impresión al volumen y la diversidad de los materiales incluidos, al generalizado anonimato de las composiciones, a sus atribuciones múltiples? ¿No se deberá más bien al hecho de que cada cancionero reproduce los poemas a su manera, presentando frecuentes y a veces notables divergencias textuales con respecto a otras versiones? Ciertamente, la proliferación de variantes ha preocupado e irritado a los filólogos de nuestros días más quizá que a los mismos poetas de antaño⁵. ¿Cómo explicar ese fenómeno, consustancial a las antologías poéticas del Siglo de Oro, manuscritas e impresas, y que, como veremos, nos hace penetrar en las entrañas mismas de la transmisión?

Las causas pueden haber sido varias. En primer lugar —y sigo la síntesis de Rodríguez-Moñino—, los retoques hechos por los autores en sucesivos autógrafos o copias de sus poemas; cada versión podía ir a dar a diferentes manuscritos y ser copiada muchas veces. En segundo lugar, los retoques y refundiciones hechos por recopiladores y copistas, habida cuenta “del diverso concepto que, en siglos pasados,

⁴ Ver mi descripción en *NRFH* 16 (1962): 355-394.

⁵ Cf. Díez Borque 1985, 47: el autor “quizá no fue hostil al modo de actuar de los copistas”.

autorizaba la refundición de obra ajena” (Rodríguez-Moñino 1968, 26)⁶. Finalmente, el hecho fundamental de la memorización de los poemas, práctica frecuentísima todavía en aquellos tiempos. Ya lo decía Moñino: “la obra corta muchas veces no pasa de copia a copia, sino del recuerdo al papel, de la memoria a la pluma” (1968, 26). El hecho es evidente, y no podemos insistir demasiado en su importancia.

¡Cuántos testimonios no nos quedan de la capacidad memorística en aquellos tiempos! Baltasar del Alcázar, quien “siempre que le visitaba [Francisco Pacheco] escribía algo de lo que tenía guardado en el tesoro de su felice memoria” (Rodríguez-Moñino 1965, 26); don Luis de Góngora, quien, según Salazar Mardones, “repetía infinitas veces” una misma variante “siempre que dezía de memoria” la “Fábula de Píramo y Tisbe” (Wilson, “El texto”, 337), etc., etc.⁷ Había quienes memorizaban textos poéticos con sólo oírlos⁸, como leemos en la *Guía* de Liñán y Verdugo —“me refirió [recitó] unas décimas, que encomendé a la memoria” (52)—, o en Cervantes, cuando don Quijote “tomó de memoria [...] —que la tenía grande—” algunas poesías recitadas en las bodas de Camacho (II: 20, ed. Murillo 192).

En efecto, la literatura se hace eco de los hábitos memorísticos: los cuatro personajes de *El pasajero* recitan versos suyos que recuerdan palabra por palabra; Fernando, en *La Dorotea* (IV 1; 299), dice que ha hecho “algunos versos, de los cuales éstos tengo en la memoria”. Por cierto que el mismo Fernando ha citado mal un verso de Herrera: *que el mal no espanta al que le tiene en uso*, en vez de *que el mal no espanta a quien lo tiene en uso*; “parece cita de memoria” acota Morby con toda razón (III 4; 244, n. 102).

La filología contempla con ceño demasiado severo el fenómeno de la variación; habla de deturpaciones, corrupciones, descuido, falta de escrúpulos, y llama a la memoria “potencia nociva” (Bleuca 1983, 207)⁹. Los contemporáneos no podían verlo así; tenían el hábito de memorizar poemas y lo disfrutaban, a sabiendas de que de ese modo solían alterarse los textos, en más o en menos. A la mayoría de ellos esto no parece haberlos perturbado mayormente; sabían que las variaciones formaban parte de la vida natural de un poema; sabían además, como Lope de Vega, que “no se obliga la memoria a las mismas palabras, sino a las mismas sentencias” (Frenk 1991, 135). Falta que nosotros lo sepamos y lo aceptemos.

⁶ Cf. Bleuca 1983, 211: “La refundición es fenómeno igualmente frecuente en una sociedad habituada a las glosas, a los contrafacta, a la traducción-imitación, y que todavía siente la obra literaria como un bien común que puede modificarse al cambiar las circunstancias de tiempo y lugar [...]. La refundición debió considerarse entre los medios literarios como ejercicio poético lícito”.

⁷ Cf. Frenk 1982, 112-113.

⁸ Cf. Bleuca 1967-68, 114, nota: “Nos parece lógico admitir la transmisión cantada o recitada de algunos poemas cultos sin necesidad de recurrir a manuscritos o impresos base”.

⁹ Cf. Rodríguez-Moñino 1968, 26-27: la memoria causa problemas, pues “cuando se han olvidado versos —y aun estrofas—, el amanuense los completa sin escrúpulos, creando así variantes de importancia que muchas veces atribuiremos a los autores”.

La poesía, ya lo hemos visto, no se memorizaba para tenerla en la cabeza, sino para recitarla; cuando se tenía buena voz y se conocía la melodía, se cantaba el poema. Sobre la recitación de poemas hay abundantes testimonios; sobre el canto los hay menos, así como hay muchísimos menos cancioneros manuscritos con música que sin ella. Esta explicable circunstancia no debe hacernos desconocer la realidad de los hechos, a saber, que en los siglos XVI y XVII estaba generalizadísima la costumbre de cantar poemas, ya con acompañamiento de guitarra o vihuela, ya en versión polifónica, dependiendo de las circunstancias y del entorno social.

Sobre la poesía musicada hay muchísimo que decir¹⁰; aquí sólo quisiera mencionar brevemente un cancionero polifónico manuscrito del siglo XVII (segunda década), conocido pero aún inédito en buena parte, en cuya edición estoy trabajando con el músico y musicólogo Gerardo Arriaga. Contiene —anónimos, por supuesto— poemas, en diversos estilos y formas métricas, de Lope, Góngora, Diego de Silva y Mendoza, Luis Carrillo y Sotomayor, Bartolomé Leonardo, Antonio de Mendoza, el Príncipe de Esquilache, con música a cuatro voces de compositores diversos. Es un auténtico volumen de —podríamos decir— “Poesías de varios ingenios musicadas por diversos autores”, y a él se aplican perfectamente ciertas observaciones que he hecho antes. Por ejemplo, que las piezas están copiadas con gran precisión y cuidado, por alguien con muchos conocimientos, tanto de música como de poesía, y, también, que este cancionero, sin duda producido en algún círculo cortesano, tomó prestadas piezas de otros, a la vez que suministró piezas a otros más: está emparentado con una serie de manuscritos poéticos con cifras para guitarra conservados sobre todo en Italia, lo mismo que con algunos sin cifra (como el 3890 de la B.N.M.) y con cancioneros impresos como el *Laberinto amoroso* y la *Primavera y flor de los mejores romances*, publicados por los mismos años¹¹. Todo esto es muy interesante, porque comprueba hasta qué punto muchas poesías de esa época —romances y letrillas, pero también décimas, estancias, sonetos, lirás, tercetos— lograron amplísima divulgación a través del canto y en diversos ambientes sociales.

Cantada o recitada, la poesía del Siglo de Oro parece haberse escuchado mucho más de lo que se “leía”; parece que entraba por los oídos mucho más frecuentemente que por los ojos y siempre como compañera inseparable de la memoria. “Memoria y oralidad”, ha dicho María Cruz García de Enterría (1988, 90), “están íntimamente unidas”. Y si la memoria por sí sola era capaz de producir abundantes variantes, la memorización a través del oído, la “transmisión oral-memorial”, como la llama Alan Deyermond (1988, 32), ciertamente aportó las suyas.

¹⁰ Ver ahora el artículo de Carmen Valcárcel.

¹¹ Se trata del cancionero *Tonos castellanos*, que actualmente se conserva en la Biblioteca de Bartolomé March en Madrid.

El romancero nuevo es una mina de variantes de ambos tipos. En el ms. 2803 de la Biblioteca Real el romance “Durmiendo estaba Lautaro” se copió evidentemente “de memoria [y] de oídas” (*Cancionero... 2803, XXII-XXIII*). Lo vemos comparando esa versión con las impresas (376): donde el cantor había dicho “Durmiendo estaba Lautaro / con Guacolda, su querida”, el oyente escuchó y repitió “... / con la Colda, su querida”, y el “esforzado Valdivia” se convirtió en “esforzado Valdía”; por otra parte, abundan en ese romance los típicos cambios que causa el paso por la memoria: sustituciones de palabras, inversiones sintácticas, simplificaciones en la expresión (“de qué teméys ni aun a Marte” convertido en “cómo teméys aun al cielo”), etc. Típica de la “transmisión oral-memorial” es también la reconfiguración de un pasaje semiolvidado: al olvidarse el primer verso de “con rostro triste y no alegre / el bárbaro respondía”, se reconstituyó la pareja diciendo “El bárbaro le responde / envuelto con agonía”. Por los caminos de la memoria y el oído se llega así a reformulaciones que cambian el sentido sin realmente entorpecerlo¹².

Tenemos aquí un ejemplo, entre muchísimos, de cómo la escritura, la copia de poemas, iba del brazo de la memoria y la oralización (Rivers, 18-20). De hecho, estoy convencida de que no comprenderemos cabalmente el fenómeno de los papeles, cuadernillos, cartapacios y cancioneros manuscritos si no lo relacionamos con ambos fenómenos. A los manuscritos se acudiría para leer y releer los poemas, las más veces en voz alta, por cierto; pero también para grabarlos y afianzarlos en el recuerdo. Manuscrito, memoria y voz eran tres fases de un mismo proceso, y la vida de los poemas se desplazaba continuamente entre una y otra de esas fases¹³.

Si los cancioneros manuscritos son hoy una fuente invaluable para nuestro conocimiento de los textos poéticos del Siglo de Oro, lo son aún más para percibir eso que Marcel Bataillon llamó el “hormiguar de la vida creadora” en aquella época (Rodríguez-Moñino 1965, 9). Ese hormiguar y esa vida creadora abarcaba, por supuesto, la múltiple y activísima repetición de los poemas en toda clase de circunstancias, o sea, la vida que los poemas, una vez creados, llevaban en el seno

¹² Los versos “No soy yo, señor, aquel / que la batalla temía: / maté y saqué de prisión / al esforzado Valdía” parece que decían originalmente “Señora, yo soy aquel / que en la batalla vencía: / gané y quité de las manos / al esforzado Valdivia”. De los romances y otros poemas de Lope afirmaba José F. Montesinos que “las versiones conservadas ofrecen típicas variantes de transmisión oral” (2: IX). Rita Goldberg subraya el principal interés del ms. 996 de la Biblioteca Real, centrado en el romancero nuevo: con sus muchas variantes “parece ejemplificar la evolución que muchas veces ocurre cuando se transmite un romance de manera oral, como era el caso de gran parte de las composiciones de esta época”. Cf. Frenk 1991.

¹³ En otra ocasión he imaginado cómo podía darse eso en la vida cotidiana: los manuscritos “no constituían sino hitos dispersos en el circuito de la difusión, el cual iba del texto a los ojos de un lector, de los ojos a la voz y al oído, o a la memoria, a la voz, al oído..., y que solía desembocar nuevamente en un texto escrito, para de ahí reiniciar el viaje por el ámbito de la transmisión oral” (1991, 134).

de la sociedad urbana y cortesana, pasando de copia en copia y de boca en boca. Y todo ello traía consigo, como consecuencia natural, la permanente variabilidad de los textos, su "movilidad fluyente" (Díez Borque 1985, 39). Porque ¿qué cosa es la proliferación de variantes que ahora podemos observar sino la manifestación más palpable de toda aquella ebullición?

No tenemos acceso ni a la voz, ni a la memoria de los hombres de aquel tiempo; tampoco podemos compartir con ellos su manera de vivir los poemas. Pero tenemos los manuscritos, y si sabemos leerlos, veremos cómo de una manera secreta albergan memoria y voz, y un entusiasmo infinito por la poesía.

MARGIT FRENK

Universidad Nacional Autónoma de México

BIBLIOGRAFÍA

- BLECUA, Alberto: "Algunas notas curiosas acerca de la transmisión poética española en el siglo XVI." *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 32 (1967-1968): 113-138.
- , "Fernando de Herrera y la poesía de su época." En Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 2. Barcelona: Crítica, 1980. 426-445.
- , *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 1983.
- Cancionero de Pedro de Rojas*. Pról. José Manuel Blecu. Ed. José J. Labrador Herráiz, Ralph A. DiFranco, María T. Cacho. Cleveland: Cleveland State University, 1988.
- Cancionero de poesías varias. Manuscrito n.º 617 de la Biblioteca Real de Madrid*. Edición, prólogo, notas e índices José J. Labrador, C. Ángel Zorita, Ralph A. DiFranco. Madrid: El Crotalón, 1986.
- Cancionero de poesías varias. Manuscrito 2803 Biblioteca del Palacio Real de Madrid*. Pról. M. Chevalier. Ed. José J. Labrador Herráiz y Ralph A. DiFranco. Madrid: Patrimonio Nacional, 1989.
- Cancionero de poesía varias. Manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Ed. Ralph A. DiFranco y José J. Labrador Herráiz. Cleveland: Cleveland State University, 1989.
- Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*. Pról. J. B. Avallé-Arce. Ed. Ralph A. DiFranco, José J. Labrador Herráiz y C. Ángel Zorita. Madrid: Patrimonio Nacional, 1989.
- DEYERMOND, Alan.: "La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento." *Edad de Oro VII*: 21-32.
- DÍEZ BORQUE, José María: "El manuscrito y su función cultural." En *El libro: de la tradición oral a la cultura impresa*. Barcelona: Montesinos, 1985. 119-126.
- Edad de Oro VII. La literatura oral*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1988.
- EGIDO, Aurora: "Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias de los Siglos de Oro." *Edad de Oro VII*: 69-87.
- FRENK, Margit: "'Lectores y oidores'. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro." *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas*. Roma: Bulzoni, 1982. 101-123.
- , "La poesía oralizada y sus mil variantes." *Anuario de Letras* 29 (1991): 133-144.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz: "Romancero: cantado-recitado-leído." *Edad de Oro VII*: 89-104.

- JAURALDE POU, Pablo: "El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII." *Edad de Oro VII*: 55-64.
- LIÑÁN Y VERDUGO, Antonio: *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*. Madrid: Rev. de Arch., Bibl. y Museos, 1923.
- MOLL, Jaime: "Transmisión y público de la obra poética." *Edad de Oro IV* (1985): 71-85.
- MONTESINOS, José F.: Prólogo a Lope de Vega. *Poesías líricas*. 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1963.
- PELIGRY, C.: "Les difficultés de l'édition castillane au XVIIe S." *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 13 (1977): 257-284.
- Poesías barias y recreación de buenos ingenios. Manuscrito 17556 de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Ed. Rita Goldberg. 2 vols. Madrid: Porrúa Turanzas, 1984.
- PRIETO, Antonio: *La poesía española del siglo XVI*. I. *Andáis tras mis escritos*. Madrid: Cátedra, 1984.
- RIVERS, Elías L.: "La oralidad y el discurso poético." *Edad de Oro VII*: 15-20.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio: *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía de los siglos XVI y XVII*. Prólogo de Marcel Bataillon. Madrid: Castalia, 1965.
- , *Poesía y cancioneros (siglo XVI)*. Madrid: RAE, 1968.
- VALCÁRCCEL, Carmen: "Problemas de la edición de los textos musicados en el Siglo de Oro." En Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1991. 529-553.
- VEGA, Lope de. *La Dorotea*. Ed. Edwin S. Morby. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1958.
- WILSON, E. M.: "Algunos aspectos de la historia de la literatura española." En *Entre las jarchas y Cernuda*. Barcelona: Ariel, 1977. 17-54.
- , "El texto de la 'Fábula de Píramo y Tisbe' de Góngora." *Entre las jarchas y Cernuda*. Barcelona: Ariel, 1977. 333-342.

LECTURA Y RASGOS DE UN PÚBLICO

El análisis aquí intentado no va a pasar de ser eso, precisamente, un intento que alguna vez quizá llegue a completarse de una forma convincente. Para conseguir esto último sería necesario contar con una serie de datos procedentes de investigaciones previas y minuciosas que sólo están realizadas en parte.

Existen pocos estudios de inventarios de bibliotecas y otros documentos que aporten conocimientos en torno al fenómeno de la lectura en los siglos de Oro. Esta escasez es, ciertamente, relativa, pues si se hiciera la relación completa de todos los trabajos existentes se reuniría un número bastante crecido¹. Sin embargo, no se cuenta todavía con estudios de conjunto que extraigan las conclusiones pertinentes que todos esperamos. Algo semejante al casi exhaustivo libro de Philippe Berger sobre la lectura en Valencia² sería deseable para tantas otras ciudades españolas y cubriendo todo el arco de los siglos XVI y XVII, porque se lograría comprender lo que fue realmente la lectura entonces en España. Falta todavía mucho camino que recorrer en este campo. Los investigadores franceses han sido y son maestros y con citar los nombres de H. J. Martin y R. Chartier³ queda claro el sentido de lo que acabo de decir. Tal vez sea esta la causa por la que la mayoría de libros publicados

¹ El Prof. M. Chevalier en su libro *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid: Turner, 1976, 31-37 y sus notas, dio una buena relación de "Inventarios de bibliotecas particulares" publicados y estudiados. Existe un trabajo posterior de J. M. Lasperas. "Chronique du livre espagnol: Inventaires de bibliothèques et documents de librairie dans le monde hispanique aux XV, XVI et XVII siècles", *Revue Française d'Histoire du Livre*, XXVIII (1980), 535-557. Se han seguido publicando más trabajos en esta línea, pero todavía faltan.

² Philippe Berger, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1987, 2 vols. Es justo citar también el libro de Julio Cerdá Díaz, *Libros y lectura en la Lorca del siglo XVII*. Murcia: CajaMurcia-Universidad, 1986.

³ Véase, por todos los trabajos que podrían citarse, Roger Chartier et Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française*, especialmente para nuestro caso el tomo I: *Le livre conquérant. Du Moyen Age au milieu du XVII siècle*. Paris: Fayard, 1989.

sobre la lectura en España se deban o bien al trabajo directo o a la inspiración y organización de hispanistas franceses que conocen los métodos y técnicas y las manejan con soltura⁴.

De hispanistas extranjeros proviene fundamentalmente la revisión que se está realizando sobre el problema de la alfabetización y sus tasas reales en la España de los siglos de Oro. En 1974 el profesor Kagan aportó, como bien se sabe, datos muy serios en torno al tema cultural español a través de varios sistemas de análisis⁵. Uno de ellos es el estudio en los archivos parroquiales de las firmas de los padrinos de bautismo. En Burgos, ciudad de una cierta importancia en el siglo XVI se bautizaron, entre 1587 y 1589 un total de 98 niños y 21 padrinos no supieron firmar; es decir, un 20% no “sabe escribir”, como anotaban los párrocos con más precisión de la que ellos se figuraban, puesto que durante mucho tiempo “no saber escribir” no era el equivalente de “no saber leer”, ya que las dos cosas estaban claramente diferenciadas⁶. Así, en los conciertos firmados ante notario por los padres que se preocupaban de que sus hijos fueran educados por maestros privados, se encuentran las fórmulas diferentes (que suponían una diferencia de honorarios) de “enseñar a escribir y contar” y “leer, escribir y contar”, etc., que marcan claramente las diversas opciones que se ofrecían⁷. El mismo profesor Kagan acumula más datos sobre el número de universitarios, el de los que tendrían estudios medios que les capacitaran para entrar en la Universidad y el de los que probablemente sabían leer. Remito al excelente trabajo del profesor Kagan para las cifras concretas pero lo que parece claro es que a final del siglo XVI era bastante crecido el número de jóvenes que sabía leer e incluso que había estudiado. La razón está en la revolución cultural que los Reyes Católicos trataron de introducir en la España que gobernaron y que fue continuada por sus sucesores, aunque tal vez por razones distintas, especialmente en el caso de Felipe II. De ahí el esfuerzo por crear escuelas, fomentar el estudio universitario, etc., que lleva al estudioso que estamos citando a afirmar que “Castilla era, a últimos del siglo XVI, uno de los Estados de Europa con mayor nivel de educación, lo que explicaba en parte su florecimiento cultural, así como su capacidad para establecer y poblar un imperio burocrático

⁴ Además de la obra citada en la nota 1, recuérdese J. F. Botrel S. Salaün (eds.), *Creación y público en la literatura española*. Madrid: Castalia, 1974; *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime*, Colloque de la Casa de Velázquez. Paris: A.D.P.F., 1981; y otras obras que se irán citando.

⁵ Richard L. Kagan, *Universidad y sociedad en la España Moderna*. Madrid: Tecnos, 1981. (Debo al mismo prof. Kagan y a mi generoso amigo el prof. J. Moll el conocimiento del artículo de Sara T. Nalle, “Literacy and Culture in Early Modern Castile”, *Past and Present*, n.º 125 (nov. 1989), 65-96, que confirma lo que acabo de decir sobre la revisión del problema de la alfabetización.)

⁶ R. Chartier, “Las prácticas de lo escrito” en *Historia de la vida privada. 5. El proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI-XVIII*. Madrid: Taurus, 1991, 113-161.

⁷ Cf. R. Kagan, *o.c.*, 56-57.

que se extendía por todo el mundo”. Y añade: “en aquel tiempo era posiblemente la sociedad más educada de Europa occidental”⁸.

Todo lo que así se había iniciado tuvo, naturalmente, consecuencias en el siglo XVII y es insistencia ya generalizada entre los hispanistas dedicados a estos estudios que las trilladas ideas de una alfabetización bajísima en España, mucho más baja que en el resto de Europa y que permaneció constantemente así hasta el siglo XX, deben ser revisadas⁹. El profesor Bartolomé Bennassar es uno de los que más insiste pues afirma: “El retraso cultural de España respecto a otros países de Occidente es fenómeno posterior al Siglo de Oro. En esta afirmación no hay más que lógica. Pero frente al escepticismo y al ‘im-passe’ de ciertos historiadores, es preciso demostrarla, dar las pruebas”¹⁰. De esta forma el profesor Bennassar y su escuela están llevando a cabo una serie de investigaciones cuyos resultados, una y otra vez, van en la línea que confirma una alfabetización y una cultura mayor de lo que se creía durante el siglo de oro español.

Se estudian, por ejemplo, los porcentajes de alfabetismo que se descubren a través de los procesos inquisitoriales¹¹. O los archivos notariales de Madrid para analizar los testamentos que se otorgaron el año 1650, o entre 1650 y 1670¹². El análisis de firmas de testadores y testigos da el índice de alfabetización aproximado, además de señalar cómo está repartido el número de alfabetizados a través de clases sociales y oficios. Los índices que estos estudios apuntan nos señalan que de un 40 a un 50 por ciento sabían leer/escribir de 1600 a 1670 en ciudades como Toledo o Madrid. Otro estudio, esta vez sobre una muestra mínima de las bibliotecas e inventarios notariales con libros que se localizan en Valladolid durante el siglo XVII, da como resultado un elenco de 154 poseedores de libros –y alguno de ellos los tuvo en gran cantidad– que permiten suponer que “el libro tiene una presencia mucho mayor de lo que se había pensado en la España de la Era moderna”¹³. (Para

⁸ *Ídem, id.*, 244-245.

⁹ Carlo M. Cipolla, *Educación y desarrollo en Occidente*. Barcelona: Ariel, 1970.

¹⁰ B. Bennassar, *Un siècle d'or espagnol (1525-1648)*. Paris: Ed. R. Laffont, 1982, especialmente 259-285.

¹¹ Cf. M. C. Rodríguez y B. Bennassar, “Signatures et niveau culturel des témoins et accusés dans le proces d'Inquisition du ressort du Tribunal de Toledé (1525-1817) et du ressort du tribunal de Cordoue (1595-1632)”, *Caravelle*, 31 (1978), 19-46.

¹² C. Larquí, “La alfabetización de los madrileños en 1650”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVII (1980), 223-252. *Íd.*, “L'alphabétisation des madrilenes dans la deuxième moitié du XVII siècle” en la obra colectiva, *De l'alphabétisation aux circuits du livre en Espagne. XVI-XIX siècles*. Paris: CNRS, 1987, 73-93.

¹³ A. Rojo Vega, *Ciencia y cultura en Valladolid. Estudio de las bibliotecas privadas de los siglos XVI y XVII*. Valladolid: Universidad, 1985, 25; esta obra completa y matiza las observaciones hechas por B. Bennassar en su clásico libro *Valladolid en el Siglo de Oro*. Valladolid: Ayuntamiento, 1983.

época anterior –1474-1560–, el profesor Ph. Berger, el estudioso de la lectura en Valencia ya citado, llega a identificar 491 bibliotecas valencianas con un número apreciable de libros).

Las conclusiones de los investigadores que han trabajado estos temas van, en primer lugar, hacia la precisión lo más nítida posible de la *cantidad* de personas que leían o podían leer y que tenían libros; es decir, hacia una cuantificación del fenómeno de la lectura y recordemos que tener un libro es ya un “acto de lectura” incoado¹⁴. Y, en segundo lugar y un paso más, se ha tratado de averiguar cuál era la *calidad* de ese público lector o posible lector¹⁵. Es indudable que a través del examen de los oficios y profesiones de los firmantes de documentos parroquiales o notariales se consigue averiguar algo. (Los estudios del profesor Larquí citados más arriba son modélicos en este aspecto). Algo similar puede decirse de los trabajos sobre inventarios de bibliotecas; la conclusión más evidente es que son propietarios de buenas bibliotecas solamente aquellos que gozaban de una cierta fortuna y, casi como consecuencia, de posibilidades de acceso a la cultura letrada¹⁶. (El libro citado de Ph. Berger es también modélico y llega a conclusiones muy similares a las de Larquí). En definitiva, se puede creer que si por un lado la alfabetización en la España de los siglos de Oro fue más alta de lo que se había creído, la afición a la lectura, por otro lado, fue también creciendo, y es algo lógico. Pero en ambos casos tanto el hecho de poder leer como los actos concretos de lectura parecen haber estado circunscritos a determinadas capas sociales, dejando una vez más al margen a aquellos grupos de hombres y mujeres que, desprovistos de bienes económicos, carecían de la posibilidad de leer y de poseer libros. Bien claro lo decía Cervantes en 1615 a través de su héroe: “Porque has de saber, ¡oh Sancho!, que no saber leer un hombre, o ser zurdo, arguye una de dos cosas: o que es hijo de padres demasiado humildes y bajos, o él tan travieso y malo, que no pudo entrar en él buen uso ni la buena doctrina” (*Don Quijote*, II,43).

Estamos llegando al núcleo de esta comunicación. Porque lo interesante es colocar al lado de los datos anteriores otros datos que nos permitan acercarnos al fenómeno de la lectura y del público popular. Son ciertamente escasos estos datos, pero algunos nos ofrece la literatura de cordel. Recuerdo rápidamente que en el siglo XVI se hacían ya enormes tiradas de pliegos sueltos poéticos. Estos comienzan

¹⁴ Cf. Ph. Berger, *o.c.*, vol. 1, 359.

¹⁵ R. Chartier, *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV et XVIII siècles*, Aix-en-Provence: Ed. Alinea, 1992, especialmente 7-33.

¹⁶ Cf. J. M. Pelorson, “Aspectos ideológicos” en *Historia de España*, dirigida por M. Tuñón de Lara. Barcelona: Labor, 1982, vol. V, 263-285. También son excelentes los libros de N. Z. Davis, *Le culture del popolo* (1.ª ed. inglesa de 1965). Torino: Einaudi, 1980, especialmente 259-308; y de R. Munchembled, *Culture populaire et culture des élites*. Paris: Flammarion, 1978.

a publicarse en los últimos años del siglo XV, con el alborear de la imprenta en España¹⁷, y su producción aumenta vertiginosamente en el XVI, sobre todo a partir de 1541. En el *Diccionario de Pliegos Poéticos Suelos (siglo XVI)* del maestro don Antonio Rodríguez Moñino, encontramos fechados (voy a utilizar sobre todo los datos de los pliegos con fecha de impresión expresa) 527 pliegos. Repartidos así: de 1501 a 1540 tenemos 111 pliegos; de 1541 a 1580 son ya 149; y en la mitad de tiempo, de 1581 a 1600, sólo en veinte años, alcanzan la cifra de 267. Estas cifras subrayan la subida en vertical de la producción de pliegos a partir, aproximadamente, de la mitad del siglo XVI. Nuevas cifras: el número de pliegos suelos del siglo XVI *conservados* que conoció el autor del *Diccionario* fue el de 1179. Pero en la reedición y *suplemento* que se está ya preparando¹⁸ de la obra de Rodríguez Moñino donde se añaden todos los pliegos descubiertos desde 1970 hasta la fecha, el número de pliegos llega ya a 1500¹⁹. Ahora bien, un dato revelador que nos aportó y comentó también Rodríguez Moñino es que de un pliego de López de Ubeda, de poesía religiosa, se hicieron en un año 12.000 copias en 8 ediciones; y el cálculo está hecho sobre la base de 1.500 copias por edición que, según datos del mismo siglo XVI, era el número que resultaba posible realizar en un día en las imprentas de la época²⁰. Los cálculos que, a partir de estos datos, se podrían hacer nos llevaría a cifras que serían, por lo menos, sorprendentes: si se multiplican los 1.500 pliegos conservados por las 1.500 copias como mínimo por edición el resultado alcanza la cifra de 2.250.000 pliegos. No es posible que haya riesgos de exageración en la aritmética, pero por si se ha calculado mal el número de pliegos podríamos dejar la cifra en los dos millones de ejemplares —nótese bien la distinción entre pliegos y ejemplares— que circularon por España en el siglo XVI. Creo que estas cifras son, por sí solas, lo suficientemente expresivas para no hacer necesario, por ahora, ningún comentario sobre ellas.

¿Qué ritmo de crecimiento siguió la producción de pliegos en el siglo XVII? Disponemos sólo de datos aproximados actualmente. Porque una de las dificultades con la que se tropieza a partir de este momento es la carencia de datos *completos* sobre los pliegos poéticos del siglo XVII *conservados* (como *conservados* eran los 1.500 del XVI del párrafo anterior, y no todos los realmente publicados). Carecemos para este siglo de una obra similar a la de don Antonio Rodríguez Moñino y

¹⁷ Cf. V. Infantes, "Edición, literatura y realeza. Apuntes sobre los pliegos poéticos incunables" en *Literatura hispánica, Reyes Católicos y Descubrimiento* (actas editadas por M. Criado de Val). Barcelona: PPU, 1989, 85-98.

¹⁸ Al cuidado de los profesores Arthur L. F. Askins y Víctor Infantes, está ya entregado a la Editorial Castalia para su publicación.

¹⁹ No es posible abrumar con las citas, ni siquiera en nota. Remito al *Suplemento del Diccionario* que menciono en la nota anterior y aseguro que los datos son precisos y confrontados.

²⁰ Cf. A. Rodríguez Moñino, *Diccionario...* Madrid: Castalia, 1970, 20.

esto es algo que no podemos subsanar, al menos de inmediato²¹. Resumiendo una serie de datos —catálogos parciales, descripción de fondos de distintas colecciones, hallazgos en bibliotecas que se creían ya exploradas— creo es posible hablar de, al menos, unos 2.500 pliegos poéticos del siglo XVII *conservados*, corrigiendo los muy posibles errores producidos por trabajar con datos no muy completos ni exactos²². Si nos atenemos a las 1.500 copias por edición, llegamos a tres millones setecientos cincuenta mil ejemplares. Redondeando: de tres a cuatro millones de pliegos sueltos poéticos circularon por España durante el siglo XVII. ¿Es esto posible? Porque inmediatamente estos datos nos llevan a otras preguntas: ¿Quiénes los leían? ¿Podía haber tantos lectores en la España del XVII? ¿Y podía haber tantos lectores de pliegos sueltos? Son todas ellas preguntas diferentes a las que tal vez puedan darse respuestas provisionales colocando estos datos junto a los que antes repasábamos sobre el grado de alfabetización y cultura de los españoles de los siglos de oro, y sobre la condición de los lectores.

Recurro ahora a otros datos que yo he podido constatar personalmente, y sólo a esos. En un conjunto de pliegos del siglo XVII que he manejado y conozco, encuentro este número de ediciones y de núcleos urbanos en donde se editaban: en Barcelona se imprimen 155; en Madrid, 84; en Sevilla, 82, en Zaragoza, 31 pliegos. En Cuenca y Valencia, 18; en Granada, 15; en Málaga, 13; en Alcalá de Henares, Murcia y Valladolid, 10; en Salamanca, 8; en Córdoba y Toledo, 4; en Baeza y Cádiz, 3; en Lérida, 2; y finalmente, en Burgos, Jaén, Llerena, Mallorca, Montilla, Tortosa y Jerez de la Frontera, sólo 1. Opero con una muestra muy incompleta: los pliegos que tenía fotocopiados y a mano en el momento de estar escribiendo estas líneas. Quedan muchos huecos y muy serios; así se explica, por ejemplo, el número bajísimo de editores toledanos, cordobeses y leridanos que fueron focos impresores indudables. Pero aun así, algo me parece que resulta claro: el pliego de cordel del siglo XVII es un fenómeno esencialmente urbano, de ciudad y de ciudad grande además. Las cuatro ciudades de mayor número de ediciones son, por este orden, Barcelona, Madrid, Sevilla y Zaragoza, cuatro grandes ciudades, ciertamente, ya en el siglo XVII. Sabemos que Madrid, en 1650, tenía una población de 100.000 habitantes; y Sevilla, por la misma época —y después de haber superado a Madrid en la centuria anterior— tenía de 85.000 a 90.000 habitantes. Calculando sin ser demasiado generosos la población conjunta de ambas ciudades tenemos un total de 200.000 habitantes (los de Sevilla y Madrid sumados) que, con un 40% de

²¹ Parece que se está en vísperas de lograr un equipo para trabajar en este asunto.

²² Repito lo mismo que decía en la nota 19: las citas serían abrumadoras. Remito a las investigaciones de E. Gigas, E. M. Wilson, A. Pérez Gómez, A. Rodríguez-Moñino, E. Asensio, Pedro M. Cátedra, M. C. García de Enterría, Paola Ledda y M. Romero, etc., de los que se dará cuenta en un próximo número de la revista *Anthropos*. Véase también A. del Río Noguera, "Viajes apasionados por un infierno de cordel", *Ínsula*, 543 (marzo 1992) 26-27.

alfabetizados, nos dan unos 80.000 lectores posibles. En ciudades, insisto. Porque en la España rural esto no podía ser así. La prueba está también en esas ediciones *únicas* que he anotado en poblaciones como Llerena, Montilla, Tortosa, Jerez de la Frontera. No eran ciudades grandes que, por su número de posibles lectores, pudieran absorber fácilmente una gran cantidad de pliegos; pero tuvieron su imprenta pequeña (quizá instalada como remedio contra el paro endémico por alguien que había aprendido rudimentariamente el oficio en una ciudad mayor), en la que probablemente se imprimían textos de otro tipo, quizá para la Iglesia (conventos próximos o en el mismo lugar), o también bandos oficiales, “premáticas” y poca cosa más; de vez en cuando, algún pliego suelto, en verso o en prosa, con relaciones de sucesos, podría ayudar económicamente a estos modestísimos impresores.

Las razones de tipo económico contribuyeron también al aumento impresionante de pliegos sueltos en el siglo XVII. Los profesores Moll y Cruickshank han analizado²³ estos factores en trabajos excelentes en los que se rastrean las razones que explican el crecimiento numérico de la producción de un tipo de impresos que, para entendernos y recurriendo a la expresión inglesa, se puede llamar *efímera* (de efímera lectura, de efímera duración, de efímera literatura). La dura política seguida por las autoridades contra el libro durante varios períodos del siglo XVII, por complejas razones, tuvo como consecuencia poner en graves dificultades económicas a los impresores. Para compensar sus pérdidas recurrieron a la fácil impresión de los pliegos (poéticos, porque publicar poesía no estaba prohibido, o en prosa con relaciones de sucesos, por ejemplo), que, recordemos, podrían imprimirse velozmente: 1.500 copias en un día; el papel que usaban para ellos era, además, de baja calidad y precio. Estos pliegos se podrían vender fácilmente y el dinero obtenido así ayudaba a los impresores a hacer frente a la crisis. Es decir, que la masiva producción de pliegos durante estos años puede tener otra explicación, más apoyada en razones mercantiles. Lo que me interesaba poner de relieve era que las numerosas ediciones de los pliegos poéticos sueltos, impresos en ciudades como Madrid y Sevilla (capital del reino una, “capital” del comercio activísimo con América, la otra), Barcelona, y Zaragoza, están justificadas, como todo el resto de la producción *efímera*, no sólo por una mayor posibilidad de lectura entre los habitantes de las grandes ciudades, sino también por factores económicos. Porque el pliego suelto se vendía fácilmente, también a causa de su precio que lo ponía al alcance de todos, incluso de aquellos que no tenían dinero suficiente para comprar un libro.

Pero nos podemos preguntar ahora qué tipo de lectores eran los de los pliegos

²³ J. Moll, “Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634”, *Boletín de la Real Academia Española*, LIV (1974), 97-103; “Por qué escribió Lope *La Dorotea*. (Contribución de la historia del libro a la historia literaria)”, *1616*, II (1979), 7-11. D. W. Cruickshank, “Literature and the Book Trade in Golden Age Spain”, *Modern Language Review*, LXIII (1978), 799-824.

poéticos. Es decir, hemos de encontrar respuestas ya no sólo *cuantitativas* para los problemas de la literatura de cordel, sino *cualitativas* en relación con su público. Difícil cuestión para la que todavía no hay, parece, una respuesta que lo clarifique todo. En parte, adivinamos que los lectores podían ser letrados e iletrados, es decir los que “tenían letras” o los que carecían de ellas, porque esa expresión indicaba algo más que la mera capacidad de lectura. Un amplio campo de lectores, porque las cifras de alfabetización que vimos antes encajan bien para explicar los tres o cuatro millones de pliegos sueltos impresos. (Insisto otra vez en que el pliego suelto era efímero también en sentido material, como lo son hoy las revistas que se compran y no se guardan ni se cuidan, y también ellas se publican en tiradas mayores que las de los libros). De esos lectores posibles, había un grupo que era capaz de leer desde el libro más refinado al pliego más humilde, y éste podría indudablemente despertar la curiosidad de lectores cultos, como de hecho así nos consta²⁴; es decir, lectores que tenían capacidad para transitar cómodamente de un extremo al otro del abanico de lecturas que se les ofrecía. Otro grupo, más numeroso, no sería capaz más que de leer un tipo menor de lecturas, aquellas que afectaban de una manera más directa a sus intereses y preocupaciones, a su sensibilidad y a su mentalidad. Otro grupo aún tendría que recurrir al apoyo de la lectura colectiva cuya existencia tenemos también documentada y con más abundancia precisamente en el terreno de esta literatura marginada²⁵. Es decir, una *lectura oral* –lo oral tiene algo en común con lo efímero, conviene notarlo– que también podemos llamar *lectura folklórica*, pues en ella el lector no es pasivo sino que puede gesticular, gritar, intervenir activamente y permite, en frase de Lotman “el libre juego con el texto, de toda la colectividad”²⁶.

Nuevos datos sobre alfabetización cualitativa pueden iluminar algo lo que he dicho de forma quizá demasiado simplificadora. En el análisis de testamentos otorgados en 1650, Larquí estudió también la profesión de los testadores en relación con su alfabetización. Cuando los testadores pertenecían a la Iglesia (sacerdotes, clérigos, familiares del Santo Oficio, etc.), la capacidad de lectura era del cien por cien. Entre los pertenecientes a la nobleza y a la administración y servicios del Estado, nos encontramos con un 98% de alfabetizados; pero curiosamente, si se incluye en el cómputo a los criados que están al servicio de los nobles y burócratas, el porcentaje de alfabetización de este grupo sólo baja al 90,83%; lo cual quiere decir que los criados (lacayos, dueñas, pajes...) estaban también capacitados para leer y escribir. Y entre los que tenían de profesión los llamados *oficios*, los capaces de leer

²⁴ Cf. M. C. García de Enterría, “Pruebas escritas de una amistad. Francisco de Quevedo y Antonio Hurtado de Mendoza”, en *Homenaje a Eugenio Asensio*. Madrid: Gredos, 1988, 199-213.

²⁵ Cf. mi libro *Literaturas marginadas*. Madrid: Playor, 1983.

²⁶ Jurij M. Lotman, “Blok e la cultura popolare della citta”, en su libro *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*. Bari: Laterza, 1980, 103-126.

alcanzaban el 63,73% (estos oficios eran: relojeros, ebanistas, curtidores, maestros de obras, carpinteros, confiteros, cocheros, pregoneros...). Todos estos porcentajes se mantienen de 1651 a 1700 con ligeros descensos, salvo en el caso de los eclesiásticos²⁷. Si estudiamos esos *oficios* percibimos que, en general, son los de personas que pertenecen al “popolo minuto”, y ellos, en un porcentaje relativamente elevado, no eran letrados pero sí capaces de leer. Pienso que no es muy aventurado suponer que los lectores de los pliegos sueltos podrían encontrarse en todos estos grupos, desde los eclesiásticos (y recuerdo que los familiares del Santo Oficio tenían por obligación, quizá no muy atendida, leer pliegos, pues eran ellos los que daban la licencia de impresión de cualquier tipo de impreso; un gran número de los pliegos estudiados llevan la licencia), y desde los miembros de la nobleza y administración y los criados de estos hasta, sobre todo, los más humildes “oficiales”.

Podemos encontrar pruebas de esta amplitud del arco de lectores incluso por el análisis de los inventarios de bibliotecas y de otros elencos bibliográficos que indiquen unas aficiones lectoras determinadas. Así en los barcos que salían para América se hacía constar que, entre los libros que allá se llevaban para que los vendieran los libreros de las colonias, figuraban en gran número los *Romances*, las *Coplas*, los *Robertos* (el Diablo), las *Teodoras...*, menciones todas ellas que apuntan sin duda a la literatura de cordel²⁸. En algunos inventarios de cierta importancia aparecen ediciones del *Romance del Conde Dirlos*, impreso siempre en pliego suelto, como sucede en la biblioteca del escritor leonés don Bernardino de Rebolledo²⁹; y en una biblioteca valenciana encontramos un *Don Gayferos* que debe significar, necesariamente, un pliego suelto con el romance o con las octavas de Don Gayferos, sólo conocidos a través de pliegos de cordel³⁰. Por otro lado, en otros inventarios menos pormenorizados o que deben recoger un mayor número de libros se comprueba que las obrillas de poca monta se anotaban bajo el nombre genérico de *coplas*, *cartapacios de iglesia*, *refranes*, *historias*, *noticias*, etc., que nos permiten suponer la inclusión, bajo esas denominaciones, de pliegos sueltos en verso o en prosa. Hace años explicó ya un experto: “Pero la literatura menos tradicional, la de la actualidad de un día, en prosa y en verso, tanto en romances como en *cobles*, tenía tan poco precio en el mercado y en la futura almoneda, que los notarios la de-

²⁷ Cf. los artículos del prof. Claude Larqué citados en la nota 12.

²⁸ Cf. Irving A. Leonard, *Romances of chivalry in the Spanish Indies with some registros of shipments of books to the Spanish Colonies*. Berkeley, 1933.

²⁹ Cf. Concepción Casado Lobato, “Autores franceses en la biblioteca de un escritor leonés del siglo XVII: Bernardino de Rebolledo (1597-1676)”, en *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime*. Paris: A.D.P.F., 1981, pp. 127-137.

³⁰ Cf. Ph. Berger, *o.c.*, vol. I, 386, nota 66. El prof. Berger incluye *Don Gayferos* entre las novelas de caballerías, pero no se conoce ninguna con ese título, y sí abundantes pliegos sueltos.

jaban a un lado al formalizar un inventario o la concentraban para el remate bajo un título que bastante indicaba el poco aprecio que de ella se hacía”³¹.

Lo examinado hasta aquí ya va indicando algo sobre los rasgos del público que leía textos populares editados en pliegos de cordel. Conviene tener en cuenta también hasta qué punto las mujeres formaban parte también de este público. Ha sido otro lugar común durante mucho tiempo hablar del bajo nivel de alfabetización femenina, extrapolando realidades de épocas más recientes a los siglos en los que los datos que poseemos deberían hacernos ir con más cuidado, aunque sin caer en idealizaciones innecesarias. Desde la Edad Media conocemos alusiones a la lectura femenina que no conviene olvidar. Por supuesto que esas alusiones medievales son, en su inmensa mayoría, referidas a las mujeres de elevada condición social. Pero es bueno repetir a la letra un texto muy explícito del Arcipreste de Talavera que no necesita mucho comentario:

“Todas estas cosas fallaréis en los cofres de las mujeres: Horas de Santa María, siete salmos, estorias de santos, salterio en romance, ¡nin verle del ojo! Pero canciones, decires, coplas, cartas de enamorados e muchas otras locuras, esto sí...”³².

El texto es de la primera mitad del siglo XV y en él está bien explícito que las mujeres leían y cuál era su lectura predilecta. Aquella misma que llevó al severo Luis Vives a decir de otras mujeres un siglo más tarde:

“Estas tales no sólo sería bien que nunca hubieran aprendido letras, pero fuera mejor que hubieran perdido los ojos para no leer, y los oídos para no oír”³³. (Nótese que aquí se percibe una alusión al otro tipo de lectura, la colectiva).

Porque la mujer, en los siglos de oro, aprendía a leer y leía. Hay datos de maestras de niñas que enseñan “puntos altos, puntos de Ciudad Rodrigo, bordar y dibujar puntos castellanos y de Flandes de todas maneras [...] y todo lo demás que se suele y acostumbra a enseñar en lo tocante a costura y dibujo y bordadura y asimismo le enseñará a leer *en redondo y tirado*”³⁴. Este contrato no contempla la posibilidad de enseñar a escribir, por razones que se inscriben en el programa pedagógico de la Contrarreforma católica para educar a las jovencitas, que se centraba sobre la lectura y excluía la escritura a la que se temía como arma de una posible y peligrosa libertad moral y social³⁵. Pero el grado de analfabetismo que es leer y no es-

³¹ J. Rubió en su *Introducción* a J. M. Madurell-J. Rubió, *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)*. Barcelona: 1955, 103; véanse también para el caso que nos ocupa las pp. 81, 87 y *pássim*.

³² Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. de Michael Gerli. Madrid: Cátedra, 1979, 159.

³³ J. L. Vives, *Instrucción de la mujer cristiana*, ed. de S. Fernández Ramírez. Madrid: Ed. Signo, 1936, 30.

³⁴ Véase en A. Rojo Vega, *o.c.*, 28.

³⁵ Cf. R. Chartier, “L’entrée dans l’écrit”, *Critique*, 1978, 973-983.

cribir basta para transformar a una niña en potencial lectora de obras de literatura de todos los niveles, pero sobre todo del más simple y elemental que es la literatura de cordel, en donde se emplean fórmulas sabidas y recordadas que hacen más fácil la lectura, además de emplear grabados siempre o casi siempre relacionados con el texto, al que aclaran y cuya lectura y comprensión facilitan. La existencia comprobada de bibliotecas pertenecientes a mujeres (en Valladolid, en Valencia, por ejemplo) y que alcanza en Valencia un porcentaje de 20 puntos en el total de las bibliotecas³⁶, nos aclara zonas confusas hasta ahora en el análisis del comportamiento del público lector de la Edad de Oro. Pero a través de los mismos textos literarios, semejantes a los citados más arriba, se capta la realidad de una peculiar lectura femenina que nos vuelve de nuevo a nuestro campo de interés. Baste por todos los textos que podrían citarse el de Cervantes en su *Don Quijote*, II,38:

“... porque escriben [los poetas lascivos] unas coplas, no como las del Marqués de Mantua que entretienen y hacen llorar a los niños y a las mujeres...”

En Valencia, en casa de Álvaro Franco a la Pellería vieja, el año 1597, se imprimían en un hermoso pliego suelto “Quatro romances viejos del Marqués de Mantua”, y por numerosos testimonios sabemos que sirvieron de cartilla para los niños además de, como dice Cervantes, para entretener y emocionar a las mujeres.

He tratado de exponer aquí algo de una investigación que, como decía al principio, está todavía incompleta por carecer de datos completos y fiables y, por tanto, llena de dudas e interrogantes. Señalo ahora algunas de las direcciones que haría falta recorrer en un intento de completar lo que nos falta: análisis temático y formal de los pliegos en relación con la ciudad donde están impresos; esto puede dar razón no sólo de los pliegos sueltos misteriosamente impresos en pueblos pequeñísimos, sino de las preferencias lectoras del público ciudadano. En esta misma línea y siguiendo las orientaciones de Lotman, de la estética de la recepción y de otras escuelas, se puede intentar un acercamiento a la real estructura del público lector de pliegos de cordel a través del estudio del texto que, según muchos teóricos de la Escuela de Tartu y otros, contiene una *imagen del público*³⁷. La relación dialógica entre público y texto puede ser –su estudio– muy clarificadora. Analizar el cambio temático que se da, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, en los pliegos sueltos poéticos; este estudio podría dar luz sobre el cambio de gusto que transformará una literatura no marginada, como era el pliego transmisor de obras literarias importantes (Romancero Viejo, Cancionero...), en otra literatura ambivalente que

³⁶ Cf. Philippe Berger, “La lecture a Valence de 1474 a 1560. (Evolution des comportements en fonction des milieux sociaux)” en el libro colectivo citado en notas 4 y 29, *Livre et lecture...*, 97-107.

³⁷ Cf. J. Lotman, “Il testo e la struttura del pubblico”, recogido en el libro citado en la nota 26, 191-198; véanse también T. Todorov, *Introduction a la littérature fantastique*. Paris: Ed. du Seuil, 1970, 36; R. Senabre, *Literatura y público*. Madrid: Paraninfo, 1986, *pássim*; W. Iser, *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987; J. A. Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros, 1987.

provocará el disgusto de los lectores letrados y exquisitos, de escritores y moralistas, junto a una ambigua atracción hacia ella por parte de poetas cortesanos de la segunda mitad del XVII³⁸; pero, en cualquier caso, un cambio de gusto está en el origen de la marginación de esta literatura en violento contraste con su crecimiento numérico. Proceder con datos que nos brinda la literatura marginada del siglo XVII nos llevaría a un replanteamiento de problemas siempre pendientes como el del *vulgo* y los *discretos*, a quienes se dirigen tantas veces los escritores de la Edad de Oro.

MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA
Universidad de Alcalá de Henares

³⁸ Cf. E. M. Wilson, "La estética de don García de Salcedo Coronel y la poesía española del siglo XVII" en su libro *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*. Barcelona: Ariel, 1977, 157-193.

LAS DOS CARTAS DE COLÓN DE 1493: TRANSMISIÓN Y PÚBLICO

Si el viaje de Colón de 1492 fue sumamente significativo para la historia mundial, también lo fue el viaje de vuelta. Otros habrían arribado a las costas del nuevo mundo antes de Colón —cartagineses, escandinavos, galeses, irlandeses, portugueses— pero él hizo lo que los demás no lograron hacer: sobrevivió para contar el cuento. Colón sabía lo que sabe cualquier científico, que la palma no siempre se la lleva el que hace el descubrimiento, sino el que primero publica los resultados.

Gran parte del éxito de Colón consiste en haber capturado los medios de comunicación de su tiempo, y en haber sabido manejarlos para su propia historia. La historia —cualquiera lo sabe— no son los hechos, sino la versión o las versiones que se difunden de ellos. Casi todo lo que sabemos de Colón, y todo lo que sabemos del primer viaje, nos ha sido transmitido, directamente o no, por su propia pluma. Cinco siglos después, Colón sigue ejerciendo un control casi absoluto sobre la historia textual de sus hechos y de sus viajes, y casi se diría que él lo había planeado así de antemano. En el prólogo del *Diario*, en el que se dirige a los Reyes Católicos en términos tan retóricos y altisonantes, Colón hace hincapié en la importancia de puntualizar el viaje por escrito:

‘...Y para esto pensé de escrevir todo este viaje muy puntualmente de día en día todo lo que yo hiziese y viesse y passasse como adelante se veyrá’¹.

Colón, pues, fue más que mero navegante y descubridor; fue su propio cronista, hecho que le ha garantizado una posición inalcanzable en la historia.

Quizá por ser genovés de habla portuguesa, Colón estaba siempre muy alerta a los problemas de la comunicación. No manejaba muy bien el castellano, deficiencia que

¹ Christopher Columbus, *Journal of the First Voyage*, edición y traducción de B.W. Ife (Warminster: Aris and Phillips, 1990), p. 4.

claramente le causaba dificultades de vez en cuando, y, lo que es más, comenta con frecuencia en el *Diario* lo difícil que le resultaba comunicar adecuadamente una realidad nueva y extraordinaria a un público ausente. Y al emprender el retorno ya se planteaba los problemas de cómo iba a difundir las noticias del viaje y de sus hallazgos.

A mediados de febrero de 1493, y después de haberse separado la carabela *Pinta* de la *Niña* en la que navegaba Colón, ya le empezaban a obsesionar dos posibilidades: o que la carabela *Niña* se hundiera y él se perdiera junto con las noticias del viaje; o que Martín Alonso Pinzón llegara antes, pregonara las albricias, y ganara el premio y la fama. Con el propósito de descartar estas posibilidades, Colón propuso hacer un resumen por escrito del viaje:

‘...y porque si se perdiese con aquella tormenta los Reyes oviesen noticia de su viaje, tomó un pergamino y escribió en él todo lo que pudo de todo lo que avía hallado, rogando mucho a quien lo hallase que lo llevase a los Reyes. Este pergamino envolvió en un paño ençerado atado muy bien, y mandó traer un gran barril de madera y púsolo en él sin que ninguna persona supiese qué era, sino que pensaron todos que era alguna devoçión y así lo mandó echar en la mar’ (p. 218).

Hasta la fecha no se ha encontrado ni el barril, ni la carta que contenía, pero el incidente ilustra, si fuera necesario, lo precarios que eran los medios de comunicación en aquella época. Faltándole nuestros medios modernos de comunicación a larga distancia —la radio, la televisión, los reportajes en directo— Colón acudió al único medio a su disposición, la carta relación. Pero en manos de tan consumido vendedor de milagros como era Colón, la carta relación le sirvió muy bien, tanto por su economía y brevedad como por la oportunidad que ofrecía para enfocar los hechos según los intereses del recipiente. El descubrimiento reciente de una nueva carta importante que Colón remitió a los Reyes Católicos el mismo día de su llegada en marzo de 1493² nos da la oportunidad de comparar dos documentos —esta nueva carta a los Reyes y la llamada carta a Santángel— con las que Colón anunció el primer contacto de Europa con el nuevo mundo.

Las noticias del primer viaje se difundieron por Europa con una rapidez extraordinaria, sobre todo por medio de la conocida *Carta a Luis de Santángel*. Esta carta se publicó doce veces en seis ciudades, en cinco países y en tres lenguas, todo en el espacio de unos pocos meses de 1493. Demetrio Ramos Pérez ha comentado que la rápida difusión de esta carta demuestra no sólo la percepción contemporánea de lo importante que era el descubrimiento en sí, sino también ‘la efectividad divulgadora de la imprenta...capaz de crear la conciencia de estar en una nueva edad’³.

² Antonio Rumeu de Armas, ed., *Libro copiadore de Cristóbal Colón*, Madrid: Testimonio, 1989, vol. 2, pp. 435-443.

³ Demetrio Ramos Pérez, *La Carta de Colón sobre el descubrimiento*, Granada: Diputación Provincial, 1983, p. 2.

La *Carta a Santángel* fue impresa primero en castellano, por Pedro Posa en Barcelona, en abril de 1493. Fue traducida inmediatamente al latín por Leandro Cosco y publicada en Roma (dos veces), Amberes, Basilea y París (tres veces). También se difundió en versos italianos, y en alemán. Se publicó de nuevo en Valladolid en 1497, y existe una versión manuscrita, posiblemente de mano del mismo Santángel, en Simancas.⁴

La *Carta a Santángel* ofrece varios problemas de interpretación. Ante todo, no se sabe seguro si fue Santángel el destinatario, porque el nombre de Santángel no aparece en el documento. La carta se dirige al anónimo 'Señor', y el colofón explica que la carta la envió Colón 'al escriuano de ración' y que la mandó 'contenida a otra de Sus Altezas'⁵. La versión latina menciona el nombre de Gabriel (o en una edición, Rafael) Sánchez. Se ha dicho que Colón tiene que haber mandado dos cartas, una a Santángel y otra a Sánchez, pero, dada la similitud exacta de las dos versiones castellana y latina, es muy probable que se trate de una sola carta. Además, Luis de Santángel apoyó de una manera considerable el proyecto de Colón, mientras que no se sabe que haya habido otro contacto entre Colón y Gabriel Sánchez.

La *Carta a Santángel* también ofrece problemas en cuanto a la fechación. La carta misma está fechada 'en la çalauera sobre las yslas de canaria a xv de febrero'. Si esta fecha es correcta, Colón escribió la carta durante aquellos días de tempestad, a mediados de febrero, cuando se vio obligado a adoptar el recurso del barril. Pero el 15 de febrero Colón no estaba sobre las islas de Canaria, ni mucho menos: estaba sobre la isla de Santa María de las Azores, como él bien sabía, y como apuntó en el *Diario*.

Este detalle pone de manifiesto otros errores en la carta. La primera frase informa que las islas justo descubiertas están a una distancia de veinte días de navegación⁶, y más abajo dice que distan 'de la liña iquinocial veinte e seis grados'. Parece indudable que se trata aquí de un intento de falsificación sistemática, de ocultar la posición correcta de las nuevas islas, que estaban más al oeste y más al sur de lo que la carta admite, y de asociar en la mente del lector las Antillas con el achipiélago de las Canarias, única posesión castellana en el Atlántico. También hay un intento patente de evitar la publicación del hecho de que el 15 de febrero Colón se hallaba en aguas territoriales portuguesas.

⁴ Estado 1-2, ff. 164-5. Edición en facsímil y transcripción de Demetrio Ramos, *La carta de Colón*.

⁵ Cristóbal Colón, *Textos y documentos completos*, ed. Consuelo Varela (Madrid:Alianza, 1984), p.146. El ejemplar único del original se conserva en la New York Public Library y se ha publicado en facsímil en muchas ocasiones, por ejemplo J.B. Thacher, *Christopher Columbus: His Life, Work and Remains*, New York: 1903-4, vol. 2, pp. 17-20, y Carlos Sanz, *La carta de Colón anunciando el descubrimiento del Nuevo Mundo*, Madrid: 1956, pp. 9-12.

⁶ Todas las ediciones posteriores a la de Posa dan la cifra correcta de 33 días.

No se sabe si estas falsificaciones son atribuibles a Colón o a las autoridades de la corte de los RRCC,⁷ pero es evidente que la Carta a Santángel se publicó en parte para crear la impresión, dentro del contexto de las negociaciones territoriales de Roma, de que las nuevas islas eran posesiones españolas por derecho natural, y para evitar disputas con los portugueses en torno al tratado de Alcáçovas. La publicación casi simultánea de la Carta a Santángel en cinco de los mayores centros comerciales y políticos de Europa —Barcelona, Amberes, Basilea, Roma, París— es un intento a grande escala de organizar y controlar la difusión de las noticias de un hecho histórico de envergadura universal.

Se ha sabido desde hace mucho tiempo que la carta a Santángel no fue la única que Colón mandó después de su llegada en marzo de 1493. No es muy probable que haya escrito a un individuo, ni siquiera a una persona tan importante como fue Santángel en la formación de la empresa de las Indias, sin escribir previa o simultáneamente a los Reyes. Además, el colofón de la Carta a Santángel menciona que estaba 'contenida a otra de Sus Altezas', y el mismo Colón recordó años más tarde que había escrito a Sus Altezas el 4 de marzo de 1493,⁸ la fecha de su llegada a Lisboa.⁹

Parece que esta carta a los Reyes, perdida durante casi cinco siglos, ha sido descubierta de nuevo. El *Libro copiadador*, recientemente adquirido por el Estado y publicado por Antonio Rumeu de Armas, contiene nueve documentos de Colón de los cuales siete se publican por primera vez. El primer documento de esta colección es una carta a los Reyes Católicos 'fecha en la mar de España, a quatro días de março de mill y quatroçientos y noventa y tres años. En la mar.'¹⁰

Esta nueva carta, que yo denomino *Carta R*, se parece mucho a la Carta a Santángel o sea *Carta S*. Para el profesor Rumeu de Armas el paralelismo es perfecto. No lo es tanto, pero en los primeros párrafos, no se sabe exactamente si se trata de dos textos, o de un texto con variantes:

⁷ Demetrio Ramos Pérez ha sostenido que la Carta a Santángel es una fabricación total, no escrita por Colón sino redactada a base de un informe de Colón, y a instancia de los RRCC, para el público. Aun podría ser que Santángel fuera el autor más bien que el recipiente de la carta. Sin embargo, el descubrimiento de la nueva carta del *Libro copiadador* demuestra que Santángel no pudo redactar la carta impresa por Posa porque contiene información que Colón no incluyó en la carta los Reyes.

⁸ En una carta firmada en Española, el 3 de febrero de 1500. *Libro copiadador*, pp. 37-38 y 567-8.

⁹ La postdata, o *ánima*, a la carta a Santángel lleva la fecha del 14 de marzo 'en este puerto de Lisboa oy'. Pero no, Colón no estaba en Lisboa el 14 de marzo. Después de llegar a Lisboa el 4 de marzo, salió el 13 para terminar su viaje en Palos de la Frontera el día 15. El 14 estaba sobre el cabo de San Vicente. 'Quatorze días de marzo' en la Carta a Santángel bien puede ser error por 'quatro'. Si es así, Colón remitió por lo menos tres cartas aquel día: la carta a los Reyes, dentro de la cual se hallaba la carta a Santángel del 15 de febrero, que a su vez llevaba dentro el *ánima* que escribió el [4] de marzo.

¹⁰ *Libro copiadador*, pp. 435-443.

Carta R

Y así seguí la costa de la mar desta isla al oriente çiento y siete leguas hasta adonde hazía fin; y antes que yo della partiese, yo vide otra isla al oriente distante desta diez y ocho leguas a la qual luego lamé La Española, y me fue luego a ella y seguí su costa de la parte del setentríon así como de La Juana, siempre rrecta línea al oriente çiento y ochenta y ocho leguas bien grandes...

...Estas islas son todas mui llanas y tierra mui baja, salvo La Juana y La Española; éstas dos son tierra mui alta, y en ellas ay sierras y montañas altísimas, sin comparación de la ysla de Tenerife; son las montañas todas de mill hechuras y todas ferrosísimas y fertilísimas y andables y llenas de árboles; paresçe que llegan al çielo...

Carta S

e así seguí la costa della al oriente çiento i siete leguas fasta donde fazía fin. Del qual cabo vi otra isla al oriente distincta de esta diez e ocho leguas a la qual luego puse nombre la Spañola y fui allí y seguí la parte del setentríon así como de la Juana al oriente .clxxxviii. grandes leguas por linia recta del oriente así como de la Juana.

...Las tierras della son altas y en ella muy muchas sierra y montañas altísimas sin comparación de la isla de Teneryfe todas ferrosísimas de mill fechuras y todas andables y llenas de áboles de mil maneras i altas i parecen que llegan al çielo...

A veces la correlación léxica es tan fuerte que casi se diría que Colón escribía con ordenador, pero aun cuando los dos textos se parecen mucho las variantes no son tales que sugiriesen texto ejemplar y copia. Porque a medida que los textos se desarrollan, se bifurcan cada vez más, tanto en la materia como en el lenguaje. Un estudio comparativo de los dos textos nos permite apreciar con qué habilidad Colón sabía dirigirse a dos públicos, a dos recipientes sobre el mismo tema.

Para demostrar los paralelismos y las diferencias entre las dos cartas conviene dividir las en una serie de apartados temáticos que se detallan a continuación:

ANÁLISIS DE LAS DOS CARTAS DE COLÓN

a los Reyes Católicos (4.3.1493) y a Luis de Santángel (15.2.1493)

(los números en paréntesis son únicos a aquella carta)

Carta R

Éxito del viaje	1
Nombres de las islas	2
Al oeste por Juana	3
Colón vuelve al este	4

Carta S

Éxito del viaje	1
Nombres de las islas	2
Al oeste por Juana	3
Colón vuelve al este	4

Río de Mares	5	5	Río de Mares
Colón divisa Española	6	6	Colón divisa Española
El porqué del regreso	(7)	15/16	Descripción de Juana
		17	Descripción de Española
Navegación a salvo	(8)		
Belleza de las islas	(9)		
Los indios andan desnudos	10	10	Los indios andan desnudos
No tienen armas	11	11	No tienen armas
No tienen bienes propios	(12)		(<i>cf e</i>)
No tienen religión	13	14	Son muy generosos
Son muy generosos	14	13	No tienen religión
		(a)	Canoas
		(b)	Una lengua
Montañas	(15)		
Juana es muy grande	16	16	Juana es muy grande
Española es más rica	(17)	29	Gente con cola
		(c)	Tamaño de Española
Dificultades que encontró	(18)		
Ayuda divina	(19)	(d)	Las islas son de España
Fundación de Navidad	20	20	Fundación de Navidad
Beneficios económicos	21		
Conquista de Jerusalén	(22)		
Fiestas	23		
Petición por sí	(24)		
Petición por su hijo	(25)		
Petición por Villacorta	(26)	(e)	Hombres y mujeres (<i>cf 12</i>)
		(f)	No hay monstruos
Matinínó	27	28	Caribes
Caribes	28	27	Matinínó
Gente con cola	29	30	Jamaica
Jamaica	30		
	21		Beneficios económicos
	23		Fiestas
Fecha	31	31	Fecha
		(g)	Postdata

En términos generales, la estructura de las dos cartas es muy parecida, y en el caso de *R* es muy coherente. La carta empieza con un resumen del viaje, la derrota y las islas a las que Colón ha dado nombre; sigue con un informe básico sobre la etnografía de los habitantes; ofrece detalles específicos sobre las dos islas más grandes, a saber Juana y Española; habla de las dificultades encontradas en

el viaje y los posibles beneficios en términos mercantiles y religiosos; hace unas peticiones por sí y por su hijo y Villacorta; y termina con unos detalles exóticos y míticos.

La carta *S* es unas 300 palabras más corta y se distingue de *R* en dos aspectos importantes: no contiene las peticiones (no hay para qué pedir a quienes no pueden concederlas) y es mucho menos mesiánico. *S* calla los aspectos providenciales del viaje y los fondos que ofrecen los nuevos territorios para emprender una nueva cruzada contra Jerusalén. Esta omisión es sorprendente dada la importancia que normalmente se da al mesianismo en la biografía de Colón,¹¹ pero demuestra, quizás la sensibilidad de Colón hacia los intereses de sus lectores. Las cruzadas bien pueden ser de interés para los Reyes, pero a los mercaderes y hombres de negocios como Santángel les interesarán mucho más los bienes de este mundo.

S tiene muchos más detalles etnográficos que *R*, y en general emplea un discurso más mercantil; también demuestra un sentido más fuerte de rigor científico. *S* ofrece el nombre de la isla de la recalada —Guanahaní— y habla sobre las canoas, la dieta y la posición social relativa de hombres y mujeres. *S* admite también, con toda franqueza, que Colón no encontró monstruos ‘como muchos pensauan’, dice, aunque sí que ha oído hablar de caribes y de gente con cola. Además, *S* termina con una observación realmente modesta, dada la arrogancia que afecta en muchas ocasiones:

‘...haunque destas tierras aian fablado o escripto todo va por conjetura sin allegar de uista saluo comprendiendo atanto que los oyentes los mas escuchauan e juzgauan mas por fabla que por poca cosa dello.’

Colón se presenta como miembro de un equipo: otros habrán hablado o escrito de las tierras orientales; su papel ha sido el de encontrar una prueba científica a base de la observación empírica.

Cada carta contiene detalles, y lo que es más, una agenda oculta que no figura en la otra. Pero ambas cartas son elocuentes en lo que callan por completo. En este aspecto Colón demuestra su habilidad en manejar los silencios que se encuentran entre los intersticios del texto. Ambas cartas manifiestan una actitud defensiva en cuanto a lo que ha podido lograr durante el primer viaje, y Colón ha sido acusado con frecuencia de exageraciones y mentiras, de propagar un tono de optimismo que no era justificado por los hechos. Cuba no es tan grande como Inglaterra y Escocia; tampoco la Española es tan grande como la península ibérica, y las montañas de Cuba no son tan altas como las de Canarias. No encontró oro ni minas, como dicen las cartas, ni siquiera ruybarbo ni canela.

¹¹ Por ejemplo, A. Milhou, *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*. (Valladolid: 1983).

Sobre todo, no descubrió una gran ciudad. El mayor desastre del viaje, y el que determinó su curso en enero de 1493, fue el hundimiento de la nao, la Santa María. No puede haber ocurrido en hora peor. La Pinta se había alejado por su propia iniciativa, y la pérdida de la nao le dejó con una caravela, la Niña, la más pequeña y en la que no cabrían los tripulantes de los dos navíos. Una vez que hubo recobrado el ánimo en los días posteriores al desastre, Colón empezó a ver este incidente como un hecho providencial. La pérdida de la nao le daba la oportunidad de fundar una villa que él llamó la Navidad, por la fecha en la que sucedió el accidente. La pérdida de la nao se oculta casi por completo en las dos cartas, pero no puede dejar pasar sin mencionar la nueva fundación:

Carta R

...que yo determiné de bolver a Vuestras Altezas, así por aver ya fallado lo más de lo que yo deseava, como porque ya no tenía salvo una caravela, que la nao que yo llevé avía dexado con la gente en la villa de La Navidad, de Vuestras Altezas, fortaleciéndose en ella...

...y hordenó que dexase en ella, en posesión de la villa de La Navidad, la gente que yo traía en la nao y algun[os] las caravelas, probeídos de mantenimientos para más de un año y mui mucha artillería y mui sin peligro de nadie, antes con mucha amistad del rey de ay, el qual se preciava de me llamar y tener por hermano...

Carta S

...he tomado possession de una villa grande a la qual puse nombre la villa de Nauidad y en ella he fecho fuerza y fortaleza que ya a estas horas estará del todo acabada y he dexado en ella gente que abasta para semejante fecho con armas y artellarías e vituallas por más de un año y fusta y maestro de la mar en todas artes para fazer otras y grande amistad con el rey de aquella tierra en tanto grado que se preciava de me llamar y tener por hermano...

Es evidente que Colón logra dar a entender con gran habilidad cierto número de cosas que no fueron verdad: que Navidad existía ya, y que era una villa grande; que él había tomado posesión de esta fortaleza; que había dejado los tripulantes allí intencionadamente; y que la ausencia de la nao se debía a que la había dejado allí para ayudar a los españoles en la defensa de la villa. La realidad era algo diferente. La Navidad se construyó de la nada, en las arenas de la costa norte de la Española, utilizando los maderos de la nao destrozada por los elementos y por la inadvertencia de un grumete. La gente la dejó allí porque no cabían en la Niña, la única carabela que le quedaba después de la ausencia in-

disciplinada de Martín Alonso Pinzón. No obstante, Colón construye villas en la arenas con la misma habilidad con la que el escudero de Lazarillo construye castillos en el aire.

Se ha criticado mucho a Colón por su actitud hacia la verdad. Pero hay que tener en cuenta que, en cuanto al primer viaje, no podemos saber lo que es la verdad. La historiografía de este viaje demuestra claramente que la historia es siempre una narración, y una narración siempre tiene un autor y un público. Todas las versiones narradas del primer viaje derivan de un solo narrador —el mismo Colón—. ¿Cómo determinar que una versión es más verdadera que otra?

También hay que tener en cuenta que la retórica de cualquier acto de comunicación se basa en la intención. Colón escribía compulsivamente, pero nunca escribió para legar a la posteridad una versión comprensiva de lo que ocurrió. Escribió casi siempre porque quería algo. Lo que le faltaba a principios de marzo de 1493 fue más tiempo y más dinero. Había hecho un descubrimiento científico y cultural tan grande que ni él sabía apreciar lo que había logrado. Pero no había satisfecho el hambre del oro. Estaba seguro que podría hacerlo con un poco más de tiempo y dinero.

El propósito de las dos cartas *R* y *S* fue, pues, no sólo difundir las noticias del descubrimiento sino también avivar el entusiasmo de todos aquellos de quienes él necesitaba en su ayuda: las autoridades en forma de los Reyes, y los mercaderes en forma de Santángel. Les dijo lo que ellos querían escuchar, moldeando el mensaje a los contornos de su codicia y de sus deseos¹².

B.W. IFE
King's College London

¹² Una versión inglesa de este artículo saldrá en *Romance Quarterly*.

EN BUSCA DEL LECTOR PERDIDO: LA RECEPCIÓN DE LA POESÍA CULTA (1543-1600)

Un lector de poesía casi nunca es un lector inocente, si además esa poesía está teñida de una aureola de cierta *cultura*, podemos considerarle, incluso, sospechoso de algunos pecados literarios. Claro está que antes de abrir esas páginas debe conocer, al menos por referencias, que va a enfrentarse a una determinada opción poética y que a su extremo existe *otra* poesía, la que quizá desdeñe como *popular*, suponiendo que en el territorio donde ambas se deslindan vivirán poemas delimitados por exclusión, contaminación o desconocimiento; no en vano le tenemos que atribuir algo de *retórica* a sus luces. La culpa de leer, lleva consigo la penitencia de conocer.

Bien es verdad que hablamos de *lectores* y por tanto debemos suponer la obviada de un manuscrito o de un impreso donde se ejercita el acto volitivo de la lectura y dejamos ahora de lado al *oidor* y al espectador oral de la poesía dicha y repetida al entender y no a la vista. A ese *lector* le llega a sus manos una poesía escrita para ser escrita, creada para ser reproducida en el papel, sujeta en ocasiones a la memoria personal, pero necesitada de su permanencia gráfica, atada a la literatura como documento estético perdurable. Puede sufrir un proceso de repetición oral sobre su soporte material pero la escucha, en este caso, requiere la prolongación escrita, al gusto —eso sí— del que la oye, pero con la conciencia de pertenecer a la obra que requiere la lentitud de la copia y con ella el recuerdo de su reposo en la hoja.

De ese lector tan especial como selectivo hoy no sabemos más que existió, que tal vez debió existir fuera de los propios *hacedores* del poema, aunque nos tememos que su perfil y su biografía ficticia se nos escape sepultada entre tanto soneto y tanto endecasílabo. Y a ello debieron contribuir varios factores que hoy pretendemos recuperar entre la maraña de una topografía poética en muchas ocasiones imprecisa e imaginada, porque nuestra poesía culta del Siglo de Oro aparece a muchos trechos como una hipotética conciencia literaria de ensimismados autores

conmovidos por su propia capacidad de crear la belleza por el artificio, pero en mucho remisos a participar a otros, a esos los lectores al parecer por casi ninguno deseados, los afanes de su existencia literaria. Lector, pues, partícipe y cofrade, culpable de poesía, camarada de la secta italiana, sabedor del abismo que separa el ingenio del “poeta” del oficio de los “trovadores de esquina”; parte necesaria de *sentir* el poema como una arquitectura efímera de la palabra, pero que ayudó a que esos edificios fueran poblando poco a poco la geografía literaria española de un urbanismo meticulosamente delimitado, oculto y casi secreto.

Una simplificación práctica de esa poesía que llamamos *culta* puede hacer referencia a cuatro factores, cualidades en las que tenemos que reconocer los límites de su presencia y que encerramos entre algunas fronteras cronológicas para concretar las conclusiones. Uno de los reconocimientos efectivos es sin duda alguna el vehículo formal, bien el verso de arte mayor o bien su combinación con el de menor medida sujeta a unas reglas estróficas (pre)determinadas; el uso prioritario de estas hechuras poéticas califica por su presencia la opción elegida y de ella la adscripción casi inmediata. Las consabidas incursiones en otras riberas dejarán ver a las claras los intentos de cruzar estos canales poéticos, siempre en el Siglo de Oro con la conciencia de puentes de ida y vuelta para ubicar los débitos. Por ello existirán varias *formas cultas* de expresar esta poesía, usando y abusando de los hábitos métricos que califican a la poesía popular, como un ejercicio más del poderío literario de sus autores, señores ahora del verso y sus medidas.

Los temas y, por extensión, los desarrollos argumentales de esos temas y motivos clasifican —casi de repente— a la poesía culta, vertebrada sobre un armazón de tópicos y lugares de uso continuo y donde no podemos olvidar que el poeta selecciona, decide y utiliza con la memoria de su cultura; lógicamente, su lector también. En tercer lugar, ese cuerpo literario se debe a unas fuentes y a unas deudas donde la poesía encardina su desarrollo por la superación, la cita o la simple referencia; un poeta culto es ante todo un lector avezado, pragmático y concienzudo, quizá por ello en esa exhibición velada de sus almacenes poéticos, está buena parte de su eficacia literaria y, por tanto, de su reconocimiento lector. Por último y sin entrar en grandes precisiones críticas, esta poesía se reconoce por un lenguaje propio, exponente de la combinación extrema de la retórica bien asimilada con la reflexión creativa que depura la expresión de la palabra. Es propietaria, por exceso o por defecto, de una sintaxis poética precisa, testigo de su enunciación y de sus presupuestos y se manifiesta en una identificación inmediata con su lector. Bastaría la prueba del análisis lingüístico de los índices de primeros versos de una docena de cartapacios, con las *Flores* del romancero que inició Pedro de Moncayo; quiero suponer que el lector también lo diferenciaba a primera vista.

Forma, contenido, memoria y lenguaje como conjunción armónica de una precisa máquina imaginativa a la que tal vez tendríamos que añadir la *conciencia* de escribir *esa* poesía, frente a otras actitudes más evanescentes que caracterizan a los

autores populares, más sujetos de vez en cuando a dar nombre a una obra y no a crear una obra que dará nombre a su autor. Modos y modas de escritura, de difusión y de lectura tendrán que ser a la fuerza distintos. Como parece probado que la aparición en 1543 de la *Obras* de Boscán *con algunas* de Garcilaso de la Vega inicia de forma editorial el rumbo de esta poesía culta, vayamos entonces en busca de ese lector perdido desde esta fecha hasta la de 1600 —que no por tópica es menos significativa— en que un lector sevillano a los pocos días del mes de enero de ese año recogía en un cancionero, “libro” lo llama su recopilador, buena muestra de los que dieron de sí cincuenta años de hacer y de entender esta poesía.

La no tan moderna (ya) estética de la recepción aboga en su conjunto por el análisis de los mecanismos de la llegada de un texto, una obra, un autor, incluso un género a los lectores que lo consumen, estableciendo las relaciones, las dependencias y las intromisiones entre los dos polos consecutivos de esta comunicación y propugnando a la vez que los análisis de este complejo fenómeno puedan servir para entender más y mejor la génesis de una manifestación literaria determinada o al menos algunas de sus características, veladas para otras vertientes de la crítica. Mucho se ha avanzado desde los años sesenta y algún camino metodológico se ha asentado ya para satisfacer la demanda empírica y pienso sobre todo en las formulaciones del lector *implícito* y *explícito* o en las llamadas “formas de leer”, pero al retrotraerse varios siglos se tropieza siempre con la utilización de los datos fiables y los documentos para emitir la propuesta, cuanto más, por tanto, de su búsqueda; en el fondo responde al afán de la reconstrucción práctica a la que aspira toda teoría. Veamos, pues, los testimonios de lo que hoy podemos manejar con una cierta seguridad de la historia de esta poesía en el periodo antes indicado, declarando al paso que son propuestas de trabajo en absoluto agotadas, más aún, abiertas a precisiones y necesitadas de una saludable revisión en los límites de su aprovechamiento.

1. La nómina de poetas que podemos manejar para este periodo y que fueron susceptibles de ser leídos, abarca desde los nacidos a finales del siglo XV o comienzos del siglo (Boscán, Castillejo, Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Sá de Miranda, etc.) cuya obra se conoce y se difunde a partir de la mitad del siglo, hasta los natalicios anteriores a la generación que abrirá Quevedo en 1580 (Caro, Espinosa, Medrano, etc.); de los que arribaron después apenas podemos contar con obra significativa antes de 1600. Por cierta lógica y dado sus carácter especial y sus lectores específicos, elidimos la falange espiritual de Fray Luis, San Juan y Santa Teresa y a los omnipresentes y conocidos Góngora y Lope; por razones de otra índole y sobre todo por espacio, la épica áurea.

Entre manuscritos, ediciones y fuentes añadidas de las que luego hablaremos, contamos con aproximadamente unos 200 nombres. De ellos, unos 30 son exactamente eso: nombres, poetas sin apenas obra, registros de las citas y de la amistad, recuerdos gramaticales de una época (Manrique, Morillo, Vargas, etc.); a lo sumo una octava laudatoria, un soneto de recibo, la décima testimonial para el recuento.

La plantilla más numerosa la constituye, sin duda, cerca de 100 poetas arrancados de las inclusiones en cancioneros colectivos o de las atribuciones de diversas fuentes; se trata de autores con una obra escasa, a veces un par de poemas mal asignados, de los que apenas conocemos los rostros de sus biografías y que nutren, sobre todo en el último periodo del siglo y, especialmente, en Andalucía, las antologías y las recopilaciones. Por último, de un grupo de aproximadamente 75 poetas conocemos rasgos de su existencia seguros, obra más o menos unitaria y presencia activa en ediciones y parcelas específicas de los manuscritos. De éstos, unos 30 no publicaron en estas fechas obra poética uniforme (Arguijo, Arjona, Cabrera, Caro, Céspedes, etc.), aunque algunos vieron en las prensas obras menores de pequeña extensión (Hurtado, Jiménez Ayllón, Villegas, etc.) y otros publicaron ya en el siglo XVII textos breves en pliegos sueltos (Bonilla, Mesa, etc.); debemos suponer, evidentemente no para todos los casos, una difusión manuscrita generalmente tardía en lo que hoy conocemos. Entre ellos, más de 20 editaron su obra (sus obras) en este periodo y claro está que para el *lector* importa poco (o nada) la precisión de estar ya muerto o todavía vivo, cuenta para conceptualizar sus intenciones y la noción literaria de su propia poesía como órbita cerrada voluntariamente oculta, pero al fin se pueden leer sus textos en las páginas del libro; no obstante, añadiremos, que la mitad gozaron del privilegio de verlo y de leerse (Cueva, Espinel, Herrera, Montemayor, Padilla, etc.). Su difusión manuscrita vuelve a ser casi siempre posterior a las ediciones, cuando no, en algún caso, copia del propio impreso (Cueva, Padilla, etc.), lo que confirma lecturas coincidentes con el libro, pero todavía en la esfera de la arraigada difusión manuscrita. Queda un grupo de más de 15 autores cuya obra aparece editada ya en el siglo siguiente y, en general, con una distancia cronológica significativa de la muerte del poeta (Argensola, Figueroa, Hurtado de Mendoza, Medrano, Sá de Miranda, etc.); esta avanzadilla de autores con obra importante escondida en el cancionero —casi siempre también posterior— y cuya pervivencia poética preocupó más a sus lectores elegidos y a los amigos que les pervivieron es la que ha sido más atendida por la crítica, que ha explicado este fenómeno queriendo interpretar, en la voluntad del poeta y con la difusión manuscrita, el distanciamiento entre la obra y su conocimiento efectivo.

Unas primeras conclusiones de estos datos responderían a las siguientes características:

— Aunque en esta lírica está la cumbre estética de nuestra poesía áurea, fue cultivada cuantitativamente por pocos autores; baste recordar los cerca de 1.000 poetas para el siglo XV que recoge el repertorio de la poesía cancioneril, aunque sean para todo el siglo o los más de 500 comprobados para los pliegos sueltos del siglo XVI. Tampoco el desequilibrio es alarmante tratándose de una poesía selectiva de ámbitos mucho más cerrados, que alcanzará su cénit en los decenios siguientes.

— Los textos anónimos se reparten así en estos tres recuentos: un 20% para la poesía del XV, aproximadamente un 15% para nuestra poesía culta y cerca del 50% para los pliegos; la lírica tradicional y el romancero, por su constitución, pertenecen a la poesía sin autor.

— Sólo podemos asegurar la existencia de un *corpus* de obra significativa para unos 50 nombres, al menos en lo que conocemos como identificado y disponible hoy.

— Más de 100 autores tan sólo cultivaron esta poesía de forma ocasional y con una obra escasa e irrelevante para la consideración crítica actual; en muchos casos poesía de circunstancias al hilo de la copia y la imitación, fruto de una moda (culto) y de una actividad pasajera. En el siglo siguiente al abrigo de las *justas*, *honras*, *academias* y *fiestas*, el parnaso hispano acusó una inflación poética desmedida.

— Aproximadamente unos 80 autores pertenecen a diversas órdenes religiosas o están vinculados al estamento eclesiástico e, independiente de la extensión de su obra, en ocasiones es difícil delimitar las clasificaciones de *culta* y *popular* desde parámetros que no tengan en cuenta lo temático (el anónimo del *Cancionero* de 1549, López de Úbeda, etc.).

Como es fácil observar se atisba una difusión selecta, minoritaria y específica, a pesar de la permeabilidad de los datos.

2. Fijémonos también de forma general en los vehículos de transmisión. El libro unitario es inhabitual y raro y ya hemos visto que en este periodo más: no llega a 30 ediciones. Los caminos para su aparición denuncian casi siempre el interés familiar —las llamadas “ediciones de las viudas”— y de los amigos o la presencia con la fama ya lograda por la cita de su nombre, algún caso se debe a la apuesta de un editor que conoce un público no muy numeroso, pero fiel al reclamo de su salida. Cada uno de estos impresos merecería un estudio de sociología editorial específico, porque en la mayoría de los casos creemos que responden a puntualidades aisladas, ediciones únicas, que el lector interesado recibe dispersas y esporádicas y en nada a ningún tipo de estrategia comercial o a un *producto* editorial homogéneo que pueda establecer una difusión concreta de esta poesía. En este periodo la mayoría son ediciones únicas y, salvo Garcilaso, que parece nutrir a un lector de correrías universitarias (Salamanca: 1568, 1574, 1577, 1581, 1589, cinco de las siete ediciones del XVI, menos la de Madrid y la sevillana de Herrera), hoy, no lo podemos dudar, los ejemplares abundan, lo que denuncia su conservación en bibliotecas conscientes de entonces.

La oferta cubría una escasa demanda de lectores que presumimos no conocían muchos de los textos o accedían a manuscritos siempre renovados a la moda de la selección. Unos 40.000 ejemplares, si las tiradas fueron las normales de la época, para un periodo de cincuenta años arroja una media teórica insignificante para la feria editorial de esta época, que a la fuerza refugia esta poesía en los circuitos cerrados del interés y la complicidad. (Los pliegos sueltos de estos años andaban por el 1.000.000

de ejemplares...) Este lector prioritariamente urbano o al que llegaban los libros a su entorno noble, burgués o religioso, no andaba muy lejos de ser una minoría, si pensamos en diez ciudades importantes a lo largo de esta media centuria, no llegan a 80 lectores potenciales por ciudad a lo largo de un año. Tenemos que contar, además, con la destrucción, la distribución fuera de España y algún caso de tiradas reducidas o minoritarias; por ello podemos reducir esta proporción notablemente (¿cerca de la mitad?), lo que confirma una realidad que se repetirá hasta nuestros días. La dispersión geográfica de los lugares de impresión (Sevilla, Valencia, Valladolid, etc.) y la distancia cronológica entre las apariciones, convierte a muchas ediciones en tiradas valiosas, raras al paso de los años, difíciles de conseguir; no creemos que un buen aficionado pudiera reunir la mitad en sus anaqueles y esto, con no poco esfuerzo y decisión. Es un libro que se posee y se conserva como acto cultural de pertenencia, de ahí que pensemos que su lectura es un acto de compromiso social e intelectual muy concreto y que le denominemos “lector/comprador”. La única confirmación práctica que nos permite alguna de estas suposiciones proviene de los “inventarios” de libreros y editores y más escasamente, por su inexistencia para estos años, de los de particulares; de los primeros, y por ausencia de ejemplares, debemos deducir su venta, de los segundos, por su silencio, su posesión. Aparecen, además, siempre 4 ó 5 autores, lo que permite asegurar la desaparición editorial inmediata y la permanencia de los consagrados. En fechas tempranas como 1556, Juan de Junta sólo poseía 1 ejemplar del *Buen placer trovado* de Juan Hurtado de Mendoza, que es impresión alcalaína de 1550, y Juan de Ayala, “96 Boscanes” y cinco *Obras* de Montemayor; en los “Registros” de Indias entre 1576 y 1600, de más de 1.200 asientos, tan sólo aparecen: Garcilaso (solo, con Boscán y “a lo divino”), de nuevo Montemayor, Fernández de Heredia y por cercanía de ediciones, Padilla (1580, 1582, 1583, etc.) y López Maldonado (1586). En los otros, Garcilaso, Montemayor y poco más; a su rareza, hay que unir la escasa valoración que se hace de estos libros en unas listas destinadas fundamentalmente a enumerar los bienes de cierto valor.

3. La existencia probada de manuscritos ha permitido establecer que esta poesía se difundió así, en el cuaderno al gusto, copiado de otro, añadido con otras copias, aumentado con el tiempo; creaba un “libro” unitario, personal y particular para la lectura paciente y detenida, pues todo copista es lector real de lo que transmite. La carencia casi unánime de manuscritos autógrafos o completos de la obra de un solo autor (Aranda y Salazar serían ese casi) y de nuevo generalmente en copias tardías (Cerdeña, Cetina, etc.) que parecen revelar una paciente labor interesada de la ordenación de los “papeles”, se compensa con el códice misceláneo, por estrofas, por temas, por cronologías, por ubicaciones geográficas, a veces, por simple capricho; es, sin duda, el característico del periodo. Es difícil aventurar un número de los que se pueden fechar en este plazo, pues en este caso la copia posterior del XVII no tiene por qué asegurar la existencia de ningún arquetipo (Góngora, Fray Luis y San Juan, aparte, desde luego), pero conozco las referencias de unos 200, de

los que cerca de la mitad presentan o problemas de fechación (siglos XVI/XVII en sus partes o en su totalidad) o combinaciones proporcionales de diferentes tendencias poéticas. Los restantes —y Dios quiera que un inventario riguroso duplique el número— responden a tres características para nuestro interés.

— Los copistas o poseedores o quienes podemos identificar por citas o *scholiae*, sugieren aficionados a la poesía, personas cultas interesadas en lo literario y periféricos de los circuitos estrictos de la creación y el entramado editorial. Son los testigos de la transmisión parcial y selectiva y tal vez ello explique una tipología tan amplia y diversa y, en general, el escaso cuidado de la copia, a no ser que vaya dirigido como regalo para una persona importante.

— Suelen ser ajenos a la difusión editorial, como lo prueban las variantes continuas y las atribuciones equivocadas o inexistentes. En raros casos derivan o se interfieren con el libro impreso y prolongan su vigencia después incluso de una vida editorial asegurada (Góngora, por ejemplo).

— En muchas ocasiones se constituyen en una estructura cerrada que sustituye a la edición, pero que no compite con ella en su difusión. Hay cancioneros por acumulación (¿los de “varias manos” y cuadernillos descolocados?), incompletos y fragmentarios, pero existen otros muchos cuya unidad sugiere un fin primigenio específico, con una estrategia poética definida y generalmente lograda. Suplen al libro y se le asemejan en cierto orden, selección y extensión.

No nos caben dudas de su circulación restringida, de su préstamo, como denuncian a veces los varios poseedores, y de su copia o modelo para otros manuscritos; pero contando que el responsable de su creación lo destina a su uso personal, es decir a su lectura, incluso a muchas lecturas y tal vez ante otros interesados. Es un lector implicado con la poesía, con participación activa en su conocimiento, con intereses literarios que a veces intervienen en el texto y en su selección. A este lector asegurado, le podemos llamar “lector/difusor”.

4. Adelantamos ahora la última denominación: “lector/autor”. El único lector absolutamente seguro de la poesía áurea que tratamos son los propios autores, tanto los poetas, como los escritores en prosa, los teatrales o los eruditos y críticos de la época. Este lector *profesional*, a la fuerza obligado a conocer la materia de sus desvelos, es el más cuidadoso de todos, pero también el menos fiable. En su mayoría, los escasos inventarios de los libros de poetas y escritores —salvo los de alta condición social— son de una parquedad desalentadora; parece como si ni sus propias obras les interesaran, frente a algún bibliófilo acaparador de casi todo... Como en general los desconocemos, hay que fiarse de sus citas, pero en ellas prima la tradición del elogio enumerativo, viejo tópico literario bien arraigado desde el siglo XIV, y la exhibición de la cultura poética, frente al rigor y la comprobación objetiva. Aunque sean de fechas fronterizas a las que tratamos, ¿leyó Cervantes a quienes cita en el “Canto de Caliope” de su *Galatea* o en el *Viaje del Parnaso*? ¿Lope a quien recuerda en *El Laurel de Apolo*? y la anónima “señora principal” del “Discur-

so en loor de la Poesía” incluida en *El Parnaso Antártico* de Diego Mexía, ¿conoció por la lectura a esa importante nómina de la poesía novohispana? Fuera de estos repertorios, ¿Cueva leyó a todos los que tanto exhibe entre sus *Rimas*?, las referencias en prólogos, epístolas, dedicatorias y otros preliminares, ¿son síntomas inequívocos de su conocimiento lector?, ¿son menciones que se intercambian por sonetos?

Muchas interrogantes como planteamientos generales, sólo respondidas con el estudio de la deuda directa, pero difíciles de precisar en su conjunto. No obstante, son los lectores seguros, alejados de los otros dos grupos, más del segundo, a quienes no conocen casi nunca, que del primero, a quien en algunos casos dedican sus obras y tal vez regalaran sus manuscritos. Pero volviendo a recordar el recuento anterior, pocos, a lo sumo varios centenares.

Hay otro lector/autor que tampoco aporta mucho, pero del que también consta, en cambio, su fiabilidad: el autor de retóricas y poéticas, aunque sólo sea por añadir media docena (Mesa del Olmeda, Rengifo, Salazar, Salinas, etc.). Hay citas de nuestros autores, pero tan escasas y generales, que aunque no podamos dudar de su capacidad de lectura —y pienso, que por la manera de referirse a los textos, utilizaba manuscritos, frente a las *autoridades* de las que incluso menciona los impresos— se nos presenta partidista, interesado en sus fines y, sobre todo y para los nombres contemporáneos, desmemoriado a conciencia.

Unas reflexiones finales de todo lo expuesto quizá nos permitan encontrar algunos rasgos de ese lector perdido que mencionábamos al comienzo. Lector culto, a la fuerza letrado y con estudios, que se mueve en círculos delimitados y constituidos (burguesía, aristocracia, nobleza) o pertenece al entorno religioso que compagina la poesía con la devoción; tal vez heredero de esta afición por el entorno en donde se ha formado. Urbano, pero viajero ocasional y, en sobreabundancia, andaluz. Poseedor del libro que compra, agotando la tirada, pero que lo conserva en su biblioteca junto al manuscrito de los poetas que no vieron la luz en la imprenta; sin grandes cantidades, las suficientes para satisfacer la moda, el interés o la curiosidad. En el manuscrito que antes citábamos están Acuña, Juárez, Padilla, Silvestre, pero el Duque de Sessa, Coloma, Ávalos, Soria; lo inmediato y lo anterior, lo *nuevo* y lo *viejo* de esta poesía; tal vez el libro que nunca se pensó que se pudiera editar, aunque también y por qué no, compraría a buen seguro el *Romancero general* de aquel año de 1600.

Si en más de cincuenta años da tiempo a casi dos generaciones de lectores de los tres tipos indicados y si pensamos en los 8.000.000 de habitantes para la España de estas fechas, de los que por lo menos el 20% pueden incluirse entre ellos, ni los libros ni los manuscritos fueron suficientes. Todos esos afanes poéticos que se quedaron sin leer.

VÍCTOR INFANTES
Universidad Complutense

EL CONTEXTO POÉTICO DE GÓNGORA Y LOS PRIMEROS POEMAS DE QUEVEDO

Nada más difícil que hablar de la evolución de la poesía española desde aproximadamente 1580 hasta 1613, es decir hasta la aparición de los grandes poemas gongorinos.

Y sin embargo son los momentos en los que se opera el cambio más trascendental sobre la poesía moderna, nacida con Petrarca o Garcilaso, finalmente generalizada en toda la Europa culta, y llevada al Nuevo Mundo¹.

Y ese cambio es el resultado de un cruce de tendencias, modas, autores y metros, algunas de cuyas líneas esenciales me gustaría explorar. Confieso que mi interés primario era conocer el ambiente poético en el que se formó Quevedo (1580-1645), y en el que redactó sus primeros poemas. Enseguida me di cuenta de que el bulle-bulle literario de aquellos años era una madeja infinitamente compleja y rica, uno de cuyos hilos era el de la evolución de la poesía petrarquista². Pero también padecí de unos primeros desconciertos porque no era capaz de armonizar los panoramas críticos con los textos reales que iba examinando. Sobremanera, porque no había cancioneros por un lado y romanceros por otro, que se canturreaban, y por el otro poesía culta transitando por la imprenta; muy al contrario, desde muy temprano, un mismo libro de época, con el título que se quiera, iba gozosamente mezclando letrillas con romances viejos, sonetos de Garcilaso y Boscán,

¹ Véase mi propio artículo "Selva del silvas", en *Manuscr. Cao*, IV (1990). No existe excesiva bibliografía sobre este período poético. Se verán los excelentes trabajos de Begoña López Bueno —citados más adelante— y el vol. col. por ella editado *La Silva*, Sevilla, 1992.

² Véase, con bibliografía actualizada, Begoña López Bueno: *La poética cultista, de Herrera a Góngora*, Sevilla: Alfar, 1987, y de la misma: "El Brocense atacado y Garcilaso defendido. (Un primer episodio en las polémicas de los comentaristas)", en el *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, IV, Madrid: Castalia, 1992. Juan Montero, *La Controversia sobre las "Anotaciones" herrerianas*, Sevilla: Ayuntamiento, 1987. Eugenio Asensio: "El Brocense contra Fernando de Herrera y sus *Anotaciones* a Garcilaso", *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, I (1984).

canciones de Figueroa, romances nuevos de Lope o Góngora... ¿Cómo se había llegado —desde la primitiva pureza de Garcilaso— a ese estado de cosas? Ese tono apicorado que asoma en los primeros romances de Góngora y que enlaza con las epístolas de los Argensola, ¿de dónde procede? ¿Cómo han llegado a converger en ese momento dos corrientes aparentemente tan distantes en un solo tono de época, el que anuncia el esplendor de las jácaras y de la novela picaresca? Muchas preguntas.

El petrarquismo se extiende imparablemente en España desde mediados del siglo XVI, fecha de las grandes antologías que son las novelas pastoriles, de la edición de las obras poéticas de Garcilaso y Boscán, de la aparición de gran cantidad de poemas de origen culto —por ejemplo, sonetos de los propios pioneros, Boscán y Garcilaso— en libros con letras para canciones, etc.³

La difusión del petrarquismo es, con toda seguridad, el comienzo de su decadencia como modo poético prestigioso. En la estela petrarquista escribirán prácticamente todos los grandes autores del llamado Siglo de Oro; pero la adhesión ciega de los primeros petrarquistas se modera andando el tiempo en los más. Se vuelve entonces hacia la posible variación de tonos olvidados o desprestigiados, nunca desaparecidos, o a la búsqueda de vetas todavía poco trilladas de la tradición culta, como es el caso de las odas luisianas.

El petrarquismo todavía dará su fruto espléndido y tardío en una última generación, en torno a Herrera, que sublima el estilo de la poesía renacentista, y en cierto modo la agota. El género más prestigioso durante aquellos años será la quintaesencia del petrarquismo: la épica culta. Al tiempo que ocurre esto, los signos de la descomposición se dejan ver en las primeras y continuadas notas de humor meta-poético: es decir, en la consideración de todo ese bagaje como algo alejado, dado, objetivo, sobre lo que ironizar. Se suele a veces hablar de “manierismo”.

En efecto la descomposición del petrarquismo aboca a una serie de modalidades poéticas basadas en el desencanto, la extensión temática, la pérdida de la armonía, la exageración formal, etc. que traslucen un mismo telón de fondo: la crisis del humanismo, de las ideas sobre la armonía del cosmos y la falta de fe en las posibilidades del hombre. En términos estéticos muy escuetos, el arte manierista debe hacerse surgir como un derivado del arte renacentista antes de entrar en el Barroco. Cronológicamente dependerá de a qué tipo de manifestaciones nos estemos refi-

³ No es raro el caso de Garcilaso, antes cantando que impreso. Será lo que les ocurrirá unos lustros después a Góngora o a Quevedo. Es normal encontrar, por ejemplo, sonetos entre estas antologías para cantar. Véase el *Cancionero musical de la casa de Medinaceli*, transcripción de Miguel Querol, Barcelona: CSIC, 1949-50, 2 v. De ese cancionero se pueden escuchar, entre otros, la interpretación moderna de un par de sonetos, musicados por Juan Navarro (+ 1580), “Ribera del saco Darro, en la arena...” y “Sobre una peña do la mar batía...” (sello discográfico DIAL, interpretación de *Taller Ziryab*, 1991). El soneto de Boscán “Determinado amor a dar contento...”, se puede escuchar musicado por Juan Vasques, a partir de la *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco*, Sevilla, 1560 (ed. moderna de Higinio Anglés, Barcelona: CSIC, 1946), por el mismo conjunto sevillano, etc.

riendo; en el caso de la poesía, por ejemplo, si consideramos que la poesía renacentista triunfa entre 1545 y 1565, y que el barroco aparece muy en las postrimerías del siglo XVI, el manierismo ocuparía ese hueco del último tercio del siglo XVI del que pretendemos hablar.

Ideológicamente descubrimos al fondo la crisis de las ideas renacentistas, desde luego. Será por tanto una época en la que se observarán rasgos negativos, o la contraposición de rasgos negativos a los que habían caracterizado la serenidad, contención, tersura y armonía de los primeros petrarquistas.

Estéticamente se romperá la unidad entre lo formal y lo espiritual, violentando cierto sentido de la armonía entre lo uno y lo otro que había caracterizado al período anterior. En esta distorsión el manierismo intenta liberar a lo espiritual de su costra formal, que exagera, deforma o rompe, liberándose de medidas y reglas preceptivas. Esa disociación se opera hasta en las referencias léxicas más frecuentes de aquella poesía, por ejemplo en la pareja “alma / cuerpo” y en todos sus precipitados retóricos.

El pintor manierista por excelencia será el Greco; el músico, Francisco Guerrero. Pero en poesía encontramos rasgos de esa tortuosidad liberadora del espíritu en poetas petrarquistas de generaciones tardías, esencialmente en Aldana. Otros, como San Juan de la Cruz, representan el mejor ejemplo de esa espiritualización absoluta. En ese camino hacia las formas del espíritu el manierismo se reencuentra con viejas corrientes clásicas, el estoicismo particularmente, que le prestan su tono rancio y meditativo.

Pero por “manierismo” entendemos también la sobreimportancia de los elementos decorativos y formales, que se apoderan de la obra de arte, para mostrar la “manera” como ésta se ha fabricado. Se trata de otro resultado lógico de esa pugna por disociar lo formal de lo espiritual, en este caso ejemplificable en la obra poética de Herrera, como una infinita variación formal sobre unos pocos motivos. Es probablemente que en estos casos, la lucha por la expresión en aquellos contextos ideológicamente nuevos se resuelva, mejor que en sus logros, en sus intentos: la acumulación y reiteración artística —lo decorativo, el propio lenguaje— se adensa hasta impedir la expresión original, que se ahoga en este primer paso.

El petrarquismo tardío se proyecta, pues, hacia varios caminos esencialmente: el refinamiento artístico, el desvío moral y neoestoico que busca nuevas fuentes en el inagotable minero de los clásicos, el distanciamiento irónico, el espiritualismo exagerado o tortuoso.

La visión irónica del mundo poético heredado no vendrá solo de fuera y dentro de la propia poesía petrarquista; se engendra naturalmente también en la moda de cancioncillas y romances, hasta confluir ambas en su tono jocoserio. Pero ese tono no es más que un perfume exótico en los primeros florilegios, no un rasgo de estilo de época. En la *Flor de romances y glosas, canciones y villancicos* (Zaragoza, 1578; reeditado por R. Moñino, Valencia: Castalia, 1954) encontramos toda una

primera parte de romances nuevos (de tema carolingio o referidos a la batalla de Lepanto), a la que sigue “muchas glosas, canciones y villancicos”, la mayoría sentimentales y amorosas, con muy pocos casos de letras jocosas o satíricas, como si el público aceptara todavía esas fuertes dosis de lirismo. Pero unos años más tarde, en la *Quarta y quinta parte de flor de romances...* (Burgos, 1592)⁴ se abre con el romance “Yo Apolo Dios de la ciencia / y morador del Parnaso / con las nueve del Parnaso / establezco, ordeno y mando...”, que es el arranque de todos los *Viajes del Parnaso* posteriores y de otros juguetes, como algunos de los más juveniles de Quevedo⁵: un repaso más o menos gracioso a la excesiva cosecha de poetas y a la machacona insistencia en tratar temas pastoriles y petrarquescos. Otro romance muy extendido, de este tenor, es el que comienza “A mis señores poetas...”⁶, que aboga por una nacionalización de temas, bailes y lenguaje; en tanto que otros: “Tanta Zayda y Adalifa...” o “Por qué señores poetas...” piden que se vuelva a la tradición petrarquesca y del romancero viejo, abandonando la morisca. En general todas las colecciones de la última década contienen poemas que anuncian el mundo picaresco y la carcajada barroca⁷. Y por lo que se refiere a esta última colección, inserta ya, como se sabe, algunos de los primeros romances de Góngora⁸. Algo semejante ocurre con toda la serie que es fuente del *Romancero General*, el primero de ellos, la *Flor de varios romances y nuevas canciones*, recopilados por Pedro de Moncayo (Huesca, 1589)⁹, contiene bastantes romances y letrillas gongorinos, unos seguros y otros de entre los atribuidos. En muchos de ellos Góngora dialoga con el género que practica, pero con una clave artístico-lírica, de muchos quilates, o en tono humorístico, tal el “Ensílleme el potro rucio...”¹⁰, que aparece en su versión clásica y sería en la ed. de 1589, pero que se acompaña inmediatamente de la

⁴ Véase la edición de Rodríguez Moñino, Madrid: RAE, 1957.

⁵ Está, en efecto, muy cerca de la *Premática que este año de 1600 se ordenó*.

⁶ En la colección de 1592 ocupa los f. 157-8v.

⁷ Cfr. en el último florilegio citado (de 1592) los romances que empiezan “Cuando yo peno de veras...”, “A vos digo, señor Tajo...”, “A quien bien le pareciere...” Algunos se estructuran, so pretexto de un desengaño amoroso, como una negación de todos los tópicos al uso, tal el que comienza “Pues que tenga libertad...” (f. 131v-2). Una alabanza directa de los “venturosos picaños” se encuentra, por ejemplo, en el que comienza “Mil años ha que no canto...” (f. 79v-82); o en “Solos aquí en confesión...” (f. 122-4). Las jácaras se anuncian en el tono de otros, como “Así Riselo cantaba...” (f. 82), puesto en boca de un medio rufián. En general toda la parte final, la quinta, recoge poemas de este tono. La *Flor de varios romances...*, de Moncayo (Barcelona, 1591), añade a la primera recopilación (de 1589) temas francamente picarescos, como el romance “Mal hubiese el caballero / que de escudero se fía...”, que parece una novelita picaresca en miniatura y en verso, sobre el tema de los escuderos pobres (f. 98-100v). Esta veta conecta con las epístolas de poetas cultos, como las de Bartolomé Leonardo de Argensola, pero también con las que cruzan Liñán y Lope, o Francisco de Garay y Liñán, etc.

⁸ Por ej. el *Ciego que apunta y atinas...*, f. 44v-5. *Arrojóse al mancebito...*, f. 186v-7v.

⁹ Toda la serie fue espléndidamente reeditada, en facsímil, por la RAE, el volumen I, en ed. de A. Rodríguez Moñino (Madrid, 1957).

¹⁰ F. 7v-9 de esta edición.

versión contrahecha, de Góngora (“Ensíllenme el asno rucio...” en la siguiente recolecta, la de 1591¹¹).

Estos primeros florilegios son mayoritariamente de romances moriscos, con algunos tradicionales y unos cuantos pastoriles: el conjunto se adereza con alguna letrilla. El diálogo humorístico y artístico que establecen los autores de romances nuevos con el romancero viejo es el mismo que entablarán los de las generaciones siguientes con esta primera hornada: por ejemplo, el diálogo de los romances de Quevedo con los de Góngora. Remedios Morales¹² acaba de mostrar, para continuar esta línea, cómo la secuencia de aquel romance es otro de Quevedo.

La distancia con el tono lacrimógeno de los primeros romances nuevos es muy diversa según qué autores y épocas. La escasa proporción de tonos desviados hacia lo sarcástico en autores como Liñán, apenas un puñado, contrasta con el decidido rumbo paródico de los de Quevedo, por ejemplo, que termina por no escribir más que lienzos grotescos.

Existe otro tipo de variación que ahora nos interesa, porque apunta hacia la diversidad barroca: el empuje de los romances pastoriles, que empiezan por servir de relleno o apéndice a los romanceros más conocidos, utiliza la licencia —que estaba en la tradición de Gil Polo o de Montemayor— de mezclar metros, incluso romances y formas italianas. Así por ejemplo en las primeras ediciones del *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez (Alcalá, 1582)¹³.

Lo que se deduce, por tanto, es que en estas dos décadas finales del siglo XVI existe una clara conciencia de tradición gastada, de final de ciclo, y eso tanto en su vertiente popular como culta. Lo gastado es el tono meloso, el exceso lírico, el lenguaje petrarquista, la metaforización imaginativa en el mundo morisco y —menos— pastoril; el exceso expresivo; la propia retórica de lo uno y de lo otro.

Para cuando Herrera poetiza, incansablemente, a juzgar por la extensión de su obra, ya hay quien se ha empezado a plantear un cambio de rumbo. La idea de un cancionero amoroso, a la manera petrarquista, resultaba gastada y anodina para los que querían lograr “su” expresión, aunque todavía colee en autores de la magnitud de Lope o de Quevedo. En cualquier caso se trataba de una tradición asimilada sobre la que trabajar, a la que se podía dar la espalda si fuera preciso.

La inspiración amorosa se quiebra paulatinamente en las generaciones inmediatamente posteriores a Garcilaso, en poetas que leerían con renovado deleite las epístolas, después de haberse aprendido de memoria los sonetos, las églogas y las

¹¹ *Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte*, recopilados por Pedro de Moncayo, Barcelona, 1591; ed. facs. de Rodríguez Moñino, Madrid: RAE, 1957, como vol. II de “Las Fuentes del Romancero General.”

¹² Véase ahora la tesis doctoral de Remedios Morales Raya, *Los romances de Quevedo*, Granada, 1992.

¹³ Existe ed. moderna de Rodríguez Moñino, Madrid: Castalia, 1967.

canciones. En el “alma” del sujeto burgués que se paraba a contemplar Garcilaso ya no habita exclusivamente el amor, como fuerza poderosa y cósmica que todo lo llena, los poetas más jóvenes —Aldana, Figueroa, Cervantes, Medrano...— han descubierto que es también el espacio de la angustia, la soledad, el placer... que no provoca el amor tan solo. Eran también otros tiempos.

Esta segunda opción iba a ser la que orientaría la poesía petrarquista el último tercio del siglo XVI por los derroteros del espiritualismo, del neostoicismo y del horacianismo. Los poetas sevillanos, los salmantinos, los más jóvenes de las nuevas generaciones acudirían al tono grave y meditativo de las epístolas y de las odas: las ruinas, el paso del tiempo, la amistad, el estudio... son temas muy característicos de esta poesía, que tuvo sus grandes nombres, como Medrano, Fray Luis de León, Arguijo, Rioja, los Argensola... Hasta que el joven Quevedo, hacia 1603, creyó encontrar en la silva estaciana el modelo clásico que mejor convenía a este deseo de buscar nuevos rumbos por la vía erudita y culta. Le acompañarán enseguida los demás: Rioja, Calatayud, Pacheco, Arguijo¹⁴, etc.

La vía culta, como la he llamado, será fructífera, quizá por algo tan banal como por encontrar una forma estrófica propia y adecuada: la silva, es decir, la tirada de versos de siete y once sílabas, que, con su estructura abierta permitía salir de ese agobio tectónico de las formas rígidas del Renacimiento (sonetos, liras, tercetos...), hacia la vaguedad de la meditación, desprendiéndose del lastre amanerado que se había creado en torno al lenguaje petrarquista¹⁵.

Pero había otros lugares en donde buscar. Lo que la gente cantaba, fundamentalmente. Y la gente cantaba —era uno de los grandes placeres de la época— multitud de cosas: romances, desde luego, canciones populares o popularizadas, unas tradicionales y otras no tanto (ya dijimos que se cantaban sonetos de Garcilaso, por ejemplo...). Los libreros más avezados, desde mediados del siglo XVI, aprendieron a dar al público lo que el público quería: las letras de todo aquel inmenso corpus poético, a modo de pliegos sueltos, pero también de importantes colecciones y voluminosos libros (florilegios, romanceros, antologías...). El primero que lo hizo con los romances fue el librero holandés Martín

¹⁴ Entre los andaluces más viejos, Juan de Arguijo (+ 1622), como es sabido, compuso dos hermosas silvas, sin datar, las que comienzan “Buscan sin fruto entre la niebla oscura...” (ed. Stanko B. Vranich, Madrid: Castalia, 1972, 185-6) y la dedicada a la vihuela (íd., 189-91).

¹⁵ Eugenio Asensio: “Un Quevedo incógnito: las silvas”, *Edad de Oro*, II (1983), 9-48. James O. Crosby y Lía Schwart Lerner, “La silva ‘El Sueño’ de Quevedo: génesis y revisiones”, *BHS*, 63 (1986), 111-24. Aurora Egido: “La silva en la poesía andaluza del Barroco (con un excursus sobre Estacio y las obrecillas de Fray Luis)”, *Criticon*, 46 (1989), 5-39. Debe verse ahora el volumen sobre la silva publicado por Begoña López Bueno —como resultado de un encuentro entre investigadores— en Sevilla, 1992.

Nucio¹⁶, que formó un envidiable corpus de romances viejos, a partir de los pliegos sueltos, del *Cancionero general* y de noticias, orales y escritas, que le llegaron durante su estancia en España o luego, con el trajeteo militar y burocrático de los españoles en Flandes. Pero nada encontraremos en ese precioso libro, naturalmente, de los nuevos tonos y temas. Casi al mismo tiempo que Martín Nucio en Amberes, prepara Esteban G. de Nájera en Zaragoza su *Silva*, teniendo en las manos la recopilación de Amberes: la *Primera parte de la silva de varios romances...* (1550), que va a desarrollarse en las ediciones de Barcelona (1550 y 1552); en una *Segunda parte de la silva de varios romances...* del mismo Esteban Nájera (Zaragoza, 1550, reeditada con cambios en 1552), y en una *Tercera parte de la silva de varios romances...* (íd., 1651). El ingente corpus que pone en circulación la *Silva* destaca del anterior —para nuestros intereses— por la inclusión de bastantes romances religiosos, y por esa concesión final a temas más desenfadados e incluso subidos de tono, que le permiten incluir, por ejemplo, “El diálogo entre el autor y su pluma” de Castillejo, que junto con alguna cosa de Boscán, es lo más reciente con nombre de autor, pues se siguen reeditando romances del *Cancionero General*, y se repiten los nombres de Torres Naharro, Juan del Enzina, etc. Pero todavía no se observa en ese corpus una tendencia clara hacia la nueva poesía, ni mucho menos.

El romancero —como dice con acierto y gracia Eugenio Asensio— había naufragado hasta 1580, y desde entonces tiente la inspiración de los nuevos poetas, pero desde perspectivas insólitas, una de las cuales será la irónica —Góngora—, enseguida la burlesca —Quevedo. Yo prefiero escalonar esta caída del romancero, que tanto hizo padecer “al patético Marqués de Mantua y al gallardo don Gaíferos” (Asensio)¹⁷, desde el extremado y veteado lirismo de Góngora a la desencajada burla del barroco, entremés incluido. Y ya que cito un subgénero teatral, me gustaría aportar cómo los contratos de los festejos públicos, por ejemplo para las fiestas del Corpus, en las grandes villas, determinan con claridad que lo que se ha de representar por esos años sean cosas como las diferencias entre el Rey don Alfonso y el Rey don Sancho— con el Cid de por medio— y otros lugares comunes del romancero.

Realmente se traza con suma ligereza la historia de nuestra poesía áurea cuando no se tiene en cuenta todo este enorme caudal de textos para cantar, recitar y recordar. Y no porque nos falten instrumentos de trabajo. Rodríguez Moñino trabajó incansablemente para que conociéramos la *Poesía y Cancioneros*

¹⁶ Impreso hacia 1548, reimpresso en Medina del Campo, a costa de Guillermo de Miles, en 1550 —ej. de la BNM, único, R. 12.895—; reimpresso con mejoras por el propio Nucio en 1550. Luego se reimprime con apenas cambios tres veces: en Amberes (1555 y 1568) y en Lisboa (1581).

¹⁷ Véase una colección significativa. Pedro de Padilla: *Tesoro de varias poesías* (1580). Pedro de Moncayo: *Flor de romances nuevos* (1591). *Flor de romances* (Madrid, 1593).

(siglo XVI)¹⁸. Y puso las bases en lo que sería una metodología de trabajo tendente a historiar la poesía de estos dos siglos: los volúmenes impresos con obra individual, los textos manuscritos, los pliegos poéticos y las antologías o cancioneros.

La otra gran novedad —la primera hubo de ser la de la poesía neoestoica— consistiría por tanto en que las nuevas generaciones de poetas, con nombre y apellidos, decidieron componer también en ese modo triunfante y popular: Lope de Vega, Miguel Sánchez, Liñán de Riaza, Espinel¹⁹, Luis de Góngora... Y lo hicieron desde una postura histórica peculiar: habían aprendido a versificar a partir del endecasílabo, y volvían a cantar en versos de arte menor. Las novedades formales de las canciones no eran muchas —espinelas, ovillejos, ensaladillas, versolibrismo, poliestrofismo, juegos constantes con glosas y refranes, etc.—; pero sí mayores que las de la tradición italiana. La riqueza de aquella tradición poética que recogían, no obstante, no armonizaba con los tiempos: la España finisecular, la del último Felipe II, era un espacio histórico muy peculiar, ideológicamente agobiante, económicamente todavía rico y expansivo, religiosamente intransigente, aun abierto hacia un futuro cada vez más problemático.

Ese maridaje, como hemos visto, empieza a observarse en los florilegios de mediados de siglo, cuando autores “cultos” que escriben en metros italianos, aparecen entreverando los romances: Boscán, Figueroa, Cueva, etc. Lo consecuente era, entonces que el autor actual —Lope, Góngora, Liñán...— contribuyera con sus versos a esas colecciones.

Y ahí empieza a comprender Góngora y a educar su gusto poético Quevedo. Y vemos, ante todo, cómo Góngora recoge la doble tradición: será un poeta polifónico, y no sólo en el sentido de utilizar metros tradicionales e italianos (cosa que hicieron mucho antes Cetina o Diego Hurtado de Mendoza, y otros muchos más), sino en el de aceptar todo tipo de inspiración y abrirse a las posibilidades que ello acarrea en todo los terrenos. Se comprenderá mejor lo que quiero decir, si se compara con la evidente monodía de los poetas de las generaciones anteriores: Medrano, Fray Luis de León, Aldana, Herrera... son poetas de una sola voz. La excepción, como siempre, será la de un poeta menor, que posee, sin embargo, un excelente olfato para detectar las nuevas corrientes literarias: Cervantes.

¹⁸ Es el título de su discurso de ingreso en la Academia (Madrid, 1968).

¹⁹ Vicente Espinel publica sus *Diversas Rimas...* en Madrid (1591). Fue uno de los “santones” de la poesía oficial durante aquellos años, y así lo cita Quevedo en *El Buscón* (1604) junto a Liñán y Lope. Sonetos, canciones, tercetos, epístolas en tercetos, poemas narrativos en octavas y églogas en estancias y tercetos; canciones con formas de estancias y aliradas; elegías en tercetos, epístolas en tercetos; todo ello antes de dar paso a las “coplas castellanas”, definitivamente recuperadas, si es que alguna vez se habían perdido, hacen el libro, en el que lo más atrevido son las composiciones poliestroóficas de algunas églogas. Si nos situamos en su momento, el libro de Espinel —a pesar de la traída décima— es de un clasicismo desesperante, que no desmienten sus *Poesías sueltas* (ed. J. Lara Garrido, Málaga: Diputación, 1985).

Después de Góngora, lo harán prácticamente todos los poetas. Nosotros, críticos, hemos denominado a esa peculiaridad (“por mucho variar es hermosa la naturaleza”) *barroco*.

Góngora se distancia, claramente, de ese atrozamiento sentimental que sufría la poesía petrarquista; se libera de ella, demostrando dominarla y superarla (¡esos soberbios sonetos juveniles!), como debe ser.

Los elementos que uno capta de modo inmediato en este nuevo modo de hacer poesía serán: huida del sentimentalismo, humor e ironía, expresión poética a través de la dramatización historiada, de la anécdota; búsqueda de la fórmula expresiva más suelta y libre; recuperación de un léxico, sintaxis, etc. mucho más abierto; acogida de temas aparentemente nimios y cotidianos; recuperación de lo familiar y sencillo; empleo de la paleta artística para este espacio (el humor, lo cotidiano, lo escatológico, lo apicarado), ambigüedad, etc.

Estamos hacia 1580 cuando todo esto se está gestando. La culminación brillante y llena de empaque y amanerada del garcilasismo. El nuevo rumbo neoestoico, que se prelude en la figura importantísima de Fray Luis de León. El auge de las formas cantadas: romances, letrillas, canciones, etc. La moda de llevar todo “a lo divino”. La aparición de la ironía y la burla metapoética. Esta es la encrucijada de la que parte Góngora²⁰.

PABLO JAURALDE POU
Universidad Autónoma de Madrid

²⁰ Amplíese con estos clásicos: Emilio Orozco, *Introducción a Góngora*, Barcelona: Crítica, 1984. Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid: Castalia, 1987. Y con las dos excelentes antologías, la de Antonio Carreira, *Antología poética*, Madrid: Castalia didáctica, 1986. Y *Poesía selecta*, ed. de A. Pérez Lasheras y José María Micó, Madrid: Taurus, 1991. De las obras de Carreira y Jammes deben consultarse ediciones “enmendadas” posteriores.

LA ÉGLOGA ANTONIA Y OTROS POEMAS DESATENDIDOS DE LOPE DE VEGA

Cuando se propone el tema de la edición y el público, y se proyecta además hablar de Lope de Vega, de inmediato piensa uno en el teatro áureo al que tanto aportó el poeta madrileño. De hecho la égloga *Antonia*, por su carácter dramático, podría hacer pensar que ese es el camino que había elegido. Sin embargo, huiré en lo posible de ejemplificar con datos tomados de comedias lopianas –con la excepción de la égloga *Antonia*, curiosa y extraña a los modos habituales de representación del drama en el siglo XVII– y comentaré, en cambio, por una parte algunos aspectos de obras poéticas impresas y para qué públicos estaban destinadas, y en segundo lugar, cuando Lope de Vega decide escribir alguna composición lírica para ser recitada ante un auditorio reducido o para ser expuesta ante un amplio grupo de espectadores, trataré de estudiar si tenía en cuenta el público que iba a escucharlo, y en consecuencia el tipo de poemas que escribía para tales situaciones.

Empezaré por comentar el carácter popular de su producción lírica. Sabido es, para decirlo en palabras de Manuel Machado, que gran parte del “encanto, la frescura y la gracia inconfundiblemente características de su obra poética” se deben a que por ella “atraviesa la rica vena de la poesía popular, nodriza de su espíritu”¹. En efecto, Lope sabía muy bien cuáles eran las fibras sensibles del “vulgo”, que la sencillez de la letra no está reñida ni con la belleza ni con la agudeza, que los sentimientos que denominamos más elementales (el amor, el odio, los celos, la venganza) son a la postre los eternos problemas del hombre, y que la musicalidad es extremadamente importante para provocar el placer estético, tanto en la lectura privada como en la audición de un poema.

Y en ambos casos hay que rendirse ante la maestría del Fénix. Por ejemplo, hacia finales de octubre de 1611 debió terminar Lope la redacción de los *Pastores de*

¹ Manuel Machado, “La égloga *Antonia*, una obra inédita de Lope de Vega”, *RBAM*, I (1924), 491.

Belén, novela pastoril a lo divino, pues a principios de noviembre escribe al duque de Sessa –desterrado en Valladolid– sobre el éxito que espera de ella:

“Y sepa V.E., señor que estos días he escrito un libro que llamo *Pastores de Belén*, prosas y versos divinos, a la traza de la *Arcadia*. Dicen mis amigos (lisonja aparte) que es lo más acertado de mis inorancias, con cuyo ánimo le he presentado al Consejo y le imprimiré con toda brevedad; que ha sido devoción mía y, aunque de materia sagrada, tan copioso de historia humana y divina, que pienso será recibido igualmente”².

Desde luego, el tema sagrado no está tratado con ampulosidad teológica, ni siquiera con un aire misterioso o elevado en lo referente al dogma religioso o a la moral. Los personajes bíblicos están trazados con naturalidad y sencillez, con tanta cotidianidad y realismo que, en efecto, su éxito entre el pueblo fue enorme, pero raros los ejemplares que han llegado hasta nosotros sanos y salvos, debido a la severa censura que sufrió el libro en manos de la Inquisición. Abundan en la obra los romances, las redondillas, y sobre todo esos deliciosos villancicos que aúnan la ingenuidad y el valor estético, la buena fe del pueblo –confiada y sincera– con la musicalidad y facilidad de las letras a las que estaba tan acostumbrado el público sencillo:

Lloráis entre las pajas
de frío que tenéis,
hermoso Niño mío,
y de calor también.

Dormid, Cordero santo;
mi vida, no lloréis,
que si os escucha el lobo
vendrá por vos, mi bien.

Dormid entre las pajas,
que aunque frías las veis,
hoy son flores y rosas,
mañana serán hiel...

Las *Rimas sacras* (1614), por citar la otra gran obra de temática religiosa más cercana en el tiempo a *Pastores de Belén*, nos sitúan en otro plano totalmente distinto. No interesa tanto aquí el villancico o el romance como modo de expresión –aunque también se incluyan en el volumen–, sino el soneto, la composición donde mejor se acomodó en aquella época la manifestación de la intimidad, del sentimiento inefable o del razonamiento moral. La escenificación de los momentos más emotivos que vivieron los personajes bíblicos interesa primordialmente a un público extenso, sencillo y espontáneo, al que se llega más fácilmente con esquemas

² Lope de Vega Carpio, *Cartas*, ed. de Nicolás Marín (Madrid: Castalia, 1985), 102.

métricos tradicionales, un léxico en ningún caso extraño o contrario a sus hábitos o costumbres, mediante el empleo de expresiones y frases que no sean difíciles u oscuras, y sobre todo de comprensibilidad inmediata en la lectura, de modo que incluso un oyente –Lope es consciente de su difusión primordialmente oral– entienda el texto sin esfuerzo y se identifique rápidamente con lo expresado en él. Los sonetos de las *Rimas sacras*, en cambio, van dirigidas a un público esencialmente lector, culturalmente más preparado, y por tanto predispuesto a demorarse en el descubrimiento de una fuente clásica oculta, capaz de deleitarse con unos poemas estéticamente más elaborados, o bien interesado por su temática cercana a la reflexión moral, la conciencia de la futilidad del mundo, el arrepentimiento por los errores pasados, o la solicitud del perdón divino:

Muere la vida, y vivo yo sin vida,
ofendiendo la vida de mi muerte;
sangre divina de las venas vierte,
y mi diamante su dureza olvida.

Está la majestad de Dios tendida
en una dura cruz, y yo de suerte
que soy de sus dolores el más fuerte,
y de su cuerpo la mayor herida.

¡Oh duro corazón de mármol frío!
¿tiene tu Dios abierto el lado izquierdo
y no te vuelves un copioso río?

Morir por Él será divino acuerdo;
mas eres tú mi vida, Cristo mío,
y como no la tengo, no la pierdo.

Más difícil es averiguar, en cambio, las características de una poesía lopianca de corte popular expresamente elaborada para ser mostrada o exhibida en algún acto público. Afortunadamente, la casualidad nos permite hoy acceder a un ejemplo extrañamente desatendido por la crítica. No se han mencionado nunca –hasta donde alcanzo– como composiciones del Fénix: en parte porque debieron considerarse insignificantes dentro de la producción del poeta, en parte por desconocimiento de los textos.

Las fiestas que celebraron el enlace del príncipe don Felipe, futuro Felipe IV, con Isabel de Borbón tuvieron un remate apoteósico con la solemne y brillante entrada de la Princesa en Madrid el 19 de noviembre de 1615. Con tal motivo se celebró una magnífica máscara que, según nos cuenta Agustín González de Amezúa, constó “de 96 caballeros con cuatro carros triunfales que, en mayor regocijo por la venida de la Princesa, hizo la villa de Madrid pocos días después, a 25 de diciembre, fiesta tan fastuosa y rica, que su costa llegó a 40.000 ducados, cifra extraordi-

naria para entonces”³. Según relata Amezúa, el festejo supuso largas deliberaciones por parte del Concejo, que deseaba dar el realce suficiente al acto, acorde con la persona homenajeada. Y sigue narrando el editor del epistolario lopiano:

“Y a la cuenta, no estando tranquilos, los buenos y preocupados regidores, seis días antes de que se verificase la entrada de la serenísima Princesa, y cuando los famosos carros debían de estar ya casi terminados, deseosos de asegurar el éxito, en la junta de 13 de diciembre tomaron un curiosísimo acuerdo: acudir a la máxima autoridad entonces en cosas de espectáculos, nada menos que al gran Lope de Vega, para que éste, por una parte, con su probada experiencia les diese el visto bueno, y, por otra, valiéndose de su invención, completase los carros componiendo los versos y rótulos que habían de llevar; y así consta y lo extendió en el acta original de la junta el escribano del Ayuntamiento Francisco Festa, bajo los siguientes términos:

«Acordóse que para los quatro carros que están hechos para la máscara los haga ver Lope de Vega y les haga letras conforme al disinio del carro, que conforme a la ocupación que tuviere el dicho Lope de Vega se le gratificará»⁴

Las pruebas que expone Amezúa son suficientes para garantizar la autoría de los versos que acompañaron los carros de la máscara. Pues bien, estas letras se hubiesen perdido irremediabilmente de no ser por un pliego suelto conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid que describe con detalle los poemillas. El motivo de su impresión se aclara en la portada:

“MEMORIAL PARA la muy noble Villa de Madrid. Don Francisco de Urbina dize, que para que V.S. se entere de los gerolificos, empressas, y motes que contenia la Galera que V.S. mandò hazer para el recibimiento de la serenissima Princesa doña Isabel (los quales gerolificos, motes ni impressas no se pudierō ver, ni entender, por ser tan corto el tiempo, que la galera salio, y anduuo por las calles) ha querido hazer este memorial a V.S. de lo que contenia, que fue lo siguiente. [S.l., s.a., pero seguramente en Madrid, 1616]”⁵.

Estas letras tenían la finalidad de aclarar el sentido de las empresas (que podían ser de muy diverso tipo: desde una persona disfrazada que simbolizaba una figura o pensamiento enigmático, hasta el carro en su totalidad si éste escenificaba el concepto que había que descifrar). Estas empresas decoraban comúnmente los carros en máscaras y otras celebraciones populares. Lope nos dejó una brillante muestra de esta costumbre en su *Arcadia*,⁶ donde para celebrar las bodas de Salicio y Belisarda tiene lugar un torneo de empresas, en esta ocasión no sobre carros sino en barcas decoradas al efecto. Si comparamos las letras o motes de los carros con las

³ Agustín G. de Amezúa, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. facs. (Madrid: R.A.E., 1989), I, 87.

⁴ *Ibid.*, p. 88-9.

⁵ La edición del pliego suelto, junto con los poemas de Lope, se hallará en el apéndice final.

⁶ Lope de Vega Carpio, *Arcadia*, ed. de Edwin S. Morby (Madrid: Castalia, 1980), 361-ss.

de la *Arcadia*, la primera diferencia que percibimos estriba en la uniformidad métrica de las empleadas en el festejo madrileño, frente a la variedad estrófica de las que aparecen en la novela. En los carros que recorrieron las calles de Madrid las letras constaban exclusivamente de tercetillos octosílabos, mientras que en la *Arcadia* hay rondallas, tercetillos, pareados y un terceto, y por tanto versos endecasílabos y octosílabos, abundando los versos de pie quebrado.

También los referentes simbolizados difieren bastante en uno y otro caso. En las letras escritas por encargo de la villa madrileña se encarnan, por ejemplo, las virtudes teologales (fe, esperanza y caridad), la ira entre otros pecados capitales, o bien entran en juego problemas básicos que afectaban directamente al espectador como el hambre o la guerra, además —por supuesto— del obligado elogio a los esposados:

Juntos este sol y luna,
el poder de tierra y mar
no los pueden eclipsar.

En cambio, las letras que figuran en la novela escenifican mitos clásicos como el de Orfeo, o bien se centran en el amor, escudriñando y recreando los matices de la pasión. Así, mientras que la esperanza se presentaba al pueblo como virtud teologal, los pastores de la *Arcadia* la ven como “un jardín con tanta variedad de flores y árboles que parecían en medio del río una pequeña isla”, explicándola con la siguiente letra:

Con el agua de mis ojos
crece mi esperanza tanto
que vuelve a dar fruto en llanto.

Como vemos, el ambiente artificioso y galante que describe la novela, donde priman los amores ducales y el cultivo de las artes, se percibe también en una mayor riqueza estrófica y en la manifestación de pensamientos sutiles y emociones refinadas. No en balde la *Arcadia* tiene en mente las clases privilegiadas de la sociedad, un público selecto para el cual, como dice Edwin S. Morby, “estas obras sirvieron en su tiempo de manuales de sentimientos delicados, repertorios de ademanes y ejemplos del trato social exquisito”. Los conceptos expresados en los carros son más elementales (la humildad, la virtud, la fe, la caridad, la esperanza, la mentira, la ira, entre otros), y del mismo modo las formas métricas empleadas son más acordes al pueblo llano que se debió aglomerar en las calles para disfrutar del espectáculo.

⁷ *Ibíd.*, p. 12.

Existen, desde luego, obras como *La Filomena* o *La Circe*, escritas por Lope para un público más escogido, en especial poetas y escritores con los que el Fénix mantuvo disputas literarias. En ellas el poeta comenta y defiende su visión de la poesía, la estética llana que propugna, tan alejada del estilo culterano que impulsaba Góngora. Discusiones que no se limitaron al papel impreso, pues tanto Góngora como Lope aprovecharán la celebración de justas y certámenes poéticos para defender ante un auditorio más o menos amplio y selecto sus posturas.

No interesa, sin embargo, insistir aquí en ese aspecto más técnico, o si se prefiere teórico, de la poesía lopianiana. Prefiero ocuparme ahora de esa otra lírica menos conocida que afecta a lo privado, o al menos a una parcela más cercana a la intimidad del poeta.

Así pues, y para terminar, comentaré brevemente el texto de una obra de carácter dramático de la que hubo una representación en privado. Me refiero a la llamada égloga *Antonia*, afortunadamente conservada en uno de los borradores autógrafos del poeta, el denominado Códice Daza (f. 89-93 —loa— y f. 70-88v y 94-96v —égloga—).

En la loa se afirma que la obra fue escrita para festejar a la hija de Lope, Antonia Clara, y que fue redactada alrededor de las carnestolendas de 1629. Con estos datos parece poco probable que el motivo fuese el cumpleaños de la hija de Lope y de Marta de Nevares, que nació en el mes de agosto de 1617. Sea como fuere, la referencia final al duque de Sessa, cuando se concluye “que el sacristán Cordobilla / no pide por la comedia / dineros; ya está pagado. / Dios guarde al duque de Sessa”, hace suponer que el poderoso personaje estuvo presente en la representación. Los papeles se repartieron entre Antonia Clara, de 12 años, Feliciano, hija de Lope y de Juana de Guardo, de 16 años, y un tal Gregorillo, que hace el papel de Bato. Coincido con Manuel Machado en que no es probable que bajo el nombre de Gregorillo se aluda a Lope Félix, hijo de Lope y de Micaela Luján, pues habiendo nacido en 1607 tenía entonces 22 años⁸. En cualquier caso, me interesa destacar que al tratarse de una representación privada, Lope se toma unas libertades y hace referencia expresa a unas circunstancias personales que no se tomaría si pensase que su obra iba a ver la luz pública. Además de las alusiones a comediantes famosos y a sus amores con Marta de Nevares, la égloga relata fundamentalmente los amores recientes del duque de Sessa con doña Josefa⁹. Describe el poema cómo, en efecto, se interpuso entre los amantes un personaje influyente en la corte, que logró el destierro del Duque a mediados de septiembre de 1627. Estando éste en el destierro en octubre de 1628 murió inesperadamente doña Josefa, y de forma tan inexplicable que se sospechó que su marido, por reparar su honor ultrajado, la envenenó. Lope lo dice en sus cartas de esta época y en la obra:

⁸ Manuel Machado, *op. cit.*, p. 463, n. 1.

⁹ La historia fue contada detalladamente por Agustín G. de Amezúa, *op. cit.*, I, 137-ss.

FELIC. Qué fin quieres que cuente,
que ya te dije que, Silvano ausente,
murió la bella Julia...

ANTON. ;Extraño caso!

FELIC. Fue de la vida hasta la muerte esposa
tan breve, y de dolor y de ansia lleno,
que no faltó sospecha de veneno¹⁰.

El hilo argumental del diálogo está pensado por Lope para aconsejar al Duque en estos momentos en que, reciente aún la historia con su amante, se muestra desconsolado y preocupado por las repercusiones públicas de sus amoríos. Aprovechando la aflicción que sufre Bato por sus desgraciados amores, introduce el autor a la diosa Cilantra para que remedie sus males. Tras las palabras de la diosa está indudablemente Lope sugiriendo al de Sessa cuál debe ser su actitud:

FELIC. Yo te vengo a preguntar
lo que puede hacer quien ama,
si se le muere su dama,
para vivir.

VOZ. Olvidar.

FELIC. ¿No hay otro medio mejor?

VOZ. Otro amor.

FELIC. ;Dónde?

VOZ. Habrá mil.

FELIC. Era el pasado gentil,
¿quién vencerá?

VOZ. Amor a amor.¹¹

Tras esto, y al hilo de otros consejos en que anima a su señor para que abandone sus tristezas de amor, Lope subraya en el autógrafo estas palabras de Feliciana:

FELIC. Y los hombres, ¿cómo guardan
respetos a la memoria
y obligaciones al alma?

Manuel Machado supone que tal vez fueron subrayadas porque Lope pensaba suprimirlas en la representación, ya que podían parecer excesivamente duras al de Sessa. Yo creo que Lope se limita a destacar la frase que resume lo repetido anteriormente de muchas otras maneras; esto es, hacer ver a su señor la necesidad de llorar amantes pasadas, y especialmente en el caso de doña Josefa cuando, además

¹⁰ Manuel Machado, *op. cit.*, p. 483.

¹¹ *Ibíd.*, p. 487-8.

de estar muerta, le había engañado y sustituido por otro galán, si no de más alto linaje, de mayor influencia en palacio. Pienso que tal vez es una indicación en el texto, una acotación en el sentido teatral del vocablo; esto es, una nota advirtiendo sobre la acción de los personajes en escena, de forma que la actriz, en este caso su hija Feliciano, hiciese hincapié en esos versos dirigidos con toda intencionalidad al Duque.

Resumiendo, la obra está expresamente pensada para distraer al abúlico y meditando duque de Sessa de sus tristezas de amor, y para aconsejarle de paso, con la misma franqueza y confianza que se tomaría un amigo cercano, que olvide esos amores buscando otros nuevos. Si esto es así, me parece que la homenajeadora no es Antonia Clara, sino el Duque, y que la celebración de Antonia Clara no es sino una excusa para atraerle a su casa. Se comprende fácilmente por qué el texto no podía ver la luz pública: el papel destacado que desempeña la nobleza en la sociedad de su tiempo, el motivo delicado —que le costó el destierro—, además de los razonamientos que se expresan en el diálogo, no permitían su difusión sino entre un grupo muy reducido e íntimo de personas cercanas al Duque.

Recopilando lo expuesto, creo que una de las grandes virtudes de Lope como poeta es saber ajustarse en todo momento al público para el que está dirigida la obra en cuestión. Formas métricas, contenidos y expresión están calculados para originar el efecto preciso que su autor quiere provocar. Y de esta forma conviven en Lope lo popular y lo culto, lo privado y lo público sin roces, con versatilidad y maestría, haciendo de él uno de los poetas más ricos, polifacéticos y complejos de su época.

APÉNDICE

En la Biblioteca Nacional de Madrid (VC.º/226-74) se conserva el pliego suelto que incluye los poemillas de Lope aludidos. Se trata de un cuadernillo de 4 hojas sin pie de imprenta (posiblemente editado en Madrid en 1616), signada únicamente la primera (A). Formó parte de un volumen mayor a juzgar por las foliaciones que posee (una antigua a tinta con el n.º 375 en la primera hoja, y otra moderna debajo a lápiz con el n.º 51). Ex libris de Pascual de Gayangos.

Acentuación, puntuación y ortografía han sido modernizadas mientras no afectasen la fonética.

* * *

Memorial para la muy noble villa de Madrid. Don Francisco de Urbina dice que para que V.S. se entere de los jerolíficos, empresas y motes que contenía la ga-

lera que V.S. mandó hacer para el recibimiento de la serenísima princesa doña Isabel (los cuales jerolíficos, motes ni impresas no se pudieron ver ni entender por ser tan corto el tiempo que la galera salió y anduvo por las calles), ha querido hacer este memorial a V.S. de lo que contenía, que fue lo siguiente:

Llevaba la galera en el testero de la popa, atrás debajo de las barandillas, esta suscripción y dedicación:

In gratiam sacrae Elisabeth, ut dignata est hanc curiam illustrare, hoc viseria plostrum triumphale offert;

que en castellano dice: Agradecida la villa de Madrid a la serenísima princesa doña Isabel porque ha sido servida de ilustrar este lugar con su buena venida, la dedica este carro triunfante.

En el espolón de la galera, fuera de los castillejos, iba la villa de Madrid significada en una hermosa dama cuyo traje era éste: llevaba vestida una tunicela de damasco carmesí, significando el entrañable gozo que de la venida de S.A. tiene. Sobre esta tunicela llevaba puesta una ropa rozagante de raso blanco con falda larga. Era blanca esta ropa por significación del campo de plata de que usa esta villa en sus armas. Iba toda esta ropa sembrada de osos coronados y madroños, significando los que esta villa tiene por armas. El aforro desta ropa era de tabí azul sembrado de estrellas de oro, por significación de la orla azul que esta villa tiene en sus armas y de las ocho estrellas de oro que en ella pone. Sobre esta ropa llevaba la villa un manto grande a lo romano de tabí de oro encarnado, dando a entender que la alegría destas fiestas se extendía y derramaba sobre toda ella.

Es la alegoría y explicación destas acciones y de todo lo que este carro de la galera llevaba lo siguiente: gozosa la villa de Madrid de los casamientos de los cristianísimos Reyes de Francia y católicos Príncipes de España, y agradecida de la buena venida de la serenísima princesa doña Isabel a este lugar, quiere llegar a besarla los pies y a reconocerla por señora y a ofrecerse a su servicio. Pero considerando la grandeza y merecimientos de S.A. y su poca posibilidad, se acobarda y ampara de la humildad (título de la galera en que venía embarcada), y della alenta-da llega a ofrecer al servicio de S.A. lo que vale y puede. Declarábanlo la autoridad y letra, que decían:

[h. Iv] Respexit dominus in orationem humilium.

En la humildad embarcada,
con el viento en popa vengo
a ofreceros lo que tengo.

Venía la villa en el espolón de la galera, dando a entender que yendo la silla que a S.A. se ofrecía en la galera, la llenaba de tal suerte que no cabía nadie en ella, como lo declaraban la autoridad y letra siguientes:

Ubique salus et vita.

Isabel, vuestra virtud,
aunque éste con vos es ancho,
no me ha dejado otro rancho.

Venía la villa de rodillas y con la sonda en la mano, dando a entender el respeto y prudente consideración con que llegaba (y se debe llegar) a los pies de S. A., como lo declaraban la autoridad y letra siguientes:

Ex agnitione humilitas.

Las rodillas por el suelo
desde mi casa salí,
porque en vos me conocí.

Lo que la villa tiene de consideración que poder ofrecer al servicio de S. A., y lo que le ofrecía, era el asiento deste lugar, favorecido de la salutífera influencia deste cielo y regalado de la abundancia desta tierra y su comarca. Este asiento significaba una silla que la galera llevaba en la popa, en que iba un cetro real coronado y reclinado, como descansando. Significóse en silla porque las cortes se llaman silla y descanso de los reyes, como la de Su Santidad sede apostólica, porque en la corte parece que descansan los reyes de las guerras. Iban a los lados desta silla la paz y la abundancia (la paz con un ramo de oliva y la abundancia con el cuerno de Amaltea) mostrando lo mucho que dellas goza este lugar, como lo declaraban la autoridad y letra siguientes:

Sede a dextris meis.

Para Isabel es la silla
donde el cetro real sosiega,
y la hambre y guerra no llega.

Eligió por padrino la villa para esta acción a la humildad porque es virtud que mucho puede y alcanza, según lo dio a entender la Virgen María Nuestra Señora cuando dijo: *Quia respexit humilitatem ancillae suae, ec.* (y porque no es la que menos ha resplandecido en la serenísima Princesa, por crisol de su rara virtud y grandeza). De donde se colige que es premiada ésta entre todas las virtudes, y que estando todas de tal suerte encadenadas que cada una participa de todas y todas de cada una, a ésta como a excelente la ayudan y alientan todas las demás. Y por esta razón se pusieron por gobierno de la galera las tres virtudes teologales. La fe por capitán, cuyas insignias eran en la mano derecha una cruz, y en la izquierda un cáliz; cuya letra y explicación eran:

[h. 2r] Fides non confunditur.

Entre golpes deste mar
la fe viva, y sin temor
gobierne con su valor.

Púsose por timonero a la caridad, cuyas insignias eran en la mano derecha un corazón ardiente, y un niño que con el brazo izquierdo abrazaba [falta en el impreso] letra y explicación eran:

Maior horum est charitas.

Galera cuyo timón
gobierna la caridad,
no teme a la tempestad.

Púsose por cómitre a la esperanza, cuya insignia era una áncora. Letra y explicación:

Spes servat afflictos.

Si la divina esperanza
es cómitre que gobierna,
la bonanza será eterna.

Pusiéronse por remeros las demás virtudes y a las potencias, y hase de entender que van por operantes y auxiliantes, conforme se ha dicho arriba que a la humildad la ayudan y ministran las demás virtudes. Destas virtudes, como a las más principales, se les da a las cuatro cardinales (prudencia, justicia, fortaleza y templanza) los cuatro primeros bancos, a cuyos remeros llaman en galera espalderes y fuerza de la galera; y para estos bancos se escogen los remeros más gallardos. Todas las virtudes y potencias que llevaban los remos, y las insignias por donde eran conocidas, son las siguientes:

La prudencia llevaba un espejo en que se iba mirando.

La justicia una espada desnuda en la mano derecha, y en la izquierda una balanza.

La fortaleza con una coluna rota.

La templanza con un jarro y una copa.

Y por decir más, debajo de una figura se pusieron por las potencias algunos actos suyos, como son: por la memoria al agradecimiento, cuyas insignias eran un manojo de chochos en la mano derecha, y en la izquierda una cigüeña.

Púsose a la sabiduría, por el entendimiento, figurada en Minerva. Llevaba abrazado un escudo en que estaba pintada la cabeza de Medusa, y en la mano derecha una lanza.

Púsose a la concordia por la voluntad, cuyas insignias eran en la mano derecha una granada, y en la izquierda una corneja.

La magnificencia con un cornucopia que vertía dineros.

La bondad, cuya insignia era un pellicano que se rompía las entrañas para sustentar sus hijos.

La providencia con dos cabezas, y en la mano derecha un timón y en la izquierda dos llaves.

La mansedumbre llevaba un cordero recostado en los brazos, y iba coronada de oliva.

[h. 2v] La clemencia con la mano derecha echaba una saeta por el aire, y en la izquierda tenía una asta.

Y porque por medio destas cristianas alianzas nos prometemos gozar de pacíficos y dorados siglos en los cuales han de alcanzar sus lugares y debidos premios las virtudes (así como en esta galera van munfando), síguese que todos los vicios y pecados han de perecer. Y por esto se pusieron como arrojados por las virtudes de la galera, y diversamente anegados en el mar para mayor adorno y hermosura de la galera. La soberbia hecha pedazos, cuya letra y explicación era:

Disperxit superbos.

Desvanecida soberbia,
tu bárbaro atrevimiento
se hace piezas en el viento.

La ingratitud con una piedra al cuello:

Debuit ingratis scilla nocere viris.

Si alguna ha de ser echada
con piedra en el mar profundo,
es la ingratitud del mundo.

La mentira de cabeza anegada, que apenas se le vían las puntas de los pies:

Odit dominus mendacem.

Memoria de la mentira
en el mundo no han de hallar:
la verdad ha de reinar.

La lujuria desnuda:

Luxuria inimica virtutibus.

La torpe lujuria apague
en el mar su llama fiera,
que no cabe en la galera.

La herejía nadando con dos calabazas. Quiere decir que los herejes se fundan en el viento, que es una de dos cosas: o en comer y beber, o en disparates que ellos fundan en el viento:

Subsidente vino supernatant verva.

Dos calabazas de viento,
¡oh! por desdicha de vino,
sustentan su desatino.

La avaricia con un cofrecillo debajo del brazo:

Desiderium divitiarum vadit in infinituum.

Vaya a fondo la avaricia,
que riquezas que guardar
muchas hallará en el mar.

La adulación con dos caras, echada de cabeza y muchas piedras tras ella:

[h. 3r] *Adulatores sunt hostes et scintillae diaboli.*

Porque de la adulación
no quede rastro o centella,
arrojad piedra tras ella.

La gula, como que se quería beber todo el mar:

Infelices sunt qui maiorem habent famem quam ventrem.

Hártate y revienta, gula,
pues que no te ha de bastar
beber y engullir un mar.

La ira , atada de pies y manos, la echaban a un tiburón:

Cupido et ira pessimi consultores.

La ira de pies y manos
se dé a un tiburón atada,
que no es buena para nada.

La envidia, como que la habían cortado un cabo de que venía asida a la galera:

Ab optimo longe invidia realegata est.

Córtese el cabo a la envidia,
porque a tan torpe maldad
no da favor la humildad.

La pereza dormida:

Acedia vitis fomitem supeditat.

Quede en el mar sepultada
la pereza soñolienta,
que a todo vicio fomenta.

En el árbol mayor iba enarbolada una bandera carmesí con las armas de SS. AA. pintadas de una y otra parte.

En la vela mayor iba pintado este jerolífico: en el círculo de un resplandor, un sol y una luna. En el sol iba pintada una cara de un león, que significaba a S. A. del Príncipe; y porque deste sol sola puede ser luna la serenísima Princesa, se pintó una flor de lis en la luna. Y porque teniendo S. A. del Príncipe de su parte la paz de Francia, no hay poder que se le pueda oponer, decía la autoridad y explicación:

Congregati sunt in unum principes terrae.

Juntos este sol y luna,
el poder de tierra y mar
no los pueden eclipsar.

En el árbol del trinquete iba enarbolada una bandera azul con las armas de la villa pintadas de una y otra parte.

En la vela del trinquete iba pintado este jerolífico: dos manos derechas abiertas. En la del lado derecho las rayas de la palma (que son las señales por donde pronostica la quiromancia) formaban un león, que significaba los que el serenísimo Príncipe usa en sus armas por León. En la mano del lado izquierdo las rayas de la palma formaban una flor de lis; significaba las que la serenísima Princesa tiene por armas. De la junta destas insignias, creyendo que no sin causa las ha juntado el cielo, se pronosticaba generosa sucesión. Y tal, que ha de destruir los enemigos de la santa fe, incluyéndolos todos debajo deste nombre de otomanos, como mayor poder que nuestros enemigos tienen. La letra y explicación eran:

Posuit Deus signa in manibus.

En buena quiromancia,
el fruto de aquestas manos
será asombro de otomanos.

En el estandarte iba por una parte pintado este jerolífico: cuatro niños desnudos jugando en rueda, los dos con coronas de reyes de Francia, y los dos con coronas de príncipes de España. Y porque según Aristóteles la amistad para ser buena y durar ha de constar de dos partes que son trabarse entre iguales y comenzar desde ni-

ños, viendo estas dos cumplidas en la amistad y alianzas que se han establecido entre los cristianísimos Reyes de Francia y católicos Príncipes de España, se les anunciaba que han de ser firmes y para siempre, como lo decían la autoridad y letra siguientes:

Comparatio rationum aequat amicitias adque conservat.

La recíproca amistad,
en igual niñez tejida,
durará toda la vida.

De la otra parte del estandarte iba pintado este jerolífico: dos columnas a imitación de las que labraban los romanos, la una sembrada de castillos y leones, y la otra de flores de lis. A estas columnas las abrazaban un yugo y coyundas, insignias de Himineo, dios de los casamientos. Y como los que se han hecho entre los Reyes de Francia y Príncipes de España (columnas de la cristiandad) son los mayores que pueden ser, decía la letra y explicación:

Non plus ultra.

De sus triunfos Himineo
no tiene qué desear,
que hasta aquí pudo llegar.

En la banderola de atrás de la popa, por una parte iba pintada esta empresa: una paloma que volaba con una pella de oro sobre las espaldas, que es la felicidad y siglo de oro. Significaba la felicidad que con la buena venida de la serenísima Princesa se ha de gozar en España. La letra era:

Redeunt saturnia regna.

Por la otra parte iba pintada en esta banderola esta empresa: dos cisnes coronados con dos coronas de príncipes de España; significaban la excelencia de SS. AA. La letra era:

Aequalis candori castitas.

En un gallardete de la entena mayor iba pintado este jerolífico: el castillo que al serenísimo Príncipe toca por Castilla, y sobre los tres torreones dél las tres flores de lis que dio el cielo al cristianísimo Clodoveo rey de Francia, y la serenísima Princesa trae por armas. Este jerolífico mostraba la estimación que S. A. hace de su amantísima esposa, y cómo della acompañado tiene en poco el poder del mundo que se le oponga. Letra y explicación:

[h. 4r] N[o]n molem murorum mirate, sed ea quae super muros collocantur.

Castillo que se guarnece
con las señales del cielo,
inexpugnable es al suelo.

Por la otra parte deste gallardete iba pintado este jerolífico: un león y una paloma que se daban las manos. El león tenía en la mano izquierda una espada desnuda (símbolo de la justicia), y la paloma un ramo de oliva (símbolo de la paz). Este jerolífico predicía la justicia y paz de que se ha de gozar en el felicísimo gobierno de S. A. Declarábanlo la autoridad y letra:

Iustitia et pax obsculatae sunt.

Si abraza el fuerte Felipe
la santa paz de Isabel,
qué Numa se vio cual él.

En el otro gallardete desta entena iba por una parte pintado este jerolífico: dos palmas de que colgaban dos escudos, uno de las armas de España y otro de las armas de Francia. A estas palmas las añudaban por las ramas altas unas coyundas, símbolo del matrimonio. Este jerolífico decía que aunque se han roto las paces que por causa de los casamientos que de dos primogénitos de reyes de España con infantes de Francia se han hecho (el uno del príncipe don Fernando, hijo del rey don Alonso el Décimo, con doña Blanca, hija de San Luis rey de Francia; y el otro del prudentísimo don Felipe Segundo con la serenísima doña Isabel, hija de don Enrique rey de Francia), que las que resultan deste casamiento, por ser el tercero de príncipe de España con infante de Francia, han de ser perpetuas. Fúndase en nuestro adagio que dice: La tercera, buena y valedera. La letra y explicación eran:

Funiculus triplex difficile rumpitur.

Si otras veces añudé
las palmas destes escudos,
estos son terceros ñudos.

Por la otra parte deste gallardete iba pintado este jerolífico: el león que a S. A. le toca por León. Este león tenía levantada la mano derecha, y en ella una flor de lis (y debajo de la mano izquierda un mundo, por la gran parte que dél le toca a S. A.), como ensalzando la flor de lis y menospreciando el mundo. Y por esta estimación que Su Alteza hace de la flor de lis, que es forma de cruz, se le anunciaba que ha de sujetar debajo de su poder a todo el mundo. Decíanlo la letra y explicación:

In manu eius omnes fines terrae.

Sujetará a todo el mundo
el sacro león hispano
que tan bien arma la mano.

En un gallardete de la antena del trinquete, por una parte iba pintada esta empresa: un cuerpo formado de medio león y media flor de lis. Significaba la grandeza de los frutos deste casamiento. Era la letra:

Inexplicabili nexu.

[h. 4 v] En la otra parte deste gallardete iba pintada esta empresa: una parra que abrazaba a un olmo. Significaba la fuerza de los gloriosos abrazos deste casamiento. Era la letra:

Complexu fulcroque ferax.

El otro gallardete desta antena llevaba por una parte pintada esta empresa: una águila real que echaba sus hijos a volar, como que ya no cabían en el nido. Significaba que la grandeza de SS. AA. ya no cabe en estos reinos, y que Su Majestad —a imitación de Felipe Macedonense— decía a SS. AA. lo que él dijo a su hijo Alejandro Magno: *Alium regnum quaere quando te Macedonia non capit*. Declaráballo la letra, que era:

Alias iam quaerite terras.

En la otra parte deste gallardete iba pintada esta empresa: dos elefantes; significaban los generosos frutos que del casamiento de SS. AA. se esperan. Era la letra:

Non nisi prolis amor.

En el fogón de la galera iba España significada en una hermosa dama armada y con una lanza en la mano derecha, y debajo de la izquierda un escudo de las armas de España. Iba quemando en el fogón algun[as] armas, dando a entender que estando la serenísima Princesa de nuestra parte, no tenemos necesidad de otras armas. Declaráballo la letra y explicación:

Elisabeth mihi arma.

Siendo Isabel de mi parte
las armas no he menester:
en su nombre he de vencer.

En el lugar del esquife iban las tres Gracias (P[r]axítea, Eufrosine y Aegialis [seguramente por Áglæ]), a quien se atribuyen las riquezas, el sosiego y el descanso. Iban estas tres Gracias derramando flores y cantando esta canción:

CANCIÓN

*Las riquezas, el sosiego,
el descanso que tenemos,
las tres Gracias te ofrecemos.*

Sola esta villa pudiera
ofrecerte este tesoro,
donde es lo menos el oro
que se goza en su ribera.
Isabel, princesa ibera,
aquí es nuestra habitación,
y nuestros regalos son
*las riquezas, el sosiego,
el descanso que tenemos,
y hoy por Madrid te ofrecemos.*

De las gracias y hermosura
por reina tus pies besamos,
y mil siglos deseamos
que goces vida y ventura.
Madrid servirte procura
con su real habitación
y con sus bienes, que son
*las riquezas, el sosiego,
el descanso que tenemos,
que con amor te ofrecemos.*

Goza del mayor monarca,
entra y ocupa la silla,
que es la mayor maravilla
que hay en cuanto el mundo abarca.
Mientras Su Alteza se embarca,
conformes al dulce son
cantemos nuestra canción:
*las riquezas, el sosiego,
el descanso que tenemos,
las tres Gracias te ofrecemos.*

JUAN ANTONIO MARTÍNEZ COMECHE
Universidad Complutense, Madrid

REDONDILLAS Y QUINTILLAS DE LUIS DE GÓNGORA

Para Antonio

Entre las poesías de Góngora menos conocidas y estudiadas modernamente están las «Obras en décimas, quintillas y redondillas» que comparten sección en el principal manuscrito de los versos de don Luis. Como ensayo de una futura, y necesaria, edición de las décimas, presento aquí el breve corpus que forman las otras poesías octosilábicas de rima consonante: redondillas y quintillas. No hay duda de que su transmisión fue bastante precaria, porque figuran en muy pocos manuscritos —sólo en algunos de los mejor informados—, faltan en todas las ediciones antiguas y no alcanzaron los honores de la imprenta hasta los últimos años del siglo pasado, gracias a la fértil erudición de Hugo A. Rennert (1897) y Raymond Foulché-Delbosch (1900). De los testimonios más importantes para la correcta fijación del texto de las redondillas y quintillas de Góngora se da a continuación una escueta noticia.

Ch (CHACÓN) B.N.M., Res. 45, 45 bis y 46 (tres tomos): *Obras de don Luis de Góngora, reconocidas y comunicadas con él por D. Antonio Chacón Ponce de León, Señor de Pollvoranca* [hay edición facsímil: Málaga: Real Academia Española y Caja de Ahorros de Ronda, 1991]. Contiene **1, 2, 3, 4**.

C (CUESTA SAAVEDRA) B.N.M., 3906: *Manuscrito de D. Martín de Angulo, con varias poetas de D. Luis de Góngora y Argote*. Contiene **1, 2, 3, I, II, III**.

E (ESTRADA) Fundación Lázaro Galdiano, 440/15339: *Contiene este volumen las obras que se han podido adquirir del gran don Luis de Góngora y Argote, Príncipe y Homero de las Poesías de España, corregidas de los vicios que hasta ahora padecen las impresiones todas que de ellas han salido, por las noticias que dejó su mismo autor en Córdoba*. Contiene **1, 2, 3, 4, II, III**.

Re Estudiado y transcrito parcialmente por H.A. Rennert, "Poésies inédites de Góngora", *Revue Hispanique*, IV (1897), 139-173. Contiene: **1, 2, 4**.

Las poesías, indudablemente auténticas, recogidas en *Ch* son sólo cuatro (1, pp. 319-324), y aparecen por este orden: las «quintillas amorosas» de 1620 (aquí, **2**), las «redondillas satíricas» de 1624 (**4**), otras «burlescas» de 1591 (**1**) y, finalmente, la «redondilla varia» de 1621 (**3**). La marginalidad y escasa difusión de estas composiciones se deducen también de la inclusión de alguna de ellas entre los «Fragmentos» rescatados por los compiladores de *C* y *E*; la clasificación por géneros, habitual en la mayor parte de los cartapacios antiguos, las mantuvo al margen de la actividad de los talleres de copia, y sólo por excepción asoman en los demás códices gongorinos, como el 10537 (aquí, ocasionalmente, *M*) y el 19004 (*S*, dedicado a los *Versos satíricos* de don Luis) de la Biblioteca Nacional, que contienen, respectivamente, las poesías auténticas **2** y **4**.

En el apartado dedicado a las atribuciones, recojo las redondillas y quintillas que, según mis noticias, han circulado alguna vez junto al nombre Góngora. Creo que sólo merecen cierta consideración las que aparecen en *C* y en *E*, fuentes generalmente bien informadas que contienen otros versos auténticos no conocidos por *Ch* (fragmentos de canción, por ejemplo) y fáciles de relacionar con don Luis. De los demás manuscritos con poesías atribuidas quedará constancia en la nota preliminar a cada una de ellas.

En la edición de las cuatro poesías incluidas en *Ch* —aquí dispuestas cronológicamente—, sólo modifiqué el texto base para modernizar la ortografía y la puntuación y para eludir los leísmos, más propios de los copistas que del poeta (**2**, 18; **4**, 12). Mantengo los títulos y las fechas de Chacón. Las únicas variantes de interés son una alteración del orden sintáctico (**3**, 3) y una de las redondillas *Contra una roma* (**4**, 5-8), que aparece en *Ch* pero falta en los demás testimonios que recogen la sátira: quizá fuese añadida por el poeta en una revisión posterior. Cuando una sigla va entre paréntesis (cf. **1**, 1, y **4**, 10, 42), quiere decirse que la variante de ese manuscrito (un desliz del copista, por lo general) fue sustituida después por la lectura correcta.

Por lo demás, intento que los poemas vayan acompañados de los materiales imprescindibles para su entendimiento, pero no me ha parecido necesario anotar profusamente los textos atribuidos. Cuando no es posible, indico el número que lleva cada composición en las ediciones de R. Foulché-Delbosc (*Obras poéticas*, Nueva York: The Hispanic Society of America, 1921) y los hermanos Juan e Isabel Millé y Giménez (*Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1932).

1. «YA, SEÑORAS DE MI VIDA» (REDONDILLAS, 1591)

Se trata de una de las primeras recreaciones gongorinas del galanteo de monjas, muy próxima por su tema y su fecha a las letrillas *Clavellina se llama la perra y Mandadero es el arquero* (Millé, núms. 102 y 107); las demás poesías de ese cariz son sobre todo décimas y de hacia 1610. La explicación del manuscrito *Re* resulta más explícita que la de *Ch*: «Son dos redondillas. Hízolas el poeta a unas monjas

devotas suyas, avisándoles que a la tarde iría a verlas, libre ya de una sarna que había tenido». La circunstancia, real o inventada, de esa enfermedad, frecuente en la vida y en la poesía burlesca de la época (basta mencionar la *Sátira a la sarna* de Quevedo, que comienza «Ya que descansan las uñas»: *Obra poética*, ed. J. M. Bleca, Madrid: Castalia, 1969-1981, núm. 780), favorece, sin llegar a los extremos de las letrillas y algunas décimas, varios equívocos sobre las monjas pidonas.

1

[F-D 84 - Millé 101]

1591

A UNAS MONJAS, CONVALECIENTE
DE LA ENFERMEDAD QUE REFIERE

Ya, señoras de mi vida,
dejando el rascar sabroso,
salgo a misa de sarnoso
como a misa de parida.

Iré esta tarde a completas 5
a ese templo de garduñas,
donde colgaré las uñas
como el cojo las muletas.

Ch, I, 323: REDONDILLAS BURLESCAS; *C*, 37r; *E*, 205-206; *Re*, 163 (199 del ms.)]
1 señores (*C*) 8 un cojo *C*.

4 *misa de parida*: la primera que oye una mujer después del parto; Góngora aplica humorísticamente la misma capacidad purificadora a la *misa de sarnoso*.

5 *completas*: la última de las horas canónicas en el rezo.

6 *garduñas*: 'ladronas'; comp. *Las firmezas de Isabela*, vv. 1196-1200: «¡Yo siempre comiendo uña, / no de vaca sino mía, / desuñándome a porfía, / para ser mayor garduña, / para hurtar muy a contento...?» (ed. R. Jammes, Madrid: Castalia, 1984, pp. 115-116; léanse además los primeros párrafos de *La garduña de Sevilla* de Castillo Solórzano).

8 Es decir, como exvoto o señal de agradecimiento del que ha sanado. Comp. Pantaleón de la Ribera: «cortéme anteayer las uñas, / sólo para darme dieta / a una sarna que en mi panza / a dos carrillos se ceba» (*Obras*, ed. R. de Balbín Lucas, Madrid: CSIC, 1944, II, p. 121).

2. «SABIENDO, SEÑORA, QUE» (QUINTILLAS, 1620)

Es una de las poesías cortesanas de asunto amoroso o galante (poesía «de salón», como dijo R. Jammes) que Góngora solía escribir «en persona de» un tercero; así sucede, sin ir más lejos, en varias décimas de 1619 y 1620: «Vamos, Filis, al

vergel», «Dulce niña, el barro bello» o «Mil veces vuestro favor» (Millé, núms. 180, 183 y 190). Según *Ch*, la redondilla es ajena, pero *Re* da a entender que era también de Góngora, si bien atribuye al propio poeta el protagonismo del conflicto amoroso: «Es redondilla lírica. Hízola don Luis al desdén de su dama, y al secreto con que la amaba; y glosóla excelentemente en ocho quintillas». Más próxima a *Ch* es la explicación del manuscrito *M*: «A instancia y en nombre de un ministro tratado con rigor de su dama por no quererla descubrir un secreto de importancia». No requiere una anotación abundante, pero sí conviene llamar la atención aquí sobre el uso del lenguaje jurídico (*desmentido os lo revoco, solicitando, establecimiento, legal, intento*), en perfecta e ingeniosa correspondencia con ese *ministro* a quien el poeta suplanta. De hecho, uno de los motivos esenciales de las quintillas es el contraste entre el «secreto tan soberano» del ministro y el propio de la *religio amoris*.

2

[F-D 348 - Millé 185]

1620

EN PERSONA DE UN MINISTRO IMPORTUNADO
DE UNA DAMA QUE DESCUBRIESE UN SECRETO

REDONDILLA AJENA

*¿Para qué me dais tormento,
aprovechando tan poco?
Perdido, mas no tan loco,
que descubra lo que siento.*

GLOSA

Sabiendo, señora, que,
como en firmeza lo he sido,
en silencio lo seré
—mármol que Amor ha erigido
por término de su fe—, 5
y habiéndoos dicho ya ciento
y más vueltas de cordel
cuán mudo es mi sufrimiento,
mi constancia cuán fiel,
¿para qué me dais tormento? 10
De rigores excusados
se arma vuestra porfía
contra unos labios sellados,
señas más de la fe mía
que los ojos más vendados. 15

Las veces, pues, que provocho
vuestro desdén, si veis cuanto
desmentido os lo revoco,
ocioso es ya desdén tanto,
aprovechando tan poco. 20

El tiempo gastáis en vano
solicitando, señora,
secreto tan soberano,
que aun callando temo ahora
que su religión profano. 25

Perdido diréis que toco
hipérboles, en que doy
indicios de seso poco,
y respondereos que estoy
perdido, mas no tan loco. 30

Porque en la siempre süave
monarquía del Amor,
del suceso menos grave,
del más humilde favor,
es el silencio la llave. 35

Con un establecimiento
del vendado legal dios
tan en favor de mi intento,
mirad ¿cómo queréis vos
que descubra lo que siento? 40

Ch, I, 319-320: QUINTILLAS AMOROSAS; *C*, 37v-38r; *E*, 187; *M*, 229-230; *Re*, 161-162 (181 del ms.)] 4 marmor *Re* erigido *Re* 6 ya a ciento *C E Re* 14 seña *C E* 18 le *Ch C E M Re*

3. «A LOS LADRONES LADRÉ» (REDONDILLA, 1621)

Los epitafios de animales tienen antepasados ilustres –la perra Lidia de Marcial (XI, 69) o sus parientes de la *Antología griega*–, y fueron puestos de moda por la poesía neolatina del siglo XVI y por colecciones tan curiosas como la de Ortensio Landi, *Sermoni funebri di vari authori nella morte di diversi animali* (Venecia: 1548), traducida al francés y al latín a finales de siglo y varias veces reeditada. A ese ambiente pertenece el «dístico ajeno» traducido por don Luis, quien, como varios de sus contemporáneos, contribuyó a reavivar el interés por los epitafios cómicos (compárese la décima de 1622 «Yace aquí Flor, un perrillo»: Millé, núm. 200).

Con alguna variación en su primer verso («*Latratu fures excepti, mutus amantes*»), el epigrama latino figura en los *Poemata* de Joachim Du Bellay (1558) y fue traducido también por Quevedo al final de su soneto «Yacen en esta rica sepultura»: «Ladró al ladrón, pero calló al amante: / así agradó a su amo y a su ama» (*Obra poética*, núm. 520; vid. M. R. Lida, «Para las fuentes de Quevedo», *Revista de Filología Hispánica*, I, 1939, 371). En el Siglo de Oro, y aun después, se usó habitualmente la estrofa de cuatro octosílabos (sobre todo la redondilla, pero también la cuarteta de romance) para la traducción de los dísticos latinos; sirvan como ejemplo Lupericio Leonardo de Argensola (*Rimas*, ed. J. M. Blecua, Madrid: 1972, núm. XLVIII, p. 235), Luis Carrillo (en su traducción de los *Remedia amoris*: cf. R. Navarro Durán, «Luis Carrillo y Sotomayor, traductor de Ovidio», *Studia in honorem M. de Riquer*, Barcelona: Quaderns Crema, 1987, II, 395-432) o Antonio de Solís (*Varias poesías sagradas y profanas*, ed. M. Sánchez Regueira, Madrid: CSIC, 1968, p. 318).

3

[F-D 372 - Millé 192]

1621

DÍSTICO AJENO

*Latraui ad fures; tacui cum venit amator;
sic placui domino, sic placui dominae.*

TRADUCCIÓN

A los ladrones ladré,
al amante enmudecí:
a mi amo agradé así,
así a mi ama agradé.

Ch, I, 324: REDONDILLA VARIA; *C*, 23v; *E*, 173.] 3 agradé a mi amo *C E*

4. «QUISIERA, ROMA INFELIZ» (REDONDILLAS, 1624)

«Son redondillas satíricas. Hízolas el poeta a una dama roma de nariz» (epígrafe de *Re*), valiéndose de una retahíla de ingeniosos equívocos festivos que alguna vez coinciden con los ensartados, a propósito del mismo tema, por autores como Lope de Vega, Quevedo, Pantaleón de la Ribera o Jacinto Alonso Maluenda (todos ellos citados en las notas). Adviértase que la segunda estrofa sólo figura en *Ch*.

4

[F-D 411 - Millé 209]

1624

CONTRA UNA ROMA

Quisiera, roma infeliz,
decir de vos maravillas,
si bien entre esas mejillas
da higas vuestra nariz.

Sois tan roma, que colijo 5
(y lo tengo por constante)
que de vos y un elefante
aun saliera romo el hijo.

Culpa es vuestra, que los días
que jardín pisáis florido 10
por vagabundo un sentido
os lo destierran de Olfías;

porque el respirar aun leve
en vuestra nariz no cabe 15
del menos jardín süave,
de la violeta más breve.

Libre viviréis y sana
del catarro aun más liviano;
Soplillo (aunque tan enano)
no cabrá en vuestra avellana. 20

Podéis sin inconvenientes
con la lengua alcoholaros,
cuando no queráis miraros
uno a uno vuestros dientes.

Roma, lástima es cuán poca 25
indulgencia nos presenta
vuestra nariz como cuenta,
como cepo vuestra boca.

Sobre nariz, pues, tan braca
una ventosa os echad, 30
ya que una ventosidad
no es conjuro que la saca.

Casaos, si no lo estáis ya,
con quien de palos os dé
porque no es Roma la que 35
sin cardenales está.

Cáigale mi maldición,
 ¡oh roma!, a todo mortal
 que intente ser curial
 de vuestro papa varón. 40

Y baste, no algún desmán
 le venga a mi fisonoma,
 que, despachado por roma,
 lo cure después Román.

Ch I, 321-322: REDONDILLAS SATÍRICAS; *E*, 200; *Re*, 162-163 (194 del ms.); *S*, 47r-v.] 5-8 *Faltan en E Re S* 10 pasáis (*S*) 12 le *Ch E Re S* d'Olías *Re* 13 espirar *E Re S* 21 inconvenientes *E Re S* 29 nariz que es *S* 31 ventosidad *E Re S* 37 cáyale *E Re S* 42 phisionoma *E Re (S)* 43 Roma *E Re S* 44 le *S*.

4. La *higa* “es una manera de menosprecio que hacemos cerrando el puño y mostrando el dedo pulgar por entre el dedo índice y el medio” (Covarrubias). Cf. Cervantes, *Quijote*, ed. F. Rodríguez Marín, Madrid: Atlas, 1947-1949, VI, pp. 12-14; Torres Naharro, *Propalladia*, ed. J.E. Gillet, Bryn Mawr: 1951, III, pp. 285-286, y Lope, *La Dorotea*, ed. E.S. Morby, Madrid: Castalia, 1968², p. 156, n. 64.

12. “Hay un lugar cerca de Toledo llamado *Olías*” (nota de *Ch*); sobre las posibles resonancias proverbiales de ese pueblo toledano —y al margen del juego de palabras, que Góngora ya había usado en *El Doctor Carlino*, v. 1840—, vid. M. Chevalier, “*Guzmán de Alfarache* en 1605: Mateo Alemán frente a su público”, *Anuario de Letras*, XI (1973), 128-129.

13. *respirar* vale aquí “espirar” (cf. las variantes); “traslaticiamente se aplica a las cosas inanimadas, y significa esparcir su olor o fragancia” (*Autoridades*). Nótese el hipérbaton del v. 15, no forzado por la métrica.

19. Por el diminutivo de ‘soplo’ y porque “había en Palacio un enano que llamaban *Soplillo*” (nota de *Ch*); era bufón de Felipe IV —con quien lo retrató Rodrigo Villandrando— y “sucedió en la admiración de lo pequeño a Bonamf” (Antonio Hurtado de Mendoza, en *Obras poéticas*, ed. R. Benítez Claros, Madrid: Real Academia Española, 1947-1948, I, p. 15; cf. Millé, núm. 161); vid. ahora Fernando Bouza, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, Barcelona: Planeta 1991. En la época también se llamaba *soplillo* a una moneda de escaso valor. Por lo demás, comp. Pantaleón de la Ribera: “Con enana proporción / la nariz hermosa nace / tan pequeña, que le viene / cualquier estornudo grande” (*Obras*, I, p. 188).

20. Quevedo nos ofrece otra comparación ridiculizante de la nariz de un romano, “que, en figura de garbanzo, / por braco juró de monstró” (núm. 728, v. 25: *Obra poética*, II, p. 436).

22. *alcoholarse*: ‘limpiarse los ojos, componerlos con alcohol o ungüento’; comp.: “alcoholemo la cara / e lavémono la vista” (*Letrillas*, ed. R. Jammes, Madrid: Castalia, 1981, p. 154).

28. La dilogía *roma* ≈ *Roma* apunta en las *indulgencias* del v. 25 y continúa en

las redondillas siguientes. Comp., por ejemplo, el soneto de Lope *A una dama roma y fría*: “pocas gracias tenéis para ser Roma” (*Obras poéticas*, ed. J.M. Blecua, Barcelona: Planeta, 1969, p. 1388); un romance de Jacinto Alonso Maluenda: “y todas sus gracias todas / apacible me conceda / por lo que tiene de roma” (*Cozquilla del gusto*, ed. E. Juliá Martínez, Madrid: CSIC, 1951, p. 17), o las burlas, una vez más, de Quevedo: “que los perdones en Roma / ordinaria cosa son” (y comp. núm. 729, vv. 49-52).

29. *braca*: ‘chata’, por similitud con el perro *braco*, que tiene el hocico romo y “la nariz partida y algo levantada” (*Autoridades*); cf. *supra*, n. 20, y otro apodo de Quevedo a una roma: “Braquilla de los demonios” (núm. 803, v. 45: *Obra poética*, III, p. 211).

30. Las *ventosas* se aplicaban “para atraer con violencia los humores a lo exterior” (*Autoridades*), y es consejo del poeta que la chata se aplique una por ver si consigue que asome la nariz, pues una ventosidad maloliente no basta. El concepto —una ingeniosa hipérbole festiva— es afín al de unos versos de Quevedo: “nariz que en la cara apenas / te la pueda hallar un pedo” (*loc. cit.* en la nota precedente, y cf. también el *Libro de todas las cosas*, en *Obras festivas*, ed. P. Jauralde, Madrid: Castalia, 1981, pp. 116-117); las redondillas quevedescas (que no *romance*, como dice el título del poema) son, seguramente, anteriores a las gongorinas (Quevedo cita a don Octavio de Aragón, muerto en noviembre de 1623) y pudieran tener ascendencia sobre ellas, pero don Luis evita el término malsonante y añade, entre otros adornos, la paronomasia.

36. *cardenales*: sobre esta otra vieja dilogía, cf. Juan Rufo, *Las seiscientas apotegmas*, ed. A. Blecua, Madrid: Espasa-Calpe, 1972, ap. 425, y la rica información de su editor en las pp. XXIII, n. 41, y 151, n. 11 (o la de H.N. Bershas en *Romance Philology*, IX, 1955, 23-26). Baste mencionar aquí otros dos ejemplos quevedescos (aparte el celeberrimo del *Buscón*, I, 1): núms. 849, v. 66, y 850, v. 127, de su *Obra poética*, III, pp. 264 y 279.

39. *curial*: ‘encargado de asuntos diversos en la curia romana’, aquí como malicia de sentido erótico: ayudante o subalterno que pretende hacer el trabajo del “papa varón” de la roma (así, más o menos, lo entendió también B. Alemany y Selfa, *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid: Real Academia Española, 1930, p. 293b).

41. *finosoma*: “fisonomía”, por deformación humorística aliada con la rima.

44. “Uno de los cirujanos del Rey de más opinión se llamaba *Román*” (nota de *Ch*). La *reticencia* final del poeta para evitar “desmanes” en su fisonomía parece aludir a un hipotético enfado de la roma; comp.: “Envainad, Musa. Basta / el que ha pillado zuño / quien os la pegará quizá de puño” (Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, Madrid: Espasa-Calpe, 1990, p. 168). Téngase en cuenta, sin embargo, que las chatas padecían tradicionalmente la burla de ser tenidas por mujeres estragadas por las bubas: “Bien te puedes atrever / a desorden en pecar, / porque no pueden hallar / las bubas en qué comer” (Quevedo, núm. 803, vv. 25-28: *Obra poética*, III, p. 210; recuérdese sólo el caso de Lozana: cf. la edición de C. Allaire, Madrid: Cátedra, 1985, p. 128).

ATRIBUCIONES

I. "POR EL NOMBRE ME DA PENA" (QUINTILLAS). Atribuidas por el manuscrito C (45r), con la indicación de que "Son los primeros versos que escribió don Luis de Góngora". La autoridad, varias veces comprobada, de C y el guiño onomástico final obligan a tenerla por atribución probable, pero no disponemos de argumentos para certificarlo ni para aceptar sin dudas la precisión cronológica: las primeras poesías auténticas y con fecha segura de don Luis son de 1580. La primera edición de estas quintillas es la de Foulché-Delbosc, quien en el v. 11 leyó erróneamente, como después Millé, *Por* en lugar de *Dos*. Las rimas se disponen según los esquemas *ababa* y *aabba*.

I

[F-D 490 - Millé XLIII]

¿ca. 1580?

AL MORDELLE LA MANO
UNA MONA A UNA MONJA DE DON LUIS
Y DESPEDILLE UN GALÁN QUE ERA SU AMIGO

Por el nombre me da pena
cualquier daño en tal persona
Figueroa Magdalena,
y más de una mala mona
en una mano tan buena. 5

Aunque tengo por muy llano
de que el morderos la mano
no careció de misterio,
que monas de monesterio
no abren las bocas en vano. 10

Dos razones hallo yo
que disculpen esta vez
a la mona que os mordió:
la una fue dar la nuez
a quien la muerte me dio; 15

la otra, sin ocasión,
fue el mostraros tan esquivo
contra vuestra devoción,
haciendo a la mano escriba
lo que mintió el corazón. 20

Y por que entiendan las gentes
 que es el consejo más llano
 el no agraviar a inocentes,
 que si damas tienen mano,
 también monas tienen dientes. 25

Quédome, porque la vena
 no ha estado a tercia tan buena
 como lo estuviera a nona,
 porque fuera Luis de Mona,
 ya que no soy Juan de Mena. 30

II. “*AQUÍ YACE UN CAPELLÁN*” (*REDONDILLA*). Recogida en los manuscritos *C* (24r) y *E* (174), donde figura junto a otros cuatro octosílabos que forman, como se indica en *E*, el “cuartete de un romance”, si bien parecen un epigrama completo del mismo tono y contexto que la redondilla: “Entre los dos Reyes Magos, / entre el chantre y el deán, / el buen obispo Laguna / cagó de Pontifical”. Son ocurrencias dictadas por los avatares de la vida capitular cordobesa. El testimonio de Enrique Vaca de Alfaro, contemporáneo de Góngora, nos ayuda a reconstruir el contexto del poema, escrito seguramente en el verano de 1610: alude al capellán Juan de Mora, que donó unas casas —una de ellas, por cierto, alquilada por don Luis— al cabildo de la Catedral de Córdoba. Esos detalles y su ausencia de *Ch* (donde no cupieron las poesías satíricas que “han ofendido a personas determinadas”, según se advierte en los primeros folios), hacen que la atribución sea bastante segura. Sobre Góngora y el obispo Pablo Laguna vid. M. Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid: Real Academia Española, 1925, pp. 84 y 97.

II

[F-D 492 - Millé XXIV]
 ¿1610?

Aquí yace un capellán
 que, de puro majadero,
 dejó por su heredero
 al cabildo y al deán.

III. “*DEL QUE YA ILUSTRÓ EL CARMELO*” (*REDONDILLA*). Atribuida a Góngora en los manuscritos *C* (36r) y *E* (250). Es de Antonio de Paredes: figura en la *Relación breve de las fiestas que en la ciudad de Córdoba se celebraron a la beatificación de la gloriosa Patriarcha Santa Teresa de Jesús*, de Juan Páez de Valen-

zuela (Córdoba: Viuda de Andrés Barrera, 1615, f. 33), y en las *Rimas* del amigo de don Luis (Córdoba: Salvador de Cea, 1622, f. 46v). Foulché-Delbosc la imprimió en 1900 creyéndola inédita (“Note sur trois manuscrits des oeuvres poétiques de Góngora”, *Revue Hispanique*, VII, 1900, 501; cf. Alfonso Reyes, *Cuestiones gongorinas*, Madrid: Espasa-Calpe, 1927, pp. 73 y 93). Téngase en cuenta que Góngora actuó como jurado de la justa y presentó, bajo el pseudónimo de “Vicario de Trassierra”, el romance burlesco “De la semilla caída” (Millé, nú. 69). Vid. J. Romera Castillo, “Justa poética cordobesa en honor de Santa Teresa”, en *Santa Teresa y la literatura mística hispánica. Actas del Primer Congreso internacional sobre Santa Teresa y la mística hispánica*, ed. M. Criado de Val, Madrid: Edi-6, 1984, pp. 609-627. Nótese el fuerte hipérbaton de los tres primeros versos y las metáforas paralelas asignadas a Santa Teresa y a la Virgen.

III

1615

Del que ya ilustró el Carmelo
lilio y el Tormes hoy baña
ceñida la Alba de España,
no invidia la Alba del cielo.

IV. “A DON DIEGO DEL RINCÓN” (REDONDILLAS). Atribuida por los manuscritos 3795 de la Biblioteca Nacional (292r), 2246 de la Biblioteca de Cataluña (220r), y el de la Catedral de Córdoba descrito por Gallardo, *Ensayo*, IV, cols. 1226-1227. Se editó en el *Cancionero moderno de obras alegres* (Londres, 1875), y recrea un viejo chiste de alcance proverbial (recogido por Correas) que ya figura en la *Carta del bachiller de la Arcadia*, de mediados del siglo XVI. La atribución es insegura: vid. D. Alonso, “...Si no le viera la cruz”. Nota ¿gongorina?” (1976), en *Obras completas*, VI, Madrid: Gredos, 1982, pp. 311-321.

IV

[F-D 491 - Millé XLIV]

A don Diego del Rincón,
cojo, ciego y encorvado,
un hábito el Rey le ha dado
con encomienda en León.

Bien le vino al andaluz,
que en tal Rincón, cosa es clara
que cualquiera se meara
si no le viera la cruz.

V. "OH, RARO INVENTOR XARQUÍAS" (REDONDILLA). Atribuida en el manuscrito 147 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona (*Quaderno de varias poesías de don Luis de Góngora*, f. 311r-v), con la siguiente explicación marginal: "Xarquías se llamaba el que inventó primero los pozos de la nieve en Madrid. No era noble y el Rey le dio cuatro mil ducados de renta y un hábito de Santiago". Foulché-Delbosc no tuvo noticia de esta composición y Millé la mencionó en el índice de poesías atribuidas (cf. también su "Bibliografía gongorina", *Revue Hispanique*, LXXXI, 1933, 159); no encuentro razón alguna para creerla de Góngora.

V

¡Oh, raro inventor Xarquías
de este bien que a todos vendes!,
en tu alabanza me enciendes
mientras el agua me enfrías.

Tu agudeza considero:
lo que no sembraste coges;
de los pozos haces trojes
y agosto del mes de enero.

Caballero te han armado.
El primero eres, Xarquías,
que con diligencias frías
en la Corte has negociado.

VI. "DICEN QUE HA HECHO LOPICO" (QUINTILLA). Atribuida por el manuscrito 4044 de la Biblioteca Nacional (261r), de donde la tomó Foulché-Delbosc; fue muy popular, y figura como anónima en otros testimonios, pero en el ms. 3657 de la B.N.M. se atribuye, con algunas variantes, a su verdadero autor, un tal "Juan Navarro de Cascante, poeta ridículo": "Aunque tiene ese Lopico / [contra mí] versos adversos, / cuando yo estiendo mi pico, / con el pico de mis versos, / a este Lopico, lopico" (135r). Vid. José Manuel Blecua, "Cinco versillos que no son de Góngora" (1957), recogido en *Sobre poesía de la Edad de Oro (Ensayos y notas eruditas)*, Madrid: Gredos, 1970, pp. 211-212, y, muy especialmente, Robert Jammes, "Les épigrammes burlesques de Juan Navarro de Cascante", separata de *Les Langues Néo-Latines*, 1961, 20 pp. Aparte las razones textuales, la atribución al casi desconocido Cascante resulta, por menos soportada, mucho más verosímil.

VI

[F-D 489 - Millé XLII]

CONTRA LOPE DE VEGA

Dicen que ha hecho Lopico
contra mí versos adversos;
mas si yo vuelvo mi pico,
con el pico de mis versos
a este Lopico lo pico.

JOSÉ MARÍA MICÓ JUAN
Universitat Pompeu Fabra

LIBROS PARA TODOS

Si transformamos el título de esta comunicación en una frase interrogativa, planteamos un problema que en los últimos años está teniendo nueva solución en lo que se refiere al público lector de la obra literaria. ¿Podemos asignarla según formas, géneros, por ejemplo, a un determinado grupo, nivel o clase social? Es la afición, el gusto por lo literario o un tipo determinado de literatura lo que marca la división entre lectores y no lectores de obras literarias. Incluso el nivel económico no influye decisivamente, pues un lector de pocos recursos puede tener un solo libro, aunque éste, de su gusto, sea caro, que pudo también comprar de segunda mano. Por otra parte, una cosa es poseer libros, otra leerlos. El dejárselos entre amigos, el leer libros del amo, incluso el alquiler que realizan ciertos libreros, suplen la falta o imposibilidad de posesión de libros. Lo anterior sólo con unas leves consideraciones previas, que merecerían un mayor desarrollo, pero nuestra comunicación no va a tratar de los lectores de obras literarias.

Si afrontamos la producción editorial de una época, es muy habitual que para su estudio se clasifique por materias. Sin embargo, no es suficiente esta división, especialmente si pretendemos relacionar la producción con sus posibles lectores. Es preciso, en este caso, analizar el grado de especialización o divulgación de las obras, lo que nos conducirá a un tipo de lector, al margen de casos excepcionales que siempre han existido y existen. En muchos campos hay libros para el alto especialista, para el que podríamos llamar practicón y libros de divulgación para todo tipo de lector —puede ser especialista en otro campo— que necesite información o esté interesado en la materia. Vamos a analizar unas cuantas obras o grupos de obras que son para todos y que han sido objeto, precisamente por su carácter, de numerosas ediciones, a veces durante siglos.

Entremos en el campo religioso. Encontraremos grandes obras de elevada especialización, en latín habitualmente. Pero si descendemos un peldaño, aparecerán las obras que para su actividad pastoral necesitan sacerdotes o religiosos: pensemos en los innumerables sermonarios que sirven de base para la preparación del

sermón dominical. Puede leerlos un seglar pero no es lo habitual. Y para un público más amplio —siempre que sepa leer, por supuesto— se publican muchos libros de espiritualidad, libros con oraciones, vidas de santos, etc., que, en muchos casos, son también usados por los dos grupos anteriores. Es un conjunto numeroso y frecuentemente reeditado, aunque, en muchos casos, pocos ejemplares —o ninguno— hayan llegado hasta nosotros.

Nos vamos a limitar, en esta primera parte de nuestra exposición, a un somero análisis de los libros de oraciones que el fiel —rico o pobre, de elevada instrucción o sabiendo sólo leer— tenía y llevaba a la iglesia en los actos de culto. El libro podrá ser más o menos lujoso, tanto en su papel e impresión y principalmente en su encuadernación. Del libro de horas al devocionario podría ser el título de un estudio sobre la evolución, relacionada con los cambios de espiritualidad, que experimentaron estos libros. Los movimientos que se desarrollan a mediados del siglo XVI tienden a substituir los libros de horas, que ya estaban bajo la atenta vigilancia de la Inquisición, principalmente por las oraciones supersticiosas, “con promesas y esperanzas temerarias y vanas”, que introducía la codicia de los editores, dispuestos a ofrecer ediciones aumentadas, y que contribuirán a su prohibición en el Índice de 1583. Como veremos enseguida, las manipulaciones realizadas al margen de los autores también afectaron a los nuevos devocionarios. Fray Luis de Granada las sufrió en las sucesivas ediciones de su *Manual de oraciones*. Pero si este *Manual* tuvo poca vida editorial, sus *Oraciones y ejercicios de devoción muy provechosos, recopilados de diversos graves autores* acompañaron a su traducción del Kempis hasta mediados del siglo XVII, formando una unidad desglosable, y aún se reeditarán en el siglo XVIII.

Jerónimo de Campos, natural de Zaragoza, vicario general de los ejércitos españoles de Zelanda y Brabante, publicó en 1574, un *Manual de oraciones de muchos padres católicos de la Yglesia, antiguos y modernos*, a las que añadió algunas oraciones que compuso, indicando siempre al margen el nombre del autor. Dedicó el libro a Luis de Requesens, comendador mayor de Castilla y gobernador y capitán general en los Estados de Flandes. Aprobado el 2 de diciembre de 1573 por el dominico Fray Antonio de Sena, doctor residente en Lovaina, obtuvo un privilegio real para Flandes el 13 de enero de 1574. Las ediciones de este *Manual* nos pueden servir de ejemplo de lo que sucedía cuando entraban en juego editores dispuestos a satisfacer la demanda creciente de este tipo de libros. Reeditado en Amberes, 1577, por Pedro Bellerio, y en 1579, en Lovaina, por Juan Masio, ediciones controladas y modificadas por Jerónimo de Campos, vuelve este sacerdote a España en 1582 y se encuentra que su *Manual* había sido publicado en Sevilla

¹ *Index et catalogus librorum prohibitorum, mandato illustriss. ac reverendiss. D. D. Gasparis a Quiroga*. Madrid: Alonso Gómez, 1583, f. 3r.

(1580)² y Bilbao, con licencia del Consejo de Castilla, pero, como dice el propio autor, estas “impresiones, por mi ausencia, no salieron tan perfectas como convenía y yo quisiera”. Pensando reeditarlos en España, “pareciéndome tenía necesidad de corrección, así en el romance como en otras cosas, lo limé y enmendé, quitando y poniendo lo que para su perfección convenía” y “a mayor brevedad reducí, para que por poco precio todos le comprasen y dél se aprovecharen”. Logró privilegio real para los reinos de Castilla y los de la Corona de Aragón, éste de 8 de diciembre de 1584³, reeditándose el nuevo libro muchas veces, las dos últimas impresas en Madrid el año 1587, cuando la Inquisición lo recogió y después prohibió⁴. Pero antes de publicarse su nueva edición española, el impresor y librero de Alcalá Hernán Ramírez, había impreso en 1584 —reeditado el año siguiente— el *Devocionario o tesoro de devoción* que su hijo Marco Antonio Ramírez, estudiante, había recopilado, utilizando un sistema muy fácil: juntó veintiséis oraciones del *Manual de Campos* con las de un libro que se había prohibido en el Índice de 1583, el *Consuelo y oratorio espiritual*, libro muy reeditado y modificado en sus distintas ediciones⁵. Si los nuevos movimientos espirituales eran vistos con recelo por los inquisidores del momento, mal favor recibían de los intereses comerciales de algunos libreros editores.

Unido a la tradición por las palabras iniciales de su título, el franciscano Fray Francisco Ortiz Lucio, definidor de la provincia de Castilla y autor de varias y reeditadas obras, publicó —probablemente a principios del año 1600— sus *Horas devotísimas para cualquier christiano, por las muchas oraciones que en ellas ay y consideraciones para cada día de la semana y para la Semana Santa, con Lamentaciones de las Tinieblas y declaración de los siete Psalmos Penitenciales*, para las que había obtenido privilegio real para Castilla el 26 de septiembre del año anterior⁶. En pocos años se publicaron varias ediciones, aunque no tuvieron estas *Horas* la continuidad editorial de otros devocionarios.

El jesuita Pedro de Ribadeneyra también dedicó su pluma a la preparación de un *Manual de oraciones para el uso y aprovechamiento de la gente devota*, para el que obtuvo privilegio real para Castilla el 24 de enero de 1604⁷, firmando la dedicatoria el primero de marzo. En su prólogo al lector señala que “en los mismos de-

² Con licencia real, por una vez, al mercader de libros sevillano Alonso Montero, fue impreso por Alonso de la Barrera. Se conserva un ejemplar sin portada en la Biblioteca Nacional, signatura 2/28092.

³ José M.^a Madurell Marimón. “Licencias reales para la impresión y venta de libros (1519-1705).” *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXII (1964-65), 146.

⁴ A.H.N., Inquisición, leg. 4436 y 4444.

⁵ Se conserva un ejemplar incompleto de la edición de 1585 en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Julián Martín Abad, *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*. Madrid: Arco Libros, 1991, vol. III, n.º 965.

⁶ A.H.N., Consejos, libro 641.

⁷ A.H.N., Consejos, libro 641.

vocionarios [en sucesivas reediciones] se ha mezclado oraciones impertinentes, vanas e indignas de la puridad y gravedad de nuestra santa religión, contra la intención de los primeros autores”. Ante este hecho, al que ya nos hemos referido, se vio el P. Ribadeneyra importunado y obligado a escribir su obra, que será reeditada hasta el siglo XIX.

De nuevo es un jesuita, prolífico y vario escritor, el P. Juan Eusebio Nieremberg, el recopilador de un famoso *Devocionario del Santísimo Sacramento y de nuestra Señora y de otros santos*. Como ya es habitual, no hemos podido localizar ejemplar de la primera edición, que debió publicarse poco tiempo después del 7 de octubre de 1630, fecha de su privilegio real para los reinos de Castilla⁸. El mercader de libros Francisco de Robles tuvo cesión del privilegio de las obras de Nieremberg —por lo tanto del *Devocionario*— que pasó a su viuda Lucía Muñoz, quien logró el correspondiente a la Corona de Aragón⁹. Posteriormente, el también mercader de libros Gabriel de León se encargó de continuar las ediciones, lo que demuestra el interés de los editores por este tipo de obras.

Un soldado y mercader de libros es el autor de un devocionario divulgadísimo, reeditado hasta el siglo pasado. El 14 de marzo de 1661, el rey concedió privilegio para los reinos de Castilla a Bernardino de Sierra, mercader de libros, para un libro titulado “ramillete de flores”, privilegio prorrogado por ocho años el 11 de diciembre de 1670. El 14 de marzo de 1678, María de Ribero, viuda de Bernardo de Sierra, “mercadera de libros en esta corte”, obtuvo una nueva prórroga de diez años para el citado título, renovada por un nuevo decenio a Joseph de Montalvo el 16 de julio de 1686, y poco tiempo después, el 27 de agosto del mismo año, firmó el rey un duplicado del primer privilegio, que se había perdido, “a pedimiento de Joseph de Montalvo, como marido de D.^a Teresa de Sierra, heredera de dicho Bernardo de Sierra”¹⁰. La identificación del autor del devocionario, “soldado de los cien continuos hijosdalgo de la Casa de Castilla”, como se dice en la edición de Madrid, 1685, impresa por Bernardo de Villadiego, con el librero viene confirmada al indicarse en su portada “a costa de Doña María del Ribero, su muger y herederos”. Esta edición, titulada *Ramillete de divinas flores escogidas en el delicioso jardín de la Yglesia para recreo de el christiano lector*, está dedicada al mercader de libros Gabriel de León. En la dedicatoria escribe la viuda de Bernardo de Sierra: “No parecerá impropia deformidad el que yo dedique a un León un Ramillete; quando las flores de este Ramillete casi se produxeron desde su principio, y después, con los generosos alientos de esse León. Dígolo porque a V. m. devió antes mi marido mucho impulso en la impresión primera de estos

⁸ A.H.N., Consejos, libro 647.

⁹ José M.^a Madurell Marimón, op. cit. nota 3, p. 209.

¹⁰ A.H.N., Consejos, libros 650 a 653. El 29 de mayo de 1664 obtuvo Bernardo de Sierra privilegio para los reinos de la Corona de Aragón. José M.^a Madurell Marimón, op. cit. nota 3, p. 209.

devotos pliegos; y yo, después, igual asistencia en sus repetidas copias". La identificación del recopilador del *Ramillete* con el mercader de libros de la calle Mayor parece clara.

Interesantes son los datos que nos aporta el texto que bajo el título "El impresor al lector" escribió Francisco Foppens, impresor y mercader de libros de Bruselas, en su reedición de 1670: "El motivo desta nueva impresión, devoto lector, ha sido el desseo que ha mostrado la nación española (principalmente los que militan en el servicio de su Magestad por la defensa y conservación destes Países-Baxos) de tener este librito todo entero, como se imprimió en España y del qual saqué a luz, años ha, solamente un abreviado, con título de *Devociones y Exercicios, recopiladas del Ramillete de Divinas flores*". Es una prueba más de la demanda de este tipo de obras y de las modificaciones a que les sometían los editores. Las ediciones del *Ramillete* son numerosísimas en el último tercio del siglo XVII y siglos XVIII y XIX, debiendo señalarse las impresiones que se hacen en París en este último siglo, que en gran parte estarían destinadas a América.

Dejemos la salud del alma y pasemos a la salud del cuerpo, como diría algún grave autor de nuestro Siglo de Oro. Y al considerar este aspecto, no pretendemos tratar de libros para médicos, en sus distintos grados, muchos traducidos a otras lenguas, pues no debemos abandonar nuestro tema, libros para todos. Destaca en primer lugar una obra medieval, cuya transmisión manuscrita se ve continuada por la imprenta, en latín y en su traducción a las lenguas europeas. Nos referimos al *Libro llamado thesoro de pobres en romance con el tratado o regimiento de sanidad hecho por Arnaldo de Villanova*, atribuido a Pedro Hispano, el futuro Juan XXI, aunque en el prólogo del mismo se diga que el papa Juan, sin ordinal, encargó su composición a un médico, el maestro Juliano. Se trata de una compilación de recetas, sacadas de 56 autores antiguos y medievales, aplicadas a distintas enfermedades o problemas. En cada capítulo se expone lo dicho por los distintos autores sobre el tema tratado de forma acumulativa, sin crítica ninguna. Sigue, conforme anuncia el título, el *Regimiento de sanidad de Arnau de Vilanova*, una serie de consejos dietéticos y de higiene.

Reeditada a lo largo de cuatro siglos, expurgada por la Inquisición, con modernización paulatina de su lenguaje, es curioso observar cómo va variando la portada. El maestro Julián pasa a ser el autor de las dos obras y se añade "aora nuevamente corregido y enmendado por Arnaldo de Villanova", lo que no impide que en el interior figure el *Regimiento de sanidad* atribuido a este autor. En el prólogo, el papa Juan pasa a ser el papa Juan XXII. Ya en el siglo XVIII, es frecuente en las ediciones de Barcelona unir al *Tesoro de pobres* las *Experiencias y remedios de pobres*, del italiano Antonio Bandineli, capitán de caballos en el estado de Milán, traducidas por el caballero andaluz Cristóbal Laserna, nueva serie de recetas para su aplicación casera. Inicialmente forman dos unidades bibliográficas independientes, pasando posteriormente la obra de Bandineli a incorporarse al *Tesoro*, con sig-naturas y paginación continuadas, aunque mantiene su portada.

En 1567, edita el librero de Zaragoza Antonio de Furno¹¹ la traducción del italiano que por su encargo realizó el vicario de San Nicolás, Pedro de Ribas, del *Libro llamado el porque, provechosísimo para la conservación de la salud y para conocer la phisonomía y las virtudes de las yerbas*, de Girolano de Manfredis, escrito a fines del siglo XV. El propio librero expone en su dedicatoria al arzobispo de Zaragoza y virrey de Aragón, Hernando de Aragón, las razones de su interés por editarlo: "... Teniendo algunos noticia deste libro, pidíánmelo con grande instancia; viéndolo después en lengua italiana y no la entendiendo, recibían pesadumbre y molestia. Importunáronme algunos que lo hiziesse traduzir en lengua castellana para que todos puedan gozar dél, pues en todos (como dize Aristóteles) es cosa natural el deseo de saber" y en esta obra, como dice el traductor en el proemio al lector "ay remedios muy útiles para la conservación de la vida humana; tiene también secretos y propiedades de yerbas, para nuestros mantenimientos necessarias, que recrearán muy mucho al que con diligencia las leyere". Esta obra se reeditó varias veces hasta fines del siglo XVI.

Desde 1598 hasta 1700, se escalonan las ediciones de la obra del médico turense Jerónimo Soriano, *Libro de experimentos médicos fáciles y verdaderos, recopilados de gravísimos autores*¹², que ponía en manos de los médicos y de los profanos numerosos remedios y curas. Ello induce al protomédico de las galeras de España, el doctor Cristóbal Pérez de Herrera, a plantearse, en su aprobación para la edición de Madrid, 1599¹³, el problema de la automedicación: "... aunque está en nuestra vulgar lengua, que es lo que pudiera tener algún inconveniente, son los remedios tan seguros, que por lo menos no pueden hazer daño a nadie y aprovechar a muchos, guardando quien los usare la observación y advertencia que el mismo doctor propone, que es aprovecharse de los remedios con consejo de médico docto, donde le huviere, o hechas primero las evacuaciones universales...".

Difusión europea logró uno de los libros del prolífico publicista y divulgador Girolamo Ruscelli, que publicó bajo el seudónimo de Alejo Piamontés y se tradujo a múltiples lenguas. Nos referimos al *Libro de los secretos*, verdadero cajón de sastre de fórmulas para todo lo imaginable, que el propio autor fue aumentando. Dos traducciones castellanas distintas aparecieron en 1563. Una de ellas fue editada e impresa por el librero de Barcelona Claudi Bornat, la primera parte traducida del latín por el médico y cirujano del hospital de dicha ciudad, Alonso de Santacruz, mientras que la segunda parte lo fue, en este caso del francés, por el médico y humanista gerundense Antich Roca, quien afirma en su dedicatoria a Juan Calvete de Estrella, que es obra "de grande provecho para toda manera de hombres". La otra edición de 1563, traducida del italiano, fue publicada por el anteriormente ci-

¹¹ Fue impresa por Juan Millán.

¹² Zaragoza: Juan Pérez de Valdivieso, a costa de Angelo Tavano, 1598.

¹³ Impresa por Luis Sánchez, a costa del librero Miguel Martínez.

tado mercader de libros de Zaragoza, Antonio de Furno¹⁴, con una aprobación del célebre Vesalio y privilegio por diez años para los reinos de la Corona de Aragón. De nuevo Antonio de Furno nos da precisiones de gran interés en su dedicatoria a Doña Jerónima de Castro y Pinós, mujer del vicecanciller de los reinos de la Corona de Aragón y miembro del Consejo real, Bernardo de Bolea: “Entre otros libros que a mis manos vinieron, fue uno de los secretos que escribió Don Alexo Piamontés, el qual fue tan a gusto de los que lo leyeron, que en muy poco tiempo despedí gran cantidad dellos. Considerando yo por la affición que buenos ingenios tenían a esta obra, que devía ser lo que en ella se tratava cosa digna dellos, tuve desseo que se traduxesse en español, para que no sólo gozassen deste bien los que entendían el lenguaje toscano o latino, pero también los que el español”.

El 5 de abril de 1563 se terminaba de imprimir en los talleres de Bornat la primera parte del *Libro de los secretos*. Antes de acabar el año, el impresor Sebastián Martínez la publicaba en Alcalá de Henares. En 1564 la editaba en Amberes la viuda de Martín Nucio, con privilegio para Flandes de 22 de diciembre de 1563. El éxito que el *Libro de los secretos* obtuvo en sus traducciones a otras lenguas también lo lograban las dos versiones castellanas, reeditadas hasta fines del siglo XVII.

A fines del siglo XVI y principios del siguiente, desarrolló en Valencia su actividad de publicista Jerónimo Cortés, matemático y médico, al parecer. Si parte de sus obras —*Tratado del cómputo por la mano* (1591), *Compendio de reglas breves... para las reducciones de monedas* (1594), *Arithmética práctica* (1604, 1659 y 1674) y *Tratado de los animales terrestres y volátiles* (1613, 1615 y 1672)— no tuvieron éxito editorial, dos de ellas lo alcanzaron ampliamente. De 1598 es la primera edición del *Libro de phisonomía natural y varios secretos de naturaleza, el qual contiene cinco tratados de materias diferentes, no menos curiosas que provechosas*, impreso en Valencia, en casa de Crisóstomo Garriz, junto al Molino de Roveïla y en venta en la propia casa del autor, junto al Estudio General. El primer tratado versa sobre la fisonomía natural del hombre, según método de filosofía y medicina. Según define el autor, “phisonomía no es otra cosa que una ciencia ingeniosa y artificiosa de naturaleza, por la qual se conoce la buena o mala complexión, la virtud o vicio del hombre por la parte que es animal”. Siguen tratados sobre las excelencias del romero, las propiedades del aguardiente, secretos de la naturaleza con los efectos maravillosos que producen, propiedades de las piedras, etc., junto con la solución de problemas más prácticos: “Secretos muy ciertos y experimentados para conservar las camas sin chinches, los aposentos sin pulgas y las casas sin moscas y sin ratones”. Finalmente trata de la región elemental y celeste y su influencia sobre el hombre, aclarando dudas con un diálogo entre el autor y el lector.

¹⁴ Impresa en casa de la viuda de Bartolomé de Nágera.

Las reediciones se suceden —la primera madrileña es del mismo año 1598¹⁵— hasta principios de nuestro siglo. De nuevo es de señalar la serie de ediciones parisinas en castellano que se publican a lo largo del siglo XIX. Se tradujo al francés y al portugués.

El otro éxito editorial de Jerónimo Cortés fue su *Lunario*. Pero antes de llegar a él hemos de recorrer algo más de un siglo de ediciones de esta clase de obras, considerando sólo las de amplia difusión, sin tener en cuenta los tratados de tipo científico —Jerónimo de Chaves, Rodrigo Zamorano, por ejemplo— aunque fueron reeditados muchas veces.

En 1485, el barcelonés Bernat de Granollachs publicó en Nápoles su *Sumari de Astrología*, lunario escrito en catalán, que, traducido al latín e italiano, se difundió por Europa. Su versión castellana se editó en Zaragoza, en 1487-88. La obra de Granollachs, que podía tener un público lector más o menos especializado, cambió su carácter gracias a Andrés de Li, al publicar en Zaragoza¹⁶, acabado de imprimir el 12 de agosto de 1492, su *Repertorio de los tiempos*, que incluye el *Lunario* al final del mismo. Durante más de medio siglo se suceden las ediciones del Li-Granollachs.

Andrés de Li presenta en su dedicatoria el aspecto divulgador de su obra: leyendo el *Lunario* de Granollachs “me pareció (hablando con reverencia de quien la hizo) tener algunas imperfecciones. No entienda, señor, su merced, que sean defectos en lo que el auctor scrivió, ca, así Dios me salve, es ello tan bueno que merces mucho ser alabado. Mas, porque tratando en ella de tiempos, años, meses, semanas, días e horas; planetas e signos, los que la leherán, a mi ver, dessearán saber cada qual de aquestos tiempos qué origen tuvo e porqué fueron nombrados así, e no deviera celar en su obra lo que él quisiera saber en la ajena. Por ende, muy escogido señor, quise yo por una manera de addiciones acabar como pude lo que él nos dexó tan bien principiado. E de aquesta suerte, podrá quedar él sin odio e sin sobrejeo, e yo sin ser notado de vanaglorioso e de necio”.

Didácticamente, va exponiendo las distintas divisiones del tiempo, los planetas, con su influencia sobre los hombres, como también la que ofrecen los distintos signos zodiacales, todo ello ilustrado con grabados representándolos. A esta primera parte, el repertorio de los tiempos, le sigue el calendario. Cada mes tiene su viñeta apropiada, siguiendo una antigua tradición, indicando las fiestas, horas del día y la noche, situación del sol, junto con consejos para las labores del campo, el baño, las sangrías y los manjares adecuados y no dañinos. La tabla para saber el signo en que se encuentra la luna da paso a la tercera parte, que aborda aspectos de medicina astrológica, con la representación del cuerpo humano mostrando los signos que dominan en cada una de sus partes. Tiempos óptimos o

¹⁵ Impresa por Pedro Madrigal a costa de Miguel Martínez.

¹⁶ Impreso y editado por Pablo Hurus.

malos para purgas y sangrías, junto con nuevos grabados del cuerpo humano señalando las venas adecuadas para los distintos tipos de sangrías y normas para efectuarlas, concluyen esta tercera parte, a la que sigue el *Lunario* de Granollacs. Li supo ampliar el público lector de esta obra, que es —como muchas de las obras de amplia difusión que se reeditan durante largo tiempo— una obra abierta. Manteniendo la estructura y contenido iniciales, se van ampliando algunos aspectos tratados o añadiendo otros nuevos. Por otra parte, la exigencia de prolongar la vigencia del lunario —el de Granollacs llegaba hasta 1550— impone su modernización, indicándose en las sucesivas ediciones su responsable.

El *Repertorio de los tiempos* de Li-Granollacs se reedita hasta mediada la segunda mitad del siglo XVI, aunque con anterioridad —la primera edición es de Valencia, 1553¹⁷— el astrólogo Juan Alemany, bachiller en artes y doctor en medicina, publicó un nuevo *Lunario o reportorio de los tiempos*, reeditado hasta finales del siglo XVI y, en su versión catalana, hasta muy avanzado el siglo XVII. En el prólogo al lector, Alemany denuncia los errores de anteriores *Reportorios*, “agora sea por descuydo de los impressores, lo que más me persuado, aunque a ellos tampoco se deve dar culpa, porque con muy grande difficultad se pueden imprimir verdaderos los dichos libros sin ser presentes los auctores dellos”. A la crítica generalizada y para que no se diga que habla “de gracia”, añade precisiones sobre los errores de ediciones concretas. De las ocho que menciona, editadas desde 1539 a 1552, sólo conocemos ejemplar de tres¹⁸. Para prevenirse de futuras críticas, advierte al lector: “Y porque podrá ser que por tiempo este reportorio se imprima en otra parte y por no ser yo presente se yerren, dende agora hos ruego, amado lector, no me deys a mi la culpa, como me la podréys dar si halláredes errores en estos imprimidos en mi presencia y firmados de mi mano propia”. ¿Hubiera aceptado la edición catalana, impresa en Barcelona por Sebastián y Juan Matevad, en 1640, ampliado el lunario por Esteve Puyasol, doctor en filosofía?

En 1594, publica Jerónimo Cortés —lo vende en su casa, junto el Estudio General— impreso en casa de los Herederos de Juan Navarro, junto al molino de Rovella, su *Lunario perpetuo el qual contiene los llenos y conjunciones perpetuas de la Luna, declarando si serán de tarde, o de mañana. Con la pronosticación natural, y general de los tiempos; y de los effectos, e inclinaciones naturales que causan los Signos y Planetas, en los que nacen debaxo de sus dominios. Finalmente contiene algunas electiones de medicina, navegación y agricultura, sin otras cosas de consideración y provecho; con un regimiento de sanidad a la postre*, con el que se inicia un éxito editorial que llegará hasta comienzos de nuestro siglo. Como es

¹⁷ Impresa en casa de Juan Navarro.

¹⁸ Granada, [Nebrija]: 1542; Medina del Campo: 1547 (ejemplar en la Biblioteca de Munich, destruido en la última guerra) y Medina del Campo: Guillermo de Millis, 1552. No hemos podido localizar ejemplar de las ediciones de Zaragoza: 1539, 1550 y 1551, Toledo: 1551, y Sevilla.

habitual en obra que contiene tablas anuales, varios continuadores las irán ampliando y también modificando su texto.

En la primera parte trata del tiempo y sus divisiones. La segunda se refiere a los planetas y signos del zodiaco, sus efectos e indicación de pronósticos, y da normas para las purgas, sangrías y baños. Sigue un calendario con las fiestas y “los llenos y conjunciones perpetuas y generales de cada mes, por el orden arriba declarado. También se hallarán las obras de agricultura de cada mes, con la pronosticación general de los truenos, que naturalmente podrán suceder en cada uno de los doze meses”. Encontramos también los grabados del cuerpo humano con los planetas y signos que tienen dominio en sus distintas partes y los puntos adecuados para las sangrías. La tercera parte contiene las distintas tablas lunares, con pronósticos meteorológicos, que se amplían por las señales dadas por el sol, la luna, estrellas, vientos, aves, pescados y animales terrestres; los eclipses y sus efectos cierran esta parte, a la que sigue un Regimiento de Sanidad sacado de la medicina de Avicena, “médico peritíssimo”, y una serie de remedios, figurando, como en su *Libro de phisonomía*, los adecuados contra pulgas, chinches, piojos, moscas y ratones. Distintas reglas y avisos curiosos y otros tratados particulares dan fin a la obra, que es bastante más que un repertorio de los tiempos y lunario. Los variados elementos que la componen aseguraron su éxito durante más de tres siglos, pues un pequeño librito en octavo ofrecía por poco precio una gran diversidad de información.

A estos lunarios, cuya vida era larga, sólo limitaba por los años que abarcaban sus tablas, hay que añadir, desde el siglo XVII, el calendario anual para clavar en la pared y, más tarde, su versión en un folleto en octavo. El 15 de septiembre de 1621, Cristián Bernabé, natural de Amberes, arquero del rey, propietario de un molino de papel en Cuenca y editor de libros, obtuvo privilegio por diez años para los almanaques que había compuesto y las hojas con las fiestas que se habían de guardar en la villa de Madrid, privilegio que fue prorrogándose a favor de su hija María Bernabé y de su sobrina Magdalena¹⁹. Desde fines del siglo XVII el privilegio real para los calendarios se concedió a los sucesivos porteros de cámara del rey, que tenían a su cargo las llaves del Consejo. Estos arrendaban el privilegio a libreros o impresores, los cuales subarrendaban la impresión y distribución para ciertas regiones de España, reservándose Madrid y algunas otras zonas, con lo que se estableció una producción y distribución descentralizadas. El *Almanac o Kalendario* estaba compuesto por dos pliegos impresos por una cara, en disposición apaisada, cubriendo cada uno de ellos medio año. Una primera columna, que continuaba en el segundo pliego, incluía las distintas eras, fiestas movibles, témporas, el juicio astrológico del año, eclipses visibles, reglas para sangrar y purgar y para la agricultura. En las otras seis columnas del primer pliego se ofrecía el calendario de los seis primeros meses, con santoral, fases de la luna y otros detalles típicos, continuándo-

¹⁹ A.H.N., Consejos, libros 645, 647-649.

se en el segundo pliego con los seis últimos meses. Cada una de estas doce columnas se inicia con el grabado alusivo al correspondiente mes. La difusión de estos calendarios de pared fue amplísima entre todas las clases sociales. En el siglo XVIII se imprimían ejemplares en mejor papel para el rey y las autoridades. Junto a esta forma en cartel, encontramos a fines del siglo XVII otro tipo de ajuste, en un folleto en octavo. Al imprimir el blanco y la retiración, el contenido desplegado en los dos carteles cabía en un pliego, con lo que se reducía su precio y se facilitaba el uso personal. Con el calendario se distribuía un pliego en cartel, dispuesto verticalmente, conteniendo la relación de las fiestas de guardar, vigiliias del año y datos sobre días de actuación de consejos y tribunales.

El calendario anual cierra nuestra revisión de algunos libros *para todos*, que podría ampliarse a otros muchos campos. Son libros de uso y consumo, esta última palabra en su significado más amplio, lo que conlleva la rareza de los ejemplares conservados y el gran número de ediciones perdidas. Es un aspecto más de las variadas y múltiples posibilidades que ofrece el análisis de la producción editorial en nuestro Siglo de Oro.

JAIME MOLL

Universidad Complutense de Madrid

ASPECTOS DE LA RECEPCIÓN DEL “QUIJOTE” EN EL SIGLO XVII. CERVANTES RELEE SU OBRA

Dentro de la más reciente bibliografía dedicada al *Quijote* se encuentra un nutrido grupo de trabajos que se ocupa de estudiar la acogida de que fue objeto esta novela cervantina por sus lectores.

Estos trabajos abordan varios aspectos.

Los hay que se ocupan de la extensión y difusión de la obra, del número de sus ediciones, de la descripción de éstas, del lugar donde se imprimieron¹. Otros se centran en las traducciones realizadas: a qué idiomas, en qué momento, la fidelidad al modelo cervantino, la difusión de la traducción², etc.

¹ Vid. Ludovik Osterc, *Los “Quijotes” de la colección Franz Mayer: bibliografía crítica*. México: Fideicomiso Cultural Franz Mayer, 1981; Enrique Rodríguez Cepeda, “Los *Quijotes* del siglo XVIII-1) La imprenta de Manuel Martín.” *Cervantes*, VII, 1 (1988), 61-108; José Montero Reguera, “La recepción del *Quijote* en Hispanoamérica. (Siglos XVII al XIX)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 500 (febrero 1992), 132-140; etc.

² Vid. Alberto Porqueras Mayo y Joseph L. Laurenti, “Traducciones inglesas e italianas de obras cervantinas en los siglos XVII y XVIII.” *Estudios bibliográficos sobre la Edad de Oro. (Fondos raros de la Universidad de Illinois)*. Barcelona: Puvill, 1984, 55-71; Sandra Forbes Gerhard, “*Don Quixote*” and the Shelton translation: a stylistic analysis. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982; Carmelo Cunchillos, “Traducciones inglesas del *Quijote* (1612-1800).” Julio César Santoyo e Isabel Verdaguer (eds.), *De clásicos y traducciones. Clásicos españoles en versiones inglesas: los siglos XVI y XVII*. Barcelona: PPU, 1987, 89-113; Joseph L. Laurenti, “Fondos raros: ediciones y traducciones de *Don Quijote de la Mancha* (siglo XVII) en la Newberry library de Chicago”, *Actas del II Coloquio de la Asociación Internacional de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1991, 527-540; Anthony G. Lo Ré, “Las primeras ediciones inglesas de *Don Quixote*, 1612-1620”, *Ibidem*, 541-551, y “The second edition of Thomas Shelton’s *Don Quixote*, part I: a reassessment of the dating problem”, *Cervantes*, XI, 1 (1991), 99-118, etc. Es de destacar que el cuarto Coloquio de la Asociación Internacional de Cervantistas (Alcalá de Henares, 25-27 de noviembre de 1991) fue dedicado a la *Proyección de Cervantes en el mundo*. En él se presentó una treintena de trabajos sobre la recepción de la obra cervantina en los países de habla inglesa, en Italia, Alemania, Francia, etc.

También los hay dedicados a analizar la manera en que *Don Quijote de la Mancha* fue visto, leído e interpretado por sus lectores, ya contemporáneos, ya posteriores. Este grupo de trabajos presenta un abanico muy grande de posibilidades: estudios sobre opiniones sueltas³, sobre imitaciones o adaptaciones teatrales⁴, sobre la influencia de Cervantes en otros escritores⁵, sobre las continuaciones de la novela⁶, sobre *Don Quijote* utilizado en debates críticos (en la polémica sobre el teatro en el siglo XVIII⁷, en la crítica de la oratoria barroca en el *Fray Gerundio*⁸, o en el último libro de Juan Luis Alborg⁹)...

Mención especial merece la amplia discusión que se ha sostenido en fechas no muy lejanas en torno al carácter cómico o serio del *Quijote*. Este asunto ha despertado una muy interesante polémica en los últimos tiempos, iniciada a raíz de la publicación en 1969 de un conocido artículo del hispanista inglés Peter E. Russell¹⁰ y

³ Vid. Arturo Marasso, "Intérpretes y lectores", *Cervantes. La invención del "Quijote"*. Buenos Aires: Hachette, 1954, 291-294; Francisco Aguilar Piñal, "Un comentario inédito del *Quijote* en el siglo XVIII", *Acer*, XVI (1977), 97-108; etc.

⁴ Vid. Manuel García Martín, *Cervantes y la comedia española en en el siglo XVII*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1980; José Montero Reguera, "Imitaciones cervantinas en el teatro español del siglo XVIII", *Actas del III Coloquio de la Asociación Internacional de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1992.

⁵ Vid. Ángel Basanta, "Cervantes y el *Quijote* en algunas novelas españolas de nuestro tiempo", *Actas del I Coloquio de la Asociación Internacional de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1990, 35-51; Ignacio Elizalde, "Cervantes y las novelas galdosianas", *Actas... 1991*, ed. cit., 233-240; Rubén Benítez, *Cervantes en Galdós*. Murcia: Universidad de Murcia, 1990; Jesús González Maestro, "Miguel de Cervantes, Miguel de Unamuno: El *Quijote* desde la experiencia estética de la recepción de 1898", *Actas... 1991*, 241-264; Otilia López Fanego, "Contribución al estudio comparado de Montaigne y Cervantes." Manuel Criado de Val (ed.), *Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes, su mundo y su obra*. Madrid, 1981, 975-1022; Ana Suárez, "Cervantes ante modernistas y noventayochistas", *ibidem*, 1047-1054; etc.

⁶ Óscar Barrero Pérez, "Los imitadores y continuadores del *Quijote* en la novela española del siglo XVIII", *ACer*, XXIV (1986), 103-121; Juana Toledano Molina, "Una novela cervantina del siglo XVIII: *La historia del más famoso escudero Sancho Panza, después de la muerte de don Quijote*", *Actas... 1991*, ed. cit., 227-232.

⁷ Cfr. Gilbert Smith, "El cervantismo en las polémicas literarias del siglo XVIII", *Actas... 1981*, ed. cit., 1031-1035.

⁸ Vid. los artículos de Francisco Aguilar Piñal, "Cervantes en el siglo XVIII", *ACer*, XXI (1983), 153-163 y "Anverso y reverso del 'Quijotismo' en el siglo XVIII", *Anales de la Universidad de Alicante*, I (1982), 207-216.

⁹ Juan Luis Alborg, *Sobre crítica y críticos: Historia de la Literatura Española. Paréntesis teórico que apenas tiene que ver con la presente historia*. Madrid: Gredos, 1991.

¹⁰ "Don Quixote as funny book", *MRL*, LXIV (1969), 312-326. Ha sido traducido al español en su libro *Temas de la "Celestina" y otros estudios. Del "Cid" al "Quijote"*. Barcelona: Ariel, 1978, 409-440. Cfr. Daniel Eisenberg, "Teaching Don Quixote as a funny book", en Richard Bjornson (ed.), *Approaches to teaching Cervantes' "Don Quixote"*. Nueva York: Modern Language Association of America, 1984, 62-68; John G. Weiger, *The substance of Cervantes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, capítulos siete y ocho; A. G. Lo Ré, "A reply to P. E. Russell's comments on the expression 'El Caballero de la Triste Figura'", *Cervantes*, VIII, 2 (1988), 225-230 y Albert A. Sicroff, "En torno al *Quijote* como 'obra cómica'", *Actas... 1991*, ed. cit., 353-366.

continuada más adelante por Anthony Close en su libro *The romantic approach to "Don Quixote"*¹¹.

Muchas páginas, pues, se han dedicado a diferentes aspectos de lo que se puede denominar la recepción del *Quijote*. Falta todavía, sin embargo, un trabajo definitivo que estudie con detenimiento la recepción de esta novela en el siglo XVII¹². Hay, no obstante, estudios interesantes y valiosos. Destaquemos los de Leopoldo Ríos¹³, Adolfo Bonilla y San Martín¹⁴, Francisco de Icaza¹⁵, Miguel Herrero García¹⁶, Alberto Navarro González¹⁷, Paolo Cherchi¹⁸, Franco Merregalli¹⁹, Manuel García Martín²⁰, etc. Pero unos tratan aspectos parciales; otros acusan el paso del tiempo; otros amontonan datos, mas sin extraer de ellos consecuencias destacables, sin diferenciar, por ejemplo, una opinión de 1608 de una del último tercio del mismo siglo, etc. Tampoco, en este sentido, la centuria ayuda mucho, pues casi todas las opiniones sobre *Don Quijote* quedan reducidas a comentarios y tributos incidentales²¹.

Me propongo en este trabajo buscar en la propia obra cervantina aspectos que sirvan para completar la imagen que se tenía de *Don Quijote* en los inicios del siglo XVII.

Quienes trabajamos en el *Quijote*, abrumados muchas veces por la espesa selva bibliográfica que crece por momentos en torno a él, tendemos con frecuencia a separarnos del texto. Pero siempre queda el gozo deleitoso de leer o releer sus páginas, en

¹¹ Cambridge: Cambridge University Press, 1978. Véase en *ACer*, XXIV (1986) una relación de las reseñas más importantes que mereció en su día este libro (p. 265). Cfr. asimismo los siguientes trabajos: Lowry Nelson Jr., "Chaos and parody: reflections on Anthony Close's *The Romantic Approach to 'Don Quixote'*", *Cervantes*, II, 1 (1982), 89-95; A. G. Lo Ré, "The three deaths of Don Quixote: comments in favor of the romantic critical approach", *Cervantes*, IX, 2 (1989), 21-41 y Domnica Radulescu, "Eminescu and the romantic interpretation of Don Quijote", *Cervantes*, XI, 1 (1991), 125-134.

¹² Vid. para el caso de Mateo Alemán el excelente trabajo de Francisco Márquez Villanueva, "Sobre el lanzamiento y recepción del *Guzmán de Alfarache*", *Bulletin Hispanique*, 72 (1990), 549-577.

¹³ *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Librería de M. Murillo, 1895-1904. tres vols., especialmente vols. dos y tres.

¹⁴ "¿Qué pensaron de Cervantes sus contemporáneos?", *Cervantes y su época*. Madrid: Fco. Beltrán, 1916, 163-184.

¹⁵ *El "Quijote" durante tres siglos*. Madrid, 1918.

¹⁶ *Estimaciones literarias del siglo XVII*. Madrid: Voluntad, 1930, 353-420.

¹⁷ *El Quijote español del siglo XVII*. Madrid: RIALP, 1964, especialmente 255-321.

¹⁸ *Capitoli di critica cervantina (1605-1789)*. Roma: Bulzoni Editore, 1977.

¹⁹ "Profilo della critica cervantina nel settecento", *Rappresentazione artistica e rappresentazione scientifica nel "secolo dei lumi"*. Firenze: Sansoni, 1971, 187-210; "Cervantes nella critica romantica tedesca", *Annali di Ca' Foscari*, XI (1972), 381-395; "La critica cervantina dell' ottocento in Francia e in Spagna", *ACer*, XV (1978), 121-148; "El *Quijote*, Giuseppe Baretta y John Bowle", *Philologica Hispaniensia in Honorem Manuel Alvar*. Madrid: Gredos, 1985, vol. III, 279-284; "Cervantes en Bodmer y Herder", *Symbolae Pisanae. Studi in Onore di G. Mancini*, a cura di B. Periñán e F. Guazzelli. Pisa: Giardini, 1989, 399-410; "Los dos primeros siglos de recepción de la obra cervantina: una perspectiva", *Actas del III Coloquio de la Asociación Internacional de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1992.

²⁰ *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1980.

²¹ Vid. Anthony J. Close, *The romantic approach to "Don Quixote"*, ed. cit., 8-10.

su conjunto o parcialmente, buscando algún dato, encontrando aspectos nuevos que se habían escapado, disfrutando de las aventuras de los personajes, o, simplemente, como su autor quería, “para gusto y general pasatiempo de los vivientes”²².

Y relejendo su obra nos podremos dar cuenta de que Cervantes fue un gran lector. Con frecuencia se han considerado autobiográficas las siguientes palabras puestas en boca del “segundo autor” de *Don Quijote*: “Como yo soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles”²³. Cervantes, en efecto, leyó amplia e inteligentemente la literatura de su tiempo. El *Quijote*, en este sentido, se ha analizado como un “completísimo índice de géneros incorporados” a su estructura. En él se ha podido ver un repertorio de formas poéticas renacentistas, y una rica antología de formas novelescas vigentes en la época, y un muestrario de géneros propios de la historia, etc.²⁴

También leyó, o mejor dicho, relejó la primera parte de su *Quijote*. Asimismo, tomó buena nota de los reparos señalados a su novela, pues era un autor muy preocupado por la recepción de sus obras. Proporciona así al lector de ahora numerosos datos sobre la difusión, extensión y, en general, la recepción de su novela más conocida.

PREOCUPACIÓN DE CERVANTES POR LA AGOGIDA DE SUS LIBROS

En efecto, Cervantes fue un escritor profundamente interesado por la recepción de la literatura en general, y, cómo no, de la suya en particular. Datos al respecto se pueden encontrar en muchos de sus escritos.

²² Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición crítica y comentario de Vicente Gaos. Madrid: Gredos, 1987. Tres vols. Esta es la edición que sigo en este estudio. La cita proviene del capítulo 40 de la segunda parte, p. 551.

²³ *DQ*, I, 9, p. 191-192. Vid. a este respecto los siguientes trabajos de Daniel Eisenberg: “Did Cervantes have a library?”, *Hispanic Studies in Honour of Alan D. Deyermond: A Norteamerican Tribute*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986, 93-106 (ahora traducido en sus *Estudios cervantinos*. Barcelona: Sirmio, 1991) y “La biblioteca de Cervantes”, *Studia in honorem prof. M. de Riquer*. Barcelona: Quaderns Crema, 1988. Vol. III, 271-328. Cfr. asimismo Jean Canavaggio, *Cervantes. En busca del perfil perdido*. Madrid: Espasa Calpe, 1992. Segunda edición corregida y aumentada, p. 81.

²⁴ Vid. Javier Blasco, “La compartida responsabilidad de la ‘escritura desatada’ del *Quijote*”, *Crítica*, 46 (1989), 41-62. Ténganse en cuenta las siguientes palabras de Menéndez Pelayo pronunciadas el 8 de mayo de 1905 en el Paraninfo de la entonces Universidad Central: “El *Quijote*, que, de cualquier modo que se le considere, es un mundo poético completo, encierra episódicamente, y subordinados al grupo inmortal que le sirve de centro, todos los tipos de la anterior producción novelesca, de suerte que con él solo podría adivinarse y restaurarse toda la literatura de imaginación anterior a él, porque Cervantes se la asimiló e incorporó toda en su obra”. *Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del ‘Quijote’*. Reimpreso en el tomo I de sus *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. I. Madrid: C.S.I.C., 1941, 327. Interesantes son también las consideraciones de Américo Castro al respecto. Vid. *El pensamiento de Cervantes*. Nueva edición ampliada y con notas del autor y de Julio Rodríguez Puértolas. Barcelona: Noguer, 1972, 27 y 105-106.

Ya en la *Galatea* aparece explícito este interés:

“Mas son tan ordinarias y tan diferentes las humanas dificultades, y tan varios los fines y las acciones, que vnos, con desseo de gloria, se aventuran; otros, con temor de infamia, no se atreven a publicar lo que, una vez descubierto, ha de sufrir el juyzio del vulgo, peligroso, y casi siempre engañado. Yo, no porque tenga razón para ser confiado, he dado muestras de atrevido en la publicación deste libro, sino porque no sabría determinarme, destos dos inconvenientes, qual sea el mayor: o el de quien con ligereza, desseando comunicar el talento que del cielo ha rescebido, temprano se aventura a offrescer los frutos de su ingenio a su patria y amigos, o el que, de puro escrupuloso, pereçoso y tardío, jamás acabando de contentarse de lo que haze y entiende, tiniendo sólo por acertado lo que no alcança, nunca se determina a descubrir y comunicar sus escriptos”²⁵.

También con respecto al teatro:

“—Créame vuessa merced —dixe yo— que las comedias tienen días, como algunas mujeres hermosas, y que esto de acertarlas bien va tanto en la ventura como en el ingenio. Comedia he visto yo apedreada en Madrid que la han laureado en Toledo, y no por esta primer desgracia dexé vuessa merced de proseguir en componerlas...”²⁶

Y sobre su teatro en particular:

“Que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*; donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas”²⁷.

Acabado el *Viage del Parnaso* también muestra interés por la recepción: “Algunos días estuve reparándome de tan largo viage, al cabo de los cuales salí a ver, y a ser visto, y a recibir parabienes de mis amigos, y malas vistas de mis enemigos, que puesto que pienso que no tengo ninguno, todavía no me aseguro de la común suerte.”

²⁵ Miguel de Cervantes Saavedra, *La Galatea*. Edición de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1914. La cita proviene del prólogo, p. XLIX.

²⁶ Miguel de Cervantes Saavedra, “Adjunta al Parnaso”. Elías L. Rivers (ed.) *Viage del Parnaso. Poesías varias*. Madrid: Espasa Calpe, 1991, p. 200.

²⁷ Miguel de Cervantes Saavedra, *Teatro completo*. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Barcelona: Planeta, 1987. “Prólogo al lector”, pp. 9-10. En términos parecidos se expresa en la “Adjunta al Parnaso”, ed. cit. p. 200.

Ante la pregunta de Pancracio, Cervantes se muestra más inquieto: “A esta pregunta creo sin duda que perdí la color del rostro, porque en un instante imaginé y dixé entre mi: ¿Si es éste alguno de los poetas que puse, o dexé de poner en mi *Viage* y viene aora a darme el pago que él se imagina se me deve?” Pancracio le felicita: “porque ha muchos días que le soy aficionado, assí por sus obras como por la fama de su apazible condición”. “Oyendo lo qual (dice Cervantes), respiré, y los espíritus [*sic*] que andavan alborotados se sosegaron...”²⁸

Expresiones similares sobre su interés por la recepción de la obra literaria se pueden encontrar también en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*²⁹. Y en la anécdota que se relata en la *Adjunta al Parnaso* sobre el real de porte con el que pagó una sobrina suya una sátira enviada en Valladolid contra *Don Quijote*³⁰. Y en el caso que se recoge en el capítulo octavo de la segunda parte sobre la sátira que hizo un poeta de una dama³¹. Y en expresiones sueltas del *Quijote*: “Oyó Sancho la carta con mucha atención, y fue celebrada y tenida por discreta de los que la oyeron”³². O, “Las cartas fueron solemnizadas, reídas, estimadas y admiradas”³³, etc.

Este interés por la recepción se puede observar, asimismo, en su temor a la hora de finalizar la primera parte del *Quijote*. En este sentido, creo, se puede interpretar la frase “Forsi altro canterà con miglior plectio”³⁴. También es significativo a este respecto el siguiente párrafo que dice Sansón Carrasco:

“Pero quisiera yo que los tales censuradores fueran más misericordiosos y menos escrupulosos, sin atenerse a los átomos del sol clarísimo de la obra de que murmuran; que si *aliquando bonus dormitat Homerus*, consideren lo mucho que estuvo despierto, por dar la luz de su obra con la menos sombra que pudiese; (...) y quizá podría ser que lo que a ellos les parece mal fuesen lunares, que a las veces acrecientan la hermosura del rostro que los tiene; y así digo que es grandísimo el riesgo a que se pone el que imprime un libro, siendo de toda imposibilidad imposible componerle tal, que satisfaga y contente a todos los que le leyeren”³⁵.

Hay un tono de temor y, al mismo tiempo, de exculpación ante la obra realizada, pues es imposible que a todos guste³⁶.

²⁸ Ed. cit., p. 197-198.

²⁹ Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*. Edición de Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid: Castalia, 1988, tercera edición, tomo I, 63-64.

³⁰ Ed. cit., 202-203.

³¹ Ed. cit., 132-133.

³² *DQ*, II, 51, 723.

³³ *DQ*, II, 52, 741.

³⁴ Ed. cit., 972-973, con larga nota explicatoria de Gaos.

³⁵ *DQ*, II, 3, 71.

³⁶ John G. Weiger ha propuesto la existencia de una evolución en Cervantes desde el ansia y temor ocasionados por la recepción del público hasta una franca confianza en su labor que le lleva, por ejemplo, a atreverse a competir con Heliodoro en el *Persiles*. Vid. “Writers and writing in the two parts of *Don Quixote*”, *Cervantes*, VI, 1 (1986), 97-111.

INTERÉS DE LOS PERSONAJES POR SABER LO QUE SE DICE SOBRE ELLOS

Y este interés por saber lo que la gente, el lector, opina de la obra lo trasmite Cervantes a sus personajes, muy especialmente a Don Quijote y Sancho Panza, los cuales, desde el momento en que saben, por indicación del bachiller Sansón Carrasco, que la historia de sus aventuras ha aparecido impresa, preguntan a otros personajes sobre cómo aparecen reflejados.

Don Quijote, antes incluso de conocer la publicación de su historia, interroga a Sancho sobre cómo aparece retratado: “¿Qué es lo que dicen de mí por ese lugar? ¿En qué opinión me tiene el vulgo, en qué los hidalgos y en qué los caballeros? ¿Qué dicen de mi valentía, qué de mis hazañas y qué de mi cortesía? ¿Qué se platica del asunto que he tomado de resucitar y volver al mundo la ya olvidada orden caballeresca? Finalmente quiero, Sancho, me digas lo que acerca desto ha llegado a tus oídos: y esto me has de decir sin añadir al bien ni quitar al mal cosa alguna”³⁷.

Enseguida conoce, por medio de Sansón Carrasco, que su historia anda impresa en letras de molde. Aunque en un primer momento duda que así sea, de inmediato desea averiguar cómo ha salido retratado en el libro: “¿Qué hazañas más son las que más se ponderan en esa historia?”³⁸, le pregunta a Sansón Carrasco. Teme que el autor no haya puesto todas sus aventuras en el libro: “Y así, temo que en aquella historia que dicen que anda impresa de mis hazañas, si por ventura ha sido su autor algún sabio mi enemigo, habrá puesto unas cosas por otras, mezclando con una verdad mil mentiras...”³⁹. Temor que acabará convirtiéndose en indignación, cuando, ya hecho por completo a la idea de que sus aventuras andan impresas, el Caballero del Bosque (esto es, el mismo bachiller), se las apropia.

Con Sancho se produce un fenómeno similar. También se interesa por su papel en la obra⁴⁰, y, asimismo, muestra temor por lo que la historia pueda decir de él: “Eso es lo que yo digo también (...); y pienso que en esa leyenda o historia que nos dijo el bachiller Carrasco que de nosotros había visto debe de andar mi honra a coche acá, cinchado, y, como dicen, al estricote, aquí y allí, barriendo las calles”⁴¹.

DIFUSIÓN DE LA OBRA

La segunda parte del *Quijote* también proporciona datos relevantes sobre la difusión que la obra ha tenido en los años inmediatos a su publicación. Difusión

³⁷ *DQ*, II, 2, 53.

³⁸ *DQ*, II, 3, 63.

³⁹ *DQ*, II, 8, 130.

⁴⁰ *DQ*, II, 3, 65.

⁴¹ *DQ*, II, 8, 131.

grande e inmediata, de tal manera que el libro sirve de tarjeta de presentación a Don Quijote: “que no eran menester nuevas demostraciones para conocer su ánimo valeroso, pues bastaban las que en la historia de sus hechos se referían”⁴², le dicen los que fingien una pastoral Arcadia cerca del camino real a Zaragoza.

Es Sansón Carrasco el primero que informa a Don Quijote y Sancho que sus aventuras han sido publicadas. Había leído el libro en Salamanca, donde estudiaba y de donde había regresado hecho ya bachiller: “Me dijo —relata Sancho— que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre de *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió”⁴³. La obra, pues, sería sobradamente conocida por los estudiantes de Salamanca.

En Aragón también la han leído. Los duques, cuyos terrenos se encuentran allí, dicen también conocerla. La duquesa, que la cita con el título completo⁴⁴, lo ha hecho con detenimiento, pues en una ocasión, a solas con Sancho Panza, le pregunta a éste sobre algunos detalles de la primera parte:

“Ahora que estamos solos y que aquí no nos oye nadie, querría yo que el señor gobernador me asolviese ciertas dudas que tengo, nacidas de la historia que del gran Don Quijote anda impresa; una de las cuales dudas es que pues el buen Sancho nunca vio a Dulcinea, digo, a la señora Dulcinea del Toboso, ni le llevó la carta del señor Don Quijote, porque se quedó en el libro de memoria en Sierra Morena, cómo se atrevió a fingir la respuesta, y aquello de que la halló ahechando trigo, siendo todo burla y mentira, y tan en daño de la buena opinión de la sin par Dulcinea, y todas que no vienen bien con la calidad y fidelidad de los buenos escuderos”⁴⁵.

El duque, por su parte, la leía habitualmente: “El eclesiástico, que oyó decir de gigantes, de follones y de encantos, cayó en la cuenta de que aquél debía de ser Don Quijote de la Mancha, cuya historia leía el duque de ordinario, y él se lo había reprehendido muchas veces, diciéndole que era disparate leer tales disparates”⁴⁶. Los duques, pues, han leído la obra porque les gustan las novelas de caballerías. Consideran el *Quijote* una más y la leen por simple entretenimiento.

Una treintena de personas que finge una pastoral Arcadia muy cerca del camino Real a Zaragoza también tiene noticia del libro. Primero lo señala una de las pastoras: “Pues hágote saber que es el más valiente, y el más enamorado, y el más

⁴² *DQ*, II, 58, 817.

⁴³ *DQ*, II, 2, 56-57.

⁴⁴ *DQ*, II, 30, 441.

⁴⁵ *DQ*, II, 33, 481.

⁴⁶ *DQ*, II, 31, 457-458.

comedido que tiene el mundo, si no es que nos miente y nos engaña una historia que de sus hazañas nada impresa y yo he leído”⁴⁷. Igualmente un hermano de la pastora ha leído la historia de Don Quijote. Y, asimismo, el resto de personas: “Juntáronse en aquel sitio más de treinta personas, todas bizarramente de pastores y pastoras vestidas, y en un instante quedaron enteradas de quiénes eran Don Quijote y su escudero, de que no poco contento recibieron, porque ya tenían dél noticia por su historia”⁴⁸. Esta gente proviene de “una aldea que está hasta dos leguas de aquí, donde hay mucha gente principal y muchos hidalgos y ricos, [y] entre muchos amigos y parientes se concertó con que sus hijos, mujeres y hijas, vecinos, amigos y parientes nos viniésemos a holgar a este sitio”⁴⁹.

Extraño resulta, por otra parte, que el Caballero del Verde Gabán, poseedor en su casa de una discreta biblioteca, carezca de noticias sobre la historia impresa de las hazañas de Don Quijote. Quizá sea debido a la lejanía del lugar donde reside, pero más probablemente a que no le gustan las novelas de caballerías, y ve el *Quijote* como una más de éstas.

Y en Barcelona también conocen el libro. Y conocen asimismo el de Avellaneda. Han leído los dos. Pero rechazan el *Quijote* apócrifo: “Yo apostaré, que han leído nuestra historia, y aun la del aragonés recién impresa”, dice don Quijote⁵⁰. Y un barcelonés exclama:

“Bien sea venido a nuestra ciudad el espejo, el farol, la estrella y el norte de toda la caballería andante, donde más largamente se contiene. Bien sea venido, digo, el valeroso Don Quijote de la Mancha: no el falso, no el ficticio, no el apócrifo que en falsas historias estos días nos han mostrado, sino el verdadero, el legal y el fiel que nos describió Cide Hamete Benengeli, flor de los historiadores”⁵¹.

La novela proporciona igualmente datos sobre las ediciones y número de ejemplares que se estaban imprimiendo: “Es tan verdad, señor —dice Sansón—, que tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia; si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso; y aun hay fama que se está imprimiendo en Amberes, y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga”⁵².

Como es sabido, antes de 1615 la primera parte de *El Quijote* se publicó en Madrid, por Juan de la Cuesta, en tres ocasiones (dos en 1605 y una tercera en 1608); en Lisboa en 1605 (en dos ediciones, una en la imprenta de Jorge Rodríguez y otra en la

⁴⁷ *DQ*, II, 58, 812-813.

⁴⁸ *DQ*, II, 58, 814.

⁴⁹ *DQ*, II, 58, 810.

⁵⁰ *DQ*, II, 61, 865.

⁵¹ *DQ*, II, 61, 864.

⁵² *DQ*, II, 3, 61-62.

de Pedro Crasbeek); en Valencia, por Patricio Mey, en 1605; en Bruselas (1607, por Roger Velpius y 1611, por Roger Velpius y Huberto Antonio); y en Milán (1610), en la imprenta del heredero de Pedromártir Locarni y Juan Bautista Bidello. El bachiller Carrasco hace mención de Barcelona y Amberes entre los lugares donde se imprimió la primera parte del *Quijote* antes de que saliese la segunda. No queda otra noticia de tales impresiones, que es fácil existiesen, pues en ambas ciudades florecían las imprentas y el comercio de libros. Acaso nombró Amberes confundiéndola con Bruselas, donde efectivamente se imprimió la primera parte en 1607 y 1611⁵³.

Diego Clemencín se extrañaba de la rapidez con que se había difundido el *Quijote*, pues sólo había pasado un mes desde la vuelta de Don Quijote a la aldea y la conversación que sostiene con Sansón Carrasco. “No era suficiente este tiempo — señala dicho erudito — para que sucediesen tantas cosas y se supiesen en Salamanca y la Argamasilla”⁵⁴, y aun en Aragón y Barcelona. Podría explicarse pensando en una fecha de redacción del capítulo posterior a 1605, quizá 1608, o más tarde (Rodríguez Marín sugiere la fecha de 1612-1613⁵⁵) cuando ya habían salido siete ediciones, entre ellas la de Valencia y la primera de Bruselas, y, por tanto, la difusión del libro era mucho mayor. En cuanto al número de ejemplares citado por el bachiller, 12.000, no parece ser una cifra que se aleje de lo que en realidad sucedía. No se sabe con exactitud cuál fue la tirada de las diversas ediciones del *Quijote*, pero suponiendo, de acuerdo con los criterios editoriales de la época, un número cercano a 1.000 ó 1.250 ejemplares por tirada, obtendríamos en 1608 unos 7.000 u 8.000 ejemplares en la calle, y en 1612 rondarían ya los 11.000 ó 12.000⁵⁶.

⁵³ Vid. el extenso comentario de Clemencín en Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición IV Centenario, adornada con 356 grabados de Gustavo Doré, enteramente comentada por Clemencín y precedida de un estudio crítico de Luis Astrana Marín, más un índice resumen de los ilustradores y comentaradores del *Quijote* por Justo García Morales. Valencia: Alfredo Ortells, 1980. P. 1525. De ahora en adelante será citada como *Clemencín*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Vid. su edición del *Quijote* en Clásicos Castellanos. Madrid: Espasa Calpe, 1969, novena edición, tomo V, 68.

⁵⁶ Las tiradas de las ediciones en el siglo de oro eran muy variables. Se sabe que de la Biblia Políglota Complutense se hizo una tirada de 600 ejemplares poco más o menos, según se desprende de la tasa que se insertó al final de ella (*Clemencín*, 1597a). El doctor Cristóbal Pérez de Herrera acuerda el 7 de julio de 1604 con su editor, Luis Sánchez, una tirada de 750 ejemplares para su *Elogio a las esclarecidas virtudes de la C. R. M. del Rey N. S. Don Felipe II* (vid. Jaime Moll, art. cit. *infra*, p. 61). El impresor Luis Sánchez y Luis Cabrera de Córdoba estipulan, el 26 de mayo de 1618, una tirada de 1.500 ejemplares para la obra *Felipe Segundo Rey de España* (vid. Jaime Moll, art. cit. *infra*, p. 62) del historiador madrileño. Y contratos de Mateo Alemán con sus editores estipulan una tirada de 1.750 ejemplares para una reedición del *Guzmán* (vid. la edición del *Guzmán* de Fco. Rico, Barcelona: Planeta, 1987, segunda edición, p. 928), y una tirada de 2.000 ejemplares para su biografía de San Antonio de Padua (*ibidem*, p. 929). Hemos de suponer un término medio entre unas y otras tiradas, que bien podría ser de 1.000 a 1.250 ó 1.300 ejemplares. Cfr. Keith Whinnom, “The Problem of the ‘Best-Seller’ in Spanish Golden Age Literature”, *BHS*, 57 (1980), 189-198; y Jaime Moll, “Problemas bibliográficos del libro del siglo de oro”, *BRAE*, 59 (1979), 49-107, y “El libro en el siglo de oro”, *Edad de Oro*, I (1982), 43-54. Antonio

Cervantes aprovecha este éxito editorial de la primera parte de su *Don Quijote* para pedir un tiempo superior al que normalmente se concedía para el Privilegio Real. Lo pide por veinte años, si bien sólo le es concedido por diez. Esta precisión temporal a la hora de solicitar el Privilegio Real no aparece en la primera parte⁵⁷.

Más exageradas son las palabras que Don Quijote dice al Caballero del Verde Gabán: “treinta mil volúmenes se han impreso de mi historia, y lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millares, si el cielo no lo remedia”⁵⁸. Exageración que ha dejado de serlo con el paso del tiempo⁵⁹.

LECTORES DE LA OBRA

Cervantes también introduce datos en la segunda parte sobre qué tipo de personas leía el *Quijote*. Sabemos que la leían los estudiantes de Salamanca, y los pajes de los señores⁶⁰ y gente de la nobleza (los duques), y los hidalgos y labradores ricos (gente que finge una pastoral Arcadia cerca del camino real a Zaragoza), y personas de muy diversa condición en Barcelona, y los que gustan de las novelas de caballerías...

La difusión es grande, llega a todos los estratos y clases sociales. Y Cervantes generaliza sobre ello en expresión harto conocida: “Los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran y finalmente es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: “Allí va Rocinante”. Y los que más se han dado a su

Rodríguez Moñino señala una cantidad superior, en torno a 1.500 ejemplares. *Vid. su Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Madrid: Castalia, 1970, 20-21.

⁵⁷ Así lo relata Pedro de Contreras: “Por cuanto por parte de vos, Miguel de Cervantes Saavedra, nos fue fecha relación que habiades compuesto la *Segunda parte de don Quijote de la Mancha*, de la cual hacíades presentación, y por ser libro de historia agradable y honesta, y haberos costado mucho trabajo y estudio, nos suplicastes os mandásemos dar licencia para le poder imprimir y privilegio por veinte años... Por la cual vos damos licencia y facultad para que por tiempo y espacio de diez años...”, *DQ*, II, *Privilegio*, 15.

⁵⁸ *DQ*, II, 16, 236.

⁵⁹ Expresión, por otra parte, no del todo infrecuente en la literatura española del siglo de oro. Así, Alonso de Ledesma en la “Carta dedicatoria a la Sereníssima Virgen Reyna de los Ángeles, y Señora nuestra” que figura al frente de la edición madrileña de sus *Ivegos de Noche Bvena moralizados a la vida de Christo, martirio de Santos y reformación de costumbres*, de 1611, señala que de su primera obra, esto es, la primera parte de sus *Conceptos espirituales* (1600), se habían impreso 50.000 ejemplares (*Vid. Miguel D’Ors, Vida y poesía de Alonso de Ledesma*. Pamplona: Eunsa, 1974, 32). Igualmente, el alférez Luis de Valdés en el elogio que escribe para la segunda parte del *Guzmán de Alfarache* dice “¿De cuáles obras en tan breve tiempo se vieron hechas tantas impresiones, que pasan de cincuenta mil cuerpos de libros los estampados y de veinte y seis impresiones las que han llegado a mi noticia que se le han hurtado con que muchos se han enriquecido, dejando a su dueño pobre?” (ed. cit., 471).

⁶⁰ *DQ*, II, 3, 69.

lectura son los pajes: no hay antecámara de señor donde no se halle un *Don Quijote*: unos le toman si otros le dejan; éstos le embisten y aquellos le piden”⁶¹.

FALLOS O PROBLEMAS DE LA NOVELA

Especialmente receptivo fue Cervantes ante los fallos de la primera parte que sus contemporáneos le señalaron. Tanto es así que, incluso, insinúa la posibilidad de una segunda edición corregida: “Yo tendré cuidado —dijo Carrasco— de acusar al autor de la historia que si otra vez la imprimiere, no se le olvide esto que el buen Sancho ha dicho; que será realzarla un buen coto más de lo que ella se está”⁶².

Estos fallos o descuidos del autor salen a escena y son discutidos en el curso de la segunda parte. Quienes los discuten son los propios personajes, que, interrogados por los que han leído la obra, no tienen más remedio que resolver las dudas de los lectores. Son, por otra parte, las dudas de personas que han leído detenidamente la novela y que expresan consideraciones que otros contemporáneos también podrían realizar. Cervantes, a través de sus personajes, ahí su sabiduría novelística, aclara muchos aspectos que habían provocado la reacción, en un sentido o en otro, del público que leyó la primera parte.

Como es sabido se le criticó la aparición de novelas intercaladas (*El curioso impertinente*, la historia del cautivo, etc.), porque no tienen que ver con la historia central. Asimismo —digámoslo con las palabras de Sansón Carrasco—: “algunos han puesto falta y dolo en la memoria del autor, pues se le olvida de contar quién fue el ladrón que hurtó el rucio a Sancho, que allí no se declara, y sólo se infiere de lo escrito que se le hurtaron, y de allí a poco le vemos a caballo sobre el mismo jumento, sin haber parecido. También dicen que se le olvidó poner lo que Sancho hizo de aquellos cien escudos que halló en la maleta de Sierra Morena, que nunca más lo nombra, y hay muchos que desean saber qué hizo dellos, o en qué los gastó, que es uno de los puntos sustanciales que faltan en la obra”⁶³. El libro, asimismo, dice Sansón, tiene otras cosas que enmendar “pero ninguna debe de ser de la importancia de las ya referidas”⁶⁴.

Don Quijote y Sancho responden cumpidamente estas dos últimas cuestiones en el capítulo cuarto de la segunda parte, echando la culpa, en lo que se refiere al asunto del Rucio a los impresores. Es evidente la queja que Cervantes expresa aquí, a través de sus personajes, de los impresores de Juan de la Cuesta. Y lo señala en dos ocasiones: en el capítulo cuarto⁶⁵, y lo repite más claramente en el ca-

⁶¹ *DQ*, II, 3, 68-69.

⁶² *DQ*, II, 4, 77.

⁶³ *DQ*, II, 3, 71-72.

⁶⁴ *DQ*, II, 4, 77.

⁶⁵ Ed. cit., 76.

pítulo veintisiete: “Este Ginés de Pasamonte, a quien Don Quijote llamaba Ginesillo de Parapilla, fue el que hurtó a Sancho Panza el rucio; que por no haberse puesto el cómo ni el cuándo en la primera parte, por culpa de los impresores, ha dado en qué entender a muchos, que atribuían a poca memoria del autor la falta de emprenta”⁶⁶.

Especialmente interesados se muestran los duques en todo lo relativo al personaje de Dulcinea: si Don Quijote la conoce o no, si es real o no es de este mundo, qué hizo realmente Sancho en su embajada, etc. Pero ellos lo sabían perfectamente, pues habían leído con detenimiento la primera parte. Lo hacen para saber si estos dos personajes, en especial Sancho, mienten, y, de paso les sirve para saber en lo que se estiman el uno y el otro⁶⁷.

Más le preocupó a Cervantes la cuestión de las novelas intercaladas⁶⁸, quizá por el contenido de teoría literaria que traía consigo. La cuestión se plantea en el capítulo tercero⁶⁹ y se explica detenidamente en el capítulo cuarenta y cuatro⁷⁰ donde el autor hace propósito de no “ingerir novelas sueltas ni pegadizas”. Lo que más me interesa señalar al respecto es que Cervantes tomó buena nota de esos reparos y lo reflejó en diversas ocasiones a lo largo de la segunda parte de la novela.

Así en títulos como el del capítulo cincuenta y cuatro: “Que trata de cosas tocantes a esta historia, y no a otra alguna”⁷¹.

Y en otros momentos diversos de la novela:

“Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico; pero al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia, la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones”⁷².

Y al recapitular Don Quijote con Sancho lo pasado en la cueva de Montesinos:

“Pero, ¿qué dirás cuando te diga yo ahora cómo, entre otras infinitas cosas y maravillas que me mostró Montesinos, las cuales despacio y a sus tiempos te las iré contando en el discurso de nuestro viaje, por no ser todas de este lugar...”⁷³

⁶⁶ Ed. cit., 405.

⁶⁷ Vid. *DQ*, II, 33, 482-483, como ejemplo de lo que dice Sancho.

⁶⁸ Un interesante replanteamiento de la cuestión, con nuevos datos y sugerentes conclusiones, puede encontrarse en el libro de José Manuel Martín Morán, *El “Quijote” en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*. Turín: Edizioni dell’Orso, 1990, 62-65, 154 y 222-223.

⁶⁹ Ed. cit., 68-70.

⁷⁰ Ed. cit., 599-601.

⁷¹ Ed. cit., 754.

⁷² *DQ*, II, 18, 267.

⁷³ *DQ*, II, 23, 355.

Y al hablar Don Quijote sobre los mecenas:

“Un príncipe conozco yo que puede suplir la falta de los demás, con tantas ventajas, que si me atreviere a decirlas, quizá despertara la envidia en más de cuatro generosos pechos; pero quédese esto aquí para otro tiempo más cómodo, y vamos a buscar adonde recogernos esta noche”⁷⁴.

Y en una breve digresión sobre la vida militar, Don Quijote, al ver que se extiende mucho, decide cortar y proseguir el camino: “Y por ahora no os quiero decir más, sino que subáis a las ancas deste mi caballo hasta la venta...”⁷⁵

Es evidente, pues, que Cervantes ha seguido las indicaciones de sus lectores y ha procurado evitar toda digresión que se saliese de la historia central de la novela, porque, como él mismo dice, “era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor”⁷⁶.

CERVANTES, EN EL LUGAR DEL LECTOR

Nuestro autor, a través del traductor de los papeles del historiador moro, también piensa en el lector, se pone en su lugar y le previene de la posible dificultad de comprensión de alguno de los capítulos.

Así, al inicio del capítulo quinto, donde se sucede el delicioso coloquio entre el matrimonio Panza. El traductor considera tal capítulo, bien conocido es, como apócrifo pensando que el lector vería poco verosímiles las expresiones que emplea el futuro gobernador de la ínsula Barataria⁷⁷.

Cide Hamete, por su parte, llama la atención de los lectores, para que olviden la pasada historia, que ya han leído, y estén atentos a las aventuras que quedan por venir⁷⁸.

Y también les habla de la aventura de la cueva de Montesinos. Cervantes, a través de Cide Hamete, se pone de nuevo en el lugar del lector y le advierte de lo inverosímil de la aventura. Mas deja en esta ocasión al lector “prudente” que la interprete como guste: “Y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa, y así,

⁷⁴ *DQ*, II, 24, 363-364.

⁷⁵ *DQ*, II, 24, 371. Más ejemplos sobre este aspecto pueden encontrarse en II, 23 (“y esta averiguación no es de importancia, ni turba ni altera la verdad y contesto de la historia”); II, 26 (“seguid vuestra historia línea recta, y no os metáis en las curvas o transversales...”); II, 28 (... las cuales, por no serte a ti de provecho ni a mi de gusto, no te las refiero ahora”); etc.

⁷⁶ *DQ*, II, 44, 600.

⁷⁷ *Vid. ed. cit.*, 85, 91 y 95.

⁷⁸ *DQ*, II, 8, 126-127.

sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más”⁷⁹.

OPINIONES DE LOS LECTORES

En la novela Cervantes ha dejado también una muestra suficientemente amplia de lo que sus contemporáneos habían opinado sobre la primera parte. Obra para “universal entretenimiento de las gentes”⁸⁰; obra del “más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta agora se haya visto...”⁸¹; libro para hacer olvidar las novelas de caballerías (así lo expresan el Caballero del Verde Gabán⁸² y el propio Cervantes en el colofón final de la novela), etc.

Y opiniones sobre los episodios que más han gustado: aventura de los molinos —la primera, parece ser, conocida en Inglaterra—, la de los batanes, la de los ejércitos de carneros, la del muerto que llevaban a enterrar a Segovia⁸³.

Incluso sobre las barahúndas de palos que Don Quijote y Sancho reciben a lo largo de la primera parte: “Dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor Don Quijote”⁸⁴. A lo cual responde Don Quijote en los siguientes términos: “También pudieran callarlos por equidad, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero”⁸⁵.

Los ejemplos podrían continuar.

Cervantes, pues, ha releído con mucha atención la primera parte de su *Don Quijote*. La ha releído detenidamente y ha notado algunos fallos. Asimismo, se ha hecho eco de las opiniones y consideraciones que sus contemporáneos le formularon con respecto a la primera parte de su universal novela. Probablemente ningún otro escritor español de la época acogió las opiniones de sus lectores como Miguel de Cervantes y las incorporó a su obra literaria. El autor es, en este sentido, elemento de primer orden para conocer muy variados aspectos de la recepción de *Don Quijote* en los años inmediatos a la publicación de la primera parte.

⁷⁹ *DQ*, II, 24, 362.

⁸⁰ *DQ*, II, 3, 61.

⁸¹ *DQ*, II, 3, 69.

⁸² *DQ*, II, 16, 238.

⁸³ *DQ*, II, 3, 63.

⁸⁴ *DQ*, II, 3, 64. Cfr. Maxime Chevalier, “Don Quichotte et son public”, VV.AA., *Libre et lecture en Espagne et France sous l'ancien régime*. París: Editions A.D.P.F., 1981.

⁸⁵ *Ibidem*. Nótese que las citas finales son una traducción libre del *Orlando Furioso*, XXXV, vv. 25 y 26.

En el estudio, amplio, detallado, de la recepción del *Quijote* en el siglo XVII, aún por realizar pese a las valiosísimas aportaciones que ya existen, el crítico, el estudioso no debería olvidar nunca a ese lector inteligente, sensible con las opiniones de los demás lectores, que fue Miguel de Cervantes.

JOSÉ MONTERO REGUERA
Universidad Autónoma de Madrid

“Y NO PUDO ACABAR SÚ”

Existe la creencia, no sin fundamento, de que conocer las causas de un problema es condición primera para su solución. No vale sin embargo esta afirmación para lo que atañe a la transmisión manuscrita de la poesía del Siglo de Oro, si atendemos a las dificultades señaladas por A. Rodríguez Moñino en su *Poesía y cancioneros (S. XVI)*¹ y que hoy siguen sin solventarse. Las principales se refieren, como es sabido, a las cuestiones de autoría y pureza textual. De hecho, un correcto estudio de la poesía áurea pasa por fijar el texto, contando para ello con cuantas fuentes, impresas o manuscritas, estén en nuestras manos. La tarea no es fácil, y se presenta particularmente complicada cuando la única documentación es manuscrita, caso bastante frecuente para muchas piezas cortas de los siglos XVI y XVII. En ocasiones, las noticias sobre el autor ayudan a fijar el texto y, a la inversa, una correcta fijación textual puede servirnos de pista sobre el artífice de la composición. Con esto, autoría y textualidad llegan a mezclarse y confundirse.

Por otra parte, no menos interesante que conocer texto y autor, se muestra el seguir, o perseguir, cierto tema, motivo o asunto a través de los creadores que en una época concreta lo han cultivado, para contrastar y evaluar diferencias, analogías y tópicos, analizando qué es lo general y qué lo que cada autor ha aportado de manera original y enriquecedora.

Como los temas y los motivos, entre poetas, y más entre los de los siglos XVI y XVII, se heredan y transmiten también los metros, y con ellos todo lo que cualitativamente entrañaban. Tomemos el caso de la glosa, que sirvió, tanto para transmitir y difundir versos de otros como para dar muestra del ingenio y la dificultad, características afines a la poesía del momento que tratamos. Si para el primer fin –la difusión de versos y textos generalmente admirados e imitados– se escogieron por lo general poesías que sobresalían por su calidad, para el segundo –la muestra del ingenio–, se incluyeron en la glosa un buen número de motes únicos y peregrinos.

¹ Antonio Rodríguez Moñino, *Poesía y cancioneros. (S. XVI)*, (Madrid: Castalia, 1968).

nos, que aislados poseían poco significado y, en conjunción con el poema, enrarecían y complicaban éste por lo extraño de la acentuación o rima a que obligaban. Pocos poetas resistieron la tentación de cultivar la glosa en esta doble vertiente, como tributo al concepto de *imitatio* y como muestra de un particular ingenio.

El caso que hoy traemos a colación es muestra de todo este complicado mundo de entresijos, donde la transmisión afecta al texto y al autor; paralelamente, texto y autor condicionan la forma en que se produce la transmisión. Nuestro ejemplo es una glosa bastante difícil, al pie “Y no pudo acabar sú”, siendo “sú” la última sílaba de la palabra “Jesús”, bien es verdad que perdiendo esa –s final que nos trae reminiscencias populares y andaluzas.

No es fácil encontrar rima para este mote, excepción hecha de las palabras agudas en –ú, que en castellano tampoco abundan demasiado (tabú, tisú, canesú...); pero, como sabemos, la rígida preceptiva de la glosa exige la integración total, métrica y temática, del verso glosado en la composición glosadora. El tiempo nos ha venido a demostrar que, no sólo se consiguió la rima, sino que también se difundió y transmitió con variedades importantes. Es posible encontrar glosas a este mote, al menos, en los siguientes manuscritos:

- En la Biblioteca de la Hispanic Society of America (BHS), los números
- BHS2460. *Obras del Excmo. Sr. D. Diego de Silva y Mendoza, Duque de Francavilla...* S. XVII (1ª mitad; una sola mano), 132 p. La composición se halla en la p. 108.
- BHS2495. *Cancionero sevillano*. S. XVII (Letras de hacia 1610-1625), 352 f. La composición se halla en el f. 283v-284, atribuida a Juan Bautista de Vivar.
- En la Biblioteca Nacional de Madrid (BNM), en los siguientes mss.:
- BNM861. *Cancionero religioso y profano*. Finales S. XVI. (Copia del S. XVII, una sola mano), 731 p. La glosa se halla en la p. 311 sin indicación de autor.
- BNM4152. *Obras poéticas de diferentes personas, en portugués y en castellano*. S. XVII (una sola mano), 3h., 170 f. La glosa se halla en el f. 108v atribuida a Juan Bautista de Vivar.
- BNM17557. *Poesías varias*. S. XVII (varias manos pero muy similares), 115 f. La poesía se encuentra en el f. 90v atribuida a Juan Bautista de Vivar.
- BNM19387. *Sátiras de Oquendo y otras poesías*. S. XVI (1598)-XVII (comienzos; varias manos), 221 f. En el f. 112-112v aparece la glosa anónima.
- En la Biblioteca de la Universidad de Coimbra (BUC), los mss.:
- BUC316. *Schola Cordis y poesías varias*. Año 1654 (una sola mano), 140 f. La glosa se encuentra en el f. 95v, entre las poesías atribuidas a Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas y Marqués de Alenquer, cuyas obras van del f. 51 al 128.
- BUC324. *Papeles varios*. S. XVII (una sola mano), 184 f. La composición se encuentra en el f. 137v, de forma anónima, formando parte de una colección de poesías varias, en español y portugués, que va de los f. 87 a 138.
- BUC362. *Poesías varias*. S. XVII (varias manos), 456 f. numerados + 7 h.

de índice, sin numerar. La glosa aparece entre las poesías de autores españoles y portugueses, como Quevedo, Villamediana, Góngora, Paravicino, Tomás de Noronha, Marcos da Costa, etc., en el f. 396, sin indicación de autor.

— Existe también esta glosa en el ms. Add.18.706, N^o 102, f. 126 b de The British Library, según el *Catalogue*²... de Pascual de Gayangos, a la que desgraciadamente no hemos tenido acceso.

Además de estas fuentes manuscritas, la glosa, en su versión atribuida al conde de Salinas (BHS2460 y BUC316), ha sido editada por Trevor J. Dadson en la *Antología*³ dedicada a este poeta.

La primera misión a ejecutar ante este legado es, evidentemente, separar aquellas glosas que son idénticas, ya que la coincidencia del verso glosado no conlleva necesariamente la identidad de las composiciones en las que se incluye. En segundo lugar, conviene valorar la presencia de tres variables al considerar la autoría: el Conde de Salinas, Juan Bautista de Vivar, o el anonimato. Una tercera y última cuestión sería relacionar los testimonios para entender la génesis y transmisión de esta poesía.

Pasaremos seguidamente a analizar estos aspectos, pero antes conviene reproducir los textos. Dado que existen evidentes analogías entre algunos de ellos, los hemos agrupado por bloques para facilitar la localización y comparación.

Grupo A: BHS2460, BUC316.

BHS2460

Que no pudo acabar sú.

Glosa

- 1 Vn santo mártir miraba
el cuchillo de un tirano
que a muerte le sentenciaba
y entre él y la cruda mano
- 5 la uida y muerte luchaba.
Y dijo con buena fee:
“Ayúdame, buen Jesús”.
Y el cuchillo al cuello fue
y boluió a dizir Je,
- 10 y no pudo acabar sú.

Variantes:

- 5 su muerte y vida luchaua BUC316
6 y dixo con viua fe BUC316
7 Jezús BUC316

² Pascual de Gayangos, *Catalogue of the manuscripts in the spanish language in the British Library*, 4 vols, 1976 (London: British Museum Publications, 1875).

³ Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas: *Antología poética 1564-1630*, ed. Trevor J. Dadson (Madrid: Visor, 1985).

Grupo B: BHS2495, BNM861, BNM4152.

BHS2495

Glosas que hizo Juan Bautista de Vivar de repente en el Collegio de la Compañía de Jesús de Córdoba, dándole unos pies disparatados.

Que no pudo acabar sú

Glosa a este pie

- 1 Vn mártir sancto aguardaba
el cuchillo del tyrano
que a muerte le amenaçaba
y entre éste y la cruda mano
- 5 la dulce vida luchaba.
Y dixo con viva fee:
"Buen Jesús, ayúdame tú".
Luego el golpe al cuello fue
y tornó a repetir "Je",
- 10 *que no pudo acabar "sú".*

Variantes:

- 4 entre él BNM4152
- 5 la corta vida BNM861 : su corta vida BNM4152
- 7 "Jesús, ayúdame tú" BNM861
- 8 El cuchillo al cuello fue BNM861
- 9 y volvió a replicar "Je" BNM861 : y volvió a repetir "Je" BNM4152
- 10 y no pudo acabar "sús" BNM861 : que no pudo dezir "sú" BNM4152

Grupo C: BNM17557.

Glosa de Bautista de Bibar a este verso.

Y no pudo deçir sú.

- 1 Vn mártir de Dios estaua
a la garganta el cuchillo,
y a nuestro Señor rogaua
le librase ya [e]l dezillo.
- 5 Mill lágrimas der[r]amaua.
"Ayúdame, buen Jesús,
buen Jesús, ayúdame".
Y el alma al çielo se fue,
porque se ocupó en la "Ge"
- 10 *y no pudo deçir "sú".*

Grupo D: BNM19387

Otra

Y no pudo desir zú.

- 1 Puesto en el punto y lugar
do por el rrei fue mandado

fuese san Juan degollado,
 a Jesú quiso ynbozar,
 5 [u]no, trino y consagrado,
 y tan brebe el golpe fue
 que aquel berdugo sin fe
 que al pronunsiar a Jesú
 se quedó Juan en el “Je”
 10 *y no pudo desir sú.*

Grupo E: BUC324

Mote

Y no pudo decir sú

Glossa

1 Vn mártir santo esperaua
 el cuchillo de un tyrano
 que a muerte le condenaua.
 Y entre él y su corta mano
 5 más corto biuir quedaua.
 Fue a dezir con firme fe:
 “Ayudadme, buen Jesú”.
 Tan brebe el cuchillo fue
 que sólo pronunció “Je”
 10 *y no pudo decir “sú”.*

Grupo F: BUC362

Mote

Y no pudo acabar sú

Glossa

1 Vn mártir santo aguardaua
 el cuchillo del tirano
 que la muerte amenazaua.
 Con él y la dura mano
 5 la dulçe muerte le daua.
 El dixo con buena fe:
 “Ayudadme, buen Jezú”.
 El cuchillo al cuello fue,
 boluió a repetir “Je”
 10 *y no pudo acabar “zú”.*

Una lectura rápida nos informa de que no todas las poesías son la misma composición glosadora, por más que coincidan en el verso glosado. El caso más diferenciado es el de BNM19387, que se aleja totalmente de los restantes ya desde el verso inicial, y las desemejanzas de incrementan según avanza la composición.

El resto de los testimonios, primeramente, presentan entre sí diferencias en el orden o en la elección léxica, sin que esto decida totalmente su afinidad o parentesco. Se enfrentan, en conjunto, tanto a BNM19387 como a BNM17557. Característica del primero es la localización espacio-temporal y la concretización de la figura del mártir en la de San Juan Bautista, mientras que el resto de los testimonios generalizan o universalizan este aspecto, por lo que San Juan pasa a ser un mártir anónimo, el rey es un tirano cualquiera y el degollamiento la acción destructora de un cuchillo, ajena a los deseos vengativos de Herodías. De principio a fin resulta original esta poesía.

Por lo que respecta a BNM17557, una lectura parcial o superficial pudiera llevarnos a creer que se trata de una versión más del grupo general. Sin embargo, ya desde el v. 2, razones formales nos autorizan a separar este manuscrito de los otros, pues el introducir la variable “cuchillo” en segundo término, condiciona la rima del resto del poema, que es: **aba, illo, aba, illo, aba** para la primera quintilla, mientras que el resto presentan **aba, ano, aba, ano, aba**. Para la segunda quintilla, más forzada por incluir el verso glosado, la rima también varía: BNM17557 presenta los sonidos agudos en —é y —ú, al igual que los otros manuscritos, pero la disposición es *abbba*, frente a la general *abaab*. Como puede observarse, la acumulación de tres rimas idénticas conlleva cierta anomalía.

También en el contenido se pueden encontrar razones de peso para afirmar que BNM17557 no es la misma composición que aparece en los restantes manuscritos, pues los elementos y la propia organización de éstos cambian totalmente el sentido del poema. El perfil que apunta este manuscrito es el de un mártir pasivo y pusilánime, contrario en todo al carácter que toma en los otros testimonios. Así, el santo, ya desde el primer verso, aparece como un ser inactivo, pues “estaba/ a la garganta el cuchillo”; es decir, que tenía el cuchillo junto a sí, sin que tome otra actitud que la de rogar a Dios le librase ya el decir no se precisa el qué, pero es fácil deducir que se refiere a la súplica “Ayúdame, buen Jesús”. Dice textualmente: “Y a nuestro Señor rogaba/ le librase ya el dezillo”, y continúa “mill lágrimas derrama”. La actitud contrasta con la del mártir del BUC324, que “espera”, o con la de BUC316 y BHS2460, que “mira”, mientras que los restantes “aguardan”. En cualquiera de los casos, el santo adopta una postura consciente; todos los verbos transitivos denotan la relación que mantiene el sujeto (el mártir) con el objeto (el cuchillo) y que es siempre firme y serena. El santo espera, mira o aguarda, y se utilizan nada menos que dos versos, y no uno solo, como en BNM17557, para explicitar el qué. Nada de lágrimas, nada de ruegos; en estos testimonios el mártir es un ser impassible que conoce y acepta su muerte, sin miedo ni llanto, al contrario, con orgullo.

Pasando ahora a los grupos más homogéneos, formados por los mss. BHS2460, BHS2495, BNM861, BNM4152, BUC316, BUC324 y BUC362, notaremos también que existen diferencias, aunque no tan importantes.

Desgraciadamente no hemos encontrado ninguna versión, ni aún una copia adicional, a las glosas originales de BNM17557 y BNM19387. Sin embargo, la glosa presente en el resto de los testimonios sí tuvo bastante difusión, aunque con variantes. Varias razones explican que fuera ésta la más difundida. A los motivos intrínsecos de la poesía, (como es su mayor estructuración, mejor estilo y en suma la calidad superior de la versión generalizada) debieron sumarse razones externas. Así, la concreción de BNM19387 impedía su difusión y uso para otro mártir ajeno a San Juan, mientras que un mártir cuyo cuello se corta es elemento común para fiestas populares y de fácil asimilación a cualquier santo. Por otra parte, aunque algunos textos, incluyendo el de BNM17557 estén atribuidos a Bautista de Vivar, no cabe duda de que incluir la glosa entre los poemas atribuidos al Conde de Salinas facilitó también la difusión, pues Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas y Marqués de Alenquer, se contaba entre uno de los poetas más elogiados y estimados en las postrimerías del S. XVI y comienzos del XVII. La glosa a “Y no pudo acabar sú” encontró así dos cauces de transmisión: el ámbito religioso, en el que el anonimato o la autoría de Vivar encajaban perfectamente, y el terreno profano, en donde el nombre del Conde de Salinas le sirvió de propaganda.

El hecho de que los nombres de Vivar y Salinas convivieran junto al anonimato ofrece, en nuestra opinión, más inconvenientes que ventajas para confiar la glosa a la autoría del Conde. Si observamos cómo se distribuyen las atribuciones, el BHS2460 y BUC316 son los únicos que dan la autoría del Marqués de Alenquer, oponiéndose a BNM4152 y BHS2495, que atribuyen a Bautista de Vivar. El resto presenta la glosa como anónima, no sabemos si por desconocer o por dudar la autoría.

Da la coincidencia de que el ms. BNM4152 se cuenta también como uno de los más valiosos para el estudio de la poesía de Salinas y recoge un amplio número de composiciones bien atribuidas. Sorprende que un copista que conoce tanto la obra del Marqués atribuya erróneamente a un poeta mucho menos conocido, pero igualmente extraña que los mss. BHS2460 y BUC316, también muy fiables en las atribuciones, falseen ésta.

A las agrupaciones antedichas corresponden las pertinentes en el terreno textual, ya que, tanto BNM4152 como BHS2495, a los que se uniría BNM861, presentan un texto afín. Igualmente coinciden en las lecturas BHS2460 y BUC316, quedando BUC324 y BUC362 con lecturas singulares para cada caso. Intentar defender en este bloque dos composiciones distintas y dos autores, o incluso cuatro composiciones, si incluimos las anónimas, es empresa hartamente arriesgada que no nos atrevemos a emprender, pues las diferencias se reducen al uso de uno u otro sinónimo, lo cual, en una época en la que la transmisión manuscrita tenía como previa la memorización del poema en bastantes casos, dice muy poco: para el copista habría poca diferencia entre “sentenciar” y “amen-

zar", y aún menos cuando, siendo ambos verbos de la primera conjugación, eran igualmente válidos para la rima.

El problema de quién sea el autor de la glosa en cuestión no ha encontrado solución hasta el momento, pero es que, ni siquiera se había planteado. Autores de segunda fila caen a menudo bajo las falsas atribuciones que se hacen a sus poemas, indefectiblemente asignados a aquellos que consideramos más idóneos y dignos de escribir tan bellas palabras, pero los genios no tienen la exclusiva de la genialidad. En nuestro caso, la glosa ha sido publicada por el Prof. Trevor J. Dadson en la Antología que hace de la poesía del Conde de Salinas, sin que ningún aficionado a Bautista de Vivar haya reivindicado a favor de éste, al menos, el beneficio de la duda. Aunque la fiabilidad de los manuscritos utilizados por el Prof. de la Universidad de Birmingham es lo bastante fuerte, (nos referimos por supuesto al BHS2460 y al BUC316) si consideramos que los textos son parecidos, pero no permiten establecer la dependencia entre los manuscritos, hemos de interpretar que ambos pueden provenir de una fuente o fuentes hoy perdida, lo cual se deduce, en especial, de la afinidad en los epígrafes que estos manuscritos tienen en otras poesías, así como de la ordenación de éstas, a lo que se unen errores comunes, tanto de lecturas como de atribución. Admitido esto, no es descabellado dudar de la fiabilidad de esa única atribución a Salinas, de la que provendrían las mencionadas. Frente a esto, las atribuciones a Vivar no muestran vinculaciones de ningún tipo. También habla a favor de este último autor el hecho de que BHS2495 precise, bastante detalladamente, el lugar y el motivo con que dicha composición fue hecha, siendo el sitio Córdoba, lo cual va bien con la pérdida de la *-s* final, y BNM4152 precisa "de repente", y debe añadirse también que Vivar era un poeta menos conocido. Ni BHS2460 ni BUC316 ofrecen ninguna explicación, cuando éstas abundan para las otras poesías de carácter ocasional, según hemos dicho antes.

Si atendemos ahora a la antigüedad de los testimonios, los más tempranos atribuyen a Bautista de Vivar (BHS2495, BNM17557), mientras que el BUC316 es de 1654 y BHS2460, aunque también con letra de la primera mitad del S. XVII, no tiene fecha. Sorprende que ninguna de las otras recopilaciones en las que la poesía de Salinas es predominante, como el BNM3657 o el ATT1737, incluya esta glosa.

En suma, la tradición manuscrita y los avatares del destino han hecho que la glosa a "Y no pudo acabar sú" haya llegado hasta nosotros, con un texto más o menos fijado (el de BHS2460 y BUC316) y con un nombre (el de Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas), gracias a la labor de un estudioso amigo de la poesía de dicho Conde, el Prof. Trevor Dadson y su labor antológica. Sin embargo, el estudio textual y comparativo nos ha mostrado que existieron varias glosas a un mote bien conocido, que sólo una de esas glosas tuvo la suerte de ser difundida, hasta motivar hoy la duda sobre su origen y autoría. Si en vez de redescubrirse la poesía

del Conde de Salinas a finales del siglo pasado se hubiera puesto en alza la de Bautista de Vivar, la fortuna de esta glosa habría sido otra. Porque, el camino por el que la glosa a “Y no pudo acabar sú” ha deambulado es tan sólo uno de los muchos por los que la transmisión manuscrita de los siglos XVI y XVII pudo caminar; lo que nosotros conocemos es tan sólo el final de uno de esos múltiples y tortuosos senderos.

ANTONIA MARÍA ORTIZ BALLESTEROS
Universidad Castilla-La Mancha

LEXICALIZACIÓN, TÓPICO LITERARIO Y CREACIÓN PERSONAL EN LA TRANSMISIÓN DEL TEATRO DE LOPE DE VEGA

Si nos fijamos en la obra comediográfica de Lope de Vega¹, y hacemos una selección de los elementos semánticos y semiológicos que mejor se prestan a observación, podemos examinar en ellos más de cerca lo que hay de lexicalización e incorporación al sistema general de la lengua, lo que hay de tópico literario en un discurso repetido, y lo que hay de creación o aportación personal de Lope. En la exposición de los mismos, vamos a presentar los elementos semánticos de acuerdo con cuatro estructuraciones, y los elementos semiológicos de acuerdo con tres estructuraciones, que nos han parecido convenientes introducir como un buen factor de ordenación entre otros posibles².

ELEMENTOS SEMÁNTICOS

I. Estructuración por el significante. Serie fonética

Arcaísmos	— Coloquialismos
	— Cultismos
	— Neologismos
	— Vulgarismos
Hápax legómenon	

¹ No en toda, sino en 30 comedias seleccionadas cronológica y temáticamente. Los títulos de las mismas aparecen en las referencias bibliográficas.

² Por lo que respecta a los elementos semánticos y a su estructuración nos hemos basado en el libro de Pablo Jauralde Pou: *Manual de investigación literaria*.

En los *Arcaísmos* no se aprecian ni lexicalizaciones ni creaciones individuales del autor, sino más bien tópicos lingüístico-literarios, con función dramática caracterizadora de personajes. Así, por ejemplo:

— “huego” (v.220 de *Fuente Ovejuna*) es un arcaísmo de la lengua pastoril por aspiración de la «f».

En los *Coloquialismos* se aprecian lexicalizaciones e incorporaciones al sistema general de la lengua; tópicos literarios; y creaciones individuales de Lope. En ellos las lexicalizaciones e incorporaciones al sistema general de la lengua son las más abundantes. Así, por ejemplo:

— “tomar el viento” (v.1212 de *La Imperial de Otón*) por beber los vientos por alguien.

Expresión que en su día tuvo un valor metafórico, imaginístico, pero que se ha lexicalizado haciéndose opaca y pasando a incorporarse al sistema general de la lengua.

— “puesto ya el pie en el estribo” (v.2434 de *El Rey sin reino*). Esta es una frase hecha sobre un tópico literario (nos recuerda por ejemplo a Cervantes), que se ha popularizado, coloquializado.

— “Roberto el Diablo” (v.1497 de *La Mocedad de Roldán*). Término familiar, hipocorístico para el diablo. Podría ser un hápax legómenon en las Comedias analizadas de Lope y, por lo tanto, una aportación individual del autor.

En los *Cultismos* no encontramos tópicos literarios, pero sí abundantes lexicalizaciones e incorporaciones al sistema general de la lengua, y algunas aportaciones individuales de Lope. Así, por ejemplo:

— “requiescat in pace” (v.1821 de *El Galán Castrucho*), como frase optativa funeraria.

Este es un ejemplo, entre otros más, de lexicalización e incorporación al sistema general de la lengua.

— “gaticidio” (v.476 de *La Dama boba*) y “pitonicida” (v.1077 de *El Amor Enamorado*), podrían considerarse ejemplos que presentan cierta creación individual del autor.

En los *Neologismos* nos encontramos fundamentalmente con creaciones más o menos individuales de Lope. Así:

— “Taquitán mitanacun” (v.2793 de *Servir a señor discreto*) es una imitación, inventada por Lope, del guineano a modo de préstamo. Este ejemplo podría considerarse un hápax legómenon.

En los *Vulgarismos* aparecen casos de tópicos literarios; de lexicalizaciones e incorporaciones al sistema general de la lengua; y de creaciones individuales del autor. De ellos tres abundan más las lexicalizaciones e incorporaciones al sistema general de la lengua. Así, por ejemplo:

— “zorras” (v.1591 de *Las Bizarrias de Belisa*), por borracheras.

Este, entre otros más, es un ejemplo de lexicalización de procesos metafóricos usados en el argot del hampa en un principio, que ya se han vuelto opacos y, por lo tanto, se han incorporado al sistema general de la lengua.

— “Tirte ahuera” (v.600 de *Fuente Ovejuna*), por tírate afuera.

Este es un ejemplo de lexicalización + tópico literario teatral, puesto que ya

Cervantes con un sentido de humor creador la utiliza lexicalizada (con lo que indica su mucho uso, sobre todo en el teatro): "... y quiso hacer *tirte afuera* de la sala ..." (*Quijote*, II, cap. XLVII), por 'quiso irse de la sala'. Antes de Cervantes, apareció en la versión literaria de la serranilla de Bores del Marqués de Santillana, en boca de la vaquera.

— "mf" por "yo" (v.1305-1317 de *Las Bizarrias de Belisa*). En estos versos se ve muy claramente cómo a dos personajes de clase social (eje diastrático) distinta, corresponde dos tipos de registros lingüísticos diferentes:

- | | |
|---|--|
| { | <ul style="list-style-type: none"> • clase social alta (Belisa = dama) • registro lingüístico culto: empleo de "yo" (v.1305) |
| { | <ul style="list-style-type: none"> • clase social baja (Finea = criada) • registro lingüístico vulgar: empleo de "mf" (v.1317) |

Esta contraposición diastrática de "yo"/"mf" entra dentro de la creatividad u originalidad del autor.

En los *Hápx Legomenon* aparecen de forma exclusiva las creaciones individuales de Lope. Así, por ejemplo:

— "matante" (v.2571 de *La Mocedad de Roldán*) por asesino.

Por lo tanto, en estos seis Elementos Semánticos que hemos seleccionado de la Serie Fonética, podemos observar a modo de consideraciones finales el hecho de que:

- los *Arcaísmos* se mueven en la esfera de los *tópicos literarios*;
- los *Coloquialismos* en la esfera de las *lexicalizaciones principalmente*, aunque también aparecen *algunos casos de tópicos y creaciones individuales*.
- los *Cultismos* en la esfera de las *lexicalizaciones principalmente*, aunque también aparecen *algunos casos de creaciones individuales*;
- los *Neologismos* en la esfera de las *creaciones individuales*;
- los *Vulgarismos* en la esfera de las *lexicalizaciones principalmente*, aunque también aparecen *algunos casos de tópicos y creaciones individuales*;
- y los *Hápx Legomenon* en la esfera de las *creaciones individuales*.

De modo que si quisiéramos ver esquematizado lo anteriormente expuesto, diremos: las lexicalizaciones e incorporaciones al sistema general de la lengua > las creaciones y aportaciones individuales del autor > los tópicos literarios.

II. Estructuración por el significado. Serie semántica

- Epítetos
- Metáforas – Símbolos
- Metonimias y Sinécdoques
- Sinonimia

En los *Epítetos* no se aprecian lexicalizaciones, sino más bien tópicos literarios y algún ejemplo de creación individual del autor. Abundan los tópicos literarios. Así:

— el epíteto constans: “hermoso Adonis” (v.1359 de *Barlaán y Josafat*) es un tópico literario, —o el epíteto ornans: “dulce voz” (v.1600 de *Las Bizarrias de Belisa*) también es un tópico literario; además, en todos los grupos de comedias aparecen casos de *epítetos ornans que al ser tópicos culturales, literarios, sociales, se convierten en posibles epítetos constans*:

— “loco amor” (v.964 de *El Guante de doña Blanca*): es un tópico literario que hunde sus raíces en la obra titulada: DE RERUM NATURA, de Lucrecio.

Aunque la mayoría de los casos registrados pertenecen a tópicos literarios, hay algún ejemplo de creación individual de Lope. Así, en la *Comedia mitológica* titulada *El Amor Enamorado*, aparece un caso de epíteto ornans que merece comentario aparte por su originalidad; En el verso 2548: “PRECIOSAS piedras” destruye el sintema: *piedras preciosas*, para así realzar más con el *epíteto ornans* el sustantivo “piedras”, que ya aparece en el texto como término especializado, con el significado de piedras preciosas en cuanto que valiosas y no hermosas.

En las *Metáforas* encontramos lexicalizaciones, tópicos literarios y creaciones individuales de Lope. De ellos tres, abundan más los tópicos literarios, y escasean las lexicalizaciones; las creaciones individuales se encuentran en un lugar intermedio. Así, por ejemplo:

— “teatro / del mundo” (v.88-89 de *La Fábula de Perseo*): aparece el tópico literario del mundo visto como un gran teatro.

Como ejemplo de metáforas gramaticalizadas o lexicalizadas podríamos poner el siguiente:

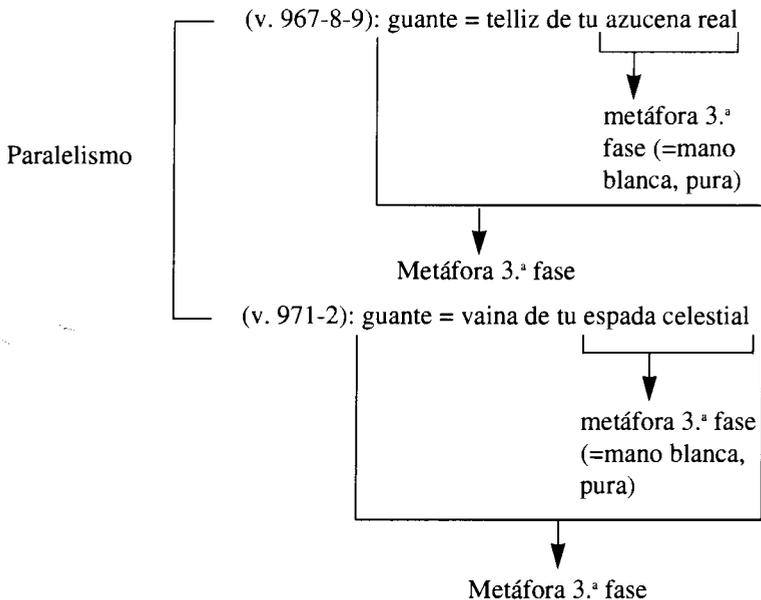
— “por las faldas de esas sierras” (v.596 de *La Arcadia*) es una lexicalización que permite la incorporación al sistema general de la lengua, puesto que podría considerarse una metáfora ya opaca.

Como ejemplos de creaciones individuales podríamos hablar de metáforas visionarias³, dobles metaforizaciones, y metáforas de 2.º grado, ya que precisamente en ellas encontramos los ejemplos más novedosos y creativos.

— “Aunque Palma como vos / toca con la frente al cielo” (v.2686-2687 de *Servir a señor discreto*) constituye un ejemplo de una metáfora visionaria sobre la base de una hipérbole.

— En los v.967-972 de *El Guante de doña Blanca* encontramos un ejemplo muy creativo de doble metaforización:

³ Metáforas en las que el término real toma características y atributos irreales, casi cósmicos. Esta terminología la hemos sacado del libro de Carlos Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre*.



Por lo tanto tenemos una metáfora de 3.ª fase incrustada en otra metáfora de 3.ª fase:

Metáfora 3.ª fase

→ Metáfora 3.ª fase

Podríamos hablar de una reduplicación de dos metáforas mediante un esquema paralelo. Pero todavía más; entre los términos metafóricos “telliz” y “vaina” (v.968; 971) media una relación de sinonimia; y entre los términos metafóricos “vaina” y “espada” (v.971-972) media una relación de antonimia recíproca.

Como metáfora de 2.º grado podríamos mencionar los versos 75-78 de *El Caballero de Olmedo*:

“Por la tarde salió Inés
 A la feria de Medina,
 Tan hermosa que la gente
 Pensaba que *amanecía*.”

“amanecía” (v.78) presupone una metáfora del tipo: * Inés = sol; la comparación de la dama con el sol o la aurora era un tópico metafórico de la literatura amorosa. Con la metáfora de 2.º grado se intenta revitalizar un discurso que por repetido se

ha vaciado de resonancia significativa. Por ello lo introducimos en la modalidad de creación individual, no tanto porque fuera Lope quien creara este ejemplo en concreto, puesto que no lo creó, sino por el hecho de ser un procedimiento revitalizador, regenerador de algo ya manido, que necesita de cierta tensión creativa. No obstante, las metáforas de 2.º grado con el uso pueden convertirse a su vez en tópicos literarios, según hemos visto.

Como puede verse los tres tipos de metáforas que pertenecen al grupo de las creaciones individuales son muy propias de la estética barroca, ya que entrañan una complejidad de base; y así, en las metáforas visionarias nos hallamos ante un caso de hipérbole; en las dobles metaforizaciones, ante un caso de reduplicación por incrustación; y en las metáforas de 2.º grado, ante un caso de reduplicación por presuposición.

En los *Similes* vemos tópicos literarios, creaciones individuales del autor, y lexicalizaciones. Los más abundantes son los tópicos literarios y los menos abundantes son las creaciones individuales. Así, por ejemplo:

— “Moviste *la lengua* aprisa / *Como el áspid* ...” (v.2031-32 de *La Imperial de Otón*) se hace alusión al tópico de lengua viperina.

— “Es *como espejo* la cara, / Adonde el alma se mira:” (v.173-174 de *La Arcadia*) es una lexicalización e incorporación al sistema general de la lengua.

— “Destos mis ojos / Saldrán *unos rayos vivos*, / *Como espíritus visivos*, / *De sangre y de fuego rojos*, / Que se entrarán por los vuestros.” (v.789-793 de *La Dama boba*) es un símil visionario que aporta un cierta creación y originalidad del autor sobre la base de un tópico literario que alude al mítico basilisco que mataba — en el caso de los versos de *La Dama boba* es un matar de amor— con la mirada. Es una forma de renovar lo tópico.

En las *Metonimias* y *Sinédoques* hallamos tópicos literarios, lexicalizaciones y creaciones individuales. Las más abundantes son las lexicalizaciones, y las menos abundantes las creaciones individuales. Así, por ejemplo:

— “cielo” (v.209 de *Los Hechos de Garcilaso*), por Dios.

— “tierra” (v.682 de *Los Hechos de Garcilaso*), por hombres.

Estos son, entre otros, ejemplos de lexicalizaciones e incorporaciones al sistema general de la lengua.

Como ejemplos de tópicos literarios podríamos decir:

— “corona” (v.864), por reino; y “plumas” (v.871), por escritores, de *San Pedro Nolasco*.

Y como ejemplos de creaciones individuales tenemos:

— “idea” (v.2618 de *Roma abrasada*), por cabeza. Esta metonimia del tipo abstracto por concreto es un hápax legómenon, ya que en las 30 comedias analizadas sólo la hemos documentado una vez en esta comedia.

Los casos que hemos denominado con el nombre de “metonimias de 2.º grado”, de alguna manera presentan una cierta creación individual del autor puesto que resultan un tanto novedosas por su complicación.

— “pecho” (v.196 de *La Fábula de Perseo*), por sentimiento a través de corazón:

“pecho” por corazón → corazón por sentimiento

metonimia

metonimia

continente-contenido

concreto-abstracto

En los *Sinónimos* encontramos creaciones individuales, pero no aparecen casos ni de lexicalizaciones ni de tópicos literarios. Y así ejemplos originales dentro de la sinonimia que suponen una aportación individual del autor serían:

— “cabeza y capitán” (v.759, acto II de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*) → son dos quasi-sinónimos léxicos que presentan un mismo significado etimológico.

— “laurel” (v.438)

“lauro” (v.529)

sinónimos léxicos: “laurel” → voz patrimonial

“lauro” → cultismo latino.

— “vacío ... lleno de aire” (v.112 de *El Galán Castrucho*). Son dos sinónimos léxicos altamente expresivos, porque se realizan a través de dos antónimos complementarios:

“vacío” → procedimiento sintético

“lleno de aire” → procedimiento analítico.

Por lo tanto, en estos cinco Elementos Semánticos que hemos seleccionado de la Serie Semántica, podemos observar a modo de consideraciones finales el hecho de que:

Los *Epítetos* se mueven en la esfera de los *tópicos literarios principalmente*, aunque también aparecen *algunos casos de creaciones individuales*.

Las *Metáforas*, en la esfera de los *tópicos literarios principalmente*, aunque también aparecen *algunos casos de creaciones individuales y de lexicalizaciones*.

Los *Símiles*, en la esfera de los *tópicos literarios principalmente*, aunque también aparecen *algunos casos de lexicalizaciones y de creaciones individuales*.

Las *Metonimias y Sinécdoques*, en la esfera de las *lexicalizaciones principalmente*, aunque también aparecen *algunos casos de tópicos literarios y de creaciones individuales*.

Y los *Sinónimos*, en la esfera de las *creaciones individuales*.

De modo que si quisiéramos ver esquematizado lo anteriormente expuesto, diremos:

los tópicos literarios > las creaciones individuales > las lexicalizaciones e incorporaciones al sistema general de la lengua.

III. Estructuración por el significante y el significado. Serie léxica

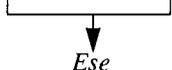
— Juego de significantes y significados

En los JUEGOS DE SIGNIFICANTES Y SIGNIFICADOS no se aprecian ni lexicalizaciones ni tópicos literarios, sino más bien creaciones individuales del autor. Así, por ejemplo:

— “Adiós...*Ese* te guarde.” (v.1807 de *El Galán Castrucho*).

“*Ese*” → * Dios (pronominalización)

Este verso reproduce el proceso: *Dios → a Dios → *adiós*



Ejemplo que hemos clasificado dentro del apartado: Proceso semántico-etimológico.

Por lo tanto, en este único Elemento Semántico que hemos seleccionado de la Serie Léxica, podemos observar a modo de consideraciones finales el hecho de que: los *Juegos de significantes y significado* se mueven en la esfera de las *creaciones individuales*

IV. Estructuración por el significante o el significado o ambos a la vez, con respecto a una construcción sintáctica. Serie morfosintáctica

— Descripción impresionista

— “Fabla” amorosa

— Frases hechas

— Perífrasis o circumloquio

— Superlativo de la idea

En las *Descripciones impresionistas* no encontramos ni lexicalizaciones ni tópicos literarios, sino más bien creaciones y aportaciones individuales del autor. Así:

— “Miraba a pie la pendencia, (v.169) } de *Las Bizarrias de Belisa*. (v.170) →
 por ‘fumando mucho a través de unos
 grandes bigotes’.

Todo tabaco y bigotes.” (v.170)

En la “*Fabla*” amorosa no se aprecian creaciones individuales, pero sí observamos tópicos literarios a través de fórmulas gramaticalizadas o lexicalizadas. Así tenemos:

“¿Dónde estás, señora mía, (2636)

Causa de todo mi mal? (2637)

Ya que me has muerto, visita (2638)

En este punto postrero,...” (2639)

Estos versos pertenecen a la comedia titulada *La Imperial de Otón*, y nos evocan a Don Quijote cuando se dirige a Dulcinea.

En las *Frases hechas* no aparecen ni tópicos literarios ni creaciones individuales, sino más bien lexicalizaciones e incorporaciones al sistema general de la lengua. Así:

— “ganar por la mano” (v.639 de FUENTE OVEJUNA).

En las *Perífrasis* encontramos tópicos literarios, lexicalizaciones y creaciones individuales. Abundan los tópicos literarios y las lexicalizaciones, y escasean las creaciones individuales. Así, tenemos:

— “el niño ciego” (v.103 de *Los Hechos de Garcilaso*), por Cupido → tópico literario.

— “dormir el postrer sueño” (v.1006 de *El Gran Duque de Moscovia*), por morir → lexicalización de un proceso metafórico en su origen, y posible incorporación al sistema general de la lengua.

— “teatro lutífero” (v.2236-37 de *Las Bizarrias de Belisa*), por cadalso → creación individual de Lope.

En los *Superlativos de la idea* se aprecian creaciones individuales y lexicalizaciones. Abundan las primeras y escasean las segundas. Así, por ejemplo:

— “Allá me aguarda *entre las rosas, rosa*” (v.1419 de *El Guante de Doña Blanca*). Este ejemplo, aunque no es el clásico de Superlativo de la idea: «rosa de las rosas», podría considerarse una *variatio expresiva*, estilística.

— “Pues POR VIDA DE MI VIDA.” (v.847 de *El Galán Castrucho*) → lexicalización e incorporación al sistema general de la lengua. Expresión que en un principio fue altamente poética pero que se ha vaciado, si no del todo, en gran parte, de esa expresividad inicial para convertirse en algo manido.

Por lo tanto, en estos cinco Elementos Semánticos que hemos seleccionado de la Serie Morfosintáctica, podemos observar a modo de consideraciones finales el hecho de que:

Las *Descripciones impresionistas* se mueven en la esfera de las *creaciones individuales*.

La “*Fabla*” amorosa, en la esfera de los *tópicos literarios*.

Las *Frases hechas*, en la esfera de las *lexicalizaciones*.

Las *Perífrasis*, en la esfera de los *tópicos literarios* y las *lexicalizaciones principalmente*, aunque también aparecen *algunos casos de creaciones individuales*.

Y los *Superlativos de la idea*, en la esfera de las *creaciones individuales principalmente*, aunque también aparecen *algunos casos de lexicalizaciones*.

De modo que si quisiéramos ver esquematizado lo anteriormente expuesto, diremos:

las lexicalizaciones > las creaciones individuales > los tópicos literarios.

Si ahora comparamos los esquemas obtenidos en las cuatro estructuraciones, podríamos concluir que en ellas predomina el siguiente esquema para los 17 Elementos Semánticos seleccionados:

las lexicalizaciones > las creaciones individuales > los tópicos literarios.

- En la serie fonética predominan las lexicalizaciones.
 En la serie semántica predominan los tópicos literarios.
 En la serie léxica sólo aparecen las creaciones individuales.
 Y en la serie morfosintáctica predominan las lexicalizaciones.

ELEMENTOS SEMIOLÓGICOS

I. *Convencionalidad motivada por relación de contigüidad. Serie indicial*

— Índices

En los *Índices* encontramos algún ejemplo de tópicos literarios. Así, tenemos:

— “teñirse de blanca *nieve*” (v.201; acto II de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*).

— “*nieve*”: metáfora (relación de semejanza) de *canas*; *canas*: índice de *vejez*. Ejemplo clasificado en el tipo de índice + icono.

Por lo tanto, en este único Elemento Semiológico que hemos seleccionado de la Serie Indicial, podemos observar a modo de consideraciones finales el hecho de que:

los *Índices* se mueven en la esfera de los *tópicos literarios*.

II. *Convencionalidad motivada por relación de semejanza. Serie icónica*

— Iconos

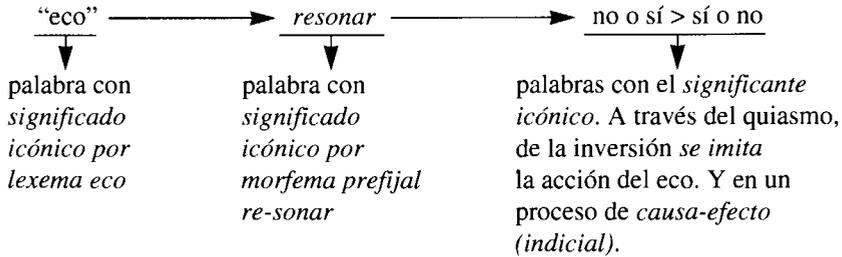
En los *Iconos* se aprecian algunos ejemplos de tópicos literarios y de creaciones individuales. Abundan los primeros y escasean los segundos. Así, tenemos como tópicos literarios:

— “el sueño es *imagen* de la muerte” (v.2150 de *El Premio de la hermosura*). En este verso “sueño” actúa como un icono simbólico de “muerte”. Ejemplo clasificado en el tipo de icono + símbolo.

Como ejemplo de creación individual del autor tenemos

“No sé quién me ha respondido,	(2211)
Pues bien sé que no es EL ECO,	(2212)
Que aunque del valle en lo hueco	(2213)
RESUENA el aire oprimido,	(2214)
Si yo dijera NO O SÍ,	(2215)
Respondírame SÍ O NO.”	(2216)

En estos versos de *El Premio de la hermosura* se presenta un caso muy curioso de icono indicial:



Por lo tanto, en este único Elemento Semiológico que hemos seleccionado de la Serie Icónica, podemos observar a modo de consideraciones finales el hecho de que: los *Iconos* se mueven en la esfera de los tópicos literarios principalmente, aunque también aparecen algunos casos de creaciones individuales.

III. Convencionalidad no motivada o arbitraria. Serie Simbólica

- Símbolos
- Tópicos culturales
- Elementos socio-culturales
- Cultismos semiológicos

En los *Símbolos* no se aprecian ni lexicalizaciones ni creaciones individuales del autor, sino más bien tópicos literarios. Así, por ejemplo:

— “laurel” (v.1779-80 de EL AMOR ENAMORADO), como símbolo del desdén femenino. Además es un cultismo semiológico (historia mitológica de Dafne y Apolo).

En los *Tópicos culturales* hallamos tópicos literarios y algún caso de creación individual del autor. Así:

“Si bravo le parecí	(1397)
Entre <i>libros</i> y <i>letrados</i> ,	(1398)
Agora le desafío	(1399)
Entre <i>espadas</i> y <i>venablos</i> .”	(1400)

Estos versos de *La Imperial de Otón*, que aluden al tópico literario de “Armas y letras”, son un ejemplo que hemos clasificado en el apartado de lemas sociales.

Ahora bien, la mayoría de los tópicos literarios los encontramos en el apartado de Términos literarios y principios de la Crítica literaria.

“O Fabia, o <i>retrato</i> , o <i>copia</i>	(41)
<i>De cuanto naturaleza</i>	(42)
Puso en ingenio mortal!”	(43)

En estos versos de *El Caballero de Olmedo* se alude al tópico crítico-literario horaciano de la “*Imitatio Naturae*”.

En los tópicos culturales hay muy poco espacio para la creación individual del autor; no obstante, hemos hallado algún ejemplo. Así, podemos hablar de:

“Ríos revueltos de celos, (1126)
Ganancia de aborrecidos.” (1127)

En estos versos de *La Arcadia* observamos una modificación léxica del refrán: “A río revuelto, ganancia de pescadores”. Esta modificación léxica que hace Lope, se debe al hecho de aplicar el refrán al campo amoroso que interesa al autor en esta comedia pastoril.

En los *Elementos socio-culturales* no encontramos ni lexicalizaciones ni creaciones individuales, sino más bien tópicos literarios.

Duque: “Ya comienzas desatinos. (17)
Febo: No, lo ha pensado poeta (18)
Destos de la nueva secta (19)
Que se imaginan divinos.” (20)

En estos versos de *El Castigo sin venganza* se critica la poesía culterana y a los poetas culteranos. (oposiciones y rivalidades entre escuelas literarias).

En los *Cultismos semiológicos* no se aprecian ni lexicalizaciones ni creaciones individuales, sino algunos casos de tópicos literarios. Así, por ejemplo: — “basilisco” (v.596 de *Adonis* y *Venus*), se alude al mítico animal que mataba con la mirada.

Por lo tanto, en estos cuatro Elementos Semiológicos que hemos seleccionado de la Serie Simbólica, podemos observar a modo de consideraciones finales el hecho de que:

Los *Símbolos* se mueven en la esfera de los *tópicos literarios*.

Los *Tópicos culturales*, en la esfera de los *tópicos literarios principalmente*, aunque también aparecen *algunos casos de creaciones individuales*.

Los *Elementos socio-culturales*, en la esfera de los *tópicos literarios*.

Y los *Cultismos semiológicos*, en la esfera de los *tópicos literarios*.

De modo que si quisiéramos ver esquematizado lo anteriormente expuesto, diremos:

los tópicos literarios > las creaciones individuales

Si ahora comparamos los esquemas obtenidos en las tres estructuraciones, podríamos concluir que en ellas predomina el siguiente esquema para los 6 Elementos Semiológicos seleccionados:

los tópicos literarios > las creaciones individuales

En la Serie indicial sólo aparecen los tópicos literarios.

En la Serie icónica predominan los tópicos literarios.

Y en la Serie simbólica predominan los tópicos literarios.

COMPARACIÓN ENTRE LOS ELEMENTOS SEMÁNTICOS Y LOS ELEMENTOS SEMIOLÓGICOS

Por consiguiente, retomando las conclusiones obtenidas en los Elementos Semánticos para contrastarlas con las que hemos obtenido en los Elementos Semiológicos, podemos ver que entre ambos Elementos se da una relación inversa: siendo E.S.T.: Elementos Semánticos; y E.S.G.: Elementos Semiológicos, el esquema conjunto final sería el siguiente:

	Lexicalizaciones	Creaciones individuales	Tópicos literarios
E.S.T.	+	+ -	-
E.S.G.	0	-	+

Es decir, mientras que en los Elementos Semánticos lo que más abunda son las lexicalizaciones e incorporaciones al sistema general de la lengua, en los Elementos Semiológicos no es que escaseen sino que no aparecen. Mientras que en los Elementos Semánticos lo que más/menos abunda/escasea son las Creaciones individuales, en los Elementos Semiológicos es lo que más escasea. Y mientras que en los Elementos Semánticos lo que más escasea son los tópicos literarios, en los Elementos Semiológicos son los que más abundan.

M.ª AZUCENA PENAS IBÁÑEZ
Universidad Autónoma de Madrid

BIBLIOGRAFÍA

- BOUSOÑO, C. *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid. Gredos, 2.ª edic., 1968.
 JAURALDE POU, P. *Manual de Investigación literaria*. Madrid. Gredos, 1981.
 VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Adonis y Venus*. Madrid. Aguilar, 1974.
 VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Barlaán y Josafat*. Madrid. Aguilar, 1974.
 VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Contra valor no hay desdicha*. Madrid. Edic. Atlas. B.A.E. 190, 1966.
 VEGA CARPIO, Félix Lope de. *El Amor Enamorado*. Madrid. Edic. Atlas. B.A.E. 190, 1966.
 VEGA CARPIO, Félix Lope de. *El caballero de Olmedo*. Madrid. Clásicos Castalia, n.º 19, 1970.
 VEGA CARPIO, Félix Lope de. *El Castigo sin venganza*. Madrid. Clásicos Castalia, n.º 25, 1970.
 VEGA CARPIO, Félix Lope de. *El Galán Castrucho*. Madrid. Real Academia Española, Tomo VI, 1928.

- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *El Gran Duque de Moscovia*. Madrid. Edic. Atlas. B.A.E. 52, 1952.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *El Guante de doña Blanca*. Madrid. Aguilar, 1974.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *El halcón de Federico*. Madrid. Edic. Atlas. B.A.E. 247, 1971.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *El Marqués de Mantua*. Madrid. Aguilar, 1974.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *El Premio de la hermosura*. Madrid. Aguilar, 1974.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *El Remedio en la desdicha*. Madrid. Espasa-Calpe. Clásicos Castellanos, n.º 39, 1967.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *El Rey sin reino*. Madrid. Edic. Atlas. B.A.E. 191, 1966.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *El Verdadero Amante*. Madrid. Edic. Atlas. B.A.E. 24, 1946.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Fuente Ovejuna*. Madrid. Clásicos Castalia, n.º 10, 1973.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *La Arcadia*. Madrid. Clásicos Castalia, n.º 63, 1980.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *La Dama boba*. Madrid. Espasa-Calpe. Clásicos Castellanos, n.º 159, 1969.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *La Fábula de Perseo*. Madrid. Edic. Atlas. B.A.E. 190, 1966.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *La Imperial de Otón*. Madrid. Aguilar. 1974.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *La Mocedad de Roldán*. Madrid. Aguilar, 1974.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *La Selva confusa*. Madrid. Real Academia Española. Tomo IX, 1930.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *La Vida de San Pedro Nolasco*. Madrid. Edic. Atlas. B.A.E. 186. 1965.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Las Bizarrías de Belisa*. Madrid. Espasa-Calpe. Clásicos Castellanos, n.º 157, 1970.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Las Grandezas de Alejandro*. Madrid. Edic. Atlas. B.A.E. 190, 1966.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Los hechos de Garcilaso y el moro Tarfe*. Madrid. Aguilar, 1974.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Madrid. Espasa-Calpe. Clásicos Castellanos, n.º 159, 1.969. Madrid. Cátedra, 19.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Roma abrasada*. Madrid. Edic. Atlas. B.A.E. 52, 1.952.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *San Segundo de Avila*. Madrid. Edic. Atlas. B.A.E. 178, 1965.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Servir a Señor discreto*. Madrid. Clásicos Castalia, n.º 68, 1975.

LA DIFUSIÓN DE LA LITERATURA ESPIRITUAL EN EL MADRID DEL SIGLO XVII: LOS TEXTOS DE MARÍA BAUTISTA

UNA MUJER ANTE LOS INQUISIDORES

María Bautista, beata, presa en las cárceles de la Inquisición, pidió una audiencia el 11 de abril de 1639, para decir entre otras cosas:

“que después que está en esta casa, en la oración se la apareció Nuestro Señor Jesucristo en la cruz y la acercó a esta a sí y pegó manos con manos, pies con pies y boca con boca y que los efectos que esto causó fue amor y fortaleza a Jesucristo, hijo de Dios vivo. Y que aquella noche le atormentaron mucho los demonios”¹.

Se trataba de una mujer de 42 años, “que tenía movimientos interiores de veinte años a esta parte para vida perfecta”², pero que sólo diez años antes había dejado “las galas y traje profano y trató de ser santa”³. Fue encarcelada unos días antes (30 de marzo). Era natural de Madrid, bautizada en la parroquia de San Ginés. Hija de Juan García Belén, vizcaíno y correo de a caballo del rey y Quiteria Moreno, toledana, vecinos de Madrid y ya difuntos. Estaba casada y no tenía hijos. Sabía leer y escribir y lo había aprendido en Madrid y Valladolid, lugares en los cuales vivió siempre con sus padres y marido⁴.

En mayo de ese año, el proceso, iniciado en la Corte, pasó a manos del Tribunal de Toledo. El 13 de julio, en otra audiencia, el fiscal de dicho tribunal le puso su acusación. En las testificaciones, declaraciones y escritos de la rea encontró numerosas desviaciones que concretó en cincuenta y tres puntos.

¹ Audiencia en Madrid, 11 de abril de 1639. AHN, *Inquisición*, leg. 102, Exp. 2, fol. 132r.

² Audiencia 5 de abril de 1639, *ib.*, fol. 122v.

³ Acusación del fiscal, *ib.*, fol. 160r.

⁴ De la 1.ª audiencia, a la que fue llamada: Toledo, 13 de mayo de 1639, *ib.*, fols. 150-152r.

El fiscal recogía hechos o afirmaciones relacionados con la experiencia espiritual de la acusada. Visiones, éxtasis, arrobos, locuciones o revelaciones, forman la urdimbre de una acusación que consideraba que todos estos fenómenos eran ilusiones vanas, engaños del demonio o simplemente imposturas. Pide se la condene “por santa finjida, embustera y escandalosa”⁵. Ahora bien, el fiscal llega a semejante conclusión, a través de unos indicios que nada tenían que ver con la naturaleza de los supuestos fenómenos místicos, sino con las actitudes morales o espirituales de la rea.

Así por ejemplo, el hecho de que no hubiese obedecido a alguno de sus confesores cuando le ordenó que no contase sus experiencias, o el intento de compararse con Santa Teresa o el de querer ser doctora, son para el fiscal síntomas de falta de humildad y de vanidad. Obediencia y humildad se habían convertido en virtudes claves a la hora de constatar la autenticidad o impostura de tales fenómenos. Los confesores y los espirituales habían insistido en ello a lo largo del siglo anterior. “Y también dijo —afirma el fiscal— que había de ser maestra de espíritu y con estas locuras y desvanecimientos ha engañado a muchos que la tuvieron por mujer virtuosa”⁶.

De ahí, que tales experiencias místicas, fuesen consideradas como una simple estratagema para asegurarse un *modus vivendi*:

“Y toda esta santidad, ficciones, revelaciones y visiones de la rea han sido traza para adquirir y sacar dineros, sacando de muchas casas a dos y a tres reales cada semana y de otras pan y otras cosas procurando fuesen fijas estas dádivas, regateando le diesen más, sintiendo que le daban poco y habiendo pedido a cierto caballero de Madrid limosna le mandó dar treinta reales y haciéndosele poco, con desestimación dijo, que lo mismo habían dado por Jesucristo. Y tanta codicia desdice de virtud y santidad”⁷.

Y la conclusión final del fiscal. Además de estos debió cometer otros delitos. De todos ellos se le acusaba, así como de que callaba y encubría a otras muchas personas que conoce han cometido dichos delitos “siendo en esto fautora y incubridora de herejes...”⁸.

ALUMBRADOS EN MADRID

Este proceso fue colocado entre los de alumbrados e iluminados y ha sido mencionado escuetamente por algunos historiadores de iluminismo⁹, junto con otros procesos a personas que vivían en la Corte, entre los que destacan el del esterero Mateo Rodríguez y el de Isabel Briñas¹⁰. Entre 1626 y 1641 fueron procesadas en

⁵ Acusación del fiscal, *ib.* fol. 168v.

⁶ *Ib.*, fol. 162r.

⁷ *Ib.*, fol. 167r.

⁸ *Ib.*, fol. 168v.

⁹ B. Llorca, *La Inquisición Española y los alumbrados (1509-1667)*. Salamanca: 1980, pág. 193.

¹⁰ AHN, *Inquisición*, leg. 102, exps. 3 y 5.

la Corte por estos delitos al menos ocho personas, de ellas cinco mujeres. El iluminismo castellano de los siglos XVI y XVII fue un fenómeno complejo. Tras los procesos de Toledo de las décadas 1520 y 1530¹¹ volvió a rebrotar en diversos lugares, tales como Llerena (1570-1582) o Sevilla (1620-1630)¹². La Inquisición tendió a etiquetar de alumbrados a personas y grupos con experiencias religiosas muy distintas¹³. Las beatas, que tanto proliferaron en estos siglos¹⁴ fueron con frecuencia objeto de procesos, bajo sospecha de iluminismo, procesos que sirvieron normalmente para silenciarlas¹⁵. Los recelos hacia la persona u obra de Santa Teresa tuvieron que ver con este mismo fenómeno¹⁶.

Estos procesos de Madrid tenían rasgos comunes con los que B. Llorca calificó como alumbrados ilusos o visionarios¹⁷. Una religiosidad intensa con sobrevaloración de los fenómenos místicos que experimentaban, revelaciones, visiones, éxtasis. Experimentar tales fenómenos tenía un doble significado, en cuanto dones de Dios les daba plena certeza de estar iluminados por él e incluso por él forzados en su itinerario espiritual. En cuanto manifestaciones exteriorizables les permitían tener un público asiduo, dispuesto a creerles y difundir sus prodigios. Pero aquí no se dieron los fenómenos de heteropraxis que se dieron por ejemplo en el caso de los alumbrados de Llerena o de Sevilla. Esto sin duda simplificó el proceso y privó a los inquisidores de una prueba que hubiese implicado sanciones más fuertes. Al mismo tiempo aparta a estos procesados a las tendencias más radicales y heterodoxas del iluminismo, los dexados.

Considerar a estos procesados como simples alumbrados trivializa el problema, porque el hecho de que algunos de sus planteamientos coincidiesen con los de ellos, sólo contribuye a enmascarar el verdadero sentido sociorreligioso, doctrinal e intelectual que encierran tales procesos.

Los procesos que nos ocupan afectaron a personas que vivieron en la Corte en las primeras décadas del siglo XVII. Este contexto impregnó su experiencia religiosa, como podremos ver después. Madrid había experimentado un creci-

¹¹ A. Márquez, *Los alumbrados: orígenes y filosofía*. Madrid: 1980, 2.ª ed.

¹² B. Llorca, o.c. pág. 115; A. Huerga, *Historia de los alumbrados*. Madrid: 1978; M. E. Perry, *Beatas and the Inquisition in Early Modern Seville*, en S. Haliczzer, ed., *Inquisition and Society in Early Modern Europe*. Londres: 1987, págs. 147-168.

¹³ Cfr. la definición de alumbrado en B. Llorca, o. c. pp. 56-57.

¹⁴ D. Pérez de Valdivia, *Aviso de gente recogida*. Madrid: 1977. Esta obra, publicada en 1585, se dirige especialmente a estas beatas, a juicio del autor sin guías espirituales adecuados y rodeadas de peligros y recelos; Cfr. E. Llamas Martínez, *Santa Teresa de Jesús y la Inquisición Española*. Madrid: 1972, pág. 17.

¹⁵ C. Guilhem, *L'Inquisition et la dévaluation des discours féminins*, en B. Bannassar, *L'Inquisition Espagnoles, XVe-XIXe siècle*. París: 1979, pág. 211; M. E. Perry, o. c., pág. 149.

¹⁶ E. Llamas Martínez, o. c., págs. 29-30.

¹⁷ B. Llorca, o.c., pág. 56.

miento gigantesco desde 1561. Pasó de unos 20.000 habitantes a 130.000 en 1630¹⁸. Este crecimiento se nutrió principalmente de emigrantes. En los años que la corte estuvo en Valladolid (1601-1606) abandonaron Madrid más de 50.000 personas¹⁹. Por otra parte, Madrid se convirtió en núcleo de atracción para las órdenes religiosas. Entre 1561 y 1650 se fundaron 42 conventos, de ellos 25 en la primera mitad del siglo XVII²⁰. Esto suponía más del 60 por 100 de los que llegó a haber en el siglo XVIII.

Madrid Corte se convirtió en escenario de fiestas y ceremonias reales y de numerosas celebraciones religiosas o profanas²¹, impulsadas por las instituciones públicas (corte, concejo) o por las corporaciones privadas. Antes del establecimiento de la Corte en Madrid había 16 cofradías. A mediados del siglo XVII pasaban del centenar²². Si en algún lugar podemos visualizar, como en un tapiz, la imagen de la religiosidad barroca, atizada no sólo ni especialmente por el celo contrarreformista, sino por los propios conflictos de intereses entre las diversas instituciones eclesiásticas, este lugar es el Madrid del siglo XVII. Ello nos permite constatar cómo la estrategia de la Iglesia después de Trento, que en otro sitio hemos conceptualizado como “religiosidad de la presencia social”, produjo unos resultados tan ambivalentes. La vida cotidiana de aquellas gentes estaba impregnada de religiosidad, pero no siempre era posible discernir lo que en ella había de hábitos sociales o de fervor religioso²³.

Estos procesos se sitúan justo en ese límite donde las creencias se funden en comportamientos sociorreligiosos. Incluso vivencias tan íntimas como las espirituales debían pasar por el crisol del influjo social, en versión popular de la mística de la acción vivenciada por Santa Teresa²⁴.

En un ambiente así, con una ciudad formada por gentes de aluvión, con unas órdenes religiosas rivalizando por sus clientelas²⁵ y una religiosidad muy permea-

¹⁸ M. Carbajo Isla, *La población de la villa de Madrid*. Madrid: 1987, págs. 133 y 150.

¹⁹ M. Carbajo Isla, o. c., p. 138.

²⁰ J. Izquierdo Martín y otros, *La reforma de regulares durante el reinado de Carlos III. Una valoración a través del ejemplo madrileño*, en Equipo Madrid. *Carlos III, Madrid y la Ilustración*. Madrid: 1988, pág. 193.

²¹ M. J. del Río Barredo, *Represión y control de fiestas y diversiones en el Madrid de Carlos III*, en Equipo Madrid. *Carlos III, Madrid y la Ilustración*. Madrid: 1988, págs. 298-330; J. Jurado Sánchez y otros, *Espacio urbano y propaganda política: las ceremonias públicas de la monarquía y Nuestra Señora de Atocha*, en S. Madrazo y V. Pinto, eds., *Madrid en la Época Moderna*. Madrid: 1991, págs. 219-263.

²² Estos datos se los debo a Elena Sánchez de Madariaga, que realiza su tesis sobre ellas.

²³ V. Pinto Crespo, *Una reforma desde arriba: Iglesia y religiosidad*, en Equipo Madrid. *Carlos III, Madrid y la Ilustración*. Madrid: 1988, págs. 185-188.

²⁴ Puede ponerse en relación con esto el auge de autobiografías de espirituales. Cfr. S. Herpoel, *L'autobiographie religieuse au Siècle d'Or (Analyse d'écrits féminins)*, en *Ecrire sur soi en Espagne*. Aix-en-Provence: 1988, págs. 45-46.

²⁵ J. Izquierdo Martín y otros, *Religiosidad barroca y oligarquías urbanas: la estrategia del clero regular madrileño*, en S. Madrazo y V. Pinto, eds., *Madrid en la Época Moderna*. Madrid: 1991, págs. 265-301.

ble a las inquietudes de los diversos grupos sociales que se estaban acomodando en la corte, no era sorprendente que proliferasen personas con unas pretensiones y comportamientos similares al de María Bautista. El inquisidor Juan Adán de la Parra, escribía a los del tribunal de Toledo:

“Estos días he entendido con unas beatas que no darán poca materia de escribir con sus embustes. Y porque en esta corte se padece mucho con ellas y será de gran servicio de Nuestro Señor atajar esto, suplico a V.S. se vaya con toda incredulidad con ellas, que quieren persuadir en el Santo Oficio los mismos errores que las han hecho famosas entre la plebe.

Con el ldo. Martín González de Buenadicha, su confesor de María de la Encarnación, que se remite hoy, no me ha parecido que hay bastante paño, si bien estoy persuadido (por haber sido éste discípulo de Villalpando el de Sevilla) que es grandísimo alumbrado, V.S. se servirá como siempre seguir todas las sondas que van apuntadas y también la del P. Velázquez, trinitario y la de González, que como todas han sido lacradas. Están aquí con mil hijas de confesión y quiera Dios no abusen del oficio más que en hacer lucroso el confesionario. Estos señores del Consejo están con cuidado en esta materia. Guarde N.S. a V.S. como deseo²⁶.

La situación se parecía a otras similares en las que las inquietudes religiosas de una persona sirvieron de aglutinante de colectivos más o menos amplios. Fue una constante de los movimientos alumbrados desde la beata de Piedrahita hasta los casi contemporáneos de Sevilla. Estos, como los proféticos, fueron movimientos que, por otra parte, se hicieron eco no sólo de preocupaciones religiosas, sino de descontentos sociales o políticos²⁷. Estos de Madrid, debido a la mayor fragmentación social, no cristalizaron en grupos amplios y aunque proliferan beatas y espirituales, se mueven en un mundo abigarrado y fragmentario con frecuentes rivalidades entre ellos. El fenómeno se vio favorecido por el interés de los confesores de las órdenes religiosas para los que tener una beata “milagrera” entre sus hijas de confesión les permitía aumentar su prestigio e influencia.

Podemos constatar algo más. La doctrina de los espirituales se había “popularizado” y extendido, especialmente en el medio urbano. Basta recordar la popularidad de Santa Teresa o la difusión de sus escritos en los más diversos estratos sociales para darse cuenta del fenómeno²⁸. No se trataba ya de algo para gentes escogi-

²⁶ Madrid y 6 de abril de 1639, AHN, *Inquisición*, leg. 102, exp. 2 fol. 139r-v. El propio beato Simón de Rojas, participó en el descubrimiento de los alumbrados de la Corte. Cfr. F. Vega y Toraya, *Vida del Beato Simón de Rojas*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1772, pág. 144.

²⁷ R. L. Kagan, *Los sueños de Lucrecia. Política y profecía en la España del siglo XVI*. Madrid: 1991.

²⁸ I. Rodríguez (OCD), *Santa Teresa de Jesús y la espiritualidad española*. Madrid: 1972, págs. 25-36 y 65-106.

das o para iniciados, sino del marco de una religiosidad de sectores medios o populares, con un estatus económico modesto y un nivel cultural escaso, no académico, en el que se mezclaban imágenes, definiciones dogmáticas, símbolos y fórmulas rituales (oraciones, catecismos). El hecho de que escritores místicos y espirituales del XVI, a pesar de los rudos encontronazos intelectuales y con la Inquisición en contra²⁹, pudiesen utilizar la lengua castellana como vehículo de expresión de sus pensamientos y experiencias, fue un factor decisivo en el proceso vulgarizador de tales doctrinas³⁰.

Los numerosos testigos que pasaron por la Inquisición con motivo de estos procesos nos permitirían seguir con minuciosidad las andanzas de estos espirituales por el Madrid del siglo XVII, su afanosa búsqueda de protectores entre los nobles o los altos servidores del rey, su necesidad de cobijarse bajo la aprobación de confesores y frailes o de procurarse una audiencia, todo lo cual nos permitiría desvelar algunas claves de los comportamientos sociorreligiosos de la época. No es este el lugar para profundizar en ello, ni tampoco el objeto de este trabajo. Antes bien, vamos a tratar de acercarnos a las fuentes en que bebieron y de definir los rasgos doctrinales e intelectuales que marcaron sus andanzas por las tortuosas calles del espíritu.

LA EXPERIENCIA ESPIRITUAL DE MARÍA BAUTISTA EN SUS ESCRITOS

Afortunadamente para nosotros María Bautista escribió en la cárcel unos cuadernillos a modo de autobiografía espiritual. Estructurados en varios escritos tienen una extensión de cincuenta cuartillas de letra grande y angulosa. Los diversos textos se inician con una declaración de fe, tal como lo exigían las circunstancias, pero los argumentos de cada uno son distintos.

En el primero³¹, trata de ponerse bajo la protección del inquisidor y del Conde Duque. Lo hace por indicación divina, pues en el escaso tiempo que llevaba en la cárcel, encontrándose en oración, había tenido tres locuciones.

“Digo señor que estando en oración, en tres ocasiones se ha comunicado a mi alma este espíritu que me infunde lo que quiere sin estar en mi mano dejar entenderlo. Todas tres veces me ha fortalecido y consolado en este trabajo y me ha movido a particular amor a Dios, creciendo en mi como el ciprés que va caminando al cielo y no ve nadie como crece”³².

²⁹ V. Pinto Crespo, *Inquisición: control ideológico en la España del siglo XVI*. Madrid: 1983, págs. 280-283.

³⁰ D. Ynduráin, *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras de su verso*. Madrid: 1990, págs. 11-12.

³¹ AHN, *Inquisición*, leg. I02, exp. 2, fols. 17r-20v.

³² *Ib.*, fol. 18r.

Fue en la tercera en la que se le dijo escogiera por padres espirituales al inquisidor y al Conde Duque³³.

En los textos segundo³⁴ y tercero³⁵ narra su conversión, sus andanzas por los conventos madrileños buscando confesor, sus rivalidades con otras beatas y algunas de sus visiones o revelaciones. En el cuarto³⁶ describe su experiencia espiritual y la defiende como auténtica. Finalmente, dos escritos breves con los nombres de las personas, religiosos o laicos, con los que ha intercambiado sus experiencias.

María Bautista era mujer de una sensualidad viva y rica imaginación. Ella misma cuenta cómo antes de su conversión había cometido varias infidelidades “se había rendido a diferentes personas”. Incluso en una ocasión, un confesor viejo y feo, al que le contó cómo le asaltaban los deseos libidinosos, “la solicitó y rindió”³⁷. “Flaqueza de mujer solicitada de la mocedad”, afirma, si bien “siempre tuve temor de Dios y procuraba convertirme a Dios con brevedad confesándome para conseguir la amistad de Dios. Este ha sido siempre mi remedio, como medicina de nuestra Santa Madre Iglesia para remedio de pecadores y enfermos en los vicios de nuestra sensualidad. Y por medio del santísimo sacramento de la eucaristía fue Dios servido convertirme y desengañarme de las vanidades de mujeres mozas y locas como yo”³⁸. Un texto que evoca incluso terminológicamente algún pasaje de la *Vida* de Santa Teresa.

Un día, diez años antes, después de una confesión general se convirtió definitivamente. La autenticidad de esta conversión se le confirmó mediante la visión de un castillo a cuyo pie fue coronada por el Santo Ángel de la Guarda, un ángel cuya devoción era muy popular en Madrid, pues en la romería a su ermita, el 1 de marzo, participaban todos los sectores sociales³⁹. Hizo voto de no “ofender más a Dios y ni a su marido”, se puso hábito de beata y se dejó arrastrar por los impulsos de su

³³ “La tercera vez que me habló fue ayer miércoles y fue mandándome escribiese un papel a V.ª S. de su parte y que vaya a manos del Conde, mi señor, por mano de V.ª S., y que le haga relación deste y que estén los dos solos quando le lea. Y me dio por padre espiritual a este caballero, y dice que aunque es seglar, lo puede ser juntamente con V.ª S. Y como a tales ruego por los dos con particular amor, aunque soy tan ruin como se sabe. Padres y señores míos, demás de lo referido, me dijo dile al inquisidor Adán de la Parra que le diga al Conde de Olivares, que a los dos los doy potestad de padres tuyos y que con ella te manden para que tu los obedezcas y que no usen contigo como jueces, sino como padres. Y yo soy quien te traigo así, y quiero ser sólo tu padre y juez, que tu causa es mía. Y si esto hacen los dos, yo prometo mostrarme padre desta monarquía y con sus almas de los dos, con singular misericordia. Y por medio tuyo daré al Conde avisos para su salvación. Y esto sin que deje el gobierno, antes tú le ayudarás a llevar esta carga con avisos para el mejor acierto... (*ib.*, fols. 18v-19r).

³⁴ *Ib.*, fols. 21r-36v.

³⁵ *Ib.*, fols. 37r-52v.

³⁶ *Ib.*, fols. 53r-62v.

³⁷ Audiencia de 11 de abril de 1639, *ib.*, fol. 132v.

³⁸ *Ib.*, fols. 37v-38r.

³⁹ J. Deleito y Piñuela, *También el pueblo se divierte*. Madrid: 1944, págs. 12-13.

espíritu. Hizo penitencia, intentó convertir a mujeres de mala vida y empezó a experimentar prodigios en forma de visiones, revelaciones o arrobamientos. Nada extraordinario en una época en la cual numerosas mujeres de la corte, espoleadas por sus confesores, pasaban por los mismo trances.

Su itinerario espiritual se apartaba de la mística más tradicional, cuarteada por Santa Teresa, pero que seguía conservando las tres vías o estadios (purgativa, iluminativa y unitiva). Nada en los textos de nuestra reza permite hablar de un proceso gradual hacia la perfección. Los fenómenos místicos le vinieron dados, porque había sido elegida por Dios. Ella no podía resistirse. Después de tener una visión que luego relataremos comenta: “fue a media vista, como dicen los teólogos, que así se suele manifestar el Señor, cuando quiere y a quien quiere”⁴⁰. Aclarando las locuciones y revelaciones “dijo que estando hablando con Dios con sencillo corazón y fervoroso, la infunden sin poder descartarse de entenderlo”⁴¹. O cuando le preguntaron los inquisidores sobre lo que había escrito respondió: “y no se acuerda lo que contiene los papeles que ha dado, porque cuando posteriormente la inspiran que tome la pluma y dé por escrito lo que ha pasado por su alma, la dictan lo que va escribiendo sin ser ella señora de sí, ni tener potestad para refrenarse en lo que está escribiendo...”⁴².

La terminología se acerca a la usual entre los místicos: “sueño espiritual”, “visión interior”, “visión imaginaria”, “enajenación” “recogimiento de las potencias” “unión de voluntad” “y no cosa discursiva del entendimiento, porque no estoy en ocasión de discurrir quando me recojen en un vacío de todo lo criado”⁴³. Pero su opción es clara.

El centro de gravedad lo pone en la meditación de la Pasión de Cristo, utilizando la oración vocal en auxilio de la contemplación. En la misma audiencia en la que relata su conversión, tras detallar la visión del castillo, sigue diciendo:

“Que después de esto, todo el discurso del día, todo el tiempo que se convirtió, ha estado en continua oración, sin apartarse un punto de meditar en la Pasión y adorar las llagas. Y que esta es su oración. Y que cuando adora sus llagas y reza el pater noster y avemaría y un gloria patri a cada llaga y a la santísima cabeza coronada de espinas, lo mismo. Y en la oración le dijeron interiormente, que esta era la estación del santísimo sacramento y que entonces se le representó el Señor, hecho un lagar de sangre, coronado de espinas y que lo vio con los ojos del alma más vivamente que si

⁴⁰ AHN, *Inquisición*, leg. 102, exp. 2, fol. 20v.

⁴¹ Audiencia de 13 de mayo, *ib.*, fol. 153v.

⁴² Audiencia de 5 abril, *ib.*, fol. 122r.

⁴³ *Ib.*, fol. 20r; “y que esto lo siente infundido en el alma, sin oír voces y que lo entiende como si formalmente se lo dijeran con palabras” (Audiencia 13 de mayo, f. 253v); “preguntada diga y declare en qué forma el demonio la ha amenazado si fue con palabras claras y en qué aviso y forma le vio, dijo que estando en oración, cerrados los ojos en visión imaginaria...” (Audiencia, 5 de mayo, f. 136v).

fuera con ojos corporales y que le mandó que este modo de oración lo enseñase a muchas personas...”⁴⁴.

Estamos ante un problema central en torno al cual giró la ruptura teresiana con respecto a la mística de los recogidos, distanciándose simultáneamente de los alumbrados. Planteado en “Camino de Perfección”, no pasó desapercibido a los censores, como ha señalado C. Morón Arroyo⁴⁵. Tal ruptura tuvo gran importancia doctrinal y sociológica. Se superaba la contradicción entre oración vocal y meditación y se puso la mística al alcance de todos, pudiendo salir del claustro, donde los teólogos de mediados del siglo XVI e incluso los recogidos trataron de encerrarla. El caso que nos ocupa es expresivo de algunos resultados de esta ruptura, enriquecidos además por los efectos de unos medios de transmisión convertidos en canales de flujos intelectuales diversos y multidireccionales.

En efecto, el modelo utilizado sería el de Santa Teresa de Jesús. Sus referencias a la Santa son frecuentes. Pone en boca de sus confesores frases que la recuerdan que sus experiencias eran similares a los de la Santa. Al espíritu que le habla atribuye la afirmación de que Dios le favorecerá incluso más que a aquella. Igual que ella quiere ser fundadora, en un momento en que Madrid es un vivero de fundaciones conventuales. Entre 1561 y 1640 se fundaron 16 conventos femeninos, de ellos 10 y 2 casas de recogimiento, una vez que la Corte regresó de Valladolid. De monjas carmelitas se fundaron en dos casas, una en 1586 y otra en 1611. La Santa llegó a ser muy popular y no sólo en Madrid donde otros procesados también invocaron su modelo⁴⁶. Sin duda María Bautista conocía bien el libro de la Vida. Ahora bien, cuando reconstruye sus vivencias espirituales, manipula las evocaciones de los textos de la Santa con ideas inspiradas en otras fuentes no literarias. Veamos un ejemplo:

Cuenta Santa Teresa que estando con una persona a la que era muy aficionada,

“representóseme Cristo delante con mucho rigor dándome a entender que aquello le pesaba: vñe con los ojos del alma, más claramente que le pudiera ver con los del cuerpo, y quedóme tan imprimido, que ha estado más de veinte y seis años, y me parece lo tengo presente”⁴⁷.

María Bautista relata por su parte esta visión:

“Habrá seis o cinco años, poco más o menos, estando a los pies de mi confesor

⁴⁴ Audiencia de 5 de abril, *ib.*, f. 123r.

⁴⁵ *Santa Teresa de Jesús. Textos fundamentales*, Intr., edic. y notas C. Morón Arroyo. Madrid: 1982, págs. 89-90 y 123-125.

⁴⁶ Cfr. J. S. Amelang, *Los usos de la autobiografía: monjas y beatas en la Cataluña moderna*, en J. S. Amelang, M. Nash, eds., *Historia y género*. Valencia: 1990, pág. 201.

⁴⁷ Santa Teresa de Jesús, *Su vida*, 7.^a ed. Madrid: Espasa Calpe, 1976, pág. 44.

fray Mateo de Villarruel, religioso mercedario calzado, [me sucedió] ver a Jesucristo mi Señor transformado en él. Su hermosura era incomparable, su traje como andaba por el mundo, carmesí y morado, sus manos hechas al torno de perfección y hermosura. Digo que escribiéndolo estoy y me enamora de nuevo considerar esta visión⁴⁸.

En el proceso espiritual de ambas, la visión tendría un significado similar, ya que está vinculada al inicio de la conversión definitiva. Una recuerda a la otra. Pero nuestra beata mezcla diversos elementos, tales como imágenes sacadas de la iconografía más difundida o estereotipos del púlpito con la evocación de la visión teresiana. Esta manipulación es consecuencia de la compleja imaginería intelectual de la beata en la que la transmisión de la cultura no escrita parece desempeñó un papel fundamental. Imágenes provenientes de la iconografía de la época, como la de aquella otra visión donde un hilo de seda que sale del corazón de Cristo enlaza también su corazón⁴⁹, estereotipos divulgados por los predicadores, relatos de la vidas de los santos o fórmulas devocionales, contribuyeron a tallar —ella misma se compara a veces con una piedra en bruto— esa imaginería intelectual y se convirtieron en los medios de transmisión de un pensamiento religioso multiforme. Sin duda también la literatura del momento desempeñó un importante papel. Sabemos que estos grupúsculos celebraban reuniones de diversa índole. Mateo Rodríguez, otro de los procesados por la Inquisición, montaba representaciones de comedias a lo divino en su casa, para celebrar de este modo algunas festividades religiosas⁵⁰.

LOS PERFILES DE UNA CULTURA RELIGIOSA

El resultado fue una cultura religiosa al margen de los parámetros académicos. Pero las cosas eran un poco más complejas de lo que suponía el fiscal, que conocedor del influjo de las vidas de los santos, redujo la experiencia espiritual de la rea a un hábil manipulación de las mismas por parte de ella:

“Y llegó a tanto la astucia y maña de esta rea que cuidadosamente decoró el modo de hablar de algunos santos sacados de sus vidas y las mercedes que Dios les hacía y los tormentos que sufrieron de los demonios, con que ha afectado el lenguaje de santa y referido algunos sucesos de otros santos y aplicándoselos así⁵¹.”

⁴⁸ AHN, *Inquisición*, leg. 102, exp. 2, fol. 21r.

⁴⁹ V. Pinto Crespo, “La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de su actuación (1571-1665)”, *Hispania Sacra*, XXXI (1978-1979), 297-300.

⁵⁰ M. J. del Río Barredo, *Representaciones dramáticas en casa de un artesano de Madrid de principios del siglo XVII*, en L. García Lorenzo y J. E. Varey, eds., *Teatros y vida teatral*. Londres: 1991, pp. 245-258.

⁵¹ AHN, *Inquisición*, leg. 102, fol. 168r.

Y digo que las cosas fueron un poco más complejas, porque la lectura de los textos de nuestra beata produce una cierta perplejidad. Es interesante constatar que en tales textos no haya citas bíblicas, sino mención de historias de la Biblia o utilización de imágenes escriturarias. Sin duda conocía la Escritura a través de los relatos de ella que había oído. Ahora bien, esta forma de aprendizaje, alejado de los cánones académicos, no fue obstáculo para que se aventurara en formulaciones doctrinales arduas, como cuando alude al dogma de la Santísima Trinidad.

En la oración estaba "... sin apartarme de Jesucristo mi Señor, porque en su Majestad hallo al Padre con su divinidad y al Espíritu Santo, que procede de los dos, por unión hipostática, siendo las tres divinas personas distintas y un solo Dios verdadero en esencia y sustancia, porque las enlaza el amor"⁵².

Como no fue obstáculo tampoco para que utilizase la interpretación de algunos textos bíblicos en su propia defensa. Así la parábola de las vírgenes prudentes interpretada de esta forma:

"... que esta es la verdadera prudencia, tener las lámparas llenas de aceite de caridad. Esta es la más fina. Así lo entendí de Nuestra Señora habrá un año, que en esto está la verdadera prudencia y no en saber hablar bien disimulando fuerzas de espíritu. Buena intención, amar mucho, padecer sin tasa por el amado, habiendo trabajado el alma. En esto se le sigue el premio, que es descansar con él en el lecho de la cruz"⁵³.

Después de esto podemos entender mejor, que estando presa en las cárceles de la Inquisición lance un reto a sus jueces comparando su proceso con la Pasión:

"Cinco años ha que me enseñaron en la oración una mujer vestida de hábito, de juez en juez y mi maestro Cristo y Señor delante de mí, que le llevaban preso, atadas las manos santísimas. Y me dijo, también lo serás por mi amor y te acompañará la inocencia. Buen ánimo hija, a padecer, que yo te enseñaré lo que has de hacer"⁵⁴.

Hasta aquí el relato de un proceso que hemos desmenuzado con alguna detención, porque en él se cruzan muchas cosas paradigmáticas de aquel momento en una Corte como el Madrid de los Austrias. En primer lugar, los elementos de una cultura religiosa, que a través de prácticas sociorreligiosas enlazó alambicadas doctrinas con las preocupaciones cotidianas de las gentes. Este caso que nos ocupa puede ser bien expresivo de ello. Estamos ante una mujer, perteneciente, según del gusto de la última historiografía al "género oprimido". Su conducta en cuanto

⁵² *Ib.*, fol. 20r.

⁵³ *Ib.*, fols. 55r-v.

⁵⁴ *Ib.*, fol. 66v.

beata, como el de tantas otras, puede ser interpretada como una conducta transgresora⁵⁵. Al romper supuestamente los moldes en que los moralistas y los jerarcas de la Iglesia querían encerrar a la mujer⁵⁶ parecía abogar por un papel distinto para la misma. Sin embargo, las cosas no fueron, ni tan simples, ni tan unidireccionales: una iglesia predicando la sumisión y una Inquisición, ya convertida en un tribunal disciplinar, abortando los deseos de emancipación femenina⁵⁷. Obviamente, ninguna religión de la época, ni siquiera la reformada, favoreció explícitamente el cambio de rol de la mujer. Pudieron tener un papel distinto fundamentalmente las mujeres a las que su posición social se lo permitió⁵⁸. Sin embargo, a una mujer como ésta, que no pertenecía a las clases privilegiadas o simplemente acomodadas, a cuyas mujeres se les reservó un importante papel en las estrategias patrimoniales, le abrió un espacio social en el que desenvolverse, tal como habían deseado también los moralistas del siglo XVI y principios del XVII⁵⁹. Las beatas gozaron de un status socialmente reconocido y propiciado incluso por las instituciones eclesiales⁶⁰.

En segundo lugar los problemas de la creación y difusión del pensamiento, los variados instrumentos a través de los que se difunde, así como la permeabilidad entre la cultura académica y la popular. Finalmente, el entramado de una religiosidad utilizada por la Iglesia como instrumento de penetración social, pero que produjo unos resultados no siempre controlables por la propia institución que la había difundido y propiciado, aunque paradójicamente seguía necesitando de ella.

El desenlace de este proceso subraya esta paradoja. María Bautista, en sentencia dada por los inquisidores del tribunal de Toledo el 2 de marzo de 1640 fue absuelta:

“En la audiencia de la tarde del Santo Oficio de Inquisición de Toledo, a dos días del mes de marzo de mil seiscientos y cuarenta años, estando en ella... habiendo visto el proceso causado contra María Bautista, mujer de Pedro López de Anchasa, vecina de Madrid, en conformidad dijeron, que ésta en la sala de la audiencia, sea grave-

⁵⁵ M. H. Sánchez Ortega, *La mujer y la sexualidad en el Antiguo Régimen. La perspectiva inquisitorial*. Madrid: 1992, págs. 67-68.

⁵⁶ M. Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid: 1986, págs. 88-89.

⁵⁷ Defienden la tesis contraria C. Guilhem, o. c., pág. 238 y M. E. Perry, o. c., pág. 148.

⁵⁸ N. Z. Davis, *Mujeres urbanas y cambio religioso*, en J. S. Amelang, M. Nash, eds., *Historia y género*. Valencia: 1990, pág. 145.

⁵⁹ M.C. Barbazza, “L’*épouse chrétienne* et les moralistes espagnols des XVI^e et XVII^e siècles”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXIV (1988), 99-137; M. A. Hernández Bermejo, “La imagen de la mujer en la literatura moral y religiosa de los siglos XVI y XVII”, Norba. *Revista de Historia*, VIII-IX (1987-1988), 175-187. De la propia lectura de estos trabajos, se puede deducir la importancia que los moralistas daban a este papel socioreligioso de la mujer, aunque las autoras de los mismos vean en ello sólo un mecanismo de control.

⁶⁰ J. S. Amelang, o. c., pág. 205.

mente reprendida y advertida de los engaños que ha tenido de sus revelaciones y se le manda que no escriba cosa de revelaciones ni de su espíritu, ni lo trate con persona ninguna, sino fuere con su confesor y que por espacio de dos años se confiese con el padre fray Francisco de Soria, de la orden de S. Basilio, calificador del Santo Oficio y por su ausencia con el que el dicho padre le señalare y no pueda comulgar sino fuese con licencia de su confesor y todo lo cumpla pena que será castigada con todo rigor. Y que esta causa, ni lo a ella proveído no le obste a ella ni a ninguno de sus descendientes, para poder tener oficios de honra ni de inquisición y lo rubricaron⁶¹.

VIRILIO PINTO CRESPO
Universidad Autónoma de Madrid

⁶¹ AHN, *Inquisición*, leg. 102, Exp. 2.

LOS MEMORIALES DE QUEVEDO A FELIPE IV

La actividad literaria de Quevedo ilustra la proximidad entre ficción y literatura de noticias. Relatos como *Los sueños*, *Discurso de todos los diablos* o *La hora de todos* proporcionan, en el marco de una ficción lucianesca, noticias sobre la actualidad política, económica y social, sin detrimento de otras reflexiones de carácter más universal. Fue uno de los modos de que se sirvió para orientar el comportamiento de sus contemporáneos. En ocasiones, sin embargo, pretendió influir de manera inmediata en el curso de los acontecimientos y, entonces, se despojó de la ficción para abrazar géneros directamente informativos.

Dentro de la literatura quevediana de actualidad se pueden mencionar diversas piezas. Así, la *Carta a Luis XIII*, la *Visita y Anatomía de la cabeza de Richelieu*, el *Breve compendio de los servicios de don Francisco Gómez de Sandoval*, *Relación con que se declaran las trazas con que Francia ha pretendido inquietar los ánimos*, *Descifrase el alevoso manifiesto con que previno el levantamiento del duque de Berganza*, *La rebelión de Barcelona*, *Panegírico a la majestad de don Felipe IV*. La diversidad de los títulos sugiere la de los contenidos, que oscilan entre la simple crónica y la petición de medidas. En casos así puede hablarse de una literatura noticiosa o de combate, que responde al deseo de intervenir en las rivalidades del momento. Esos escritos merecen más atención de la recibida, no sólo porque arrojan luz sobre la vida y el pensamiento de Quevedo, sino también porque presentan muchos de los rasgos temáticos y estilísticos habitualmente apreciados en otras obras suyas.

Entre ellos, ocupan un lugar destacado los memoriales, que reflejan el interés de Quevedo por ese género. No lo contradicen ni la célebre burla del arbitrista en *El Buscón* ni la parodia en que consiste el *Memorial pidiendo plaza en una Academia*, obras que, simplemente, ponen de relieve la formalización alcanzada por tal género, susceptible de la misma réplica burlesca que recibieron otras modalidades literarias graves y cultas.

Quevedo escribe o envía¹ varios memoriales a Felipe IV durante los años 1626 y 1635, un período en el que se acusa su vocación de intelectual que trata de influir en el gobierno de la nación. Los límites temporales señalados son fácilmente verificables. Si bien *Política de Dios I* se escribió años antes, la primera impresión autorizada y supervisada por el autor es de 1626. Entre las modificaciones de última hora encaminadas a actualizar el libro hay una tan decisiva como la dedicatoria al monarca. “Yo advertido en estos inconuenientes, os hago, señor, estos abreuizados apuntamientos, sin apartarme de las acciones y palabras de Christo [...] Yo conozco quanto precio tiene el tiempo en los grandes Monarcas; y sè quan conforme a su valor le gasta V. M. en la tarea de sus obligaciones [...] por esso no amontoño descaminaos enseñamientos; y mi breuedad es cortesía reconocida, pues nunca el discurso de los escritores se podra proporcionar con el talento superior de los Principes”. Preliminar característico de memorial, o si se quiere, de tratado convertido *a posteriori* en memorial. *Política de Dios*, de este modo, se convierte en un libro dirigido a quien reina en España en 1626, independientemente de que los preliminares contengan un destinatario más general². Por eso, en coherencia con tal intención, *Política de Dios II*, concluida en 1635 y publicada póstumamente, se cierra apelando al mismo destinatario³.

Entre 1626 y 1635 Quevedo compuso otros memoriales, al calor de circunstancias más concretas. El *Memorial por el Patronato de Santiago* fue publicado en enero de 1628. *Su espada por Santiago* lleva la fecha de 4 de mayo de 1628. *Lince de España u zahorí español*, fue escrito –en opinión de Fernández Guerra– en octubre de 1628. La única copia conocida de *Execración por la fee catholica* está fechada el 20 de julio de 1633. Corresponden a debates en los que terció Quevedo, siendo el telón de fondo su actitud hacia Felipe IV y, en menor medida, Olivares⁴. Tal literatura de circunstancias presenta notables coincidencias –de pensamiento, de erudición y de estilo– con otros tratados, narraciones e, incluso, poemas, confirmando así la estrecha intercomunicación de las obras quevedianas.

¹ El matiz que supone el uso de la disyuntiva es importante, pues no existe constancia de cuántos memoriales llegaron al destinatario y, de ser así, cuál fue su reacción. El presente estudio, por lo tanto, analiza estos escritos quevedianos desde la perspectiva del emisor.

² “A los hombres, que por el gran Dios de los exercitos tienen con titulo de Reyes la tutela de las gentes: Pontífice, Emperador, Reyes, Principes”. Sigo la edición de James Crosby, Madrid, 1966, p. 38.

³ “Esto, Señor, acuerdo a V.M. como Vassallo suyo de buena Ley, sin perder jamas de vista la del Evangelio [...] acabe esta obra con intento de servir con mi poco caudal, y cortos estudios *A la Magestad del muy Poderoso, muy Alto, y Bienaventurado Rey de las España don Felipe Quarto*” (pp. 315-16).

⁴ Tal vez en contra de una opinión tan autorizada como la de Elliott (por ejemplo, la sintetizada en *El Conde-Duque de Olivares*, trad. esp., Barcelona, 1990^f, pp. 327-28), creo que es el monarca, más que el valido, el blanco de Quevedo. En los escritos en torno al patronato de Santiago, así como en *Lince de España*, lisonjea a Olivares, mientras amonesta al rey. Y cuando ataca al valido, caso de *Execración*, emplea mayor dureza con Felipe IV.

La polémica desatada en torno al patronato de Santiago es fácil de resumir. Según la leyenda, el apóstol intervino en la batalla de Clavijo, ayudando decisivamente al ejército cristiano contra el moro. Agradecido, el rey Ramiro hizo una ofrenda a Santiago, consistente en el pago anual de una renta –el llamado Voto de Santiago⁵– destinada a la iglesia de la ciudad de su nombre, a cuyo Cabildo correspondió finalmente la administración. En el año 1617, tras la beatificación de santa Teresa, la orden de los carmelitas descalzos propuso el nombramiento de la santa como patrona de España, juntamente con el Apóstol. Las Cortes accedieron a ello, pero no pudieron ponerlo en práctica debido a la oposición suscitada, como lo prueba la actuación del papa Urbano VIII, quien, tras establecer el copatronato de la santa el 21 de julio de 1627, lo derogó el 8 de enero de 1630.

Quevedo, caballero del hábito de Santiago, intervino destacadamente en la polémica, alentado por el Cabildo compostelano, en una relación de mutuas conveniencias, cuyos entresijos ha analizado Filgueira Valverde⁶. En el *Memorial por el patronato de Santiago* acumula pruebas en favor de dicha causa: confirmaciones reales y papales, testimonios favorables de santos y mártires, referencias de otros historiadores, rezos y ceremonias de la Iglesia, etc. Ese heterogéneo aparato historiográfico es el ropaje de un razonamiento político que, a lo largo del memorial, contrasta el poder legal del monarca con los límites impuestos por la religión.

Quevedo recuerda que la admisión de santa Teresa como patrona constituye un proceso en el que intervienen: a) Urbano VIII mediante una bula “en cuya obediencia fue admitida [la santa] en esta corte” (p. 858a); b) el Reino, que “acordó fuese recibida por particular abogada de España” el 16 de noviembre de 1617; y c) Felipe III. Tras esa breve rememoración, decide dirigirse a Felipe IV porque “a vuestra instancia se ha determinado y puesto en ejecución” (p. 862a). Pero aunque el rey tenga capacidad jurídica, carece de legitimación. Espigo algunas de las razones en que se apoya Quevedo:

Santiago dio a vos el reino, quitándole con la espada a los moros [...] ¿Pues cómo, Señor, quitará o limitará o disminuirá el Reino a Santiago lo que no le dio, y le debe lo que es suyo por expresa voluntad de Cristo? (pp. 862-63)

⁵ Sobre esta institución, Ofelia Rey Castelao, *La historiografía del Voto de Santiago*, Universidad de Santiago de Compostela, 1985. Asimismo, T. D. Kendrick, *Saint James in Spain*, London, 1960.

⁶ “Nuevos documentos para la historia del patronato jacobeo”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, XIV (1924-1925), pp. 189-96, 216-22, 240-44 y 292-300. Cfr. asimismo, Ofelia Rey, *op. cit.*, pp. 107-27.

⁷ Cito el *Memorial por Francisco de Quevedo. Obras completas*, edición de F. Buendía, Madrid, 1966⁶, pp. 855-79. Por dicho tomo citaré otras obras de Quevedo, indicando entre paréntesis las páginas de referencia.

¿cómo podréis ser voto, ni parte, ni medio para deponer a vuestro capitán, a vuestro general? No lo podéis hacer, señor; (p. 865)

Delito es en la guerra volverse el alférez contra el capitán: ¿cómo cabrá en vos esta culpa, que por la gracia de Dios y por el patrocinio de Santiago es vuestra majestad el mayor y el mejor rey del mundo? (p. 866)

Advertid, señor, con toda la alma, que Santiago sabe sentir y entristecerse. (p. 867)

Aunque todo sea lícito a vuestra majestad, lo que no edifica a todos no lo ha de hacer, cuanto menos lo que escandalizase: (p. 869a)

No hay, señor, otro patrón como Santiago, ni otro reino con las obligaciones que éste, ni otro rey que le deba por vasallaje lo que vos le debéis; (p. 870a)

¿Qué aguarda, señor, vuestra majestad si Santa Teresa defiende la causa de Santiago, y enseña a España lo que ha de hacer, y a vos qué habéis de determinar? (pp. 877-78)

Este súbdito, por otra parte, no se dirige a Felipe IV desde una posición de inferioridad. De la misma manera que en *Política de Dios* Quevedo escribe “con la pluma de los evangelistas”, recordándole qué instancias y obligaciones limitan su poder, aquí vuelve a señalarle su sometimiento a la voluntad celestial, de la que –se diría– Francisco de Quevedo es intérprete:

yo, en nombre de toda la orden y caballería de Santiago, y del propio Santo Apóstol (p. 862a)

Además de conminarle a rectificar, le anuncia su oposición, apoyándose en un precedente valioso:

Opúsose con mucho valor a aquel decreto del Reino arriba referido, a la majestad de Felipe III vuestro glorioso y bienaventurado padre, el arzobispo de Sevilla don Pedro Vaca de Castro y don Beltrán de Guevara, arzobispo de Santiago, con tan vivas razones y valor tan justificado, que se suspendió. (p. 862a)

Quevedo empleó argumentos de semejante índole porque creía en su eficacia. Quizás su destinatario no reaccionó del modo deseado, pero no parece que hubiese sido insensible. Cuenta Tarsia en su *Vida* que Quevedo: “En el año de 1628 padeció otra borrasca de seis meses, habiéndole su majestad mandado salir de la Corte” (ed. cit., p. 789a). Aunque no especifica el motivo, parece una consecuencia del *Memorial*, porque en el prólogo a *Su espada por Santiago* Quevedo alude inequívocamente a la persecución desencadenada. Hay que suponer que en la sanción influyó decisivamente la actitud del escritor hacia el monarca. Con santa Teresa se mostró muy respetuoso y, además, la polémica en sí misma no tenía trascendencia política.

Posiblemente el *Memorial* carece de originalidad en cuanto alegato en favor del patronato único del Apóstol, pues expone con brillantez formal argumentos incesantemente invocados. En cambio, me interesa destacar el modo en que Quevedo se sirve de la religión para dotarse de una posición autorizada, estableciendo límites al poder del monarca y reforzando sus discrepantes puntos de vista. En el difuso territorio de los santos y la divinidad buscó un cauce de participación en las decisiones regias.

Desde el destierro –“perseguido y acusado”– Quevedo envió al Conde-Duque *Su espada por Santiago*, para que “disponga que le vea su majestad” (p. 451b). Su discurso, organizado en seis “tratados” –capítulos– se inicia con la reafirmación de la causa de Santiago, sin por ello negar, “los sagrados méritos de Santa Teresa”, objetivo del tratado segundo. En el tercero, cuarto y sexto trata de invalidar los argumentos de escritores y memorialistas defensores de la causa teresiana, como Balboa de Morgovejo (pp. 458-67), fray Pedro de la Madre de Dios y otros (pp. 470-81 y 491-99). En el tratado quinto expone los fundamentos del patronato de Santiago, santo que “se contenta hoy con que no le quitéis lo que ni le distes ni pudistes dar” (p. 490b). Aunque Quevedo se dirige al monarca en un tono más sumiso, no desperdicia la posibilidad de reafirmar sus criterios:

Escrita tengo en mi *Memorial* la causa por qué los procuradores de cortes ni vuestra grandeza no podéis tratar del patronato de Santiago (p. 468b)

Aparentemente, tal incapacidad derivaría del hecho de que la cuestión del patronato de Santiago, “por ser caso eclesiástico”, (p. 453b) no depende de la voluntad del rey. Pero la insistencia con que Quevedo pide a Felipe IV que actúe como su predecesor en el trono demuestra que los actos del monarca no podían ser anulados por ningún derecho positivo. Por ese motivo, busca otras vías para condicionar sus decisiones. Una es la ya conocida invocación a la voluntad de Dios:

el patronazgo de Santiago fue elección de Cristo, que precedió a los reyes y a los reinos: esto en el *Memorial* primero mío, y en éste lo tengo probado. (p. 483b)

Otra es la creación de instancias de opinión e influencia que pudiesen constituir elementos de poder más propicios. Quevedo concluye *Su espada por Santiago* pidiendo al rey que consulte para tomar expediente a “las universidades de vuestros reinos” porque éstas son “a su modo un concilio provincial perpetuo en vuestros reinos, y un oráculo doméstico muy socorrido para los negocios que son deste linaje” (pp. 500-01).

En la disputa en torno al patronazgo de Santiago Quevedo se implicó activamente, por motivos tan variados como pudieron haber sido la convicción, el halago o la esperanza de obtener ciertos beneficios. Pero, ampliando el ámbito de su refle-

xión, planteó cuestiones relacionadas con el poder. De esta manera, sus peticiones en forma de memorial van más allá de la rivalidad del momento, pues reflejan la inquietud de un pensador que pretende dictar normas de conducta al rey. El memorialista por Santiago aparece unido al tratadista moral y político.

Es interesante la comparación con *Lince de España u zahorí español*. El “muy agradable servicio” presentado por Quevedo consiste en un ramillete de observaciones sobre política italiana y en una advertencia sobre las intenciones del duque de Saboya, en quien el monarca no debe confiar: “y que sea a vuestra majestad imposible creer que lo será [amigo vuestro], y muy indecente y peligroso creerlo, y poco seguro aun dar a entender que lo cree”. (p. 888a). Basándose en sus lecturas y conocimiento de la realidad italiana, Quevedo vuelve a enaltecer el papel de los asesores:

La munición y artillería más poderosa contra los reyes es desacreditarles el buen consejero. Los romanos enviaron embajadores a Antíoco, sólo para que con la maña y la conversación le desacreditasen y hiciesen sospechoso a Aníbal; (p. 894a).

Lince de España está escrito por quien, habiendo sufrido críticas y persecuciones, necesita moderar el tono de sus advertencias. A diferencia de los dos anteriores, en este memorial no hay citas religiosas ni referencias a la divinidad. Posiblemente debe verse una relación directa entre ambos hechos: pues cuando Quevedo no puede invocar un ámbito ajeno al poder del rey, (la ética, el evangelio, los santos y la divinidad), debe limitarse a las simples recomendaciones propias de un súbdito.

Se custodia en la Biblioteca del Real Consulado de La Coruña un tomo de *Papeles varios*, cuya signatura es S3-F. Contiene, entre otras piezas manuscritas e impresas, la siguiente: *Execracion por la fee Catholica contra la blasfema obs / tinacion delos Judios que hablan Portugues, y en / Madrid fijaron los Carteles sacrilegos y Here= / ticos. Aconsejando el remedio, que ataxe , / lo que suçcedido en este Mundo con todos / los tormentos aun no se puede empe= / çar a Castigar, / Escriuela Don Franco. de Queuedo Villegas Cauallero / dela Orden de Santiago, y Secretario de su Mag*^{*}. En la prensa española y gallega de los días 25 y 26 de julio de 1991 se refieren diversos pormenores sobre su descubrimiento.

* Procedo ahora a completar su descripción:

En el lomo: Papeles Barios.

Facticio, compuesto por diversas piezas manuscritas e impresas. Sin foliación conjunta. Tamaño folio, encuadernado en pergamino, con correíllas.

En la cara posterior de la cubierta: EX LIBRIS / JOSEPHI / CORNIDE. *En el recto de la hoja 1:* Ex Museo D. Alphonsi Yañez de Parladous. En Madrid Mayo 21, de 1706.

Se trata de una de las quince obras que Tarsia, en su biografía, da por no halladas y describe como "un tratado contra los judíos, cuando en esta corte pusieron los títulos que decían *Viva la ley de Moisés y muera la de Cristo*". Fechado en Villanueva de los Infantes el 20 de julio de 1633, el memorial va dirigido "A la Magestad Catholica del Rey / Nro. S^o. Don Ph^o. 4^o deste nombre". Aunque siempre es necesaria la cautela ante hallazgos así, no albergo dudas sobre su paternidad, dada la coincidencia casi literal de diversos pasajes de este escrito con otras obras, en prosa y en verso, de Quevedo¹⁰.

El expresivo título permite emparentar esta obra con similares desagrazos católicos que se alzan ante agravios judaicos cometidos por esos años (Madrid, 1632 y 1633; Valladolid, 1635; Granada y Santiago, 1640). La estructura de *Execracion* es tan transparente como su propósito. El punto de partida es la indignación por el hecho de que unos judíos "en la Corte de V.M. azoten y quemén vn Crucifijo, que repetidamente fijen en los lugares públicos y sagrados Carteles contra su ley sacro santa y solamente verdadera" (f. 1v). Tras una especie de exordio (ff. 1-3), Quevedo defiende "los estatutos, Iglesias, y Collegios, y ordenes militares" (f. 3), para que "con todo rigor se obseruen" (f. 4v). Expone luego su designio esencial: anular los asientos hechos con los marranos portugueses¹¹ y pactarlos, en su lugar, con los banqueros genoveses (ff. 10-15v), siguiendo la práctica de Carlos V, Felipe II y Felipe III. Razones económicas lo aconsejan así, por ser el trato con estos últimos menos costoso. Además, la seguridad nacional lo exige. Como los judíos tienen el crédito en Ragusa, en Ruan, en Amsterdam, sus transacciones permiten a los enemigos de España poseer información sobre la situación del país:

Y con ser este daño tan grande y exicial no es menor, ni menos indigno el ser inexcusable dar notiçia çierta y ocular a estos Judios con los asientos, de la neçesidad (si la tiene) vro. Real patrimonio de su empeño, del stado, del caudal, de los Vasa-

El manuscrito de *Execracion* ofrece unas dimensiones de 293 x 202 mm. Letra del siglo XVII. 1h + 1-16 ff. + 1 h. Los folios 2-16 ofrecen otra numeración: 122-136. En blanco el f. 137. Además, el f. 121 tiene tachado ese número, y, en su lugar, 165. El examen de la foliación sugiere que *Execracion* formó anteriormente parte de otro facticio.

Ni la letra de este manuscrito ni la firma al final del texto coinciden con la caligrafía de los autógrafos quevedianos.

¹⁰ Cfr. *Vida de don Francisco de Quevedo*, ed., de Astrana Marín, *Obras completas de Quevedo. Obras en prosa*, Madrid, 1932, p. 777b.

¹¹ He señalado algunos (que no son los más llamativos) en mi edición de *Francisco de Quevedo. Poesía moral*, Londres, 1992.

¹² Para situar el problema en su contexto, cfr. A. Domínguez Ortiz, *Política y hacienda de Felipe IV*, Madrid, 1960; J. Caro Baroja, *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, Madrid, 1961, I, pp. 191-211, 383-402 y II, pp. 58-67; Nicolás Broens, *Monarquía y capital mercantil. Felipe IV y las redes comerciales portuguesas (1627-1635)*, Universidad Autónoma de Madrid, 1989, pp. 24-41.

llos, y del que tienen todas las cossas, y asimismo de la sustança de las çiudades, pues no se puede dudar que estos secretos y otros que siguen á estos, que tanto importa a los Monarchas ocultarlos: estos Judíos los informan a sus Padres y hijos. (f. 13)

Los argumentos antijudíos de *Execracion* coinciden con los desarrollados por Quevedo en otras obras cercanas a ese año de 1633. Diatribas análogas de naturaleza teológica se leen en sus autógrafos de *La primera i mas disimulada persecucion de los judios* o *Virtud militante*. Respecto a su defensa de los asientos con los genoveses, bastará con recordar —casi en los mismos términos— *Lince de Italia* y el cuadro XXXIII de *La hora de todos*. El escritor expone convicciones que parecen arraigadas, aunque no es posible olvidar los momentos en que fue menos agresivo con los judíos y más hiriente con los genoveses¹². En cuestiones de detalle, las soluciones propuestas carecen de novedad. Su defensa de los Estatutos de limpieza de sangre no lograría contrarrestar, por ejemplo, la disciplinada argumentación de Juan Fernández de Velasco, Duque de Frías, en su *Discurso sobre la nobleza de España*, impreso en 1613. Respecto a los problemas financieros, económicos y legales relacionados con la modificación del sistema de asientos, *Execracion* no sobresale de entre la técnica bibliografía generada por aquellos años. Su propuesta al monarca no va más allá de la analogía:

no repareis en que los firmasteis con vna mano, que Dios hiço las tablas i escriuio la ley con su dedo. Alli se rompio la ley en castigo de la Idolatria, aqui se deuen romper los asientos en pena de veer la ley condenada a muerte. (f. 10v)

Al igual que en el debate sobre el patronato de Santiago, las razones de Quevedo en torno a lo que se podría denominar cuestión central me interesan menos que su actitud hacia el monarca. *Execracion* concluye, de forma desafiante, con la glosa del episodio de Balam y su borrica, *Números* 22. Después de haber referido el pasaje en que el pollino se detiene para evitar que Balam sea exterminado por el ángel, Quevedo exhorta al Rey a que fíe “antes su obediencia de la mala vestia [es decir, Quevedo] que del ministro malo” [Olivares]. Desarrolla la analogía indicando que, 1) Dios abre antes los ojos a la pollina que al ministro porque, 2) conviene que un bruto hable para que un adivino [el propio rey] vea. Tras semejante defensa del intelectual discrepante, amenaza:

¹² Aunque su antijudaísmo parece constante, no se puede ignorar aquel pasaje del *Sueño del infierno* en que uno de los diablos, tras proclamar la igualdad esencial de los hombres por encima de razas y estamentos (“toda la sangre, hidalguillo, es colorada”), afirma: “Reímonos acá de ver lo que ultrajáis a los villanos, moros y judíos, como si en éstos no cupieran las virtudes que vosotros despreciáis”. Cito por la edición de Ignacio Arellano, *Los sueños*, Madrid, 1991, p. 199.

Con respecto a los genoveses, no parece necesario recordar los abundantes pasajes en que son satirizados por el autor de *Execracion*.

Desdichado de aquel que ni se dejare conuencer de los hombres ni de las vestias. Este ni quiere abrir los ojos, ni que se los abran, ni vee a el angel, ni le puede ver. No conoçe para su ruina, que la inobediencia de vn jumento libra de la muerte a vn Propheta. (f. 16v)

Tierno Galván, tratando de entender *Política de Dios* en el conjunto de las obras de Quevedo, manejó la hipótesis de que “respondiera a una personalidad multiescindida que pasara de las actitudes exclusivamente religiosas a las profanas y pecadoras, incluso en el orden de la reflexión política”¹³. No parece necesario acudir al inconsciente del escritor. Los memoriales aquí comentados ponen de relieve una utilización de la Biblia, de los santos o de la voluntad divina con fines políticos. En ocasiones, Quevedo empleó cláusulas “de ceño desapacible para los Principes, de gran consuelo para los vasallos” (*Política de Dios II*, p. 153), tratando de supeditar el gobierno al bien común. Otras veces, en cambio, pretendió favorecer al Cabildo compostelano o socavar a Olivares. Desplegó su erudición para hacer razonamientos por analogía, sirviéndose de un paralelismo prosístico de innegable belleza. Todo ello, además, desde una interpretación personal –a veces arrogante– de los pasajes religiosos que evocó. Puede recordarse aquí el comentario a la *Carta del Rey don Fernando el Católico al primer Virrey de Nápoles*, donde alaba la desobediencia al Papa (“Supo este gran rey atreverse a enojar al Papa”) y el propósito de dar muerte a su enviado: “Mandó el Rey Católico ahorcar el cursor del Papa; cláusula escandalosa para los encogimientos religiosos de príncipes que solamente saben temer la ley y no la entienden” (p. 788a). Quien se sentía capaz de interpretar rectamente la ley no tenía dificultad para aplaudir el regalismo desde la propia religión¹⁴. Con envoltura de textos sagrados Quevedo ejerció, unas veces, la disidencia; otras, practicó razón de Estado; otras, en fin, buscó su ascenso personal.

Se admite unánimemente que para los escritores españoles del Siglo de Oro la política es sierva de la moral, de acuerdo con la cosmovisión católica. Sin embargo, queda por investigar la compleja realidad que subyace a esa unanimidad teórica. Porque la determinación de cuáles son las decisiones católicamente correctas reposa en una previa elección política, como demuestra la experiencia de todos los siglos. El complejo casuismo de la realidad histórica desborda las previsiones religiosas, dejando un margen de interpretación que, como en el caso de Quevedo, termina convirtiéndose en un instrumento de la lucha por el poder.

ALFONSO REY
Universidad de Santiago

¹³ *Antología de escritores políticos del Siglo de Oro*, Madrid, 1966, p. 16.

¹⁴ “In his insistence that the king occupies the place of Christ on earth, Quevedo relegated the church to a rather ambiguous position and came dangerously close to advocating caesaropapism. Almost every reference to the institutional church in *Política de Dios* is negative”, afirma Michael McGaha en “The Political Theories of Quevedo and Enríquez Gómez”, *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, Newark, Delaware, 1989, p. 187.

LA POESÍA CULTA Y SUS LECTORES

Como es bien sabido, los dos poetas más importantes del Siglo de Oro, Garcilaso y Góngora, no publicaron nunca el conjunto de su propia poesía¹. ¿Para quiénes escribían, entonces, y quiénes leían sus versos recién escritos? En el caso de Garcilaso parece evidente que su lector más constante era siempre su amigo Juan Boscán, quien le había animado en primer lugar a imitar los modelos italianos y luego, después de la muerte en 1536 de Garcilaso, había de recoger los restos poéticos y prepararlos en 1542 para su publicación en Barcelona. Durante unos quince años, antes de salir el libro impreso en 1543, la poesía italianizante de Garcilaso circulaba en forma manuscrita entre grupos de amigos asociados con la corte imperial y con la casa de Alba, a la cual pertenecía el mecenazgo del poeta, don Pedro de Toledo, virrey de Nápoles a partir de 1532. Garcilaso, en su época italiana, entre 1532 y 1536, escribió la mayor parte de sus poemas más importantes, y en la corte de Nápoles, con sus academias literarias, éstos eran leídos y comentados por primera vez; tales lecturas y comentarios se aproximarían a una primera publicación cortesana. También en las casas toledanas de la madre y de la esposa de Garcilaso, con toda seguridad, se leían copias manuscritas de poemas sueltos que llegaban irregularmente. Antes de la intervención editorial de Boscán, entonces, sólo existían, fuera de Nápoles, grupos sueltos de lectores de poemas sueltos, pues no se había formado ninguna colección completa² de la poesía de Garcilaso, a no ser que él mismo guardara todos sus originales.

Repasemos ahora rápidamente el corpus garcilasiano, con sus primeros lectores

¹ Es verdad que en vida de Góngora, entre 1580 y 1623, iba saliendo impresa una quinta parte de sus poemas, pero él no intervino directamente en tal publicación. En cambio, como veremos, sí intervino en la circulación madrileña de manuscritos del *Polifemo* y de las *Soledades*.

² Sobre el único manuscrito importante que tenemos de la poesía de Boscán y Garcilaso, véase "Garcilaso con *stemma*", de Alberto Blecuá, ahora en prensa.

más probables³. Las cuatro canciones petrarquistas, asociadas con una treintena de sonetos amorosos, nunca llegaron a constituir un verdadero cancionero; no se dirigían a una sola dama ni tienen la unidad tradicional de una secuencia autobiográfica⁴. Pero otros sonetos llevan inscritos a sus destinatarios históricos, a los cuales el poeta se los enviaba: a Boscán, a Giulio Cesare Caracciolo y a Mario Galeota, a dos damas italianas, a un caballero anónimo. Seguramente a su madre Garcilaso envió el soneto que escribió en forma de epitafio para la tumba napolitana de su hermano. Entregó las tres églogas a sus destinatarios, que eran sendos miembros de la casa de Alba: la Égloga I, que se dedicaba al virrey de Nápoles; la II, que poetizaba en forma épica la heroica figura de su sobrino, el joven duque de Alba; y la III, que se dedicaba a la esposa del virrey. Y todavía más obvios como lectores primarios son los destinatarios históricos de los cuatro poemas epistolares, o cuasi epistolares: la *Ode ad florem Gnidi* dirigida a la dama napolitana doña Violante Sanseverino, la “Elegía al duque de Alba en la muerte de don Bernaldino de Toledo”, la “Elegía a Boscán” y la “Epístola a Boscán”. Luego, como ya hemos dicho, este mismo destinatario Juan Boscán se convirtió en el primer editor de la poesía de Garcilaso.

Gracias a la erudición de don Martín de Riquer⁵, tenemos acceso al texto catalán del contrato que se firmó en marzo de 1542 entre Juan Boscán y su mujer Ana Girón de Rebolledo, de una parte, y el librero Juan Bages y su mujer Francina, de otra parte, para la publicación de una edición de mil ejemplares del tomo que al año siguiente, después de la inesperada muerte de Boscán, salió titulado *Las obras de Juan Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega repartidas en quatro libros*. En el contrato no se mencionan específicamente las obras de Garcilaso sino sólo las obras de Boscán “e altres stampadores e...”; dice Riquer (230) que “En el documento siguen unas seis líneas en blanco, en las que tal vez se pensaba puntualizar que estas ‘otras’ eran las de Garcilaso...” Más revelador es el prólogo de la viuda que aparece en las primeras páginas del libro; ella explica la división en cuatro libros, diciendo que⁶:

³ Pasemos por alto aquí la poesía latina de Garcilaso, que ha sido siempre casi desconocida; no la menciona ningún comentarista español durante el Siglo de Oro, aunque sí la menciona Bembo en su correspondencia (Keniston, 138-139). Nos han llegado tres odas, que se han publicado sólo a partir del siglo XVIII; manuscritos de ellas se encuentran en Nápoles (2) y en Madrid (1). Estas tres odas se escribieron en Italia para amigos humanistas, de los cuales podemos identificar a dos, además de Bembo: al italiano Antonio Telesio, quien recibió su oda antes de 1534, y al español Juan Ginés de Sepúlveda, a quien nuestro poeta le entregó su oda en Roma entre noviembre de 1535 y marzo de 1536. Podemos suponer que eran mayormente humanistas italianos los pocos lectores de la poesía latina de Garcilaso.

⁴ Véase Inés Azar, “Tradition, Voice and Self in the Love Poetry of Garcilaso”, *Studies in Honor of Elias Rivers*, eds. Bruno Damiani and Ruth El Saffar (Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1989), 24-35.

⁵ En el “Apéndice II” de su *Juan Boscán y su cancionero barcelonés* (Barcelona: Casa del Arcediano, 1945), págs. 227-236..

⁶ Véase *Obras poéticas de Juan Boscán*, ed. Martín de Riquer y otros (Barcelona: Universidad, 1957): 3-4.

en el cuarto, [Boscán] quería poner las obras de Garcilasso de la Vega, de las cuales se encargó Boscán por el amistad grande que entrambos mucho tiempo tuvieron, y porque después de la muerte de Garcilasso le entregaron a él sus obras para que las dexasse como devían de estar. Ya que ponía la mano en adereçar todo esto y querría, después de muy bien limado y polido, como él sin falta lo supiera hazer, dar este libro a la señora duquesa de Soma, y le tenía ya escrita la carta que va en el principio del segundo libro, plugo a Dios de llevárselo al cielo y así hubo de parar todo con tan gran causa; después á parescido passar adelante lo que él dexava enpeçado, digo la impresión, que la enmienda de sus obras y de las de Garcilasso no es cosa que nadie la avía de osar emprender, y si algún yerro o falta se hallare en estos libros, duélase el que los leyere de la muerte de Boscán, pues que si él viviera hasta dexallos enmendados, bien se sabe que tenía yntención de mudar muchas cosas, y es de creer que no dexara ninguna o pocas que offendieran a los buenos juyzios...

Estas palabras nos dan a entender que a Boscán los familiares o amigos de Garcilaso le enviaron originales o copias de sus poemas, y que Boscán como editor enmendaría con cierta libertad estos poemas de su colaborador Garcilaso, casi como si fueran obras propias; mejor dicho, Boscán creería que los dos estaban de acuerdo en su concepto del buen juicio de sus lectores, o sea de lo que colectivamente se consideraba ser la corrección clásica, según normas que, aunque al principio fueran experimentales y vacilantes, no eran de ninguna manera individualistas.

Parece que Boscán y el librero Bages sabían que ya existía un público ávido de comprar y leer la nueva poesía italianizante; en su contrato se menciona la conveniencia de conseguir privilegios reales para proteger sus derechos de propiedad intelectual y venta exclusiva durante diez años. La primera tirada de mil ejemplares hecha en 1543 se convirtió efectivamente en dos ediciones: un depósito guardado en la librería de Bages en Barcelona, protegido por el privilegio imperial de Carlos V, otorgado en Madrid el 18 de febrero del mismo año; y otro depósito de ejemplares vendidos a un librero de Lisboa, con un privilegio adicional firmado por el rey de Portugal en Almeirín el 19 de marzo, justamente un día antes de la fecha del colofón barcelonés. La edición portuguesa se distingue sólo por dos cambios añadidos al primer pliego, de signatura A y de seis hojas: en la portada, tiene las armas portuguesas pegadas encima de las imperiales, y en su última página, que está en blanco en la edición barcelonesa, tiene impreso el privilegio portugués. El privilegio imperial se encuentra en un pliego de dos hojas insertado entre los pliegos A y B. Estos datos bibliográficos indican que se demoraba la publicación por la tardanza de los privilegios.

Sin embargo, a pesar de los dos privilegios, se imprimieron por lo menos dos ediciones fraudulentas en el mismo año de 1543, una en Lisboa y otra probablemente en Barcelona. Podemos sospechar que la viuda de Boscán llevó al tribunal a los impresores de ésta y que hizo destruir todos los ejemplares asequibles, pues sólo en el siglo XIX se vio el único ejemplar conocido; sabemos con más detalles le-

gales que la viuda hizo perseguir a los impresores fraudulentos de Lisboa⁷. La existencia de tantas ediciones en un solo año indica claramente que existía una fuerte demanda, y que quizá los privilegios de la viuda protegían un precio excesivamente alto. El hecho es que durante los 15 años que van del 1543 al 1557 se publicaron nada menos que 17 ediciones diferentes en lugares tan apartados de Barcelona y Lisboa como Medina del Campo, Estella, Salamanca, León, Venecia, Amberes y París⁸. Podemos suponer que, después de caducar los privilegios originales de diez años, iba quedando saturado el mercado, con pocos nuevos lectores potenciales; en los 13 años que van del 1557 a 1569 sólo se publicaron dos ediciones más de las obras de Boscán y Garcilaso.

Al mismo tiempo la poesía de Garcilaso ya empezaba a ser estimada por sí sola⁹, y en 1569 se publicó en Salamanca la primera edición de la poesía de Garcilaso sin el lastre, algo pesado ya, de la de Boscán; al año siguiente en Madrid se reimprimió este tomito. Y más tarde, en otras ciudades lejanas, se publicarían ediciones simples de Garcilaso sin Boscán: en Amberes (1597), por ejemplo, y en Coimbra (1600). Pero el centro del nuevo culto garcilasiano era la universidad de Salamanca, donde Francisco Sánchez de las Brozas para la edición de 1569 ya había empezado a fijarse en las fuentes clásicas y modernas de Garcilaso; pocos años después, en 1574, con un privilegio real de seis años, el nuevo catedrático salmantino de retórica publicó su primera edición anotada de Garcilaso, con texto ampliado y críticamente establecido, edición destinada sobre todo a venderse masivamente a los estudiantes universitarios de Salamanca; este hecho comercial y académico está documentado en una carta del Brocense, quien en mayo de 1574 lamentaba la demora de la edición, diciendo que el impresor Pedro Laso perdía dinero “porque son ya idos los más estudiantes, y todos holgaran de llevarlo consigo” (Rivers 1966, 123). El que todos los estudiantes universitarios quisieran comprar la edición de Garcilaso comentada por el Brocense, para poder comparar versos castellanos favoritos con versos familiares en latín, era un fenómeno cultural confirmado por las repetidas reediciones de la misma: en 1577 (en forma ya revisada), en 1581, en 1589 (otra vez revisada y publicada ahora en Madrid), en 1600 (otra vez en Madrid), en 1604 (reimpresión hecha en Nápoles de la edición salmantina de 1577) y en 1612 (reimpresión madrileña de la edición también madrileña de 1589). No sabemos cuántos ejemplares se imprimían para estas ediciones, que eran tomos pe-

⁷ Véanse más detalles y bibliografía en la edición de *Obras completas* de Garcilaso publicada por Rivers en 1964.

⁸ Véase la bibliografía de Hayward Keniston en su edición de Garcilaso de la Vega, *Works* (New York: Hispanic Society, 1925), págs. 313-322.

⁹ Véanse mis estudios titulados “Garcilaso divorciado de Boscán”, publicado en *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, t. II (Madrid: Castalia, 1966), págs. 121-129, y “A National Classic: The Case of Garcilaso’s Poetry”, publicado en *The Politics of Editing*, eds. N. Spadaccini and Jenaro Taléns (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), págs. 39-51.

queños y económicos, pero es evidente la constancia de la demanda, incluso después de la muerte, en 1601, del Brocense.

La poesía de Garcilaso, pues, a partir de 1569, se incorporaba a la creciente cultura universitaria de Salamanca y de España. Entre sus anotaciones, el Brocense había metido traducciones anónimas de las odas de Horacio, traducciones hechas en efecto por su compañero de claustro Fray Luis de León, figura central de la llamada escuela salmantina¹⁰, verdadero centro de estudios poéticos. La poesía vernácula no se explicaba por supuesto en las clases universitarias oficiales, pero los numerosos lectores universitarios de la edición del Brocense, tanto profesores como estudiantes, recibían en efecto pequeñas lecciones de *imitatio* clásica durante los años formativos de la poesía culta del Siglo de Oro, desde 1574 hasta la última reimpresión de 1612. Durante estos años los tomitos del Brocense andarían en las manos de muchos estudiantes y graduados universitarios, o sea de virtualmente todos los poetas cultos del país. Pero a partir de 1612, cuando ya empezaba a circular la nueva poesía más erudita de Góngora, habían de salir sólo dos ediciones nuevas de Garcilaso: en Madrid, la de Tamayo de Vargas (1622) y, en Lisboa, la de Briceño de Córdoba (1626, reimpresa en 1632). Los pocos lectores de Garcilaso en la segunda mitad del siglo XVII sólo disponían de ediciones ya muy agotadas.

Volvamos ahora brevemente al año 1580, cuando salieron las famosas y voluminosas anotaciones garcilasianas redactadas por el beneficiado y poeta sevillano Fernando de Herrera. Nos puede sorprender el hecho de que esta gran edición apenas aportara novedades eruditas para latinistas, a pesar de ser un tomo siete veces más extenso que el del catedrático salmantino Francisco Sánchez de las Brozas; con largos discursos sobre cuestiones poéticas generales, estas anotaciones de Herrera proveían todo un curso de alta vulgarización de la erudición y preceptiva poética y, además, con elegantes traducciones del latín y sus citas numerosas en romance, constituyeron un primer ensayo de historia y crítica de la poesía española. En contraste con el barato tomito del Brocense, el gran tomo carísimo de Herrera, editado una sola vez en la Sevilla de 1580, iría a parar casi exclusivamente a las bibliotecas de una minoría noble o plutocrática, asociada no tanto con las aulas como con el puerto de Sevilla, donde sobraba plata indiana, pero donde no había universidad comparable con la de Salamanca. Este es el trasfondo editorial y social de la famosa controversia entre el agresivo castellano don Juan Fernández de Velasco y el ofendido andaluz Fernando de Herrera, controversia que circulaba en forma manuscrita pero que no llegó a publicarse hasta el siglo XIX¹¹. Podemos sacar en con-

¹⁰ Véase sobre todo Alberto Blecuá Perdices, "El entorno poético de fray Luis", *Academia Literaria Renacentista, I: Fray Luis de León*, ed. V. García de la Concha (Salamanca: Universidad, 1981), pp. 77-99.

¹¹ Pueden verse ahora, en vez de la defectuosa edición de J. M. Asensio y Toledo (1870), el estudio y la edición ejemplares de Juan Montero, *La controversia sobre las "Anotaciones" herrerianas*, Sevilla: Ayuntamiento, 1987.

secuencia que las ediciones del Brocense eran lectura para universitarios, quienes por supuesto sabían latín, mientras que la de Herrera, en la que todas sus citas latinas estaban traducidas al español, se destinaba sobre todo a los nuevos ricos que andaban por Sevilla y que querían adquirir en español los elementos de una alta cultura poética, aunque no supieran latín. Si la edición del Brocense había marcado la fundación de la escuela poética salmantina, la de Herrera fundaba poco después la escuela sevillana: los poetas cultos en todas partes de España eran ante todo lectores y estudiosos de Garcilaso.

Al trasladar ahora nuestra atención de la poesía de Garcilaso a la de Góngora, Cervantes nos resulta ser un puente ideal, siendo uno de los lectores más significativos de la poesía culta del Siglo de Oro: empezó con la de Garcilaso y terminó con la de Lope y Góngora, quizá sin alcanzar a conocer apenas la poesía culta de Quevedo, aunque sí conoció su prosa. Cervantes nació justamente cuatro años después de publicarse la primera edición de Boscán y Garcilaso, y se formó literariamente leyendo a este poeta. José Manuel Blecua¹² ha demostrado que durante toda su vida Cervantes citaba de memoria, en sus versos y en su prosa, la poesía garcilasiana. Y Cervantes sabía el latín que le había enseñado su maestro López de Hoyos, así que le podía muy bien interesar más tarde la edición comentada del Brocense. Sabemos que manejó, quizá en alguna biblioteca particular de Madrid o de Sevilla, la edición de Herrera; la leyó antes de 1585, cuando publicó su *Galatea*, novela llena de resonancias garcilasianas, para cuya dedicatoria plagió algunas frases de la dedicatoria de Herrera. (Después de la muerte de Herrera en 1597, Cervantes le dedicó un epitafio en forma de soneto que empieza “El que subió por sendas nunca usadas”.) Y más tarde, con cierto humor irónico, el narrador cervantino de la novela ejemplar de *El licenciado Vidriera* nos cuenta que Tomás Rodaja, al cambiar la vida de estudiante salmantino por la de soldado en ruta para Italia, tuvo que abandonar la mayor parte de su biblioteca (ed. Sieber, II, 47): “Los muchos libros que tenía los redujo a unas *Horas de Nuestra Señora* y un *Garcilaso* sin comentario, que en las dos faldriquetas llevaba.” La gruesa edición herreriana no cabía por supuesto en ninguna faldriquera.

No hemos de pensar, sin embargo, que Cervantes menospreciara nunca la erudición poética, que influía evidentemente ya en su primera poesía, escrita con motivo de la muerte de la reina en 1568. Y cuarenta años más tarde, en su poema más largo, el *Viaje del Parnaso*, Cervantes hace constantemente un contraste entre la poesía culta y buena y la poesía vulgar y mala. Nos presenta, por ejemplo, una imagen mitológica de la verdadera Poesía, gloriosa entre las Musas y las Artes Liberales, imagen totalmente opuesta a la poesía vulgar, presentada como “amiga de

¹² José Manuel Blecua, “Garcilaso y Cervantes”, en *Homenaje a Cervantes* (Madrid: Ínsula, 1947), págs. 141-150.

sonaja y morteruelo, / que ni tabanco ni taberna dexa..." (cap. IV.166-180). Durante la gran batalla campal, sin embargo, hay mucha confusión (cap. VII.292-294):

Tan mezclados están que no ay quien pueda
discernir cuál es malo o cuál es bueno,
cuál es garcilasista o timoneda.

Y, al mismo tiempo que recordaba continuamente a Garcilaso, Cervantes alababa ya en 1614 la nueva poesía cultísima de Góngora, quien es uno de los héroes de su batalla parnasiana contra los malos poetas (cap. VII.256-258 y 322-327):

De sus sabrosas burlas y sus veras
el magno cordovés un cartapacio
disparó, y aterró quatro vanderas...
¡De llano no le deys, dadle de corte,
estancias polifemas, al poeta
que no os tuviere por su guía y norte!
Inimitables soys, y a la discreta
gala que descubris en lo escondido
toda elegancia puede estar sujeta.

Aquí es donde vemos más claramente que Cervantes, poeta que en 1615 seguía apropiándose de versos garcilasianos en su canción a la beatificación de Teresa de Jesús, había llegado a reconocer ya el gran prestigio de la nueva poesía gongorina.

Garcilaso no había sido estudiante universitario, pero Góngora sí. Podemos relacionar este hecho elemental con el gran crecimiento, durante todo el siglo XVI, de la población universitaria española, crecimiento minuciosamente documentado por el historiador norteamericano Richard L. Kagan¹³. A mediados del siglo XV sólo había seis universidades en España; a principios del XVII había 33, sin contar las seis universidades de ultramar (Kagan, 63). Había crecido también el número de estudiantes en cada universidad y el número de graduados en todo el país: en Salamanca, por ejemplo, entre los años 1550 y 1650 había entre 4.000 y 7.000 estudiantes matriculados cada año, y en Alcalá entre 2.000 y 4.000; en todas las universidades de Castilla había un total de entre diez y veinte mil cada año (Kagan, 197-200). Según Kagan, ningún otro país europeo mantenía en la universidad a tan alta proporción de su población. Madrid, que a partir de 1607 era la sede permanente de la corte real, llegó a ser la ciudad que más estudiantes mandaba a las universidades, y también fue el centro adonde gravitaba la mayor parte de los ex-universitarios, tanto nobles e hidalgos como pecheros y clericales, los cuales pretendían

¹³ Véase su libro titulado *Students and Society in Early Modern Spain*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974.

conseguir puestos en la burocracia metropolitana y colonial de los Habsburgo. Esta gran población universitaria, que por supuesto había leído en latín a muchos autores clásicos, legales y eclesiásticos, era la matriz de la poesía culta del siglo XVII, poesía que se escribía y se leía primero en las aulas universitarias y luego en las academias madrileñas, sevillanas y provincianas.

Don Luis de Góngora y Argote (1561-1627), canónigo y racionero de la catedral de Córdoba, pertenecía plenamente a este mundo universitario y cortesano. Durante seis años, entre 1576 y 1581, se matriculaba como estudiante "generoso", o sea noble, en la Facultad de Cánones de la Universidad de Salamanca. Datan de estos años varios romancillos y letrillas muy populares que sin duda circularon primero entre estudiantes y profesores; de la misma época es también su primer poema publicado, el soneto sobre la traducción de *Los Lusíadas* hecha por Gómez de Tapia (1580). Durante sus viajes por toda la península ibérica y su asistencia a tertulias y academias en distintas ciudades andaría leyendo y distribuyendo grupos de poemas, y poemas sueltos, que se encuentran todavía en manuscritos misceláneos; pero se han perdido muchos manuscritos, y es imposible rastrear en detalle la historia de la recepción de cada poema. (A propósito de lo que Marcel Bataillon llamó "nuestros esfuerzos por redescubrir la vida literaria del pasado como fue vivida", no puedo menos que citar otra vez el magistral discurso que Antonio Rodríguez-Moñino pronunció en Nueva York en 1963 con el título de *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*.) Gran parte de la realidad histórica, en efecto, se ha perdido para siempre.

Hay, sin embargo, un grupito de sonetos y canciones de Góngora cuya publicación sí se puede documentar, así como sus lectores. Entre 1601 y 1606 Valladolid fue por última vez la sede de la corte real, y en 1603 Góngora pasó varios meses allí, donde vería frecuentemente al poeta Pedro Espinosa. En su famosa antología de 1605 titulada *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España* Espinosa incluyó, entre poemas de Lope de Vega, de Quevedo y de otros poetas mucho menos conocidos, 37 sonetos y canciones de Góngora; la antología se publicó en la misma Valladolid, y allí los miembros de la corte serían los lectores principales de estos poemas de Góngora, y probablemente de otros que él dejó en la corte circulando en forma manuscrita.

Antes de 1613, sin embargo, la fama de Góngora no se acercaba a la de su coetáneo Lope de Vega, quien en su "Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo" de 1609 celebraba ya ante una academia madrileña, con gran ironía, sus propios triunfos populares en el teatro. La exquisita comedia de Góngora, *Las firmezas de Isabela*, escrita al año siguiente, en 1610, se puede ver como un intento de vencer en su propio terreno a Lope, poeta madrileño que no era ni noble ni universitario sino, para el soberbio cordobés, un tipo vulgar, tanto por sus orígenes sociales como por su estilo poético. Luego, en 1612, Góngora escribió la *Fábula de Polifemo* y *Galatea*, y al año siguiente no sólo vio publicada en Córdoba su comedia

antivulgarista sino que también hizo difundir en Madrid, con Andrés de Almansa y Mendoza, copias del *Polifemo* y de la primera *Soledad*. Con estos dos poemas sumamente cultos, todavía no publicados por la imprenta popular sino sólo en selecta forma manuscrita, Góngora lanzó contra la vulgaridad poética un agresivo y ambicioso ataque que le ganó un escandaloso éxito entre el público culto, en gran parte universitario, de Madrid. Este es el contexto de las alabanzas de Cervantes, al año siguiente, en el *Viaje del Parnaso* de 1614, alabanzas que habían de ser citadas muy pronto por uno de los defensores de Góngora (véase Gates, pp. 72-73).

Gracias a la polémica sobre esta nueva poesía gongorina se puede documentar detalladamente, en muchos manuscritos, la reacción de los primeros lectores del *Polifemo* y de las *Soledades*, empezando con la elogiosa carta-censura de Pedro de Valencia¹⁴ y el “parecer” de Francisco Fernández de Córdoba, abad de Rute, y siguiendo con el “Antídoto” (1614) de Jáuregui y las defensas de Pedro Díaz de Rivas (de hacia 1618), del abad de Rute otra vez, de Almansa y Mendoza y de muchos otros admiradores de Góngora¹⁵. El poeta mismo lanzó décimas contra Jáuregui, en una batalla poética que recordaba la guerra parnasiana recién narrada por Cervantes; según dice el ya citado defensor anónimo de Góngora, “Es pues el caso que, publicada por algunos amigos del Autor la primera parte de las *Soledades*, y sabiendo él que de palabra y por escrito avía contra ellas avido varias censuras, tropezando principalmente los que las impugnaban en la obscuridad de la elocución, ‘Bella mihi video, bella parantur, ait.’ [Veo guerras contra mí, se preparan guerras, dijo.] Diciendo y haziendo, echó manos a unas décimas de tan agudo filo como suele, valiéndose dellas entonces qual de armas ofensibas y defensibas.” (Gates, pp. 71-72).

Circulaban por supuesto copias de la poesía gongorina; Juan López de Vicuña, su primer editor, nos dice en su prólogo: “Archiuo fue dellas la librería de don Pedro de Córdoua y Angulo, Cauallero de la Orden de Santiago, Veintiquatro, y natural de Córdoua. De allí han salido algunos traslados.” Esta fama poética basada en la publicación manuscrita llegó a su cumbre más elitista cuando don Antonio Chacón Ponce de León, señor de Polvoranca, formó una colección de los poemas completos de Góngora bajo la vigilancia del mismo poeta y la mandó copiar caligráficamente en vitela, con frontis y retrato del poeta hecho a pluma; un año y pico después de la muerte de Góngora, Chacón regaló este precioso manuscrito al mismo Conde-Duque de Olivares. Tal gesto aristocrático esquivaba la impresión mecánica y la publicación vulgar, destinada a miles de lectores: se fabricó con esmerada arte-

¹⁴ Véase Dámaso Alonso, “Góngora y la censura de Pedro de Valencia”, en sus *Estudios y ensayos gongorinos* (Madrid: Gredos, 1955), pp. 286-310.

¹⁵ Véanse, por ejemplo, Eunice Joiner Gates, *Documentos gongorinos*, México: Colegio de México, 1960, y Emilio Orozco Díaz, *En torno a las “Soledades” de Góngora*, Granada: Universidad, 1969.

sanía un solo ejemplar autoritativo y carísimo de la obra y se lo regaló señorialmente a un solo lector, al privado del rey, o sea al hombre más poderoso de España.

Sin embargo, a pesar de su cultismo exquisito, Góngora durante sus últimos años pensaba seriamente en lanzar una edición impresa para ganar el dinero que le hacía tanta falta. En una carta fechada el 11 de julio de 1623, por ejemplo, el poeta revela con estas palabras, dirigidas a Cristóbal de Heredia, sus intenciones conflictivas: "...Yo traio en buen punto la imprección y emmienda de mis borrones, que estarán estampados para Nauidad; porque, señor, fallo que deuo de condenar y condeno mi silencio, pudiendo valerme dineros y descanso alguna vergüença que me costarán las puerilidades que daré a molde"¹⁶. Según esto, era vergonzoso para un caballero ganar dinero publicando poesía, pero evidentemente eran apremiantes las necesidades materiales del poeta. En 1625, sin embargo, todavía no se había publicado la edición, y el Conde-Duque reclamaba la dedicatoria, a cambio de un hábito militar para el sobrino del poeta (Dámaso Alonso, 1963, pp. xv-xvi). El hecho es que Góngora murió en 1627 sin haber realizado su negocio; el regalo del manuscrito de Chacón vino a suplir al año siguiente la falta de la dedicatoria prometida.

A su sobrino y heredero Luis de Saavedra, nuestro poeta, estando ya mortalmente enfermo, le legó en 1626 sus obras, para que él las publicara y se aprovechara de la ganancia; pero al año siguiente, una vez muerto el poeta, ya las publicaba apresuradamente, en el mismo 1627, otra persona, Juan López de Vicuña, quien desde 1620 venía preparando su edición, con el discutible título de *Obras en verso del Homero español* (véase para los detalles la ya citada edición facsímil de Dámaso Alonso). Y no paró ahí la competencia. La edición de Vicuña, una vez publicada, fue duramente criticada por el jesuita P. Juan de Pineda, a quien le parecían censurables muchos conceptos fisiológicamente bajos; y, además de tales censuras, la ausencia del nombre del poeta en la portada y el atrevimiento de Vicuña al dedicarle la edición al Inquisidor General sin haberle pedido permiso causaron que el 3 de junio de 1628 la Inquisición mandara a recoger la edición entera. Justamente al día siguiente Joseph Pellicer de Salas y Tovar, quien evidentemente estaba a la espera, consiguió la aprobación oficial de su propia edición comentada de los poemas más famosos de Góngora: el *Polifemo*, las *Soledades*, el *Panegírico* y el *Píramo y Tisbe*. Pero a este ambicioso comentarista le ganó la mano otro, Joseph García de Salcedo Coronel, quien se dio prisa para publicar lo antes posible, en 1629, su *Polifemo comentado*. Luego, al año siguiente, salieron los cuatro poemas comentados por Pellicer en una edición dedicada al cardenal infante don Fernando de Austria, con el rimbombante título de *Lecciones solemnes a las obras de don Luis*

¹⁶ Esta es la transcripción de un pasaje de la carta autógrafa hecha por Dámaso Alonso en su edición facsímil de Luis de Góngora, *Obras en verso del Homero español que recogió Juan López de Vicuña* (Madrid: CSIC, 1963), p. xiii. En estas páginas se documentan los proyectos de publicación de la obra gongorina.

de Góngora y Argote, *Píndaro andaluz, príncipe de los poetas líricos de España*. Los grandes poemas, que durante la vida del poeta sólo habían circulado, entre amigos y enemigos, en forma manuscrita, ya estaban al alcance de cualquier lector que tuviera el dinero y el latín suficientes.

El análisis de esta edición nos dará una idea bastante clara del público al cual se destinaba por fin en forma impresa la poesía más ambiciosa de Góngora. En este libro encontramos un arrogante elitismo tanto cultural como social. En la portada y contraportada, tanto el comentarista como el poeta llevan el noble título de “don”, y al poeta se le dan no sólo sus títulos poéticos de “Píndaro” y de “príncipe” sino también sus títulos eclesiásticos de “capellán de su magestad” y “racionero de la santa iglesia de Córdoba”. Los lemas y emblemas preliminares, en griego y en latín, subrayan enfáticamente el motivo de la envidia, sentimiento que se atribuye polémicamente a los enemigos de Góngora, y sobre todo a Lope de Vega¹⁷, dando a entender que los envidiosos son mezquinamente inferiores y que los superiores son siempre envidiados: contra el adagio de Lope de que “la felicidad más grande es no envidiar a nadie” (“Summa felicitas invidere nemini”) Pellicer opone el suyo de que “la infelicidad más grande es no ser envidiado de nadie” (“Summa infelicitas invideri a nemine”).

Es evidente en esta edición un exagerado nivel de esnobismo social e intelectual. El prólogo se dirige “a los ingenios doctísimos de España, beneméritos de la erudición latina”, es decir, al público graduado de la universidad. (Falta aquí por completo el tono llano y sencillo del Brocense en sus escuetas anotaciones garcilasianas; nos recuerda más bien la presunción erudita de Herrera.) Pellicer, sin duda refiriéndose al triunfo popular de Lope, habla en su dedicatoria de “los Doctos, que son los que hazen opinión, que el aplauso del Vulgo bien puede tal vez dar nombre, pero reputación nunca.” Frente a Lope, encanecido y ensotinado, Pellicer se jacta de su propia clase social y su precocidad erudita (sólo tenía 26 años): “Vuestra Alteça... haze pundonor de que los Legos (assí nos llama a los de Capa y Espada, acaso porque ai muchos que lo leen todo) manejen los Libros y traten de materias estudiosas, y más si lo Lego cae sobre lo Moço, como si no pudiesen trocar oficios los años y los trages, o no fuesse possible estar mui dueño de la cordura el boço, quando se ven ignoradas del sesso las canas.”

En su prólogo al lector Pellicer explica los tres motivos de su edición. En primer lugar, la poesía de Góngora es una gloria nacional que compite con las mejores de Grecia, Roma, Italia y Francia, “que en sus obras hallaría bastante campo para descoger mucha erudición, por estar sembradas sus Frases de imitaciones Griegas y Latinas, llenas de fórmulas y ritos de la antigüedad, que es lo que da materia pa-

¹⁷ Véanse los estudios de Dámaso Alonso titulados “Todos contra Pellicer” y “Cómo contestó Pellicer a la befa de Lope”, los cuales se encuentran recogidos en sus *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid: Gredos, 1955.

ra que pueda luzir el que comenta...” (¡Qué claramente revela aquí Pellicer el deseo de hacer lucir su propia erudición!) “La segunda razón por qué me entré por el riesgo de comentar a Don Luis fue avérselo prometido en vida a él mismo... El tercer impulso fue la lástima de ver las Obras de Don Luis impressas tan indignamente, acaso por la negociación de algún Enemigo suyo, que mal contento de no averle podido desluzir en vida, instó en procurar quitarle la opinión después de muerto, traçando que se estampassen sus Obras (que manuscritas se vendían en precio quantioso) defectuosas, ultrajadas, mentirosas y mal correctas, barajando entre ellas muchas apócrifas...”

Pellicer explica luego su procedimiento: “La disposición que he guardado en este Comento ha sido poner el Texto del Poeta, y luego la Explicación o Paráfrase para los que no supieren Latín, explicando el sentido lo más ajustadamente que yo he sabido... Síguense luego las Notas, que es la noticia de los lugares que imitó de Poetas, Oradores, y otros Escritores sagrados y profanos Don Luis.” Pellicer presenta a los enemigos de Góngora como ignorantes: “Los que han estado mal con el Estilo de Don Luis ¿qué causa dan para ello? No otra sino que se haya desviado del camino vulgar, como quien se aparta de la humildad y llaneza de una Vega...” En esta edición Lope de Vega está a menudo presente como el anti-Góngora.

Hay que concluir reconociendo la enciclopédica erudición del joven Pellicer, quien cita a centenares de autores clásicos, cristianos y renacentistas, divididos por el índice en 74 clases diferentes; además de las polianteas, tenía a su alcance una biblioteca imponente. Así como el texto de Garcilaso se nos había presentado por fin, en 1580, incrustado en la erudición poética de Herrera, aquí se nos presenta, 50 años más tarde, el texto de Góngora como una gran clave intertextual de toda la sabiduría del humanismo, convertida ya en materia de comentario universitario y profesional. Este concepto barroco de la poesía empezó a desaparecer con los románticos del siglo XIX, y ya resulta para nosotros difícil de comprender. Tanto el poeta de los siglos XVI y XVII como el lector de aquella época buscaban reformular una vez más en versos armoniosos las eternas verdades ya comprobadas y establecidas por la tradición clásica que arrancaba de Homero y por la tradición bíblica que arrancaba de Moisés y David. Hoy, en cambio, nosotros vemos esta poesía como un síntoma de la malsana sociedad jerárquica y autoritativa que ha sido rechazada radicalmente por nuestras revoluciones modernas. La poesía actual que se publica en el siglo XX ocupa un sitio totalmente marginal en nuestra cultura y apenas se lee ni en las universidades; la poesía culta del Siglo de Oro, al contrario, recapitulaba gran parte de la cultura e ideología oficiales de la época, se dedicaba a los ricos y poderosos, y se leía y se discutía tanto en las universidades como en la corte del rey.

ELÍAS L. RIVERS

State University of New York at Stony Brook

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso: *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid: Gredos, 1955.
- , editor de la edición facsímil de Luis de Góngora, *Obras en verso del Homero español que recogió Juan López de Vicuña*, Madrid: CSIC, 1963.
- AZAR, Inés: "Tradition, Voice and Self in the Love Poetry of Garcilaso", en *Studies in Honor of Elias Rivers*, eds. Bruno Damiani and Ruth El Saffar, Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1989.
- BATAILLON, Marcel: véase Rodríguez-Moñino.
- BLECUA, José Manuel: "Garcilaso y Cervantes", en *Homenaje a Cervantes*, Madrid: Ínsula, 1947.
- BLECUA PERDICES, Alberto: "El entorno poético de fray Luis", *Academia Literaria Renacentista, I: Fray Luis de León*, ed. V. García de la Concha, Salamanca: Universidad, 1981.
- , "Garcilaso con *stemma*", en prensa.
- BOSCÁN, Juan: *Obras poéticas de Juan Boscán*, ed. Martín de Riquer y otros, Barcelona: Universidad, 1957.
- CERVANTES, Miguel de: *Viage del Parnaso y poesías varias*, ed. Elías L. Rivers, Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- ESPINOSA, Pedro: editor de *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España*, Valladolid: Luys Sánchez, 1605.
- FOULCHÉ-DELBOSC, R.: editor del manuscrito Chacón en *Obras poéticas de D. Luis de Góngora*, tres tomos, New York: Hispanic Society, 1921.
- GARCILASO DE LA VEGA: Véase edición de Rivers.
- GATES, Eunice Joiner: *Documentos gongorinos*, México: Colegio de México, 1960.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de: Véanse ediciones de Pellicer, Foulché-Delbosc, Alonso.
- KAGAN, Richard L.: *Students and Society in Early Modern Spain*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.
- KENISTON, Hayward: *Garcilaso de la Vega: A Critical Study of His Life and Works*, New York: Hispanic Society, 1922.
- , editor de Garcilaso de la Vega, *Works: A Critical Text with a Bibliography*, New York: Hispanic Society, 1925.
- MONTERO, Juan: *La controversia sobre las "Anotaciones" herrerianas*, Sevilla: Ayuntamiento, 1987.
- OROZCO DÍAZ, Emilio: *En torno a las "Soledades" de Góngora*, Granada: Universidad, 1969.
- PELLICER DE SALAS Y TOVAR, Joseph: *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid: Pedro Coello, 1630.
- RIQUER, Martín de: *Juan Boscán y su cancionero barcelonés*, Barcelona: Casa del Arce-diano, 1945.
- RIVERS, Elías L.: editor de Garcilaso, *Obras completas*, Madrid: Castalia, 1964.
- , "Garcilaso divorciado de Boscán" en *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, t. II, Madrid: Castalia, 1966.
- , "A National Classic: The Case of Garcilaso's Poetry", en *The Politics of Editing*, eds. N. Spadaccini and Jenaro Taléns, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio: *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII* (con prólogo de Marcel Bataillon), Madrid: Castalia, 1965.

SOBRE MODOS DE DIFUSIÓN DE LA POESÍA DE GÓNGORA

En 1585 ve la luz *La Galatea* de Miguel de Cervantes. En ella, por boca de la musa Calíope, declara:

Pienso cantar de aquellos solamente
a quien la Parca el hilo aun no ha cortado,
de aquellos que son dignos justamente
de en tal lugar tenerle señalado,
donde, a pesar del tiempo diligente,
por el laudable officio acostumbrado
vuestro, vivan mil siglos sus renombres,
sus claras obras, sus famosos nombres¹.

Se refiere Cervantes, como dice unos versos más arriba, a *los ingenios que ya son del cielo*, a los poetas que, a su juicio, ocupan los más destacados lugares entre los creadores de su tiempo. Entre ellos, y en medio de un grupo de cordobeses, aparece altamente elogiado un joven autor:

En don Luis de Góngora os offrezco
un vivo raro ingenio sin segundo;
con sus obras me alegre y enriquezco
no sólo yo, mas todo el ancho mundo.
Y si, por lo que os quiero, algo merezco,
hazed que su saber alto y profundo
en vuestras alabanças siempre viva,
contra el ligero tiempo y muerte esquiva².

¹ Miguel de Cervantes, *La Galatea*, edición de Juan Bautista Avallé-Arce (Madrid:Espasa-Calpe, 1987), p.424.

² *Ídem*, p. 443.

Esta obra se publica, como ya hemos señalado, en 1585, cuando don Luis de Góngora cuenta tan sólo 24 años de edad. Fallecido en 1627 aún encontraremos mucho tiempo después bailes teatrales basados en algunos de sus romances, algunos incluso parodiados, como es el caso del *Romance de Angélica y Medoro*, “prueba incontrovertible... de la popularidad que gozaban los versos de Góngora; muy conocida tiene que ser una poesía para que se parodie ante un público poco selecto muchos años después de haberse compuesto”. Muy diferente es el destinatario del *Apologético en favor de D. Luis de Góngora...*, publicado en Lima en 1662 y obra del peruano Juan de Espinosa. Han pasado ya casi cuarenta años desde la muerte de nuestro autor, y casi ochenta desde aquella mención elogiosa de Cervantes. No cabe duda, pues, de que Góngora fue muy conocido en la España de su tiempo, y no sólo a un nivel erudito o especializado, como ya se ha señalado más arriba. Pero aquí surge la pregunta que da origen a este breve estudio: ¿cómo se difundió esta poesía?

Cualquier lector familiarizado con el Siglo de Oro, y con lo escrito en torno a él, sabe perfectamente que, desde luego, no se hizo siguiendo los canales en que se haría hoy día, como se encargó de demostrar don Antonio Rodríguez Moñino en su fundamental estudio *Construcción Crítica y Realidad Histórica en la Poesía Española de los Siglos XVI y XVII*³. En esta obra, queda perfectamente señalado que ninguno de los grandes poetas de nuestra época áurea, salvo contadísimas excepciones, dio su obra a la imprenta en vida, o lo que es lo mismo, para un lector del Siglo de Oro era totalmente imposible acercarse a la librería más cercana y adquirir el último libro de Góngora, por lo menos con anterioridad al fallecimiento de éste. Lo cual no impide que se tuviera un desmedido interés en publicar la obra del ilustre poeta andaluz, ya que no acababa de dar su último suspiro cuando aparece en la calle la primera edición de su obra poética completa, las *Obras en verso del Homero Español*, recogidas por Juan López de Vicuña y publicadas en Madrid en 1627. En 1633 aparecen, también en Madrid, *Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas*, recopiladas esta vez por don Gonzalo de Hoces y Córdoba. Entretanto, ya había aparecido un comentario a *El Polifemo*, obra de García Salcedo Coronel, que inicia una importante serie de libros dedicados a comentar la poesía gongorina⁴, y

³ Rita Goldberg, “Un modo de subsistencia del Romancero Nuevo. Romances de Góngora y de Lope de Vega en bailes del Siglo de Oro”, *BHi*, LXXII (1970), pp. 56-95. La cita es de la pág. 68.

⁴ Antonio Rodríguez-Moñino, *Construcción Crítica y Realidad Histórica en la Poesía Española de los Siglos XVI y XVII* (Madrid: Castalia, 1965). Pueden verse también los artículos de Jaime Moll, “Transmisión y público de la obra poética”, *Edad de Oro*, IV (1985), pp. 71-85; y de Pablo Jauralde Pou, “Acerca de la realidad histórica de la poesía española de los siglos XVI y XVII”, *Ideologies and Literature*, 15 (1981).

⁵ Para este tema véase el artículo de Jaime Moll, “Las ediciones de Góngora en el siglo XVII”, *El Crotalón*, I (1984), pp.921-963

pocos años después aparecerán incluso antologías de sus poemas, que se publicarán en un formato que hoy llamaríamos “de bolsillo”⁶.

Con lo dicho hasta ahora no se pretende afirmar que Góngora no tuviera intención, en un momento determinado de su vida, de imprimir sus versos, encargándose él mismo de desmentir en su epistolario la anécdota recogida por el anónimo autor del *Escrutinio sobre las impresiones de las obras poéticas de don Luis de Góngora*⁷; en ella se cuenta que, instado en cierta ocasión por sus admiradores a imprimir su obra, éste les contestó de forma tajante: “No. Mis obras en mi estimación no lo merecen. Si dicha tuvieren, alguno habrá después de mis días que lo haga”⁸. La realidad parece bien distinta, ya que Góngora pretendió en algún momento proceder a la impresión de su obra, probablemente acuciado por sus necesidades económicas, pero sea por lo que fuere, en última instancia, no lo hizo⁹.

El que nuestro autor no imprimiera su obra en vida no quiere decir que el lector de la época no encontrara textos gongorinos impresos, como nos demuestran los dos libros poéticos antológicos más importantes de la España de principios del XVII: el *Romancero General*, aparecido en el año 1600, y las *Flores de poetas ilustres*, recopiladas por Pedro de Espinosa, que lo hacen en 1605. El primero, como podemos leer en su largo título, recoge *todos los romances que andan impresos en las nueve partes de Romanceros*, y si tenemos en cuenta que Góngora es, junto a Lope, uno de los más importantes autores romanceriles de la época, no nos ha de extrañar que en la citada edición de 1600 aparezcan recogidos —probablemente sin contar ni con su colaboración ni con su permiso— más de dos docenas de romances gongorinos, sin indicar su autor, aunque los lectores de la época supieran perfectamente quién los había compuesto. Las *Flores* de Espinosa, por su parte, pretenden recoger el espíritu renovador de la poesía española que se venía observando aproximadamente desde 1580, y en sus páginas aparece ya como autor consagrado don Luis —en este caso sí que se declara el nombre del poeta, al que el propio Espinosa solicita los poemas— del que se recogen 37 composiciones, más

⁶ Me refiero a las *Delicias del Parnaso*, editado en formato de doceavo prolongado, en cuyo prólogo se lee: “De las obras del insigne Poeta don Luis de Góngora, te ofresco en este breue volumen lo más dulce, lo más donayroso y lo más agradable...” (Moll, “Ediciones...”, p. 959).

⁷ Luis de Góngora y Argote, *Obras Completas*, recopilación, prólogo y notas de Juan e Isabel Millé y Giménez, primera reimpresión de la sexta edición (Madrid: Aguilar, 1972), pp. 1221-1231.

⁸ Ed. cit., p. 1231.

⁹ Luis de Góngora, *Obras en verso del Homero español que recogió Juan López de Vicuña* (edición facsímil), prólogo e índices de Dámaso Alonso (Madrid: C.S.I.C., 1963). En el prólogo encontrará el lector información referente a este tema, así como a las vicisitudes de esta obra, a las censuras que sufrió y a su posterior retirada de la venta, así como un detallado estudio de su contenido y elaboración.

del doble de las que aparecen del joven Quevedo, por poner un ejemplo¹⁰. Realmente, ésta es la primera gran oportunidad de Góngora de difundir su nueva poesía a través de la imprenta, ya que hasta entonces sólo habían aparecido algunas composiciones suyas formando parte de los preliminares de las obras de otros autores¹¹. Fue precisamente en los preliminares de la traducción de *La Lusitada* por Luis Gómez de Tapia, publicada en Salamanca en 1580, donde ve la luz la primera obra impresa de nuestro autor, la canción *Suene la trompa bélica*, que “escrita en rimas ‘esdrújulas’, no puede ser considerada como otra cosa que como un ensayo juvenil” en opinión de Robert Jammes¹². No será éste el único libro que tenga el honor de contar con una composición del maestro cordobés entre sus preliminares¹³, pero hay incluso quien va más lejos y utiliza poesías gongorinas para, como si de la obra de un clásico se tratara, apoyar sus argumentaciones. Testimonio de este uso es la obra retórica de Bartolomé Jiménez Patón, *Eloquencia Española en Arte*, aparecida en Toledo en 1604, en la que al hablar de las repeticiones se citan ocho estrofas de la conocida letrilla que comienza *Que pida a un galán Minguilla*¹⁴.

Mucho más modesta que el libro, pero no menos importante dentro de los cauces por los que se difunde la poesía en el Siglo de Oro, es una forma de difusión impresa de la obra de Góngora que a propósito hemos dejado para el final: *el pliego suelto*. En palabras de don Antonio Rodríguez-Moñino por pliego suelto se entiende,

“un cuaderno de pocas hojas destinado a propagar textos literarios e históricos entre la gran masa lectora, principalmente popular. Su extensión varía según la de la obra que contienen y así, aunque en un principio sirvió como norma atenerse a lo que era en verdad un pliego, es decir, una hoja de papel en su tamaño natural, doblada dos veces para formar ocho páginas, poco a poco se ha ido extendiendo el concepto y se considera como pliego suelto al cuaderno de hasta 32 planas y aún más”¹⁵.

¹⁰ Véase *Romancero General*, edición de A. González Palencia, 2 vols. (Madrid: C.S.I.C., 1947); *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España.....*, edición dirigida y anotada por J. Quirós de los Ríos y F. Rodríguez Marín, (Sevilla, 1896).

¹¹ Véase, R. Foulché-Delbosc, “Bibliographie de Gongora”, *RHi*, XVIII (1908), pp. 73-161.

¹² Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, (Madrid: Castalia, 1987), p.252. Véase también el artículo de José María Micó, “Góngora a los diecinueve años”, *La fragua de las Soledades*, (Barcelona: Sirmio, 1990), pp. 13-32.

¹³ Véase la citada “Bibliographie...” de Foulché-Delbosc.

¹⁴ V. Don Luis de Góngora y Argote, *Letrillas*, texte établi et annoté par Robert Jammes (Paris: Ediciones Hispano-Americanas, 1963). En una larga nota a esta letrilla, Robert Jammes señala que “la présence de ces vers frivoles dans un traité si grave ne fut pas du goût de tout le monde”, lo cual dio origen a una polémica tras la que, bien a su pesar, Jiménez Patón decidió cambiar de ejemplo.

Más casos de este uso de textos de Góngora en la citada “Bibliographie...” de Foulché.

¹⁵ Antonio Rodríguez-Moñino, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)* (Madrid: Castalia, 1970), p.11.

Pues bien, de finales del s. XVI son varios los pliegos conteniendo romances o letrillas gongorinas, de forma anónima, que se nos han conservado¹⁶. Incluso, un librero barcelonés en 1612, anuncia en la portada de uno de ellos que “Ileua al cabo dos Romances muuy curiosos, de don Luys de Góngora”¹⁷. No nos interesa aquí el hecho de que en realidad aparezcan tres composiciones y la dificultad de saber cuál quiso en realidad atribuir al cordobés —quien ni siquiera tendría noticia de que este pliego se fuera a publicar—, sino que el nombre de nuestro autor podía ser un buen reclamo a la hora de vender un pliego, lo cual es muestra de su popularidad.

En resumen, el lector del Siglo de Oro, antes de la muerte de don Luis, podía solamente conocer en forma impresa las siguientes partes de su obra: las poesías incluidas en los preliminares de las obras de otros autores, los romances y letrillas aparecidos en pliegos de cordel (cuyo máximo exponente serían los romances recogidos en el *Romancero General*) y la selección de poesía culta que Espinosa incluyó en sus *Flores*. No parecen estos elementos suficientes para justificar las pasiones tan encontradas que la obra de Góngora va a suscitar en los primeros años del XVII. Hemos de pensar por tanto en otros cauces de difusión de su poesía, y el principal, sin duda, será la transmisión manuscrita, como nos demuestran los numerosos códices conservados de la época, ya que raro es el que no incluye una o varias poesías de don Luis, cuando no está íntegramente dedicado a nuestro autor. Incluso sabemos que las obras manuscritas *se vendían en precio quantioso*, como nos atestigua Pellicer en el prólogo a sus *Lecciones Solemnes...*¹⁸. Al hablar de esta forma de difusión, hemos de diferenciar entre los manuscritos dedicados totalmente a Góngora (el equivalente manuscrito a las “obras completas”) y los manuscritos de varios en los que se incluyen algunas de sus composiciones. En este segundo caso, debemos pensar en coleccionistas de poesía que van reuniendo todo lo relacionado con ella que cae en sus manos, encuadernándolo luego en un mismo volumen, y buen ejemplo de que las poesías de Góngora podían circular de copia en copia a nivel individual: uno procuraría recoger romances, otro letrillas satíricas, otro religiosas, etc.¹⁹. Pero es a los códices que hemos definido como “obras completas” a los que se refiere Rodríguez-Moñino cuando a propósito de nuestro autor escribe:

¹⁶ Véase el citado *Diccionario...* de Rodríguez-Moñino.

¹⁷ Eugenio Asensio, “Góngora en pliego de cordel”, *Bibliografía Hispánica*, VIII (1949), pp. 165-174.

¹⁸ *Apud*, Alfonso Reyes, “Los textos de Góngora (Corrupciones y alteraciones)”, *BRAE*, III (1916), pp. 258-271 y 510-525. La mención de Pellicer aparece en la pág. 261. Remitimos al lector a este artículo para todo lo relacionado con la problemática textual gongorina.

¹⁹ Véase Rodríguez-Moñino, *Construcción...*, y el citado artículo de Moll “Transmisión y público de la obra poética...”

“Entiendo que es el único poeta lírico español cuyas obras manuscritas se explotan mercantilmente por profesionales de la librería. Existen hoy numerosos volúmenes, aproximadamente con el mismo contenido, algunos de ellos con idéntico título, todos extensos, que demuestran el enorme interés que hubo por leer y poseer su obra. Todos esos manuscritos son posteriores a las *Soledades* y al *Polifemo*, puesto que incluyen tales obras. Las copias suelen estar hechas con letra clara, buenos márgenes, y no contienen indicaciones críticas o eruditas. Hay, además, códices de otro tipo, pero me parece muy importante señalar la posible existencia en Madrid o en Córdoba de un taller especializado en copiar textos de don Luis. Algunos tomos se corresponden casi a plana y renglón”²⁰.

Sin embargo, para Manuel Sánchez Mariana²¹ “esto quizá parezca excesivo, y probablemente habría que pensar en copias sacadas fielmente de un ‘original’, quizá por encargo de algunos adictos al poeta”. De todos modos, como él mismo indica, esto no es sino reflejo de la fuerte demanda, rayana en el culto, que originó la obra manuscrita de Góngora, cuya muestra máxima es el manuscrito *Chacón*, verdadera obra de arte elaborada con la ayuda del propio poeta²².

Pero el lector seguirá probablemente preguntándose qué hacía el autor para distribuir sus poesías manuscritas: ¿las leía acaso ante algún tipo de auditorio selecto?, ¿las mandaba a sus amigos o a otros poetas?.... Sin duda que algo de esto hubo, y hemos de imaginarnos a un Góngora muy preocupado por hacer llegar rápidamente a algún importante señor el soneto laudatorio que le acaba de dedicar, o comunicando a sus íntimos y fieles amigos cordobeses su última producción, amigos que, a su vez, irían difundiendo copias y más copias manuscritas de las obras de don Luis. Por fortuna, en el caso de sus dos poemas mayores, el *Polifemo* y las *Soledades*, tenemos datos más que suficientes para intentar reconstruir el proceso que se siguió²³. Góngora no actuó en esta ocasión a la ligera, ya que era plenamente consciente de lo que estas dos obras significaban y de lo que con ellas ponía en juego²⁴. Por ello, lo primero que intenta es obtener el juicio y la censura de personas que él juzga capacitadas para hacerlo. De una de ellas, Pedro de Valencia, conservamos la respuesta que le envió, a través de la cual podemos adivinar algo sobre cómo se desarrolló esta solicitud. Empieza éste su carta agradeciendo a Góngora

²⁰ *Construcción...*, p. 34.

²¹ Manuel Sánchez Mariana, “Los manuscritos poéticos del Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 202-213.

²² Para el manuscrito *Chacón*, véase el artículo de R. Foulché-Delbosc, “Note sur trois manuscrits des oeuvres poétiques de Gongora”, *RHi*, VII (1900), pp. 454-504.

²³ Seguimos aquí a Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico* (Madrid: Tipografía de la “Revista de Archivos”, 1925), y a Emilio Orozco, “La Polémica de las *Soledades* a la luz de nuevos textos. Las *Advertencias* de Almansa y Mendoza”, *RFE*, XLIV (1961), pp.29-62.

²⁴ Véase Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, (Madrid: Gredos, 1973), cap. VIII y IX.

el pedirle su opinión, ya que “dándome a conocer al señor D. Pedro de Cárdenas, comunicándome el papel de las *Soledades*, i concediéndome i pidiéndome el juicio dél i del *Polyphemo*, vence toda deuda i me obliga a nuevas i grandes que nunca e de poder pagar,...”²⁵. Más adelante continúa: “Deste [refiriéndose al *Polifemo*] avía una tarde oído leer parte al Sr. Don Henrique Pimentel, en presencia del Padre Maestro Hortensio, i también me avía recitado mucho dél el Contador Morales, i ambos prometídomela copia, pero no dádomela”²⁶. Por tanto, Góngora entrega copia de estos poemas a Pedro Cárdenas, poeta cordobés, para que la transmita a Pedro de Valencia con la indicación expresa de pedirle su opinión sobre ellos. Además, como podemos ver en la carta, el texto ya había sido comunicado a una serie de importantes personajes —que incluso tenían copias manuscritas—, entre los que destaca el famoso predicador fray Hortensio Paravicino. Cuando Góngora hubo recogido ya los pareceres que le interesaban comienza la segunda fase de la difusión de sus poemas en la corte, la difusión al gran público, para lo que utilizará los servicios de un curioso personaje, Andrés de Almansa y Mendoza, sobre el que ya tenemos noticias en la *Carta acerca de las Soledades* que un anónimo amigo, con no muy buenas intenciones, dirigió a don Luis:

“Un cuaderno de versos desiguales y consonancias erráticas ha aparecido en esta corte con nombre de *Soledades*, compuestas por V.m. Y Andrés de Mendoza se ha señalado en esparcir versos de ellas”²⁷.

La carta es en realidad un ataque al estilo del poema, e inmediatamente es contestada por el propio Góngora:

“...me es fuerza responder sin saber a quién; mas esta mi respuesta (como autos hechos en rebeldía) Andrés de Mendoza, a quien le toca parte, la notificar por estrados, en el patio de Palacio, Puerta de Guadalajara, corrales de comedias, lonjas de bachillería, donde deparará a v.m. el perjuicio que hubiere lugar de derecho”²⁸.

Como vemos, el encargado de difundir esta carta en Madrid es también este Andrés de Mendoza, y lo hará por *estrados*, por el *patio de Palacio*, por la *Puerta de Guadalajara*, *corrales de comedias* y *lonjas de bachillería*, como probablen-

²⁵ Manuel M.º Pérez López, *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino*, (Salamanca: Universidad, 1988). Citamos por su edición la *Carta a Góngora en censura de sus poesías* de Pedro de Valencia, según la versión del ms. 5.585 de la BNM.

²⁶ Ed. cit., pág. 60. El anterior fragmento es de la pág. 59.

²⁷ Obras completas, edición Millé, carta 127, pp.1092-1093.

²⁸ Citamos por la edición de Antonio Carreira: Luis de Góngora, *Antología poética*, ed. de Antonio Carreira (Madrid: Castalia, 1986), p. 341.

te había hecho antes con los dos poemas que nos ocupan. Por otra parte, el ímpetu divulgador de este corresponsal madrileño debió de ser excesivo, y sus modos de actuación no demasiado correctos, como se infiere de la citada *Carta acerca de las Soledades* y de la *Carta echadiza a don Luis de Góngora*, en la que leemos:

“...si alguna causa dio primero movimiento a los que en este y otros lugares se han atrevido al inaccesible ingenio de V.m., ya en el *Polifemo*, ya en las *Soledades*, fue solo el haberlas fiado de Mendoza...”²⁹.

Con toda probabilidad, esto no es sino una excusa para atacar a don Luis y a su obra procedente de Lope de Vega o de alguien muy cercano a su círculo, pero no deja de ser curiosa esa mención a Mendoza, quien puede que tuviera bastante que ver con la monumental polémica que estos poemas levantaron, al escribir unas *Advertencias para la inteligencia de las Soledades* con las que, como se trasluce de las citadas cartas, las acompañaba³⁰. Pese a todo, como ya señalara Emilio Orozco, don Luis acertó al elegir como corresponsal a este típico *correvedile*, entusiasta de la poesía del cordobés y probablemente instruido por él mismo para la defensa de sus poemas³¹.

La actividad de Mendoza nos da pie para referirnos a algunos de los lugares donde parece ser que divulgaba los poemas, y entre ellos, aparece uno de especial significación en el Siglo de Oro: el *mentidero*, adivinado por la mención a la Puerta de Guadalajara y al patio de Palacio. Los mentideros eran

“lugares públicos, elegidos por la voluntad de los madrileños y ubicados en zonas de tránsito concurrente, en donde las gentes se reunían con el único fin de dejar volar su imaginación, dar rienda suelta a su lengua y acoger en su seno todos y cada uno de los infundios, chismes y noticias allí contados”³².

Eran en suma lugar ideal para encontrar la noticia más reciente, la última novedad literaria o el último chisme de la Corte, y, desde luego, el mejor sitio para dar a conocer los dos poemas con los que Góngora quería conquistar Madrid.

No menos resonancia debieron de tener las nuevas composiciones gongorinas en las *academias literarias*. Según Covarrubias³³, toma ese nombre en su época “la

²⁹ Ed. Millé, carta 128, pp. 1094-1098

³⁰ Véase a este respecto el citado artículo de Emilio Orozco, “La Polémica...”, en el que se presta especial atención a este tema.

³¹ Orozco, “La polémica de las *Soledades*...”, pp. 29-31.

³² Consuelo Moreno Sánchez, “Los mentideros de Madrid”, *Torre de los Lujanes*, 18 (1991), pp. 155-172. La cita es de la pág. 159.

³³ *Tesoro de la Lengua*, apud. Aurora Egido, “Una introducción a la poesía y a las academias literarias del s. XVII”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 6 (1984), pp. 9-26.

escuela o casa donde se juntan algunos buenos ingenios a conferir”, aunque Aurora Egido³⁴ prefiera,

“circunscribir el término a las asociaciones periódicas, organizadas según unos estatutos creados por sus propios componentes, dejando de lado las tertulias o reuniones en torno a un mecenas, pero carentes de un ritual prefijado y de unos estatutos que provenían, como casi todo, de la vecina Italia”.

Sin lugar a dudas, Góngora fue asiduo asistente a este tipo de reuniones durante sus estancias en Madrid, y en ellas leería más de una vez sus poesías, sobre las cuales también se debió polemizar largo y tendido³⁵.

Hubo de ser en una academia, en un mentidero o en algún lugar público similar donde llegara a oídos del anónimo copista que reseña Rodríguez-Moñino el soneto *Tú cuyo ilustre entre una y otra almena*. Reproduciendo el ilustre erudito una copia del soneto, que aparece en un códice de su propiedad, anota:

“...aparecen variantes con respecto a la edición de Foulché, pero lo fundamental es que faltan... los seis últimos versos, en substitución de los cuales el copista coloca esta nota: ‘Los tercetos no me acuerdo’. *No me acuerdo, es decir*, estoy copiando en estas hojas unos poemas de memoria, a veces doy el texto aproximado, *corríjalo vuestra señoría*, ahora se me olvidan los tercetos de este soneto”³⁶.

Como podemos ver, los versos de Góngora se transmiten *de memoria*, aunque quizás, en este caso, no sea conveniente pensar en una transmisión oral de tipo popular, dado que el soneto va dirigido a un personaje particular y no parece que tenga mucho sentido que se difundiera por esa vía. Pero otras composiciones gongorinas sí que lo hicieron, sobre todo los romances y letrillas. Así, dice Jammes a propósito de la que comienza *A toda ley, madre mía*:

“Les variantes et les erreurs qui ont corrompu le texte de cette poésie indiquent qu’elle a dû être transmise en partie oralement;...: cette satire semble en effect avoir été très populaire, ce qui n’a rien d’étonnant puisqu’elle s’en prenait –et en quels termes– aux deux classes qui opprimaient le peuple: la noblesse et le clergé”³⁷.

³⁴ Art. cit., p. 10.

³⁵ Véanse, José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, (Madrid: Gredos, 1961); Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, (Madrid: RAE, 1963).

³⁶ Antonio Rodríguez-Moñino, *Poesía y Cancioneros (siglo XVI)*, (Madrid: Castalia, 1968), pp. 26-29.

³⁷ Robert Jammes, *Letrillas*, nota a número XIII, pp. 92-93.

Este no es el único ejemplo que se podría citar, y más teniendo en cuenta que este tipo de composiciones se solía cantar, como el mismo Góngora nos recuerda en su romance *Hanme dicho, hermanas*. En él, el autor, famoso ya por el éxito de su *Hermana Marica*, se autorretrata, respondiendo a los deseos de sus admiradores:

“Hanme dicho, hermanas,
que tenéis cosquillas
de ver al que hizo
a *Hermana Marica*.
.....”

y al hablar de sus habilidades como poeta nos dice:

“.....
compone romances
que cantan y estiman
los que cardan paños,
y ovejas desquilan;
y hace canciones
para su enemiga,
que de todo el mundo
son bien recibidas,
.....”³⁸

Por si acaso nos quedaban dudas, son varios los cancioneros de la época que recogen romances y letrillas de Góngora puestos en música por los más importantes compositores cortesanos del momento, y destinados al canto polifónico³⁹. Incluso hay una serie de letrillas sacras escritas en forma dialogada que se cantaron en la Catedral de Córdoba y que presentan bastantes indicios de haber sido, a la vez, representadas dramáticamente, como se ha encargado de demostrar Robert Jammes⁴⁰. He aquí una de las que señala el crítico francés:

³⁸ Edición Millé, número 24, pp. 87-93.

³⁹ Véase *Cancionero Musical de Góngora*, recopilación, transcripción y estudio por Miguel Querol Gavalda (Barcelona: C.S.I.C., 1975).

⁴⁰ Robert Jammes, “La letrilla dialogada”, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI* (Madrid: C.S.I.C., 1983), pp. 91-118.

XXXIX - 1609
 EN LA FIESTA DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO
 Juana - Clara

Juana *Mañana sa Corpus Christa
 mana Crara:
 alcoholemo la cara
 e lavémono la vista.*

Clara *¡Ay, Jesús, cómo sa mu trista!*

Juana *¿Qué tene? ¿Pringa señora?*

Clara *Samo negra pecandora,
 e branca la Sacramenta.*

Juana *La alma sa como la denta,
 Crara mana.
 Pongamo fustana,
 e bailemo alegre;
 que aunque samo negra,
 sa hermosa tú.
 Zambambú, morenica de Congo,
 zambambú.
 Zambambú, qué galana me pongo,
 zambambú.
 [...]»⁴¹*

Como indica el citado autor, estas letrillas no tendrían sentido pensadas para el canto polifónico, y, en vista del propio texto, todo parece apuntar a que, cuando menos, eran bailadas a la vez que se cantaban.

Para concluir, vamos a recoger dos actos públicos celebrados en Córdoba y que también tuvieron su reflejo en la obra de nuestro autor: las honras a la muerte de la reina Margarita y una justa –o concurso poético– convocada en honor de la Inmaculada Concepción de María. Esta última, se celebró el día 15 de enero de 1617 en la Parroquia de San Andrés, y fue organizada por don Enrique Vaca de Alfaro, ferviente devoto de este misterio, probablemente a resultas de un sermón pronunciado en la ciudad en que se negó la pureza de la Virgen, como anota Robert Jammes⁴². Por la edición impresa que se realizó al poco tiempo⁴³, sabemos que Góngora, pese

⁴¹ Citamos por la edición de las *Letrillas* de Jammes, p. 153-155.

⁴² *La obra...*, p. 194.

⁴³ Véase, *Justa poética celebrada en la Parroquia de San Andrés de Córdoba el día 15 de Enero de 1617*, con una advertencia y adiciones por don José M. de Valdenebro y Cisneros (Sevilla, 1889). Reproduce la citada edición de la época.

a no participar en el concurso, remitió una glosa a un verso propuesto en justa anterior, “más por obedecer a la amistad del celebrante que por ostentar el cuidado, que puso entonces en hacello”. El verso en cuestión era el siguiente: “Virgen pura, si el sol, luna y estrellas”, y es un buen ejemplo de las dificultades a que se debían de enfrentar los poetas en este tipo de certámenes. Por otra parte, hubo justas en las que don Luis sí entró a concurso, pero hemos elegido ésta como muestra de la importancia de la poesía en aquella época, y de cómo cualquier incidente civil o religioso tiene su reflejo poético.

Un incidente civil que puede servirnos de botón de muestra son las honras que, con motivo de la muerte de la Reina Margarita en 1611, se celebraron en toda España. En Córdoba se erigió, como en muchos otros pueblos y ciudades, un túmulo del que prendían papeles con poesías alusivas a tan triste acontecimiento, encontrándose entre las del monumento cordobés varias de don Luis de Góngora. Parafraseando a Jaime Moll, la calle, en nuestro Siglo de Oro, “tampoco está al margen de la transmisión de la poesía”⁴⁴.

Con lo recogido hasta aquí, no hemos, sin duda alguna, agotado el tema de los modos de difusión de la poesía gongorina, pero esperamos que lo que se ha mostrado sirva al lector para reconstruir el paisaje en que aquella poesía se transmitió: una poesía que se lee, una poesía que se canta, una poesía incluso representada; una poesía, en suma, que penetra en el receptor por sus cinco sentidos.

PEDRO C. ROJO ALIQUE
UAM, Edad de Oro

⁴⁴ “Transmisión y público...”, p. 83. Véase también el trabajo de José Simón Díaz, *La poesía mural en el Madrid del Siglo de Oro* (Madrid: Ayuntamiento, 1977).

LO PÚBLICO Y LO PRIVADO: ACERCA DEL EPISTOLARIO DE QUEVEDO

El problema del Epistolario de Quevedo puede ser abordado como cuestión de transmisión y público, como intentaré exponer a continuación.

Quisiera recordar rápidamente los “bloques” de cartas que nos han llegado de Quevedo y el distinto tratamiento que han ido recibiendo a lo largo del tiempo, hasta llegar a la prolija y confusa edición de Astrana Marín¹, en donde auténticas cartas —en el sentido coloquial y literal del término— se mezclan con envíos de obras literarias —“prólogos”, en rigor—, falsas epístolas, simulacros literarios de subgéneros consagrados, etc. Probablemente Astrana no se paró a distinguir entre lo que era un texto escrito directamente, sin aparente pose literaria, para comunicar algo realmente a un personaje conocido que se hallaba en aquellos momentos físicamente lejos, y lo que era un vocerío público bajo el nombre de epístola para gritar a los cuatro vientos, por no hablar de aquel noble género epistolar que consagraron los humanistas y que se reprodujo en formas literariamente tan refinadas como la “epístola” poética².

No se había teorizado entonces sobre los “actos del lenguaje”, distinguiendo la actitud de quien comete el acto de la del que recibe la epístola como fundamentales para: primero, el carácter de lo que se escribe (lenguaje primario o coloquial, lenguaje literario...); segundo, el talante con que el lector, el público recibe aquel mensaje.

El resultado, para no cansar mucho, es que la edición del epistolario de Astrana es un verdadero disparate: una recopilación de textos de tan distinto carácter que

¹ Luis Astrana Marín, *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946. En adelante utilizaré *Epistolario* para las referencias a esta obra.

² Baste recordar que en su *Epistolario* Astrana Marín mezcla la ficticia “Carta a Luis XIII” o las que a modo de epístola literaria forman la *Virtud Militante* con las remitidas al duque de Medinaceli o a Sancho de Sandoval.

difícilmente pueden etiquetarse con el nombre de un solo subgénero, el de “epistolario”.

Para empezar, habría que distinguir las denominaciones, como empezó a analizar muy adecuadamente Nicolás Marín al editar el epistolario de Lope de Vega³: una cosa es el *papel*, otra la *carta*, otra la *misiva*, el *envío*, la *epístola*, el *memorial*... No voy a entrar en ese terreno ahora, aunque es una tarea previa que se ha de dilucidar y tener en cuenta. En el llamado “epistolario” de Quevedo hay de todo eso: notas rápidas sobre hojillas volanderas en las que se sugiere algo muy del momento; cartas de tú a tú en las que asoma la relativa intimidad del escritor, casi siempre escondido detrás de su imagen sarcástica y pública; cartas que piden ser leídas en algún mentidero o copiadas para regocijo de cortesanos; epístolas cargadas de intención literaria, en las que la pluma del escritor como artista derrota definitivamente a la del hombre, y en las que, por tanto, prevalece la intención artística sobre la comunicativa, etc. Todavía quedan sin enumerar en esa rápida recensión los tensos memoriales que desde la prisión final (1639-1644) dirige al Conde-Duque y al rey solicitando misericordia, y que no irían destinados sólo a los ojos del monarca o del valido, sino que se habrían transmitido en copias que los hicieran más efectivos. Quevedo era un personaje de sobra conocido en la Corte y no es difícil suponer el impacto que entre los cortesanos podía provocar la siguiente descripción de su estado en la prisión de San Marcos:

*Señor: un año y diez meses ha que se ejecutó mi prisión, a 7 de diciembre... a las diez y media de la noche. Fui traído en el rigor del invierno, sin capa y sin una camisa, de sesenta y un año, a este convento real de San Marcos de León, donde he estado todo este tiempo en rigurosísima prisión, enfermo con tres heridas, que con los fríos y la vecindad de un río que tengo a la cabecera, se me han cancerado... ”*⁴.

Parece que la tarea por tanto debe ser la de ir analizando todo lo que hasta ahora ha venido siendo llamado “epistolario de Quevedo” pieza a pieza, para calibrar el alcance y valor de cada una de ellas. Y me parece que lo determinante en cada caso ha de ser lo que hemos sugerido poco antes. El *origen* de la *carta* (en adelante utilizo este término con valor neutro y genérico), el *destinatario* que se adivina (un amigo, un enemigo, un mecenas, el Rey, una colectividad, la humanidad...); la *función* que se encomienda a esa carta, cosa tan fundamental que puede ir desde comunicar que no se ha recibido un paquete de salchichas hasta emplazar al Serenísimo Rey de Francia ante la Historia; el *tema* tratado en la carta; la *transmisión* real

³ Lope de Vega, ed. de Nicolás Marín, Madrid, *Cartas*, Castalia, 1985.

⁴ *Epistolario*, 429.

de la carta a través de los canales usuales (hay cartas que no se envían con “el ordinario”, sino que se publican directamente); el *público* que realmente la da por recibida y la lee como a él dirigida; la *resonancia* que obtiene al margen de los ingredientes anteriores; y el *valor literario* que, también aparentemente al margen de todo lo anterior, recibe en su forma final transmitida.

He expuesto muy por encima lo que bien pudiera ser un conjunto de capítulos de mi futura tesis doctoral. Me gustaría presentar a continuación una serie de ejemplos que muestren lo que he esbozado. Bien sé que existen otras posibilidades de encarar el problema, fructíferas, pero más sinuosas. Por ejemplo existe la posibilidad cronológica como la más sugerente: al hilo de la biografía de Quevedo ir analizando sus cartas o sus bloques de cartas, para explicarlas desde la circunstancia en la que fueron escritas. Ambos caminos, no obstante, no son excluyentes.

El problema central que yo quisiera esbozar es cómo de modo gradual esos elementos que configuran la carta en el sentido más sencillo del término (la comunicación privada, por escrito, entre dos personas), en el caso de Quevedo, se deslizan hasta convertirse en elementos de signo opuesto. Basándome en el contenido, analizaré intención y destinatario: el origen de la carta ya no será un impulso comunicativo personal, el destinatario pasa de ser un “tú” confidencial a ser un personaje público, la función se trastueca de la mera comunicación a un efecto más amplio (lección moral, condena política, juicio sarcástico, escena costumbrista...); el destinatario se amplía prodigiosamente hasta venir a ser un personaje indeterminado; la resonancia que obtiene convierte aquella carta en una auténtica obra literaria que hasta se imprime como tal; y finalmente, Quevedo elabora artísticamente aquella carta para dotarla de la belleza y la textura de sus mejores páginas literarias. En esos momentos se produce el intercambio de lo privado a lo público, y la carta queda desnaturalizada.

Los casos que podríamos analizar son muy variados. Por ejemplo, Quevedo asume muchas veces la función de gacetas públicas que cumplen algunas de sus cartas, y así se presenta:

*Yo he sido gaceta y correspondiente y cuestión. Vuesa merced me lo perdone*⁵.

En este tipo de correspondencia se pierde el tono confidencial de origen para buscar el tono noticiero, lo que era muy de la época, y lo que casaba muy bien con la personalidad extrovertida del escritor, frecuentemente enredado en asuntos públicos de todo tipo, profundo conocedor de los entresijos de la vida política de su tiempo.

⁵ *Epistolario*, 288.

En ocasiones, la carta tiene como finalidad la de entretener con su contenido a un público reducido. Quevedo es consciente de la diversión que ofrecen sus cartas y sabe que serán leídas por más personas; puede retrasar unos días el envío de una de ellas con tal de que ésta resulte amena. Es él mismo quien dice esperar a tener una historia divertida que contar a modo de relación para escribir al duque de Medinaceli y que su esposa se divierta y ría con ella:

He dejado de escribir a vucelencia porque pretendí remitirle una relación con que se riese un rato mi señora la duquesa⁶.

O en 21 de diciembre de 1630, donde explica:

A mi señora la duquesa beso la mano, y que ya tengo un librito y otras cosillas que enviar para que su excelencia se ría⁷.

Otro de los temas a los que Quevedo se remite cuando va a escribir al duque de Medinaceli o a Sancho de Sandoval son las crónicas de la familia real. En casi todas las cartas informa de dónde se halla el rey, a qué acontecimientos ha acudido, sus planes más próximos, etc. Son noticias sin trascendencia política, como la contenida en carta del 24 de junio de 1634:

La reina dicen está preñada y en esta conformidad fue al Retiro el jueves, víspera de la fiesta de San Juan, en silla⁸.

Efectivamente la reina estaba embarazada, pues en carta a Sancho de Sandoval escrita en marzo de 1635, leemos:

De Madrid me avisan que fue abundante de galas el bautismo de la señora infanta, que la llevó el Conde de Niebla⁹.

Y en la siguiente carta relata la primera salida de la reina tras el parto al nuevo palacio del Retiro, que se hallaba aún en construcción, como informa Quevedo:

Sus majestades fueron el día que la reina nuestra señora se levantó de parida al Buen Retiro: hubo grandes galas; acabóse el salón, que encarecen mucho y más lo que ha crecido aquel palacio en inmensamente ricos atavíos. Hubo fiesta de fieras, dicen entretenida¹⁰.

⁶ Epistolario, 237.

⁷ Epistolario, 248.

⁸ Epistolario, 275.

⁹ Epistolario, 285.

¹⁰ Epistolario, 287.

Quevedo no sólo informará de noticias políticas, crónicas de la familia real o sobre asuntos estrictamente personales; en ocasiones aparece como correo chismoso, como en la carta del 25 de septiembre de 1630, en la que informa sobre una dama conocida por el duque de Medinaceli y Quevedo: “La señora doña Constanza se casa; creo será muy aprisa”¹¹.

Las cartas de Quevedo han llegado a nosotros en su mayor parte manuscritas. Se conservan autógrafas dos cartas escritas al duque de Osuna, en el Archivo Histórico Nacional, con fechas de 21 de noviembre de 1615 y de 13 de abril de 1616. Una carta escrita desde Nápoles por Quevedo al duque de Osuna del 7 de enero de 1619 y que se conserva en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, descubierta recientemente por Pablo Jauralde¹².

También se conserva el original autógrafo de la carta escrita al cabildo de Santiago de Compostela, fechada el 1 de febrero de 1628. Y por último, las 33 cartas autógrafas escritas a Sancho de Sandoval desde el 14 de enero de 1635 al 25 de septiembre de 1643, y que se conservan en el famoso códice Barnuevo de la Biblioteca Nacional de Madrid¹³.

Las cartas de Quevedo tienen un evidente interés literario, pero nos transmiten muchas más noticias: la personalidad de Quevedo, su consideración e importancia en la corte de Felipe III y después en la de Felipe IV. Además se nos ofrecen como testimonio histórico y documental de interés para estudiosos de esta época. De la misma manera que ocurre con su producción estrictamente literaria, no pueden entenderse las cartas de Quevedo sin tener siempre presente los avatares históricos de España durante el siglo XVII. Quevedo desempeña un papel de cronista, de narrador de algunos momentos de la historia de España y es ahí donde lo público se mezcla con lo privado. Recordemos que Quevedo goza de un lugar privilegiado en la Corte; siempre había vivido en Palacio, como hijo de funcionarios palatinos que fue; vivió los últimos años del reinado de Felipe II, siendo aún niño. Desempeñó después un papel de gran importancia en el escenario político de Felipe III, y morirá siendo súbdito de Felipe IV.

En marzo de 1621 muere en Madrid Felipe III. Tras él dejaba una corte llena de rencillas, intrigas y sobornos en toda aquella maraña de amistades que era la corte de Madrid en el siglo XVII. Varios de aquellos personajes, como el duque de Osuna, protector de Quevedo, además de toda una camarilla de familiares y amigos del duque de Uceda, vieron el final de sus particulares privilegios. Comienzan las detenciones y los procesos contra personajes señeros del reinado anterior.

¹¹ *Epistolario*, 238.

¹² Pablo Jauralde Pou, “Una carta autógrafa e inédita de Quevedo”, *Manuscrit. Cao*, III (1990), 21-25.

¹³ Ms. 21.883. Se halla en avanzado proceso de transcripción y será publicado en breve en la Biblioteca Quevediana de Manuscr. Cao, ed. Mercedes Sánchez Sánchez.

El 7 de abril de 1621, la Junta de jueces que detiene al duque de Osuna examina varios cajones de cartas que habían sido remitidas al duque. Seguidamente se procederá a la detención de diversas personas que aparecen en esos papeles. Algunas de esas cartas habían sido escritas por Quevedo en la época que el duque de Osuna era virrey en Sicilia y en Nápoles, y aparecen como pruebas testimoniales para el proceso que contra el duque de Osuna se iba a llevar a cabo.

A Quevedo se le interrogó por estas cartas, de importante contenido político y que podían inculparle también a él. En ellas se verá que el virreinato de Nápoles, que tanto ansiaba el duque de Osuna, no le fue concedido tanto por sus méritos, que sí tenía, como por los ducados que le daba a Quevedo y que éste repartía en la Corte para lograr adeptos a su señor que le apoyasen ante el rey Felipe III y conseguir de ese modo el virreinato de Nápoles. Tomemos algunos ejemplos. El 16 de diciembre de 1625 escribe al duque de Osuna diciéndole que ha recibido el dinero que le había enviado, 30.000 ducados. Para saber quiénes están dispuestos a ser comprados, Quevedo deja que corra la noticia, y así se lo explica al duque:

Yo recibí la letra de los treinta mil ducados de onze reales, y la hize acetar luego, y como al descuido, he hecho sabidores de la dicha letra a todos los que entienden desta manera de escrebir. Andase tras mí media corte, y no hay hombre que no me haga mil ofrecimientos en el servicio de vuesa excelencia¹⁴.

En el proceso que siguió a la muerte de Felipe III, Quevedo hubo de descifrar el lenguaje que utilizaba con el duque y que en ocasiones resulta incomprensible para un tercer lector. En particular, le preguntaron por el siguiente párrafo:

Ame dicho mi señora la duquesa doña Ysabel tiene orden de vuesa excelencia de comprar vn relicario para dar a aquel religioso; y el amigo grande me lo ha dicho, que dé lo que costare¹⁵.

“Aquel religioso”, hubo de contestar Quevedo en el proceso, era fray Luis de Aliaga, confesor del rey, y el “grande amigo” era el duque de Uceda, entonces privado del rey¹⁶. A ambos convenía tener contentos, pues su opinión era importante para la concesión del virreinato que ansiaba el duque de Osuna.

Años más tarde, cuando trate asuntos algo más graves, Quevedo se mostrará más cauto que en su correo con el duque de Osuna; había escarmentado a la hora de escribir algo más o menos comprometido. Así, en una carta remitida a Sancho

¹⁴ *Epistolario*, 28.

¹⁵ *Epistolario*, 32.

¹⁶ El proceso contra el duque de Osuna, en el que Quevedo actuó como testigo, puede seguirse en el Memorial de Chumacero, ms. 11.569 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

de Sandoval el 12 de febrero de 1635, trata asuntos de dinero negociados con el rey y prudentemente escribe Quevedo en el margen superior de la carta: “Suplico a vuesa merced queme ésta luego”¹⁷.

Un grupo importante de cartas nos ha llegado a través de múltiples copias, tanto manuscritas como impresas. Sobre ellas, por tanto, hay que hacer caer la evidencia de que despertaron la curiosidad de los lectores, o de los amigos, que las copiaron y transmitieron más allá de su consideración de carta personal, confidencial y marginal.

Tras la muerte de Quevedo comienzan a publicarse recopilaciones de sus obras. Las cartas con intencionalidad privada o presuntamente privada comienzan a aparecer copiadas en manuscritos de finales del siglo XVII. Es el caso del manuscrito 3.917 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que entre las obras de Quevedo incluye dos cartas, una al duque del Infantado y otra a Diego de Villagómez, cartas que Pablo de Tarsia, primer biógrafo de Quevedo, incluyó en su obra, fechada en 1663. Esta debe ser la causa de su posterior inclusión en manuscritos. Quevedo escribió otro tipo de cartas de carácter ficticio y festivo —las *Cartas de un cornudo a otro*, las *Cartas del Caballero de la Tenaza*—, que se han transmitido en manuscritos y en ediciones de sus obras. No resulta extraño que otras cartas de carácter privado comiencen a ser consideradas como obras de arte, como literatura, y trasciendan el carácter privado para convertirse en públicas.

Esto es lo que sucede con la carta que Quevedo escribió en 1633 a la condesa de Olivares. Quevedo es consciente de que esa carta será leída por más personas que a la que iba dirigida, pues contaba con un público que esperaba sus escritos más divertidos. Nos encontramos ante una carta privada con carácter público y que se transmite como una obra más. Al parecer, la condesa de Olivares insistía en que Quevedo contrajese matrimonio. El escritor le respondió con una amena carta sobre las “cualidades de un casamiento”¹⁸. No obstante, Quevedo advierte en su carta: “Esto hago más por entretener que por informar a vucelencia”¹⁹.

Tras esta advertencia, Quevedo se describe físicamente: ni feo ni guapo, pero con un defecto en los pies que define en esta forma:

*Los que me quieren mal me llaman cojo, siendo así que lo parezco por descuido, y soy entre cojo y reverencias, un cojo de apuesta, si es cojo o no es cojo*²⁰.

A continuación describe cómo ha de ser la mujer que con él se case: noble, virtuosa, lista pero no más que él y en cuanto a la descripción física, ni fea ni guapa. Fea, porque no resulta agradable; guapa, porque ha de cuidarse de los celos; pero

¹⁷ *Epistolario*, 283.

¹⁸ Con este título se transmite esta carta en los manuscritos.

¹⁹ *Epistolario*, 264.

²⁰ *Epistolario*, 264.

en caso de elegir, que sea guapa. Las razones son las siguientes: "porque es mejor tener cuidado que miedo y tener qué guardar que de quién huir"²¹.

El tono jocoso y el destinatario único pero a sabiendas de que ha de ser plural, explican que la carta se halle copiada en tantos manuscritos. La misma causa aclara la transmisión en varios manuscritos e impresos de la carta enviada al marqués de Velada, en la que se relata el viaje realizado a Andalucía por Felipe IV y su séquito en 1624. Para intentar calmar los ánimos que en Andalucía se habían levantado contra el gobierno de Olivares, éste decide hacer una visita a esa región con el rey y todo su séquito, que reunía a un gran número de personas, Quevedo entre ellos. A los nueve días de salir de Madrid, llegaron a Andújar, donde a modo de divertida crónica, Quevedo relata un viaje lleno de graciosas peripecias. El coche en el que viajaban volcó antes de llegar a Aranjuez, accidente que Quevedo relata de esta forma:

*Volcóse el coche del Almirante... íbamos en el seis...; yo salí por el zaquizamí del coche, asiéndome uno de las quijadas, y otro me decía: 'Don Francisco, deme la mano', y yo le decía: 'Don Fulano, deme el pie'. Salí de juicio y del coche. Hallé el cochero hecho santiguador de caminos, diciendo no le había sucedido tal en su vida. Yo le dije: 'Vuesa merced lo ha volcado tan bien, que parece que lo ha hecho muchas veces...'*²².

No es extraño pues, que esta carta aparezca impresa en las primeras recopilaciones de las obras de Quevedo y sea considerada como una obra festiva más.

Sin embargo, otro carácter totalmente distinto tienen otras cartas que forman parte del grupo de las más transmitidas: la escrita a Antonio de Mendoza, grave y solemne, a Diego de Villagómez, a Alonso Messía de Leiva, al duque del Infantado o al Conde-Duque de Olivares, conservadas en manuscritos ya del siglo XVIII, en códices que recopilan las obras en prosa o en verso de Francisco de Quevedo.

La carta escrita a Antonio de Mendoza está incluida en la biografía que Pablo de Tarsia hizo sobre Quevedo. Su contenido grave y didáctico la aleja de otras por su temática y su estilo, y se acerca al grupo de obras solemnes del escritor.

En la misma línea se halla la carta enviada por Quevedo a Diego de Villagómez el 17 de junio de 1642. En ella felicita a su amigo, soldado que fue en Flan-des, porque ha decidido abandonar el ejército y ha sido admitido en la Compañía de Jesús. La carta no es sólo una felicitación, sino una meditación sobre la vida.

La carta a Alonso Messía de Leiva narra los avatares de un viaje realizado a La Mancha y paulatinamente alcanza un tono más serio para al final convertirse en una parábola, en una ejemplificación con finalidad didáctica. Es este carácter moralizador, a mi parecer, el que propicia que forme parte de los manuscritos que reúnen obras de Quevedo.

²¹ *Epistolario*, 285.

²² *Epistolario*, 115.

La carta escrita al duque del Infantado es otra de las transmitidas en un mayor número de manuscritos; en ella Quevedo felicita al duque del Infantado, de la casa de Lerma, porque va ésta poco a poco recuperando su pasado esplendor gracias a él. Es quizá el necesario conocimiento de esta adjudicación lo que multiplica las copias en manuscritos.

En el año 1649 se publica en Madrid a costa de Pedro Coello, la *Primera parte de las obras en prosa de Francisco de Quevedo*. Este volumen recopila diversas obras en prosa de Quevedo, entre ellas las *Cartas del caballero de la Tenaza*, el *Cuento de cuentos* y otras obras festivas, además de obras de carácter serio y grave; es ésta la primera vez que se incluyen de forma impresa dos cartas de Quevedo en principio privadas, pero que se transmitieron al final como obras de carácter festivo. En esta primera recopilación se incluye la carta dirigida a la condesa de Olivares, y la carta del viaje a Andalucía. Al año siguiente, 1650, vuelven a imprimirse las obras en prosa de Quevedo, y de nuevo aparecen entre otras obras, las dos cartas que he citado, la de la condesa de Olivares y la del viaje a Andalucía.

En 1658, nueva impresión de las obras de Quevedo que contienen estas dos cartas. Otras impresiones durante el siglo XVII las incluirán de nuevo. La tradición manuscrita de los siglos XVIII y XIX inserta otras cartas y ya colecciones de epístolas en los códices que reúnen obras de Quevedo.

Así, los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid 4. 065-66 y 67 incluyen las *Obras manuscritas de Francisco de Quevedo*, y son una recopilación hecha en 1724. Contienen un gran número de cartas y memoriales de Quevedo recopilados por Juan Isidro Fajardo.

El manuscrito que contiene más cartas de Quevedo no autógrafas es el 12.717 de la Biblioteca Nacional de Madrid, del siglo XVIII, que incluye las escritas al duque de Medinaceli y que son copia del original; también aparece una dirigida al duque de Osuna. Incluye además toda la colección existente de las cartas escritas por Quevedo a su amigo Francisco de Oviedo, al Padre Pedro Pimentel y alguno de los memoriales escritos a Felipe IV.

Hemos visto la necesidad de subdividir lo que se ha venido llamando “epistolario” de Quevedo en otras denominaciones más precisas, de acuerdo con el contenido, el tema, la función o la calidad del destinatario, si éste es uno o plural, y algunas precisiones más. Con ejemplos y citas de las propias cartas hemos hecho un rápido repaso a la transmisión manuscrita e impresa de algunas cartas. El “epistolario” de Quevedo resulta, cuanto menos, apasionante, y su estudio y recopilación exige una profunda revisión de manuscritos, fuentes y autógrafos, tarea que estoy realizando en la actualidad.

MERCEDÉS SÁNCHEZ SÁNCHEZ
Universidad Autónoma de Madrid

LA TRANSMISIÓN RENACENTISTA DE LA POESÍA GRECOLATINA Y DOS SONETOS DE QUEVEDO (*PARNASO, ERATO, XXXVIII Y XXXIX*)

La recepción de la literatura grecolatina en los siglos XVI y XVII fue variando en consonancia con los cambios que marcaron el desarrollo de la filología renacentista. Se ha historiado ya este proceso de transformación del humanismo erudito del siglo XVI en lo que se denomina la *Crítica* del XVII, a partir del examen detenido de las ediciones y estudios de Henri Estienne, Joseph Scaliger (1530-1609), Isaac Casaubon (1559-1614) y Justo Lipsio (1547-1606)¹. Estas ediciones y traducciones que difundieron los textos clásicos modificaron, lentamente, la visión de la Antigüedad propugnada por los poetas y humanistas del primer Renacimiento. Así, se *recuperaron* con nuevos matices textos conocidos, mientras se ampliaba el *canon* de los clásicos, especialmente en el ámbito de las letras griegas, que fueron ya accesibles, casi en su totalidad, hacia comienzos del XVII. Nuevas ediciones, muchas anotadas, y nuevos comentarios, guiaron la lectura de estos textos antiguos; su imitación, en composiciones compuestas, primero, en latín, y más tarde en las lenguas vernáculas, permitió que se recrearan formas literarias grecolatinas y que se asimilaran a los discursos ideológicos de la cultura áurea, muchos esquemas de conceptualización de las relaciones amorosas.

Los editores y comentaristas de los clásicos funcionaron, pues, como intermedios en su transmisión y recepción². A ellos se debe la peculiar reconstrucción

¹ Vid. el estudio de Jean Jehasse, *La Renaissance de la Critique: l'essor de l'Humanisme erudit de 1560-1614*. Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1980. Me he ocupado ya de esta reevaluación de la recepción de los clásicos en "Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: los *Diálogos* de Bartolomé Leonardo de Argensola", de próxima publicación en las *Actas* del II Congreso de la AISO, Salamanca, 1990.

² Lo recordaba J. F. Alcina en su introducción a la edición de la *Poesía* de Fray Luis de León, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 18-24, donde cita los conocidos estudios de Alberto Blecu y Francisco Rico, publicados en Academia Literaria Renacentista, *Fray Luis de León*, Salamanca, 1981, además de otros estudios sobre poesía neolatina europea.

de la cultura grecolatina que se trasluce en la obra de los autores del Siglo de Oro. Estos últimos, a su vez, nos han legado un testimonio indirecto de su relación de dependencia de la cultura humanista, al referirse, por ejemplo, a las disidencias interpretativas de los editores más famosos. Quevedo mismo puede servirnos de guía para reconstruir el desarrollo de la filología renacentista y para confirmar la estrecha conexión que existía entre la literatura neolatina y la española. En los *Sueños*, Quevedo imita, entre otros modelos, el de la sátira neolatina de Justo Lipsio, *Somnium*, cuyo título completo es: *Satira Menippea. Somnium. Lusus in nostri aevi critici* de 1581. Siguiendo el ejemplo de la menipea humanista, en la que aparecían como personajes autores clásicos, en el *Somnium*, Salustio y Ovidio se quejan del tratamiento que sus textos recibían de malos editores; Quevedo, a su vez, en los *Sueños*, condena al infierno a los dos Escalígero, Julio César y José, a Henrico Estéfano y a otros humanistas del XVI, por cuestiones, más que doctrinales, fundamentalmente, filológicas³. La crítica satírica de Quevedo define indirectamente a su autor como humanista de su época, que está perfectamente al tanto de las prácticas hermenéuticas en boga en la primera década del XVII y de la ideología que las sustentaba. Confirma, igualmente, que las nuevas lecturas de los clásicos propuestas, entre otros, por Lipsio, editor y comentarista prestigioso, habían sido acogidas por los humanistas españoles, que las harían suyas en sus propios comentarios e imitaciones de Tácito y Séneca, en su reevaluación de la épica homérica, de la poesía elegíaca de Ovidio y Propercio, de la comedia de Plauto, de la oratoria griega y de otras fuentes helénicas con las que Lipsio se proponía aclarar la literatura romana.⁴

Las interpretaciones de los clásicos que efectuaron los humanistas del XVI y los filólogos y críticos del XVII no son, pues, idénticas. Pero, además, difieren significativamente de las que nos legaron la filología positivista del XIX, y las neo-positivistas de nuestro siglo. En efecto, la lectura actual de un pasaje de los *Amores* de Ovidio o de un epigrama de Apuleyo en las ediciones críticas y anotadas de nuestro siglo, no coincide necesariamente con su recuperación en el Renacimiento. Lo mismo vale para los epigramas de la *Antología griega*, que circuló en ediciones bastante diferentes de las que manejamos en estos momentos. Más complicado es aún el problema que ofrecen textos griegos o latinos leídos por nuestros autores áureos en

³ En el *Sueño del infierno*, se condena a Julio César por haber preferido a Virgilio: “mientras penaba las desvergonzadas mentiras que escribió de Homero y los testimonios que le levantó por levantar a Virgilio aras, hecho idólatra de Marón”, en la edición de Ignacio Arellano, *Los Sueños*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 248; a Josefo Escalígero, “por tener su punta de ateísta y ser tan blasfemo, deslenguado y vano y sin juicio”, p. 262; el castigo del afamado autor del *Thesaurus Graecae Linguae*, el “doctísimo” Enrico Estéfano, es que sólo pueda responder con gemidos cuando Yo le pregunta algo sobre griego. Otras referencias a Escalígero aparecen en el *Anacreón castellano*, en la *España defendida* y en cartas a Justo Lipsio: cfr. Raimundo Lida, *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Cátedra, 1980, pp. 73 y ss.

⁴ Cfr. el libro cit. de Jehasse, pp. 209 y ss., para una evaluación de la filología crítica desarrollada por Lipsio, en el contexto de las prácticas filológicas de los humanistas que lo antecedieron.

manuscritos que los difundieron en esos años, pero que no llegaron aparentemente a publicarse, o que son de difícil identificación.

Al preparar la anotación a dos sonetos amorosos de Quevedo, que J. González de Salas incluyó en su edición del *Parnaso*, se me hizo evidente la necesidad de replantear estas cuestiones de transmisión y recepción de la poesía elegíaca y epigráfica clásica en el siglo XVII. La lectura de estos sonetos *more philologico* exige que se intente reconstruir el significado que debían haber tenido para los lectores de aquel siglo. Los comentarios de González de Salas nos proporcionan la información que necesitamos para recuperar los códigos poéticos que gobernaron la composición de estos sonetos y su recepción. Como humanista y filólogo, amigo de Quevedo y de sus amigos, el abad Martín de la Farina, por ejemplo, González de Salas constituye un “lector ideal” de la época. Hoy contamos con pruebas de su idoneidad como filólogo. González de Salas, que también estuvo relacionado con Lupericio Leonardo de Argensola, publicó una edición del *Satiricón* de Petronio en 1629, en la que incluyó unos eruditos *praeludia* sobre el género de la *satura* latina, y fue asimismo autor de un comentario sobre la *Poética* de Aristóteles; su *Nueva idea de la tragedia antigua* apareció en 1633⁵.

Aceptar las claves propuestas por González de Salas asegura, pues, la posibilidad de recuperar estos sonetos *en su historicidad*. Pero ¿cómo debe estudiarse la imitación para evitar el tratamiento a-histórico de las fuentes indicadas? El editor actual se enfrenta inmediatamente con algunos problemas. Por un lado, descubre que no todas pueden ser identificadas en ediciones modernas de los autores clásicos citados. Por el otro, comprueba, que la lectura de estas fuentes a partir de las ediciones críticas y anotadas de nuestro siglo se aparta, a veces, de la interpretación que ofrece González de Salas, más cercana a la de Quevedo, indudablemente, que la nuestra. Un filólogo clásico contemporáneo calificaría estas divergencias de incompreensión de las fuentes antiguas. Creo, sin embargo, que esta actitud impide recuperar la *historicidad* de la imitación que, en este caso, efectuó Quevedo y que no es producto de ignorancia sino *signo* de una lectura *histórica*. Lo “legible” en la tradición elegíaca clásica dependía de las ediciones y manuscritos que transmitieron los textos grecolatinos en la cultura áurea y de los presupuestos ideológicos que gobernaron, ineludiblemente, su recepción. Por ello, el editor actual debe señalar en su anotación las divergencias interpretativas de este motivo para recontextualizar los poemas de Quevedo, relacionándolos con las tendencias poéticas del XVII español.

Los sonetos XXXVIII y XXXIX de la IV Musa pertenecen al primer ciclo de *Erato*, en el que, Quevedo “Canta poesías amorosas. Esto es, celebración de her-

⁵ Vid. el breve estudio, superficial y con algunos datos inexactos, sobre este humanista que publicó José López Rueda, “Joseph Antonio González de Salas, un filólogo clásico amigo de Quevedo”, Madrid, Fundación Universitaria, 1974.

mosvras: affectos propios, i commvnes de el amor: i particulares tambien de famosos enamorados.” Como es sabido, esta Musa está dividida en dos secciones: en la primera, según los títulos del editor, Quevedo “Canta hazañas de el amor, i de la hermosvra”; en la segunda, “Canta sola a Lisi, i la amorosa passion de sv amante.”⁶ Los sonetos están conectados retórica y temáticamente y destacan en el conjunto del cancionero amoroso de Quevedo. En efecto, son los únicos poemas en los que el poeta no se adhiere al modelo literario impuesto a partir del *Canzoniere* de Petrarca, pero con raíces ya en la poesía elegíaca latina, y desarrollado aún más en la filografía neoplatónica del XVI, que exigía la representación de un amor constante y perdurable por un sujeto femenino único.

El epígrafe de González de Salas hace explícitas las convenciones de producción y recepción: “Philosophia con que intenta probar, que a un mismo tiempo puede un sugeto amar a dos.” Los dos sonetos quedan situados en una tradición literaria precisa, que el editor especifica, aunque no se detiene en carear pasajes individuales con la reelaboración que efectuó Quevedo. Guía, con todo, a los lectores del *Parnaso*, al señalar el carácter “teórico” de los sonetos quevedianos, que nacen de la interpretación de unas fuentes tópicas. La imitación nos revela, hoy, cómo se historizaba la casuística clásica del amor en la época áurea. Son, para empezar, *philosophia*, ‘un modo de aprehender o discurrir en alguna determinada cuestión’, según la definición de *Autoridades*, es decir, que el discurso amoroso quevediano queda definido como una especulación sobre los afectos, que no requiere su realización en una existencia real. “Admiremos la elegancia”, afirmaba González de Salas en la disertación sobre la poesía amorosa, incluida entre las dos secciones de esta musa *Erato*, “sin contender sobre la posibilidad” (p. 256).

Su nota introductoria, de extensión infrecuente, que se mantiene en las ediciones subsiguientes de Madrid, 1648 y Zaragoza, 1649, pero desaparece de las ediciones posteriores a 1650, reitera el carácter convencional del motivo del amor por más de un sujeto amado. En la *escuela* del amor, es decir, en la “doctrina, principios y fundamentos” (*Aut.*) de la filografía clásica, a diferencia del modelo normativo impuesto por la tradición neoplatónica, es *topos* frecuente, enseña el editor, y del *corpus* de textos que citará a continuación se pueden extraer *exempla* que González de Salas ofrece a la “Juventud estudiosa”, acentuando así el carácter didáctico de su anotación. En verdad, aunque el motivo tiene amplia representación en la

⁶ Cito los textos del *Parnaso* según el ejemplar de la primera edición, conservado en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander: *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas, donde se contienen poesías de don Francisco de Quevedo Villegas, caballero de la Orden de Santiago, y señor de la Torre de Juan Abad, que con adorno y censura, ilustradas y corregidas, salen ahora de la librería de don Josef Antonio González de Salas*, Madrid, Pedro Coello, 1648, 7 hojas, 1 lámina, 666 págs. y 9 hojas de índices. Sobre los textos de *Erato* y el análisis de esta poesía, en particular de la sección *Canta sola a Lisi*, vid. ahora la tesis doctoral de Santiago Fernández Mosquera, *La poesía amorosa de Quevedo*, Santiago, Universidad.

Antología griega, en la comedia, en la tragedia y en la novela griegas, es menos frecuente en la tradición elegíaca, que requería que el poeta fuera fiel a la misma mujer, por lo menos, a lo largo de un mismo libro de poemas. Los romanos habían heredado este código de la elegía griega arcaica y post-clásica⁷. Por lo tanto, la frase de González de Salas: “Es cuestión mui litigada en la Escuela de el Amor”, funciona más como llamada de atención a las representaciones mentales del amor que eran corrientes en *su época*, y que Quevedo mismo transgredió en otros poemas amorosos que exploran el argumento contrario. Este es el caso, por ejemplo, de la canción I de Erato, cuyo epígrafe reza: “Nueua Philosophia de Amor, contraria a la que se lee en las Escuelas.”⁸

En verdad, la nota del editor refiere, por un lado, a las prácticas poéticas del XVII. En efecto, el *topos* se asemeja a muchos motivos amorosos de moda en academias literarias y certámenes, en las que también participó Quevedo, y con los que probaban su ingenio los poetas de la época. Una revisión sumaria del *Cancionero* de la Academia de los Nocturnos de Valencia, activa de 1591 a 1594, nos ofrece dos motivos emparentados con el de estos sonetos. En la sesión 67, por ejemplo, fueron propuestos los siguientes: “Cinco estancias a un galán favorecido de dos damas” y “Cuatro octavas a un galán que sirve a dos damas con diferentes intentos”⁹. Pero, por otro lado, la frase sitúa estas disquisiciones poéticas en el ámbito de los manuales filográficos que habían leído nuestros poetas clásicos. En efecto, en el ejemplar del *Trattato dell'Amore Humano*, de Flaminio Nobili, que Quevedo poseyó, y en el que se transmitieron siete poemas autógrafos estudiados por James O. Crosby, se plantea la posibilidad del amor a más de una mujer, en la sección dedicada al “ufficio dello Amante”. Nobili se hace eco de este motivo, ex-

⁷ Vid. Georg Luck, *The Latin Love Elegy*, London-Methuen, 1959, cap. 10, “The Necessity of Self-Deception”, donde se ocupa de las excepciones que constituyen los textos de Ovidio y Propertio que cita González de Salas. En la *Antología griega*, vid. hoy los epigramas V, 84 (83); XII, 208; V, 269 (268); V, 232 (231); el coro de la *Andrómaca*, v. 465, str. 1, rechazaba ya la posibilidad del amor doble: “Nunca aprobaré amores dobles para los maridos...”. Otros antecedentes en la novela de *Quereas y Calírroe* apunta A. F. Sabot, *Ovide, poète de l'amour dans ses oeuvres de jeunesse: Amores, Héroïdes, Ars Amatoria, Remedia Amoris, De Medicamine Faciei Femineae, Ophrys*, 1976, pp. 416-417.

⁸ Lleva el número 387 en la edición de Blecua. La nota introductoria aclara: “Admitta el Entusiasmo de algunos mui Poetas, terminos aquí, que, como de Philosophia, no son capaces de su Furor, i Empedocles los calificó en los Griegos, i Lucrecio en los Latinos”. Comienza con la estancia siguiente: “Qvien nueua Sciencia, I Arte / Quiere saber, aprenderà la mia; / Nueva Philosophia, / Que no puede aprenderse en otra parte. / En mi pecho el Amor que me lastima, / Lee de dolor la Cathreda de Prima.”

⁹ Vid. la edición de este *Cancionero* publicado por Francisco Martín Grajalas, Valencia, 1906, Segunda Parte, extractado de sus actas, p. 48. W. F. King, por su parte, menciona el predominio de los motivos amorosos y mitológicos, tratados en tono generalmente festivo en numerosas academias de la época: *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejos de BRAE, 1963; vid. asimismo, el estudio de José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961, además de los trabajos de Aurora Egido sobre el tema, por ejemplo: “Las academias literarias zaragozanas del siglo XVII”, en *La literatura en Aragón*, de M. Alvar y AA.VV., Zaragoza, 1985.

Philosophia con que intenta probar, que a un mismo tiempo puede un sujeto amar a dos.

Question es mui litigada en la Escuela de el Amor, Si esto sea posible? De los Antiguos no se quien lo dispute; quien lo refiera executado, si observè io en otra edad Scriptores Griegos, i Latinos, i que con exemplos lo procuraron verificar. siendo estos necessariamente los argumentos mas eficaces, que la posibilidad podrian convencer. Nóbros aqui a Este, o al Otro, por no dexar tan aiuna esta golosina a la Juventud estudiosa. Alceo, uno de los nueve Poetas Lyricos, afirma, Que a el le pasaba así con dos abentajadas Hermosuras. Pero califica torpemente esta division de su affeçto, semejandola a la de un cochino, que tiene una bellota en la boca, i ansioso desea otra que tiene vecina. Pero Appuleio con mas pulideça lo refiere de su passion amorosa en un Epigrâma Latino de su Apologia, escrito a dos sujetos, a quien amaba juntamente. en donde conclue pidiendo a ambos, Que el estè así en el animo de cada uno de los dos, como se tiene a si mismo cada uno: pero que el tendra en si a ambas causas de su amor, como el tiene a sus dos ojos mismos. Ovidio la Elegia X. de el Lib. II. de los Amores toda la ocupa, en persuadir a un amigo suyo, que a un mismo tiempo ardia en dos llamas amante; contradiciendole su engaño, con que le habia asegurado, que no era posible. Propercio sigue el proprio argumento en la Elegia XXII. de el Lib. II. Pero a Meleagro, Epigrammatario Griego, dos ia pocas le parecian; de tres se queixa, que adolece su voluntad, *Habiendole el Amor herido con tres saetas, como si su viera tres Coraçones*, Lib. i. *Anthol.* Cap. XXVII. Baste enpero ahora esta digresion, i oigamos ia prevenidos, como discurre Nuestro Poeta.

Esta introduccion tenia dispuesta a este Soneto, quando queriendola llevar a la Empronta, para que se diese luego a la estampa, succedio leerla, por comunicarle io, casi con singularidad, muchas vezes mis escritos, el mui noble Caballero, el Abbad Don Martin de la Farina, i Madrigal,

Dd 2

Ca-

CáPELLAN de Honor de su Magestad; que aunque natural de Sicilia hoy de nuestra Castilla es oriundo, como lo verifica el apellido. A cuya nobleza junta así la erudicion feru'p'osa de las Lenguas, como la doctrina de muchas Artes, en que se exercita. El mismo pues me advirtio luego de un Epigrama muy oportuno, que entre otros con nombre de Agathias Scholastico, estaba al fin de un Manuscrito Griego de varias Obras, muchas no impresas hasta ahora. Viendole al punto ambos, le hallamos tan elegante, i de ingenioso concepto, que a mi me movio a volverle en estas dos Quintillas Castellanas, que no harán desazon escuchadas aqui.

*Qualidad es el Amor,
Que en exceso a l' Alma offe'le,
Como el Frio, i el Calor
Al Cuerpo, que con rigor
Aqui se'la, i allí enciende.*

*O Amor! que esta opinion sigas;
Bien hoy me enseñas, a quien
Fuerzas, que a Dos quiera bien.
Pues de una el Favor me obligas,
De otra me pica el Desden,*

XXXVIII.

SI de cosas diversas la Memoria
Se acuerda, i lo presente, i lo pasado
Juntos la alivian, i la dan cuidado;
I en ella son confines pena, i gloria:
I si al Entendimiento igual victoria
Concede inelible lo criado;
I a nuestra libre Voluntad es dado
Numerosa eleccion, i transitoria:
Amor, que no es potencia solamente,
Sino la omnipotencia padecida
De quanto sobre el suelo vive, i sienta
Porque con dos incendios una vida
No podra fulminar, su luz ardiente
En dos diversos Astros encendida.

Soneto XXXVIII.

presando la duda de que el amante pueda desdoblarse en dos amadas. Deduce así, que si el amante vive en la amada y, siendo su alma, la ánima, sólo puede darse totalmente a un afecto. El argumento final recurre a la categoría *magnitud* de la pasión; dice así nuestro tratadista “un grande amore... consiste nell’ecceso, e l’ecceso vuol uno”¹⁰. Desde esta perspectiva, cobra aún mayor valor el desafío poético quevediano de probar la proposición contraria; “oigamos ia prevenidos, como discurre Nuestro Poeta”, concluye, no sin entusiasmo, González de Salas. En cambio, no hace hincapié en el hecho de que estas excepciones a las normas elegíacas procedieran de la imitación de los epigramas de la *Antología Griega* que modelaban la pasión de un poeta por otros sujetos masculinos, como es el caso de Apuleyo. En otros epigramas griegos el poeta vacilaba, a veces, entre su amor por dos mujeres y por un joven, variantes que Ovidio y Propercio habían adaptado ya al amor heterosexual.

¿Cuáles son, pues, las fuentes clásicas que Quevedo reelabora en estos dos sonetos, según González de Salas? Tres autores latinos: Apuleyo, Ovidio y Propercio y tres griegos: Alceo, Meleagro y Agathias Scholastico. Las fuentes latinas son de fácil identificación. La referencia a Apuleyo remite, en efecto, a *Apulei Apologia siue pro se de magia liber*, o como se denominaba en las ediciones del XVI que Quevedo conocía: *L. Apvleii Apologiae sive defensionis mageiae apud Claudium Max. Procons.*, es decir, a un discurso de autodefensa contra acusaciones de magia y prácticas inmorales, que Apuleyo pronunció, probablemente, entre los años 156 y 158, y con el que consiguió ser exonerado. En una extensa sección en la que defiende el carácter convencional de la poesía amorosa, Apuleyo recita este epigrama que había compuesto, imitando otros de la *Antología griega*, para demostrar que su recreación del amor por dos mancebos no lo definía biográficamente sino que se situaba en una prestigiosa tradición literaria grecorromana a la que, como él mismo escribe, “ut sciant me eorum non pigere”, no le avergonzaba unirse.

Las obras de Apuleyo circularon en el Renacimiento en varias ediciones, a partir de la imprenta en Venecia en 1493 por Philippus Pinzium Mantuanus. Una de las más conocidas, fue probablemente la aldina, publicada en Venecia en 1521¹¹. Se incluían en esta edición las *Metamorphoseos*, la *Apologia*, y otras obras auténticas o atribuidas, como su supuesta traducción del *Asclepius Hermetis Trismegisti Dialogus*. No sería improbable que Quevedo hubiera manejado esta edición, ya que en su *Homilía de la Santísima Trinidad* menciona a Apuleyo en un

¹⁰ Vid. Flaminio Nobili, *Il trattato dell’amor humano*, Lucca, 1567, edición facsimile, con le postille autografe di Torquato Tasso, Roma, Ermanno Loescher, 1985, f. 53, “Dell’ufficio dello Amante...”: “Solo qui si protrebbe dubitare se più persone ad un tempo si possano amare. Ma, se d’un grande amore favelliamo, questi consiste nell’eccesso, e l’ecceso vuol uno,...” Para el estudio de la creación poética en los sonetos autógrafos de Quevedo conservados en el ejemplar que poseyó del *Trattato*, vid. James O. Crosby, *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967.

¹¹ *L’APVLEII Metamorphoseos, sirve lusus Asini libri XI*.

pasaje en el que cita inmediatamente después a Trimegisto¹². González de Salas parafrasea, siguiendo de cerca, el epigrama de Apuleyo, pero sin transcribirlo literalmente:

et Critias mea delicia est et salva, Charine,
 pars in amore meo, vita tibi remanet;
 ne metuas; nam me ignis et ignis torreat ut uult,
 hasce duas flammās, dum potiar, patiar.
 hoc modo sim vobis, unus sibi quisque quod ipse est;
 hoc mihi uos eritis, quod duo sunt oculi¹³.

Omite, en particular, los nombres propios, masculinos, de los dos destinatarios: Critias y Charinus. Pero su resumen permitía reconocer al lector de su época la imagen tópica central que Quevedo imitará, como veremos, en el soneto XXXVIII: las dos llamas del amor, que con una hipérbole frecuente en el sistema de Quevedo, generaron, por metáfora, el sustantivo *incendios*.

El segundo texto mencionado es de Ovidio. El breve resumen de la elegía X del segundo libro de los *Amores* ofrece lo que debe haber sido la fuente más conocida del motivo en el XVII. En efecto, los *Amores* tuvieron amplia difusión en Europa a partir de las primeras ediciones aldinas de 1502 y 1503, descritas y estudiadas, desde el siglo XIX, por los Renouard¹⁴. Se imprimían, generalmente, en ediciones conjuntas de la obra ovidiana. La aldina de 1502, que he consultado, contenía las *Heroidum Epistolae*, los *Amores*, el *De arte amandi*, de *Remedio amoris*, y las *Medicamine faciei*. La edición de 1629 de Daniel Heinsius, en tres tomos, basada en la de Escalígero, reunía en el I, las *Heroidum Epistolae*, *Amorum*, *De arte amandi*, de *Remedio Amoris*, *De medicamina faciei feminae*, *Nux* y el *Fragmentum Halieuticon*, en el segundo, las *Metamorphoseon* y en el III, *Fas-*

¹² Descrita por A. A. Renouard, *Annales de l'Imprimerie des Alde, ou Histoire des trois Manuce*, Paris, 1834, p. 91: *L. APVLEII Metamorphoseos, siue lusus Asini libri XI. Floridorū IIII. De Deo Socratis I. De philosophiae I. Asclepius Trimegisti Dialogus eodē Apuleio interprete. Eiusdem apuleij liber de Dogmatis Platonis. Eiusdē liber de Mundo, quē magna ex parte ex lib. Aristotelis eiusdē argumenti in latinum traducit, & Apologiae II. Isagogicus Liber Platonicae philosophiae per Alcinoū philosophum, graece impresus. Venetiis, & mense Majo MDXXI. in 8. Vid. el pasaje referido de la Homilía, en la edición de Fernández Guerra, BAE, 48, Madrid, 1859, p. 353b: "Dice Orfeo, referido por Apuleyo: Jupiter et mas est, estque idem nympa perennis: 'Dios es varón, y él mismo es ninfa perenne'... Esto y lo que se lee en Trimegisto, son enigmas en que la conjetura curiosa ó halla ó inventa semblantes que aluden á este misterio".*

¹³ Vid. la edición moderna de la *Apologia*, Oxford, 1914, par'9, 22-29. En la edición aldina de 1521, el primer verso del epigrama presenta dos variantes: *delitia* y *Charinae*.

¹⁴ Vid., por ejemplo, A.A. Renoard, *Annales de l'Imprimerie des Aldes, ou Histoire des trois Manuce*, Paris, 1834, 3. ed. y P. Renoard, *Répertoire des Imprimeurs Parisiens, libraires, fondateurs de caractères, et correcteurs d'imprimerie depuis l'introduction de l'Imprimerie à Paris (1470) jusqu' à la fin du seizième siècle* y del mismo Philippe Renouard, *Bibliographie des Editions de Simon de colines, 1520-1546*, Paris, 1984.

M V S A IV.

213

Verifica la sentencia de arriba en dos afectos suyos.

XXXIX **T**Al vez se ve la nave negra, i corva
 Entre Aquilon, i el Euro combatida;
 I quanto mas de el uno es impelida,
 El otro con adverso mar la estorva.
 De este la saña de su frente torva
 La enviste, aquel la calma, i suspendida;
 Teme la gabia vela mal regida,
 La quilla Euripo, que voraz la sorva.
 No de otra suerte entre Rosalba, i Flora;
 En naufragio amoroso distraido,
 Ardiente el coraçon suspira, i llora;
 En dos afectos peno dividido,
 I una hermosura espera vencedora,
 Que dos triumphos alcance de un vencido.

*Amor, que sin detenerse en el afecto Sensitivo, passa
 al Intelectual.*

XL. **M**Àndome, ai Fabio, que la amase Flora;
 I que no la quisiesse; i mi cuidado,
 Obediente, i confuso, i mancillado,
 Sin desfiarla, su belleza adora.
 Lo que el humano afecto siente, i llora;
 Goca el entendimiento, amartelado
 De el espíritu eterno, encarcelado
 En el claustro mortal, que le atesora.
 Amar, es conocer virtud ardiente;
 Querer, es voluntad interessada,
 Gusta, i descorrés caducamente.
 El cuerpo es tierra, i lo será, i fue nada;
 De Dios procede a eternidad la mente;
 Eterno amante soi de eterna amada.

Soneto XXXIX.

*torum, De tristibus, De ponto, in Ibin*¹⁵. Quevedo podía haber conocido esta edición de Heinsius, uno de los *Critici* de la nueva generación de filólogos del XVII. En todo caso, la disposición de los textos amatorios no innova demasiado el ordenamiento de las ediciones conjuntas del XVI. De una de estas ediciones italianas o francesas, o de la de Heinsius, debe haber sido el ejemplar que poseía en su biblioteca y que figura en el inventario de Maldonado, sin identificación precisa, como: “Obide Nasonis, Epistole”, ya que, en efecto, la primer obra de la colección es las *Heroidum epistolae*¹⁶. Estos textos amorosos ovidianos fueron fundacionales en la representación de las relaciones amorosas en la época y Quevedo los imita consistentemente¹⁷. De la elegía 10 del libro II proceden, pues: 1. la afirmación del v.12, del soneto XXXIX:

En dos affectos peno dividido

que reelabora el v.10 de la fuente:

Dividuumque tenent alter et alter amor.

y 2. los cuartetos iniciales de este soneto, construidos como *amplificatio* poética del verso 11 de esta misma elegía:

Errant ut ventis discordibus acta phaselos

completado luego en la queja retórica a Venus *Erycina*, del v. 13:

quid folia arboribus, quid pleno sidera caelo,
in freta collectas alta quid addis aquas?

González de Salas recuerda el tema central de esta elegía, tal como lo cifraba el epígrafe de la edición de Heinsius, que no aparece, por supuesto, en las ediciones

¹⁵ He consultado el ejemplar que se encuentra en la New York Public Library: *PVB: / OVIDII NASONIS / OPERA. / DANIEL HEINSIUS / textum recensuit. / Accedunt / Breves Notae / ex collatione codd. / SCALIGERI et Palatinis / iani grvteri. // LVGD. BATAVORUM. / Ex officina Elzeviriana / Anno 1629.*

¹⁶ F.R.C. Maldonado, “Algunos datos sobre la biblioteca de Quevedo”, en *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 414 y 423.

¹⁷ La frecuentación de los textos ovidianos se iniciaba muy tempranamente, en la lectura de fragmentos escogidos que ofrecían las antologías con las que se aprendía latín en los colegios de Jesuitas, como la *Sylvae illustrium autorum qui ad usum collegiorum societatis Iesu, selecti sunt*, analizada años ha por Michèle Gendreau, en su tesis doctoral *Héritage et création: Recherches sur l'humanisme de Quevedo*, París, 1975. He constatado la lista de fragmentos que contenía la *Silva / Selectorum / ex veriis auctori-bus, / iuxta ea quae leguntur pro singulis / classibus. / In scholis Collegii / Imperialis societatis Iesu. / Anno 1639. / Cum privilegio / Matriti, / Ex typographia Regni./*

modernas más corrientes: *Ad Graecinum, quod eodem tempore duas amet*. En efecto, ésta se inicia con una queja del poeta a un amigo, Graecinus, quien negaba la posibilidad de que pudiera amarse a dos muchachas simultáneamente: “Tu mihi, tu certe, memini, Graecine, negabas / Uno posse aliquem tempore amare duas;” Nuestro poeta, en cambio, afirma haber experimentado lo opuesto, ya que “a un mismo tiempo ardía en dos llamas amante”. Ni González de Salas ni Quevedo, en cambio, recogen el final de esta elegía, en el que el poeta declara su voluntad de servir a ambas amadas, aunque muera en el intento¹⁸. La imitación de Quevedo modifica, además, el significado que el motivo tenía en la elegía de Ovidio: la imagen del amante que prefiere morir en los transportes amorosos con dos amadas, antes que vivir sin amor, se ha transformado en la figura de un sujeto masculino inactivo, que sufre dos *excesos*, en términos de Nobile, sin poder decidir a quién escogerá finalmente.

González de Salas no se detiene en el comentario de la elegía II, 22 de Propertio, “Scis here mi multas pariter placuisse puellas:/ scis mihi, Demophoon, multa venire mala.”, ya que Quevedo no la imita directamente en estos sonetos, aunque sí en otros muchos de la musa Erato. Quevedo debe haberla leído en las ediciones conjuntas de Catulo, Tibulo y Propertio, que circularon en la época. En la aldina de 1515, cuyo texto fue reimpresso numerosas veces, esta elegía *A Demophontem*, aparece impresa sin numeración entre las del libro II, con un texto que tiene cuatro dísticos elegíacos más del que ofrecen nuestras ediciones actuales, de 42 versos¹⁹. Como en Ovidio, la clave erótica del poema de Propertio es construir la figura de un amante vigoroso, que no puede sustraerse al poder de la pasión y que encarece su virilidad en la lucha del amor, comparándose con Aquiles y Héctor. Propertio escogió dos imágenes paralelas para justificar, en los versos finales (41-42), la posibilidad del doble amor: dos cables sostienen mejor a un navío y la madre ansiosa, si cría gemelos, se siente más segura.

nam melius duo defendunt retinacula navim,
tutius et geminos anxia mater alit.

¹⁸ Vid. la elegía X, del libro II, en la ed. cit. de Heinsius, de 1629, pp. 166-167; compárese con el texto de la edición anotada de Paul Brandt, *P. Ovidi Nasonis Amorum Libri Tres*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1963, pp. 112-114. Para un estudio de las obras amorosas tempranas de Ovidio, véase A. F. Sabot, *Ovide, poète de l'amour dans ses oeuvres de jeunesse: Amores, Héroides, Ars Amatoria, Remedia Amoris, De Medicamine Faciei Feminae, Ophrys*, 1976, pp. 414 y ss.

¹⁹ Vid. CATVLLUS, TIBVLLUS, PROPERTIUS, en la portada, con el emblema del áncora y el delfín. El colofón reza: VENETIIS IN AEDIBUS ALDI, ET / ANDREAE SOCERI MENSE / MARTIO M.D.XV. He consultado el ejemplar que existe en la New York Public Library. Compárese con los textos de ediciones modernas como la anotada por Max Rothstein, *Die Elegien des Sextus Propertius*, Berlín, 1924, tomo I, pp. 345-350.

Analógicamente, el amante declara que con dos amadas, nunca se sentirá solo, ya que si una lo rechaza, la otra estará dispuesta a recibirlo.

sic etiam nobis una puella parum est.
altera me cupidis teneat foveatque lacertis,
altera si quando non sinit esse locum;
aut si forte irata meo sit facta ministro,
ut sciat esse aliam, quae velit esse mea!

Las fuentes griegas que cita González de Salas son, en cambio, más difíciles de identificar. La referencia anecdótica final demuestra el papel importante que cumplía todavía el manuscrito en la difusión de la literatura griega, mientras hace presentes las circunstancias precisas de la impresión del *Parnaso*. Como recordaba el primer biógrafo de Quevedo, Paolo Tarsia, el Abad Martín de la Farina y Madrigal fue también amigo de nuestro poeta, quien lo cita y le rinde homenaje en la nota preliminar al *Marco Bruto*²⁰. A instancias del Abad, González de Salas habría leído en un manuscrito de varias obras griegas, algunas inéditas, un epigrama atribuido a Agathias Scholastico, que tradujo él mismo en quintillas. El *Ciclo de Agathias*, escritor de la época de Justiniano, constituye un grupo importante entre los mini-florilegios que se unieron luego en la estructuración de la *Antología griega* y, en efecto, éste fue autor de algunos epigramas amorosos. Sin embargo, ni en la *Antología* ni en ediciones modernas de la obra de Agathias, parece hallarse el epigrama que pudiera ser el texto base de las quintillas de González de Salas²¹. Tampoco lo he podido localizar en una breve colección de epigramas de Agathias, incluida al final de la edición bilingüe de su *De Imperio et rebus gestis Iustiniani Imperatore*, donde se publicó, en cambio, otro poema suyo sobre el doble amor, traducido al latín por Escalígero²². No será sencillo identificar

²⁰ Cfr. *Marco Bruto*, ed. de A. Fernández Guerra, Madrid, 1946, BAE, t. XXIII, p. 131: acerca de la medalla de Bruto, con la cual se compuso la anteportada de la edición original, y que le había dado el Abad, dice Quevedo: "Esta moneda, preciosísima por su antigüedad, me dio el abad don Martín la Farina de Madrigal, capellán de honor de su majestad, nobilísimo caballero siciliano. Esto debe a sus ilustres ascendientes. Lo que le debemos los que en España le comunicamos, son estudios muy felices, con verdadero conocimiento y uso provechoso de las lenguas griega y latina, de que sus obras, detenidas en su modestia, serán más venerable testimonio." Hay datos biográficos y bibliográficos de este Abad en la *Biblioteca Sicula*, de Antonino Mongitore, Panormi, 1714, y en la *Bibliographia siciliana*, de Giuseppe Maria Mira, Palermo, 1875.

²¹ Vid. Averil Cameron, *Agathias*, Oxford: Clarendon Press, 1970, sobre el editor del Ciclo, poeta epigramático él mismo y la edición moderna y anotada de 100 epigramas que compuso y aparecen en la AG, Agazia Scholastico, *Epigrammi*, Testo, traduzione e commento a cura di Giovanni Viansino, Milano, Luigi Trevisini, 1967.

²² *Agathiae, / Historici et Poetae eximii, / de / Imperio et rebus gestis / Iustiniani / Imperatoris, Libri quinque / Graecè nunguam antehac editi. / Ex Bibliotheca et Interpretatione / Bonaventurae Vulcanii. / cum notis eiusdem. / Accesserunt eiusdem Agathiae epigrammata Grace. / Lugduni Batavorum, / ex officina Plantiniana, / apud Franciscum Raphelengium. / 1594.* La traducción al latín del epigrama LXXII reza: "Forte duas inter solus mediisque iacebam, / Illam ardebam, hanc non laedere certus eram. / Meque trahebat amans: ego furabundus at isti / Non totis labris oscula parca dabam: / Alterius fallens ardores scilicet, eius / Discidii causas aemula verba timens. / Ingemui, dixique simul, Fortassis amari / Undique supplicium par, et amare mihi est. /"

este manuscrito entre los códices griegos conservados en bibliotecas públicas y particulares, que ha descrito don Gregorio de Andrés²³. A mediados del XVII deben haber circulado muchos manuscritos, como el referido por González de Salas. Gregorio de Andrés, recuerda que alrededor de 1645, trabajaban varios copistas griegos en España, reproduciendo textos de obras aún inéditas, y que hoy se conservan, por ejemplo, en el ms. 4558 de la BNM, al que, lamentablemente, no he tenido acceso todavía.

He podido resolver, en cambio, el problema que ofrecían las referencias a Alceo y Meleagro. El primer epigrama, que representa al poeta, dividido entre dos amadas, como “el cochino que tiene una bellota en la boca” no figura, por cierto, entre los fragmentos de Alceo que incluyen las ediciones modernas, la de J.M. Edmonds, de la *Lyra Graeca*, o la más reciente de David A. Campbell, *Greek Lyric*, en las que leemos hoy lo que se ha conservado de este poeta antiguo que escribió en dialecto eólico y floreció en los años de la Olimpiada XLIII, es decir, 612-608 A.C.²⁴ Nuevamente, no se trata de un error de González de Salas, sino de una característica cuestión de atribución y transmisión de algunos fragmentos en el XVII. Lo he encontrado en la antología renacentista compilada por Henri Estienne, a la que indudablemente se refiere González de Salas, cuando designa a Alceo como “uno de los nueve Poetas Lyricos”, otro de los ejemplos de la tendencia clásica y renacentista a concebir números perfectos de héroes famosos, como los conocidos “Nueve de la fama” que citaba Don Quijote²⁵. He consultado la tercera edición de este famoso florilegio bilingüe, griego y latín, cuyo título completo reza: *CARMINVM POETARVM NOUEM, LYRICAE POESEOS PRINCIPVM FRAGMENTA. Alcaei, Anacreontis, Sapphus, Baccylides, Stesichori, Simonidis, Ibyci, Alcmanis, Pindari*²⁶. El epigrama aparece en un conjunto de poemas transmitidos por Eustatio, un gramático cristiano del siglo XII. La versión latina del mismo es la siguiente:

Sus glandem, aliam quidem habet,
aliam autem optat accipere:
Ego quoque puellam pulchram, aliam quidem
habeo, aliam autem cupio accipere.

²³ Gregorio de Andrés, *El helenismo en España en el siglo XVII*, Madrid, FUE, 1976, p. 23, se refiere a la desaparición de muchos de ellos, como ocurrió con el ms. de texto único, robado de la biblioteca del Conde-Duque de Olivares, en 1645, que había comprado el Abad de la Farina, para regalarlo luego a la Biblioteca Vaticana. Véanse además sus numerosos catálogos de códices griegos de la Real Academia de la Historia, *BRH*, 168, 1971, pp. 95-113, de la Biblioteca Nacional, del Escorial, y de academias particulares: cfr. la bibliografía completa de los trabajos de Andrés en Julián Martín Abad, *Manuscritos de España. Guía de catálogos impresos*, Madrid, Arco Libros, 1989.

²⁴ Vid. *Greek Lyric. I. Sappho, Alcaeus*, ed. de David A. Campbell, Cambridge, Londres, 1982.

²⁵ *Don Quijote de la Mancha*, I, cap. 5.

²⁶ Apud Henricus Stephanus, MDLXXXVI; cfr. las pp. 15 y ss. para la secuencia de poemas que proceden de Eustatio.

Sin duda, no estaba totalmente descaminado González de Salas cuando señaló que esta “división del affecto” del poeta estaba muy “torpemente calificada” y ello nos dio la clave de que debía tratarse de un texto de transmisión tardía y no aceptado hoy como auténtico.

González de Salas comenta brevemente otra fuente griega: un epigrama de Meleagro, que hoy relacionamos con los poemas de la *Antología griega* que constituyen los antecedentes directos del motivo del doble amor en la elegía romana; en las ediciones actuales, pertenecen a los libros V y XII, este último, conocido con el nombre de la *Musa Puerilis* de Strato²⁷. Los sonetos de Quevedo, por ejemplo, están conectados con poemas como el epigrama XII, 91 de Polystrato, que se inicia con la oración: “Un doble amor consume un corazón” y con el XII, 88, anónimo, que comienza: “Dos amores, que descendieron sobre mí como la tempestad, me consumen Eumacho, prendido, como estoy, entre dos pasiones furiosas.” No hace falta insistir en que Quevedo conocía muy bien la poesía epigramática griega, que imita con frecuencia en su obra. La difusión de la *Antología griega* en el Renacimiento fue muy extensa y se ha historiado ya su presencia en la obra de Hurtado de Mendoza, de Villegas y de Lope, entre otros autores áureos²⁸. Las selecciones del texto que circuló en el XVI, sin embargo, no coinciden totalmente con las actuales. Es bien sabido que la colección pasó por diferentes etapas hasta llegar a la forma en la que la leemos hoy²⁹. Quevedo y González de Salas pueden haber utilizado una de las ediciones aldinas de la *Antología*, a la que refiere la indicación del *Parnaso: Libr. I... Cap. XXVII*. En todo caso, la cita no corresponde a la división en libros de las ediciones modernas de la *Antología*, sino a la de la colección compilada por Máximo Planudes, o *Anthologia Planudea*, que fue la editada, generalmente, en el XVI, con un doble título en griego y en latín: *Anthología diaphóron epigrámmaton palaión* o *Florilegium diuersorum epigrammatum veterum*. Ésta debe ser, evidentemente, la obra no identificada por Maldonado,

²⁷ Vid., por ejemplo, *Antología Griega*, XII, 127, 173, 91, 88 y 89; y en el libro V, que contiene la mayoría de los epigramas amorosos, los epigramas que llevan los números 84, 232 y 269.

²⁸ Vid., el artículo de Irving Rothberg, “Hurtado de Mendoza and the Greek Epigrams”, *Hispanic Review*, XXVI, 1958, pp. 171-187. James Hutton ha estudiado la recepción de la *Antología* en Italia y en Francia, puntualizando los tipos de imitación que generó en el contexto humanista: *The Greek Anthology in Italy to the Year 1980*, Ithaca, Cornell, 1935 y *The Greek Anthology in France*, Ithaca, Cornell, 1946.

²⁹ Las antologías iniciales de Meleagro, Felipe de Tesalónica, Diogeniano, Strato y Agathías, fueron recogidas en el siglo IX por Constantino Cefalas; de alrededor de 980 data la conocida *Anthologia Palatina*, que es una versión revisada y aumentada de la de Cefalas, en 15 libros. En 1301, Máximo Planudes compiló otra colección diferente de la *Palatina*, que es la que difundieron los humanistas bizantinos en el siglo XV. Esta última constituyó el texto base de la primera edición de 1494, y de las subsiguientes en el siglo XVI: cfr. Hutton, *The Greek Anthology in Italy*, cit., pp. 9-10.

que aparece en el inventario de la biblioteca de Quevedo con el título latino de dichas ediciones, abreviado: *Florilegium diversorum*³⁰.

En efecto, en la aldina, de 1504, reimpresa, por ejemplo, en 1521 y en 1551, que ofrece sólo el texto griego de la *Antología*, encontramos un índice temático de la ordenación en *kephalaia* o capítulos, dispuesto en orden alfabético, sin numeración, pero el primer epigrama de la sección que correspondería al número 26, *Eis érota* es el poema de Meleagro que señalaba González de Salas³¹. En otras ediciones posteriores que he consultado, que reproducen asimismo la ordenación en siete libros, divididos en capítulos, de Planudes, la sección de epigramas amorosos corresponde, efectivamente, al número XXVII, de un libro I³². En la *Palatina*, el texto de Meleagro se encuentra en el libro IX, 16, a pesar de ser de tema amoroso:

Τρισσαί μὲν Χάριτες, τρεῖς δὲ γλυκυπάρθενοι Ὕραι,
 τρεῖς δ' ἐμὲ θηλυμανεῖς οἰστοβολοῦσι Πόθοι·
 ἢ γάρ ἴτοι τρία τόξα κατήρισεν ὡς ἄρα μέλλων
 οὐχὶ μίαν τρώσειν, τρεῖς δ' ἐν ἐμοὶ κραδίας.³³

Sonetos y notas nos muestran a un poeta y a un editor humanistas, que estaban compenetrados de las corrientes filológicas y literarias de la primera mitad del XVII. Quevedo construye en ellos un argumento retórico y dialéctico para *probar* la verdad de un motivo clásico, que se leyó en el contexto de las disquisiciones sobre la representación del amor. Estos poemas dialogan, pues, con obras como *La Dorotea*, de 1632, en la que, no sin ironía, Lope racionalizó una historia autobiográfica recreando el esquema del proceso de enamoramiento y desamor que había trazado la tradición elegíaca clásica, Ovidio, en particular, como en la epístola que

³⁰ Cfr. el artículo de Maldonado ya citado, p. 415; se trata del libro que lleva el número 71 de su inventario: *Florilegio dibersorum*.

³¹ He consultado un ejemplar de esta edición de 1504 en la Public Library de Nueva York: la portada lleva el título en latín: *Florilegium Diversorum / epigrammatum in / septem libros*, el emblema del áncora y delfín del editor Aldus, y luego el título en griego: *Anthologia diaphoron epigramáton...* Lugar y fecha de publicación aparecen en el colofón: Venetiis, in aedibus Aldi, mense Novembri MDIII.

³² Véase, por ejemplo, la *ANTHOLOGIAE / SEV / EPIGRAMMA- / TVM GRAECO- / RUM LIBER I. / Ad vsum Scholarum hoc mo- / do seorsim excusus. /*, el emblema de la Sociedad de Jesús, Coloniae Agrippinae / In Officina Birckmanica, Sumtibus / Arnoldi Mylij / 1598, en la que, sin embargo, ésta aparece suprimida y sólo indicada con un asterisco, entre la 26 y la 28, como es de esperar en una edición *ad usum Delphini*, preparada para los Colegios de Jesuitas.

³³ Reproduzco el texto establecido por A.S.F. Gow y D.L. Page, *The Greek Anthology, Hellenistic Epigrams*, Cambridge, 1965, tomo I, p. 236. Cfr., asimismo, el tomo II, de los comentarios, p. 648, para una explicación del orden en el que aparece en la *Palatina*.

canta Jacinto, en *El peregrino en su patria*, se hacía eco del motivo del doble amor, negando su validez³⁴.

El soneto XXXVIII plantea así, en el plano teórico, es decir, filosófico y filológico, la proposición lógico-poética de que se pueda amar a más de una mujer. Quevedo escogió la estructura de un período hipotético, en el que la prótasis recoge tres axiomas sobre las facultades o potencias del alma: memoria, entendimiento y voluntad. El primer terceto desarrolla la apódosis, basada en un *concepto* lógico, que juega con la relación *potencia-omnipotencia*; el amor como fuerza que sobrecoge al enamorado, sin que éste pueda librarse de su poder, es la definición tópica, de raigambre elegíaca, a la que ya aludía Propercio en el poema citado. Como en Propercio, toda definición conduce a una pregunta: la oración interrogativa del último terceto, que contiene la imitación del motivo, en la forma que asumía en los epigramas griegos, imitados a su vez por Apuleyo: Eros, con un cultismo, *fulmina* al enamorado, *una vida*, con dos *flammae*, *incendios*, provocados por dos *astros*, dos amadas, palabra de tradición petrarquista, de uso reiterado en la poesía amorosa áurea.³⁵

El soneto XXXIX presenta el *exemplum* que confirmará la proposición lógica ya desarrollada: es uno de los “particulares de... enamorados”, en términos del editor de Quevedo. El *caso* del poeta-amante que vivió la experiencia del doble amor, y que hoy tendemos a leer como expresión de una vivencia auténtica. Los cuartetos se construyen en la amplificación retórica de los versos de los *Amores*, ya citados, II,10, 9-10: el amante como barco que naufraga en la tormenta. El primer terceto asimila el *topos* a la metáfora, también lexicalizada en el discurso poético, del *naufragio amoroso*, que tuvo amplia representación en la poesía y en la tradición emblemática, en Vaenius, por ejemplo³⁶. El segundo terceto imita el verso II,10,10 de la elegía de Ovidio. Los versos finales operan la transformación de la declaración del poder viril del amante ovidiano, en la queja del amante de la poesía áurea, que sufre, vencido, por la omnipotencia de Eros. Su amada, en cambio, ruega por *dos*

³⁴ Vid. la epístola “Serrana hermosa, que de nieve helada”, que desarrolla el motivo en los vv. 142-192; Jacinto admite que Flora lo solicita, pero declara su *firmeza* en rechazarla. “En tanto que mi espíritu siguiere / el cuerpo que tus brazos estimaron, / nadie los míos ocupar espera; /... Tú conoces, Lucinda, mi firmeza...” En *Poesía selecta*, ed. de A. Carreño, Madrid, Cátedra, 1984, p. 228 y ss.

³⁵ Para la estructura de la definición poética, según las normas dialécticas y retóricas, *vid.* Smith, *ob. cit.*, pp. 95 y ss.

³⁶ *Cfr.* *Amorum emblemata*, emblemas 47 ó 122, donde Cupido aparece como navegante, con fuentes en la *Antología griega*, XII, 156 y 157, en Ovidio, *Amores*, II, 4, 7-8, II,9, 31-32; Propercio, II, 35, 23-4; en Góngora encontramos también ejemplos: *cfr.* su poema 247, v. 11: “que el mar de amor tuvieron por seguro” (en *Obras completas*, ed. de J. e I. Millé y Giménez, Madrid, Aguilar). Quevedo, por su parte, reelabora el *topos* en su soneto 454: “Náufrago amante y peregrino / que en borrasca de amor por Lisis...”; *vid.* Paul Julian Smith, *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love Lyric*, Cambridge, MHRA, 1987, pp. 126 y ss. para otras fuentes intermedias en el *Canzoniere* de Petrarca: 73, 46-51, 151, 1-4, 177, 17, y la más conocida, su soneto 189.

trunfos sucesivos: el del amor, y el suyo sobre su rival. La tradición elegíaca se resemantiza así en el recuerdo de la expresión del amante *vencido* de Boscán, del amante *rendido* de Garcilaso, quien espera en tierra la espada que probará la omnipotencia del amor.³⁷

En su disertación sobre la poesía amorosa de Quevedo, González de Salas afirmaba que no había “de entrar a las Speculativas Questiones de el Amor, i a aquellos Entes suos phantasticos, i imperceptibles al sentido; platicados dignamente en las Inteligencias de Platon, i en la divinidad de los Palacios: i no sè si percebidos algunas vez, i executados, en la que pura sea, incorrupta, i delgada region de Enamorado Spiritu, instando pues en la existencia de un Amor Duende, escuchado mucho en las consejas de los Dialogos, i de los Versos; pero por ventura no tanto en la experiencia Physica, i verdadera. (p. 255)”. No sin un dejo de ironía y distancia, el editor de Quevedo recuerda en estas líneas cuáles eran las convenciones del discurso poético áureo. Los textos filosóficos, como los *Diálogos de amor*, de León Hebreo, o literarios, habían construido un modelo de las relaciones amorosas según el cual un sujeto poético masculino discurría sobre la naturaleza de la pasión, su alcance, sus *afectos*; *Autoridades* define *afecto* como “Passión del alma, en fuerza de la qual se excita un interior movimiento, con que nos inclinamos a amar o aborrecer, a tener compassion y misericordia, a la ira, a la venganza...”. Las disquisiciones poéticas sobre el alcance y las propiedades de esta *pasión del alma*, por lo tanto, no exigían su verificación en el ámbito de las experiencias personales, sino que se mantenían en el plano de la dialéctica y de la retórica, unidas ya en los manuales ramistas de finales del XVI. Quevedo, poeta del amor, lo define y *prueba* sus causas y efectos, mediante la formulación de proposiciones lógico-retóricas o entimemas y *exempla*, que alternan universales poéticos con particulares de un sujeto enamorado, cuya representación parte de la imitación de fuentes y figuras mitológicas o literarias consagradas³⁸.

LÍA SCHWARTZ
Dartmouth College

³⁷ Vid. Garcilaso, soneto II, “En fin a vuestras manos he venido / ...mi vida no sé in que s’ha sostenido / si no es en aver sido yo guardado / para que sólo en mi fuesse provado / cuánto corta una’ spada en un rendido”, en *Obras completas con comentario*, ed. de E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1974, en especial, pp. 68-69 para otras fuentes de este topos del ensañamiento con el amante vencido, Boscán, por ejemplo, ed. Riquer, p. 37, vv. 76-80: “Ya caído / estoy en tierra, vencido / y vos, señora, sin fe, / no me tomáys a mercé, / sabiendo que stoy rendido.”

³⁸ Paul Julian Smith, ob. cit., ya ha reinterpretado la poesía amorosa de Quevedo en estos contextos dialécticos y retóricos.

ORALIDAD Y RECEPCIÓN: LA COMEDIA LOPESCA

En la VII edición del Seminario Internacional Edad de Oro, sobre la literatura oral, se debatió la cuestión de si es, o no es, admisible hablar de la Comedia en términos de su “oralidad”. Para Alan Paterson¹, no cabía duda: “el teatro es un arte escrito..., la representación depende del texto escrito... La compleja organización literaria de la comedia nueva hace imprescindible el texto escrito; si éste desaparece, la transmisión de la comedia queda interrumpida, tanto en su aspecto de género visual, como en el de género oído... (p. 129) Un intento de encasillar el *arte nuevo* entre los géneros a que se dedican los estudiosos de la oralidad resultaría estéril, a no ser que se modificasen las definiciones normativas de la oralidad —hasta tergi-versarlas—, con el propósito de incluir en ellas los géneros dramáticos” (p. 132).

Paterson subraya, con toda razón, la importancia del libro impreso y del manuscrito en la transmisión de la comedia áurea. Su artículo expresa, de modo convincente, la posición antioralista con respecto a la Comedia. Si discrepo en algo con su línea de argumentación, es por su insistencia en oponer la comedia al teatro, la literatura a la representación, lo escrito a lo oral, enfatizando los aspectos de la transmisión en el sentido material, de textos escritos, a expensas de la transmisión en el sentido de “performance”, con lo cual privilegia la lectura de un texto por sobre la recepción que las obras tuvieron cuando fueron representadas en los corrales.

Mis ideas sobre la Comedia y la oralidad se aproximan más a las del medievalista y oralista Paul Zumthor, para quien cualquier comunicación poética “donde la transmisión y la recepción, por lo menos, están a cargo de la voz y el oído...” debe ser considerada oral y “cualquier variación en las otras operaciones (producción, conservación, repetición) modulan esta oralidad fundamental”². Para Zumthor “El teatro... constituye el modelo absoluto de toda poesía oral” (p. 41).

¹ “¿Quién esta canción te ha dado...?”, *Edad de Oro*, VII (Primavera 1988), 129-142.

² PAUL ZUMTHOR, *Oral Poetry: An Introduction*. Traducido al inglés por Kathryn Murphy-Judy. Introducción de Walter J. Ong (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990), p. 23.

Al hablar hoy de transmisión, recepción y oralidad en conexión con la Comedia lopesca, prefiero dejar a un lado la cuestión de la transmisión de textos materiales, ya sea en forma de manuscritos o de impresos, aunque coincido con Paterson en que la representación teatral o “performance” de una comedia depende del texto material. Mi intención es examinar la Comedia lopesca como medio de transmisión (oral) de las ideas sobre la poesía oral, y específicamente sobre el Romancero, que eran corrientes en el Siglo de Oro. En efecto, Lope de Vega hizo de su Comedia el portavoz de una serie de ideas tópicas sobre el romance que, como propongo demostrar, facilitaron la recepción de una determinada visión (o versión) de la historia española.

I. EL ROMANCERO Y LA ESTRUCTURACIÓN DE LA CONCIENCIA HISTÓRICA EN ESPAÑA

Del siglo XV al XVII, para gran número de españoles —partícipes de una cultura auditiva³— el Romancero, aun más que la historiografía en prosa, sirvió de agente de estructuración de la conciencia histórica, esto es, del consciente existir como parte de una entidad colectiva dentro de un marco histórico-temporal determinado. A través de los romances la historia de “España”, desde la Edad Media hasta el siglo XVII, se difundió no sólo entre los lectores de crónicas y relaciones históricas sino también entre el llamado “vulgo” iletrado.

Menéndez Pidal sostuvo siempre, a lo largo de su carrera, que el Romancero había heredado y continuado las dos funciones de los antiguos cantares de gesta, o sea la poética y la historiográfica. La función de ambos géneros era, además de entretener a un público determinado, diseminar información, informar a la comunidad sobre sucesos de interés “pertenecientes sea al pasado remoto, sea al pasado inmediato o al tiempo actual”⁴.

Así como la épica medieval había nutrido la *Crónica General* y las subsiguientes, a partir del siglo XV el Romancero nutrió las crónicas particulares y generales. Los historiadores, entre ellos el Canciller Pérez de Ayala, Garibay, González de Oviedo y Mariana, aceptaban la historicidad de los romances, autorizando sus narraciones con citas del Romancero. González de Oviedo, por ejemplo, en su *Historia general de las Indias* escribe que “entre los que no leen, por los cantares saben que

estava el rey don Alonso en la noble ciudad de Sevilla,
y le vino al corazón de ir a cercar al Algezira.

³ V. GODZICH Y N. SPADACCINI, “Popular Culture and Spanish Literary History” en *Literature Among Discourses, the Spanish Golden Age*, eds. V. Godzich y N. Spadaccini, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), p. 47.

⁴ R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia* (Madrid: Espasa-Calpe, 1953), I, p. 304.

Assi lo dize un romance, y en la verdad assi fué ello, que desde Sevilla partió el rey don Alonso onzeno quando la ganó a veinte y ocho de março de mill y trezientos y quarenta y quatro años; assi que ha ciento y ochenta y nueve años que tura este cantar”⁵. Antonio de Herrera, contemporáneo de Lope de Vega, refiriéndose a los romances en su *Discurso sobre las historias e historiadores españoles*, asegura que aquellos eran una fuente importante de información sobre hechos heroicos para los que no sabían leer: “En todas las naciones hubo el uso de la poesía y el cantar las cosas luego que sucedían, y en la española, por la mucha ocupación y continuación de la guerra, se acostumbró mucho, para que por medio de los cantos que llaman romances, supiese el vulgo (que comúnmente no usa de la historia) los hechos famosos en la guerra, y la gente se inclinase a las armas..., y para que el pueblo de mayor gana acudiese a los gastos de la guerra, que fue una maravillosa razón de estado; y por esto quedaron los romances y cantares más en la memoria, y por ser verdaderos, al contrario de otras naciones”⁶.

Lope de Vega, en varias de sus comedias, representa los romances tal como los describe Herrera: como la expresión espontánea y auténtica de la realidad histórica. Al igual que los historiadores de los siglos XV y XVI, autoriza sus versiones de la historia española con citas sacadas de los romances. Tal vez Lope, defensor del romance como “poesía natural” en el prólogo a sus *Rimas humanas*, compartiera sus ideas sobre los orígenes de los romances. Sea éste el caso o no, al dramatizar la génesis de un romance en una comedia Lope contribuye a la mitificación del romance como la plasmación poética, espontánea y objetiva de la verdad histórica. Y esta mitificación potencializa la aceptación de la ideología política y social que informa la representación de los acontecimientos históricos en la Comedia. La importancia del Romancero para la Comedia no estriba, entonces, en el uso de los romances como fuentes o materia prima, ni en su inserción en forma de citas o alusiones en un determinado número de comedias, sino en su potencial para influir en la formación de una conciencia histórica común, estrechamente ligada a la ideología expresada en la Comedia, en este caso la comedia lopesca. Lo que hace del Romancero el medio ideal para esto es precisamente el hecho de que sirvió, desde los siglos XV al XVII, de fuente principal de información histórica para un amplio sector de la población española. Lope, en efecto, perpetúa y transmite, por medio

⁵ *Romancero hispánico*, II, pp. 101-102. Al hacer la comparación entre los romances y los areitos de los indios del Nuevo Mundo, Oviedo observa que las dos formas poéticas tienen raíces en el acontecer histórico: “por otro romance se sabe que el rey don Sancho de León, primero de tal nombre, embió a llamar al conde Hernán González, su vassallo, para que fuesse a las cortes de Leon. Este rey don Sancho... murió año de Christo de nuevecientos y treinta y seis años, por manera que ha mas de quinientos y noventa y siete años que dura este otro areyto o cantar en España.” Cita en D. Catalán, ed., *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* (Madrid: Gredos, 1963), II, p. 24.

⁶ *Ibid.*, p. 303 (subrayado añadido).

del texto y de la representación dramática, un mito previamente preparado: el del romance como el conducto “natural” de la verdad histórica. Es, por consiguiente, tanto el “transmisor” como el “productor” de mitos, en el sentido barthiano⁷.

II. HISTORIA Y POESÍA EN EL ROMANCERO Y EN LA COMEDIA LOPESCA: COETANEIDAD, ESPONTANEIDAD, Y (EL MITO DE LA) OBJETIVIDAD

Uno de los asuntos más vigorosamente debatidos por los investigadores de los romances, sobre todo de los romances épicos y noticiosos, es el de la relación que existe entre un suceso histórico y el poema o poemas en que se canta. Se trata de si un romance se puede fechar a partir del suceso poetizado —basándose el investigador en el doble supuesto de que la función del romance fuera primordialmente informativa y que éste fuera compuesto en seguida o poco después de que ocurrieran los hechos narrados— o si el romance es principalmente una obra poética (artística), compuesta en algún momento posterior y hasta, posiblemente, basada en alguna crónica⁸.

El principal (aun que no el único) exponente de la teoría de la coetaneidad⁹ ha sido Menéndez Pidal. La noción de la coetaneidad le ha servido de base para afirmar la historicidad y el realismo característicos de la épica española y del Romancero, historicidad y realismo que, según Don Ramón, distinguen la tradición española de otras tradiciones épicas y baladísticas europeas¹⁰. Dicho autor resume sus ideas sobre la coetaneidad en las primeras páginas de su *Romancero hispánico*: “Por su parte, los historiadores españoles de los siglos XV al XVII..., cuando aprovechan los romances legendarios o noticiosos como fuente histórica fidedigna, es porque los creen producto natural de la impresión que los sucesos pasados produjeron a los contemporáneos. La coetaneidad, esto es, la inmediatez de la poetización espontánea, es afirmada expresamente por varios de esos historiadores”¹¹. El contexto de esta cita es un examen del Romancero como poesía natural en el debate sobre la superioridad del arte o de la naturaleza. Así, la espontaneidad y veracidad de los romances se relacionan con

⁷ R. BARTHES, *Mythologies* (NY: Hill & Wang, séptima impresión, 1976), p. 128.

⁸ G. DI STEFANO, en el estudio crítico que introduce su edición de *El Romancero* (Madrid: Narcea, 1985), pp. 57-59, trata esta controversia brevemente con referencia a los estudios de Ch. V. Aubrun, *Recherches sur la genèse, la nature et la date des vieux romances espagnols* (1950) y L. Seco de Lucena Paredes, *Investigaciones sobre el Romancero* (1958). Di Stefano concluye que “la teoría de la contemporaneidad no ha sido rebatida de manera satisfactoria en el terreno de la documentación” y hace mención especial de “los casos atestiguados, por lo menos a partir de la mitad del siglo XV, de romances noticiosos escritos por encargo de reyes y nobles para celebrar empresas personales”. Véase también A. Díaz Quiñones, “Literatura y casta triunfante: el Romancero fronterizo”, *Sin Nombre*, 3 (1973), 8-25.

⁹ También, “contemporaneidad” (Di Stefano, *ed. cit.*).

¹⁰ “España se distingue de los otros pueblos románicos por ser el país en que la misión políticossocial de toda epopeya, el noticiar los sucesos actuales y rememorar los remotos, se desarrolla con más persistencia”. *Romancero hispánico*, I, p. 301.

¹¹ *Ibid.*, p. 12.

su calidad de poesía “natural”, entre cuyos cultivadores Menéndez Pidal coloca a Lope (en contraste con el “cultismo” de Góngora y sus imitadores).

Si se considera el Romancero como herencia y prolongación de la épica, la Comedia es asimismo herencia y prolongación del Romancero. Al igual que los poetas del Romancero, Lope “glosaba poéticamente sucesos actuales y próximos”¹². En efecto, obras como *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos* y *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, son comedias de circunstancias compuestas y representadas poco después de que ocurrieran los sucesos que se dramatizan en ellas: el bautizo del príncipe marroquí Muley Jeque en 1593 y la victoria de Longo en 1604. Dos ejemplos lopescos de lo que G. Gómez de la Serna ha llamado “periodismo poético”¹³ especialmente notables por el poco tiempo que transcurre entre la llegada de las noticias a Madrid y su estreno teatral, son *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *El Brasil restituído*. Menéndez Pelayo ofrece las siguientes cronologías: el 29 de agosto de 1622, las tropas españolas bajo el mando de D. Gonzalo Fernández de Córdoba derrotaron a los protestantes en Fleurus, condado de Nemurs, en Flandes. El 19 de setiembre llegó la noticia a Madrid. El 8 de octubre Lope firmó el autógrafo de *La nueva victoria...*, una versión detallada de la batalla basada en varias relaciones y en los informes de don Gonzalo. Dos años después, el día 22 de noviembre de 1624, salió de Lisboa una flotilla portuguesa en respuesta a la invasión holandesa del Brasil. Se juntó en febrero con la armada castellana que se encontraba en Cabo Verde. Llegaron a Bahía el 29 de marzo, y el 1 de mayo se entregó la ciudad. *El Brasil restituído*, fechado el 23 de octubre de 1625, fue escrita al celebrar Madrid las noticias de la victoria¹⁴.

En tanto que periodismo poético, el teatro de Lope participa de la función informativa del Romancero y asume su misión de moldear la conciencia histórica del público, sobre todo, del público no-lector. Pero al mismo tiempo, y dentro de la obra teatral, Lope transmite la noción del Romancero como una forma de reportaje poético que es tanto espontáneo como objetivo. Así la Comedia pone en acción las tres características del Romancero notadas por Antonio de Herrera: su espontaneidad (como una forma “natural” de poesía, contemporánea a los sucesos relatados), su veracidad (objetividad), y sus funciones informativa y propagandística (“que fue una maravillosa razón de estado”). He aquí algunos ejemplos.

Al observar Inarda, en *Con su pan se lo coma*, que “Estos romances, señora / nacen al sembrar los trigos”¹⁵, da expresión a un concepto de creación romancística

¹² A. CASTRO, *La realidad histórica de España*, ed. renovada (México: Porrúa, 1962), p. 87.

¹³ “Lope y el nivel histórico”, *Arriba*, domingo 8 de abril de 1962, p. 19.

¹⁴ L. DE VEGA CARPIO, *Obras completas de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (RAE)*. Introducción y notas de M. Menéndez y Pelayo (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1890-1913), Vol. XIII, pp. xxiii-xix y xxxiii-iv.

¹⁵ L. DE VEGA CARPIO, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española: Obras dramáticas (NRAE)*, ed. a cargo de E. Cotarelo y Mori (Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916-1930), IV, p. 306a.

ya dramatizado por Lope hacía varios años en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. En esta obra, la canción que uno de los personajes llama “el romance de la mujer de muesamo” —en la que Casilda rechaza el amor del Comendador— se engendra a raíz del suceso. A la mañana siguiente, Peribáñez, volviendo de Toledo, la oye cantar a un segador que trabaja en las eras, y concluye: “...lo que éste ha cantado / las mismas verdades son / que en mi ausencia habrán pasado”. El hecho de que Peribáñez no dude de la verdad inherente al canto popular es lo que hace posible el deslance de la obra: disipada cualquier sospecha que el labrador honrado pudiera tener de la fidelidad de Casilda, toma la decisión de vengar su honor matando a Don Fadrique¹⁶.

La teoría de la coetaneidad se hace presente también en los encuentros de los protagonistas del teatro lopesco con la tradición oral en la que se cantan sus dilemas. El ejemplo clásico es el de don Alonso, quien, a medio camino entre Medina y Toledo, escucha las coplas en que se canta su muerte. Una escena parecida ocurre en *El duque de Viseo*. Y en *Los Tellos de Meneses*, Doña Elvira, refugiada en los montes de León, oye cantar a un villano el siguiente romance:

VILLANO: (canta dentro)
 Triste está la infanta Elvira;
 días ha que no se alegra;
 que la casa el rey, su padre,
 con el moro de Valencia.

ELVIRA: Aquí llegan mis desdichas;
 pero si la causa llega,
 tan triste como atrevida
 ¿qué mucho que lleguen ellas?¹⁷

En un momento clave de *Las almenas de Toro*, Lope dramatiza la génesis del romance en que se basa la obra, en el que Sancho (Alfonso, en el romance) ve a su hermana Elvira en las almenas del castillo durante el cerco de Toro y se enamora de ella¹⁸. Más tarde en la misma obra, Bellido Dolfos se refiere a una tradición oral coetánea en que el suceso “ya se canta por ahí”, y a otra en que se

¹⁶ N. SALOMON, *Recherches sur le thème paysan dans la “comedia” au temps de Lope de Vega* (Bordeaux: Institut d’Études Ibériques et Ibéro-Américaines, Université de Bordeaux, 1965), p. 556. “Peribáñez ne doute pas que cette ballade qui vole déjà de bouche en bouche narre les événements tels qu’ils se sont passés en son absence.”

¹⁷ RAE, VII, p. 200.

¹⁸ J. DE TIMONEDA, *Rosas de Romances* (Valencia, 1573), eds. D. Devoto y A. Rodríguez Moñino (Valencia: Castalia, 1963); Wolf, F. J. y C. Hofmann, *Primavera y flor de romances*, en M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos* (Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945), VIII, núm. 54.

comenta la fama de “soberbio” que tiene el Cid, alusión al romance famoso, “Afuera, afuera Rodrigo”.

1. Ya se canta por ahí,
y hasta en la cama se duerme
el niño con las canciones
que se han hecho a las almenas
de Toro, y estarán llenas
de tu historia mil naciones;...¹⁹

2. ¿Deben de cantar en vano,
desde el hidalgo al que el trigo
siembra, aquello de Rodrigo,
el soberbio castellano?
¿Y el dejar hija del rey
por hija de su vasallo,
que adelante dice el vulgo...?²⁰

Otra obra en que se dramatiza la función informativa de los romances es *El mayorazgo dudoso*, en la que Lisardo, el protagonista, preso por el Rey y encerrado en una torre durante veinte años, se mantiene al tanto de lo que pasa en el reino por medio de los romances que cantan ciertos pastores. En el segundo acto, el Rey oye por casualidad a dos pastores cantando un romance en que se critica su crueldad. Insiste en saber quién ha compuesto la canción. La respuesta del pastor Aurelio confirma la idea de que el romance era la voz espontánea del pueblo, y, como tal, portadora de la verdad.

AURELIO: Toda esta tierra, señor,
lamenta prisión tan larga...
El caminante la canta
por el camino que va;
el pescador, cuando está
bramando la mar, que espanta;
el pastor, en el ganado;
el oficial, en su oficio,
que debe de ser indicio
de inocente y desdichado²¹.

Estos ejemplos, y otros que podrían añadirse, demuestran que ciertas ideas sobre la relación inmediata entre suceso histórico y romance y la veracidad básica de

¹⁹ RAE, VIII, p. 95.

²⁰ *Ibid.*, p. 96.

²¹ NRAE, VII, p. 485.

la tradición oral fueron convertidas en tópicos y tratadas explícitamente en el texto verbal y representacional de la Comedia.

Estos tópicos se desarrollan también implícitamente por medio de las relaciones (en verso de romance) en que algunos personajes, testigos de los acontecimientos, relatan los sucesos que se dramatizan en la obra. Dentro de las obras que pertenecen al teatro histórico de Lope, las relaciones constituyen un subgénero importante. En verdad, componen un romancero histórico que abarca la totalidad de la historia peninsular desde la época de Bamba hasta el reinado de Felipe IV. Los episodios de la historia medieval y posmedieval, ya cantados en romances viejos o vertidos en el siglo XVI a romances nuevos históricos, se dramatizan nuevamente y se refunden en el teatro lopesco. Lope crea además “ciclos” de romances acerca de episodios históricos que no se habían tratado anteriormente en forma romancística (i.e., Ciudad Real, en *Fuenteovejuna*). Otro tipo de romance/relación —variante del “periodismo poético” referido arriba— narra sucesos recientes, entre ellos ciertas victorias militares y navales, en lo que parece ser un esfuerzo por reforzar la imagen heroica de España y por alimentar el entusiasmo del público por las aventuras bélicas del imperio de los Habsburgos. Lope incluyó así romances sobre la coronación de Carlos V (*El valiente Céspedes*), las victorias de Roremondo y Maastricht (*Los españoles en Flandes* y *El asalto de Matrique*), la batalla de Lepanto (*La Santa Liga*), el suceso de Barleta (*El blasón de los Chaves*), la victoria del Marqués de Santa Cruz en las Islas Terceras (*El galán escarmentado*), el bautizo del príncipe de Marruecos (*La tragedia de rey don Sebastián*), la derrota de los holandeses por la armada española y portuguesa en Bahía (*El Brasil restituido*), etc.

Para un sector importante del público español, el *logos* histórico se había revelado en verso octosilábico y rima asonante; así para Lope lo “natural” era que “las relaciones pid[ies]en los romances”. Durante una relación, además, la acción de la obra teatral se suspende, se pasa del modo dramático al modo narrativo, y la atención del público cae sobre la figura del actor y el contenido de su recitación. El actor asume el papel de “juglar” y el público recibe la materia en su forma con sabida, es decir, por vía oral y en verso de romance. Puesto que el personaje-juglar acaba de presenciar las acciones históricas tal como se reproducen en el escenario, y a veces es actor en ellas, su versión conlleva la autoridad que tiene cualquier testigo o partícipe de un acontecimiento histórico. Así la historicidad de su relación es generada por el contexto dramático mismo. Además, contribuye a su veracidad la autenticidad atestiguada del verso de romance que era, según Argote de Molina, “proprio y natural de España... En el qual género de verso al principio se celebraban en Castilla las hazañas y proezas antiguas de los reyes, y los trances y sucessos assí de la paz, como de la guerra, y los hechos notables de los condes, cavalleros e infanzones... En los quales romances hasta oy día se perpetúa la memoria de los passados, y son una buena parte de las antiguas historias castellanas,

de quien el rey don Alonso se aprovechó en su historia..."²². De esta manera, la relación testimonial en romance abogaba por la "verdad" de la versión lopesca de la historia española.

De manera semejante, la dramatización que efectúa Lope del proceso tradicional, en el que el contexto circunstancial y verbal del que procede un romance es reimaginado y reproducido en el escenario (el ejemplo clásico se encuentra en *Peribáñez*), alimenta la noción de que los romances nacen a raíz de los eventos que se cantan en ellos. De vez en cuando el romance (dramatizado) toma su forma usual de canto popular. Las más veces se expresa en forma latente, como parte del diálogo o como relación, como en el caso de "Cercada está Santa Fe" en *El cerco de Santa Fe*, y de "Rey don Sancho, Rey don Sancho" en *Las almenas de Toro*. Al incorporarse el romance, sea tradicional o nuevo, al texto de un drama histórico (como en *El casamiento en la muerte*, *El cerco de Santa Fe*, *La comedia de Bamba*, *El conde Fernán González*, *El postrer godo de España*, *Los Ramírez de Arellano*, *Las almenas de Toro*, *El bastardo Mudarra*, *El más galán portugués*, entre muchos otros) lo que se representa textual y escénicamente es la convergencia de circunstancia histórica y sensibilidad poética que resulta en la inmediata transustanciación de historia en poesía. Como procedimiento dramático es particularmente eficaz al tratarse de un romance famoso, porque acarrea la participación colaborativa del público. Éste sirve de testigo tanto a los acontecimientos como a las palabras de los actores que forman el núcleo de donde habrían de salir "espontáneamente" los romances populares. Es un procedimiento que afecta, además, de una manera radical, la percepción por parte del público de la materia histórica dramatizada. Mientras éste escucha enunciar las palabras del romance, los sucesos del pasado, recién actualizados en la escena, se experimentan y se captan en términos de lo familiar. Se aceptan como "verdaderos" porque son "ya conocidos"²³. Así la historia (el pasado) contamina el presente y viceversa, porque los romances, ahora asociados con los sucesos que están dramatizándose en el curso de la representación, son a la vez parte del presente que vive ese público fuera de los corrales. El efecto que se produce es el de disolver la sensación de distancia temporal de los acontecimientos históricos; se borra así la línea entre pasado y presente.

De la misma manera, y al mismo tiempo, la percepción que tiene ese público del romance también se modifica. El discurso representado por el romance aislado, tal como existe (previo a la obra) en la tradición oral, es radicalmente modifi-

²² *Discurso hecho por Gonzalo de Argote y de Molina sobre la poesía castellana contenida en este libro*, en la edición que hizo Argote de *El Conde Lucanor*, Sevilla, 1575. Reproducido en M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. IV; cita en pp. 73-74.

²³ "Already read", según la terminología barthiana en "From Work to Text", en J. Harari, ed., *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism* (Ithaca: Cornell University Press, 1979), p. 77.

cado por su introducción a un nuevo contexto, un contexto cuidadosamente orquestado y cargado ideológicamente²⁴. El resultado de esta inserción en un nuevo campo semántico es la producción de una nueva serie de asociaciones y connotaciones, las cuales, desde ese momento, se relacionarán con el romance. Aunque los miembros del público seguirán oyendo/leyendo el romance en otros contextos, su futura recepción (del poema) estará condicionada por su contacto con el texto “histórico” de la obra lopesca, de la que guardará la memoria y las huellas. En la Comedia, romance y drama, historia y poesía, se contaminan con sus respectivas “verdades”.

El conjunto del teatro histórico de Lope, y cada obra de por sí, está mediatizado por una combinación de visión histórica e ideología político-social que puede resumirse (esquemáticamente, por cierto) de la manera siguiente: el curso de la historia de España —desde la pérdida del paraíso bucólico de la Iberia prerromana, pasando por las luchas internas y fronterizas hasta lograr la redención nacional bajo los Reyes Católicos— ha sido guiado por una Providencia vigilante hasta llegar al momento histórico presente, en que España se constituye como una sociedad purificada e integrada, encabezada por un monarca representante de Dios en la tierra. Los romances que suelen aparecer en los dramas históricos de Lope (sobre todo los romances-profecía de los que hay ejemplos en *El casamiento en la muerte* y *La vida y muerte del rey Bamba*) reafirman esta direccionalidad y continuidad del pasado en el presente. Lope se esfuerza por construir un mito integrador viable para un público cada vez más consciente de la erosión paulatina del sueño imperial, un mito resistente a cualquier noción de discontinuidad o ruptura entre el pasado glorioso de España y su presente²⁵.

Recordemos que el Romancero había actualizado, durante dos siglos, determinados momentos históricos. Los había mantenido vivos y presentes para un público cuyos miembros (suscribase o no a la noción del “autor legión”), como cantores o como auditores, seguían colaborando activamente en el proceso romancístico de re-creación y re-presentación histórica. Con el auge del teatro público en España, esta actividad salió del círculo cerrado familiar y comunal y entró a los corrales, donde la presencia de romances populares en las obras sirvió de aliciente a la participación colaborativa de la audiencia.

En conclusión, la Comedia de Lope contribuyó a la elaboración de la conciencia histórica de la colectividad española que estaba representada por el público de

²⁴ Di Stefano, *op. cit.*

²⁵ J. H. ELLIOTT, *Imperial Spain* (1963; Penguin, 1975), p. 285 y sigs. Elliott llama “years of splendour and misery” a aquellas tres décadas de aventurerismo y pompa, por una parte, y, por otra, desastre militar, quiebra, erosión del mercado colonial, despoblación de las áreas rurales, peste, hambre, inflación, impuestos, etc. Véase también J. A. Maravall, “From the Renaissance to the Baroque; The Diphasic Schema of a Social Crisis”, en *Literature among Discourses*, pp. 3-40.

los corrales. Si en el siglo XV esa conciencia surgió de la experiencia de una forma de poesía oral (el Romancero viejo), en el XVII sería producto de un teatro, en el que el romance aparece en su papel de documento autorizado por los historiadores de la época áurea, un teatro concebido y estructurado por un poeta y para un público receptor que convivía en íntima relación con el Romancero. Por ello, la importancia del Romancero y de otras formas de poesía oral para la comedia lopesca, además de su calidad de “performance art”, sugieren la utilidad de una definición más amplia y menos restrictiva de la oralidad (a modo de la de Zumthor), que incluya el teatro entre sus géneros, sin disminuir la importancia del texto escrito de que ese teatro pueda depender para su transmisión a través de las épocas.

MARSHA SWISLOCKI
Dartmouth College

“SALGAN LOS MÚSICOS Y CANTE UNA MUJER”
(Influencia de la música en la dinámica textual
de la poesía renacentista)¹

*Te suplico los leas con el gusto que
los oíste, sin que olvides, al leerlos,
la dulzura de la música con que se ejecutaron...*

En los últimos años ha empezado a ser conocido / reconocido el papel que la música desempeñó en la difusión del texto renacentista. Si bien el tema suele ser tratado (con mayor o menor énfasis, según los autores) en las publicaciones modernas de los libros de música polifónica renacentista, éstas suelen separar el aspecto musical y poético de las obras (fenómeno totalmente ajeno a la realidad de la época); debido, precisamente, a que han sido musicólogos los que han llevado a cabo las ediciones². También, aunque igualmente recientes, comienzan a ser habituales las investigaciones en los repertorios poético-musicales como fuentes imprescindibles para el estudio de la literatura española del siglo XVI; a pesar de que utilizan únicamente las fuentes musicales como fuentes textuales para señalar variantes y establecer concordancias; es decir, pasan de una fuente poética a otra fuente también poética. Sin embargo, modestamente, me permito

¹ Agradezco a la Dra. Judith Etzion (Profesora de “Historia de la Música Española” en la Universidad de Tel-Aviv y actualmente Profesora Invitada en el Depto. de Musicología de la Universidad de Salamanca) sus precisas y útiles sugerencias en la elaboración del presente artículo.

² Mientras los estudios musicológicos de otros repertorios no españoles efectivamente tratan de la poesía-música en su conjunto, por desgracia casi no existen tales trabajos en cuanto a la poesía-música española. Ya en mi artículo “Problemas de edición de los textos musicados en el Siglo de Oro” [en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro* (Madrid: Castalia, 1991), pp. 552-553] propugnaba la necesidad de una labor combinada entre músicos y filólogos —que suele llevarse a cabo en contadísimas ocasiones— si no somos capaces de movernos perfectamente en ambos campos, el musical y el poético.

poner en evidencia el hecho de que, todavía, no hay un estudio metodológico de los cambios específicos de las composiciones poético-musicales a causa de la música (sí lo han presentado los estudios en etnomusicología en cuanto a la música tradicional, pero todavía no en la polifónica; justamente porque en la metodología de los estudios etnomusicológicos se concibe la poesía unida a la música como fenómeno social/cultural/funcional/etc.)³. Al ofrecer un proceso concluido, muchos filólogos olvidamos que la música *modificó* sustancialmente los textos poéticos; ignoramos que hay ciertos rasgos musicales que *influyeron* directamente en el cambio textual; y *modificar* e *influir* no sugieren, necesariamente, que la poesía tenía a priori una existencia independiente y luego la música "entró en escena" para trastocarla, sino que ambas, poesía y música, evolucionaron juntas.

Por ello, es hora de romper con algunas ideas preconcebidas que siguen funcionando en torno a la unión entre poesía-música y abordar, aunque sólo sea como pauta de trabajo inicial, el papel de la música en la transformación dinámica del texto poético renacentista; proceso que se manifiesta enormemente complejo, múltiple y abierto. En vez de buscar respuestas, lo que pretendo —en el presente artículo— es, partiendo de las fuentes documentales conservadas, dibujar un amplio panorama de posibilidades.

Junto a los repertorios poético-musicales, en algunas fuentes puramente textuales, ciertos textos presentan indicios de que debieron ser cantados, aunque hayan llegado hasta nosotros sin notación musical. Me refiero a indicaciones como *Villancico* o *Canción al tono de...*⁴ o a la costumbre de introducir en las representaciones teatrales composiciones cantadas, bien aludiendo a su ejecución por medio de acotaciones escénicas: *Y finalmente se van todos a le adorar cantando el villancico que en fin es escrito en canto de órgano*⁵ o bien a través de referencias en el diálogo de los personajes:

³ Por ejemplo, en las investigaciones sobre romances sefardíes. Para una bibliografía selecta sobre el tema puede verse Judith Etzion y Susana Weich-Shahak, "The Spanish and the Sephardic Romances: Musical Links", *Ethnomusicology*, 32, 2 (Spring/Summer, 1988), pp. 34-37.

⁴ En la mayoría de las composiciones poéticas del *Cancionero de Nuestra Señora* (Barcelona, 1591) se indica "al tono de". Sirvan sólo como muestra: "Otras al tono de *Passe la galana*" (f. 20-22); "Otro villancico al tono de *Camina, señora, dize Joseph a Nuestra Señora*" (f. 48-52); "Otra canción al tono de *Rezaremos Beatus Vir*" (f. 62-64), etc. Vid. ed. de Ángel Pérez Gómez (Valencia: Castalia, 1952). Para José Luis García del Busto "al tono de" debe entenderse como "a la manera de"; lo cual no implica, necesariamente, que la composición *se cantaba* ("La música histórica en la composición española contemporánea". Ponencia presentada en el *Simposio sobre el "Cancionero Musical de Palacio"*. *Cien años de la edición de Barbieri*, 14 de diciembre de 1990).

⁵ *Égloga o Farsa del Nacimiento de Nuestro Redemptor Jesucristo en Farsas y Églogas* de Lucas Fernández; ed. de M.^a Josefa Canellada (Madrid: Castalia, 1981), p. 165.

[Tañen las damas sus instrumentos y dize ARTADA]

ARTADA Señora, ¿qué cantaremos?
 FLÉRIDA Julián lo dirá presto.
 DON DUARDOS Señora, cantad aquesto:
 “¡Oh, mi pasión dolorosa,
 aunque penes, no te quexes,
 ni te acabes, ni me dexes”⁶.

También, de forma mucho más sutil, debemos considerar el texto poético como texto musical. No es exagerado afirmar que la poesía si no se canta o no presenta música, está hecha con la intención de que la tenga; el poeta crea su propia música. Con palabras de Elías Rivers:

En el discurso poético (...) lo que se nos impone es la primacía del significativo material, del verso como unidad métrica. La materialidad del verso, hoy visual en la página escrita, es primordialmente fónica y acústica para el lector y oyente (...) la composición poética es siempre oral, uno siempre compone mentalmente los versos antes de transcribirlos en el papel, y (...) el poeta tiene en su memoria palabras y textos ajenos que funcionan ahí acústicamente, rítmicamente⁷.

En cualquier caso, parece evidente que sólo podemos dar cuenta del texto musical en el siglo XVI a través del texto escrito recogido en:

- CANCIONEROS DE POLIFONÍA VOCAL. La mayoría de las recopilaciones colectivas se presenta de forma manuscrita, frente a la publicación de las recopilaciones individuales;
- REPERTORIOS INSTRUMENTALES. En ediciones tipográficas, adquiriendo un lugar privilegiado, dentro de este grupo, la música para vihuela y,
- de forma muy minoritaria, en algunos TRATADOS TEÓRICOS DE MÚSICA.

El texto transcrito en notación musical y conservado en las recopilaciones polifónicas desde finales del siglo XV hasta el último tercio, aproximadamente, del siglo XVI⁸ se puede presentar:

⁶ *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente. Ed. de Dámaso Alonso. Madrid: C.S.I.C., 1942, p. 80.

⁷ Elías L. Rivers, “La oralidad y el discurso poético”, *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 16 y 19.

⁸ Se cierra el ámbito cronológico en torno a 1580, puesto que las dos últimas décadas del siglo XVI, con el nacimiento de los romances nuevos, plantean el origen de nuevos géneros poético-musicales. Las fuentes musicales que integran este corpus se mencionan en mi artículo citado en nota 1 y para una puesta al día de cuanto compusieron y escribieron nuestros músicos de la segunda mitad del siglo XVI puede verse también José María Lloréns Cisteró, “La música española en la segunda mitad del siglo XVI: Polifonía, música instrumental, tratadistas”, *Actas del Congreso Internacional “España en la música de Occidente”* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), vol. 1, pp. 185-287.

1. En las compilaciones de polifonía vocal, transcrito, normalmente, para dos, tres o cuatro voces: *superior (o tiple), tenor, contralto y bajo*:
 - para cuatro voces:
 - dos voces en el verso del folio y dos voces en el folio siguiente;
 - para tres voces:
 - dos voces en el verso del folio y una voz en el folio siguiente;
 - para dos voces:
 - una voz en el verso del folio y una voz en el folio siguiente.
2. Mientras que en las obras vocales para vihuela se transcribe:
 - una voz para ser cantada;
 - y acordes o textura para dos o cuatro voces, interpretadas por el instrumento [APÉNDICE 1].

Por falta de espacio —y cómo no, también por razones económicas— el copista transcribió en muchos casos sólo el estribillo y una copla en la tablatura, copiando las restantes bajo ella [APÉNDICE 2]. Esta fragmentación del texto poético, fenómeno habitual en los repertorios poético-musicales, puede ser debida:

1. A desinterés del copista por el texto.

2. A falta de espacio. No hay que olvidar que las impresiones musicales eran muy costosas y en España, además, muy difíciles, puesto que los impresores españoles no disponían de los avances de la técnica impresora (frente a los italianos, por ejemplo; precisamente fue en Italia donde se publicó la mayoría de las ediciones de polifonía vocal).

3. Una tercera hipótesis tendría que ver con la función del compositor, posiblemente receptor previo en algunos casos. Es decir, un poeta podía haber escrito un texto, éste podía haber sido cantado en la corte y el compositor podía haberlo escuchado, recordando sólo parte del texto. Como cualquier otro oyente, el compositor no comprende el texto a través de un acercamiento visual, sino que aquél se filtra a través de la recepción auditiva.

La recepción se basa en un *schemata* o significado que se superpone a otro significado, ya existente, en el recuerdo del oyente. Es decir, en la mente del receptor no hay una "tabula rasa" que preservar; cada uno memoriza según predeterminados esquemas o moldes, según una "forma estructurada" condicionada, fundamentalmente, por una *gestalt* cultural. No se trata tanto de lapsus de memoria cuanto de un proceso en el que siempre habrá cambios; no es cuestión de recordar exactamente las palabras oídas, sino de poner en funcionamiento una manera de organizar y estructurar sentidos y de preservar y memorizar fórmulas.

4. Finalmente, podemos pensar que la fragmentación refleja una *intención creadora* por parte del compositor: el compositor elegía aquella parte más conocida o

que más gustaba al público de la época a través de la divulgación oral. Teniendo en cuenta que el compositor tenía una función claramente social, creo difícil sostener que se guiara por gustos personales.

De todas formas, sea la explicación una u otra, el compositor no debe ser considerado como *mutilador* del texto poético, como muchos escritores de la época pensaban —todavía lo piensan algunos estudiosos—. Nosotros, los filólogos, concebimos el texto en su estructura estrófica; pero para los compositores de la época, la estructura estrófica era una estructura musical, una unidad de poesía y música que crea una retórica totalmente autónoma. Por eso, lo que nosotros enfocamos en términos de fragmentación o “deformación” textual puede ser una *selección musical* totalmente consciente y meditada. Consideraciones compositivas guían al músico con el fin de ajustar la poesía al formato musical.

Por consiguiente, podemos conjeturar que las composiciones poético-musicales pudieron ser interpretadas de tres formas distintas:⁹

1. a voces¹⁰;
2. con voces e instrumentos;
3. con instrumentos.

Si en un cancionero de polifonía vocal:

1. el texto aparece, parcial o completo, sólo en alguna de las voces, indica que las restantes podían ser cantadas o ser instrumentales, doblando, de este modo, la/las voz/voces; pues la práctica más común en la época fue la del canto acompañado, preferentemente, por un instrumento de cuerda;
2. no aparece texto; estaríamos, quizá, ante una pieza instrumental, seguramente para ser danzada.

En todo caso, la existencia o la ausencia de texto no dictan, necesariamente, la exclusión o inclusión de instrumentos. El hecho de que el texto aparezca sólo para voz/voces sin acompañamiento instrumental, no excluye la posibilidad de ser utilizado/s —libremente por el intérprete— un/varios instrumento/s en lugar de voz/voces. No hay que olvidar que los cancioneros polifónicos no fueron compilados con la intención de acoger/preservar composiciones fijas; éstas pueden ser vocales o instrumenta-

⁹ Tess Knighton, “La interpretación actual del repertorio del *Cancionero Musical de Palacio*”. Ponencia leída en el *Simposio sobre el “Cancionero Musical de Palacio”*, 16 de diciembre de 1990.

¹⁰ Prefiero utilizar el término “a voces” y no “a capella” (*Ibid.*), puesto que este segundo término surge en el barroco, significando, normalmente, música religiosa polifónica (especialmente de Palestrina).

les, es decir, algo que debe realizarse¹¹; puesto que la partitura permitía múltiples y libres posibilidades de ejecución, que dependían, asimismo, de multitud de circunstancias (en este caso, disponibilidad de ejecutantes: cantantes o instrumentalistas).

Aunque muchos géneros poéticos pudieron haber sido interpretados a voces, en la música profana renacentista se supone que los instrumentos participaban libremente doblando o sustituyendo las voces (intervenían antes o/y después de las piezas cantadas sólo a voces). Ahora bien, para no caer en anacronismos, también es cierto que una voz puede definirse como instrumental según el perfil melódico o los patrones rítmicos; y así, de forma minoritaria, en los cancioneros musicales hay piezas que fueron concebidas para una ejecución estrictamente instrumental, como es el caso de la mayoría de las danzas, pensadas para ser interpretadas por un conjunto de instrumentos¹². Los repertorios conservados no dan una respuesta definitiva¹³.

En una segunda etapa, el cantante debía *interpretar* el texto transcrito en la partitura; e *interpretar* en el sentido más amplio del término, pues en el siglo XVI la relación entre la versión escrita de la partitura y la ejecución musical era muy flexible. Realmente, el cantante disponía sólo de un "esquema": de las notas, de los valores rítmicos de éstas y de las voces (una detrás de otra como libro de coro o, en el caso de los vihuelistas, una voz y el instrumento). El músico no pudo ser el ejecutante sin más, sino que fue también el creador (*ejecutar* significaba en la época *crear*). Si el cantante, en la interpretación, transformó el texto poético (es decir, suprimió o añadió palabras o frases; improvisó texto y/o melodía...) es algo que no podemos saber.

El compositor interpretaba las palabras dándoles un significado especial; otorgando otra dimensión, otras connotaciones al texto. ¿Cómo?: modificando y/o repitiendo palabras o versos [APÉNDICES 3 Y 4] o introduciendo nuevos versos [APÉNDICE 5]... (Pero tampoco lo sabemos con certeza, puede ser que el texto apareciera así ya en una fuente textual musical anterior que no hemos conservado o que

¹¹ Howard Mayer Brown, "El lenguaje instrumental en el *Cancionero Musical de Palacio*". Ponencia presentada en el *Simposio sobre el "Cancionero Musical de Palacio"*, 15 de diciembre de 1990.

¹² Juan José Rey aborda el controvertido tema de la existencia de *danzas cantadas* en *Danzas cantadas en el Renacimiento español* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1978); para lo cual, desarrolla ciertos aspectos que permiten considerar como *danzas* algunas *canciones* del primer Renacimiento español (1475-1550).

¹³ Los elementos que integran "la partitura" en la época son el reflejo más evidente de las prioridades musicales de los compositores (la métrica poética era una total abstracción). La partitura sólo contenía:

- *notas* → perfil melódico;
- *ritmo* → duración;
- *textura* → relación entre las voces;

y, excepcionalmente, en los vihuelistas el *tempo*. Por el contrario, no hay indicación alguna a aspectos relacionados con:

- *dinámica* → densidad de ataque;
- *ejecución* → intervención o no de instrumentos.

el compositor lo oyera ejecutar con esa variación a un músico.) El ejemplo más extremo se puede encontrar en el tratamiento madrigalista, que expresa el sentido emocional de la palabra a través del ascenso o descenso melódico [APÉNDICE 6].

Finalmente, la comprensión del texto dependía de los tipos de *textura polifónica* (es decir, de la relación que se establecía entre las voces). Por ejemplo, una *textura homorrítmica* —cuando todas las voces presentan, más o menos, una misma estructura rítmica simultánea— permitía un mejor entendimiento del texto. La dificultad comienza cuando el texto presenta una *textura imitativa*; es decir, cuando una voz comienza una frase musical y a ésta le sucede la segunda voz, luego la tercera y finalmente la última, en un proceso de concatenación de voces (las texturas pueden cambiar, incluso, dentro de una composición: se puede empezar con una sección imitativa y luego pasar a una sección homorrítmica); en este caso, el resultado es que la entidad poética pierde parte de su integridad para incorporarse al formato musical. Los polifonistas eran conscientes de ello e intentaban solucionarlo adornando las palabras finales de las distintas frases musicales hasta llegar unidas al final de la composición o bien reduciendo frases en algunas voces. De todas formas, sería bastante cuestionable pensar que la polifonía dificulta el sentido del texto; puede obstruir su estructura morfosintáctica, pero no es tan imposible entender cuatro o cinco frases musicales al mismo tiempo, sobre todo si los oyentes están acostumbrados.

Aunque la estructura instrumental no es tan distinta de la vocal, el concepto musical de los vihuelistas sí merece una consideración independiente. En los repertorios vihuelísticos, voz e instrumento presentan dos estilos distintos y bien delimitados, en los que confluyen la tradición vocal y la tradición instrumental como género autónomo. En las composiciones poéticas para vihuela, el texto y el instrumento presentan voces distintas y este último delinea las frases musicales cantadas. Como sugiere Luys Milán, cuando la voz canta, la vihuela debe hacer acordes; cuando calla, el vihuelista puede permitirse hacer ornamentos o redobles instrumentales, con el fin de que se comprenda mejor el texto junto con la música de la vihuela (*Libro de Música de vihuela de mano intitulado El Maestro*. Valencia, 1536).

Por otra parte, un aspecto excepcional e importantísimo en el concepto instrumental de los vihuelistas es el *tempo*. Los vihuelistas son los únicos en la época que intentan proyectar el significado del texto en el *tempo*. Una ejecución con *tempo lento o moderato* y otra con *tempo algo apriesa* pueden cambiar el sentido textual; reflejando, además, la actitud del cantante durante la interpretación.

Después de este breve recorrido por las posibilidades de creación, interpretación y recepción del texto poético-musical, me gustaría hacer hincapié en la dificultad de establecer fuentes fidedignas en el proceso de adopción y transmisión de estas composiciones. Previamente a la transcripción del texto poético-musical, el compositor disponía de un amplio repertorio de posibilidades; podía adoptar:

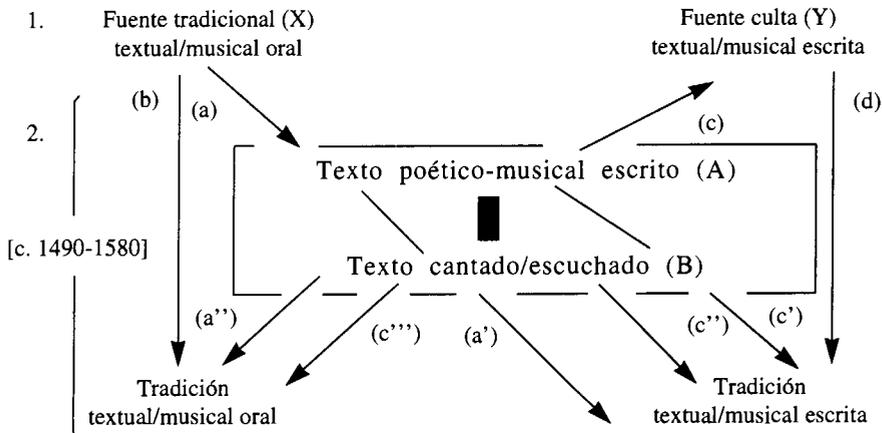
1. De una fuente tradicional [textual/musical oral]:
 1. un texto tradicional;
 2. una melodía para integrarla a su obra polifónica (con un texto que podía ser culto o tradicional). El compositor podía:
 - preservar esta melodía tradicional en una voz, en varias o en todas;
 - utilizar la melodía tradicional *glosándola* musicalmente;
 3. texto y melodía tradicionales.

- II. De una fuente culta [textual/musical escrita]:
 1. un texto escrito sobre el que componía una obra polifónica;
 2. una melodía de otra obra polifónica a la que adaptaba un texto (que podía ser culto o tradicional);
 3. texto y melodía de otro cancionero polifónico.

Una tercera opción: el propio compositor creó texto y música, si se trataba de un poeta/músico o de un músico/poeta, caso por ejemplo de Juan del Encina (que hereda y clausura la tradición medieval de los juglares) o Juan Vázquez (la tradición musical española, más el estilo culto italiano y la técnica franco-flamenca confieren a la obra del extremeño ciertos tonos madrigalistas, aunque sin el cromatismo simbólico de los madrigales italianos)¹⁴.

De entrada, no hay ningún indicio en los repertorios poético-musicales que indique qué tipo de fuente ha utilizado el compositor. Por ello, adelantamos el siguiente esquema:

ESQUEMA 1

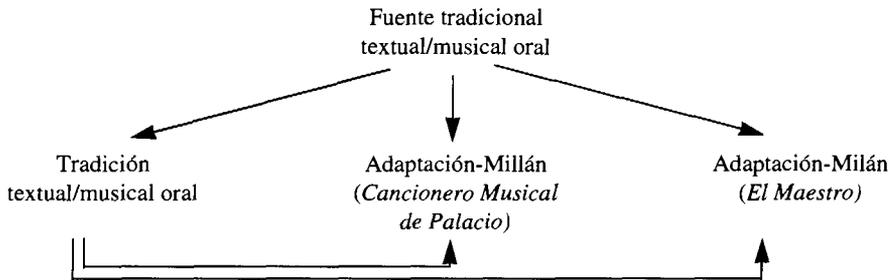


¹⁴ Desde el punto de vista poético, la adopción del petrarquismo y de las nuevas formas métricas importadas de Italia confluye con composiciones vernáculas heredadas de la lírica cancioneril, con el

Comencemos con la primera línea de transmisión, la que remite el texto directamente a una fuente tradicional textual/musical oral (X):

(a) - (a'). Podemos suponer que se trata de una fuente tradicional textual/musical oral (X) si pervive la composición en la tradición oral o también si perviven versiones o variantes del texto o la melodía en varias fuentes. En este sentido, la mayoría de los romances cantados debieron partir, directamente, de melodías tradicionales muy conocidas en la época. Por ejemplo, el romance “Durandarte, Durandarte” que se incluye en el *Cancionero Musical de Palacio* con música de Francisco Millán (f. 290v) aparece adaptado para vihuela en *El Maestro* por Luys Milán (f. 78-79) [APÉNDICE 7]. Ambos presentan sólo una melodía similar en la primera y en la última frase musical, lo cual nos hace rechazar, casi tajantemente, que Milán copió de Millán, pero también poner en duda que ambos partieran de una misma fuente común. En el proceso de transmisión oral-musical hay multitud de variantes de una misma melodía: Millán ciertamente basó su composición en una variante tradicional, distinta de la que utilizó Milán. Todo lo que podemos afirmar es que las dos melodías están emparentadas, pero no que derivan de una misma melodía originaria¹⁵:

ESQUEMA 2



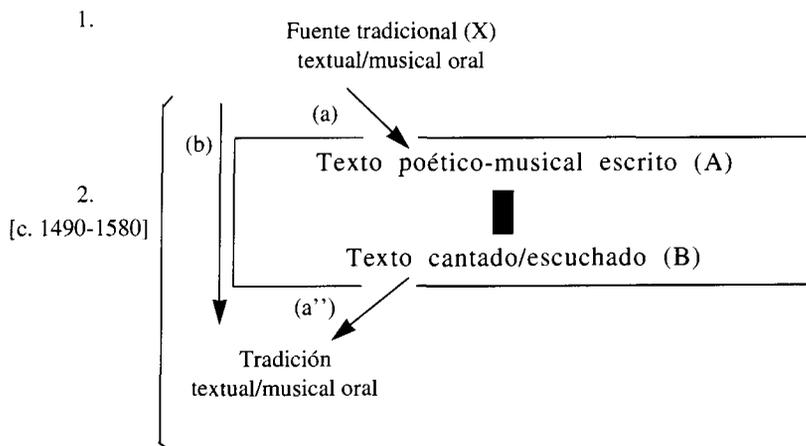
desarrollo del villancico cortés y con la influencia de la *chanson* francesa, hasta rematarse en diversas tendencias, tanteos y creaciones propias, como los *madrigales* de Juan Vásquez (o las *villanescas* en castellano de Francisco Guerrero). Desde el punto de vista musical, sin embargo, hablar de *madrigal español* es exagerado. Se trata de “dignificar” la calidad artística de la música española; ya que, aunque hubo casos de “pintura” musical de palabras, no se llegó nunca a la riqueza de los madrigales italianos. Sólo en los cancioneros musicales de principios del siglo XVII (por ejemplo, el *Cancionero Musical de la Sablonara*) se compone e interpreta al nivel del madrigalismo italiano en las obras de Maestro Capitán, Gabriel Díaz o Manuel Machado. De todas formas, los compositores catalanes constituyen una excepción; estos sí compusieron madrigales italianos; entre ellos Pere Alberch Vila] y su *Odarum (quas vulgo madrigales appellamus*. Barcelona, 1561)]; los Flecha [Mateo Flecha “El Joven” con *Il Primo Libro di Madrigali* (Venecia: 1568) y Mateo Flecha “El Viejo” con *Las Ensaladas* (Praga: 1581), composiciones que son casi-madrigales que siguen las formas ligeras italianas (mezcla de rasgos madrigalescos y tradicionales)] y Joan Brudieu [*De los madrigales del muy reverendo Joan Brudieu* (Barcelona: 1585)].

¹⁵ Judith Etzion y Susana Weich-Shahak, art. cit., pp. 6-7.

Otro caso distinto sería el de “Pésame de vos el conde”, que aparece en el *Cancionero Musical de Palacio* (f. 77v-78) con música de Juan del Encina; con diferencias instrumentales sobre una melodía distinta en cinco repertorios vihuelísticos: *El Delphín* de Luys de Narváez (22 diferencias); *Tres Libros de Música* de Alonso Mudarra (12 diferencias); *Silva de Sirenas* de Enríquez de Valderrábano (123 diferencias); *Libro de Música de vihuela* de Diego Pisador (37 diferencias) y *Libro de Cifra Nueva* de Luys Venegas de Henestrosa (5 diferencias); melodía similar, en todos ellos, a la recogida en los *Siete Libros de Música* de Salinas. En este caso, la melodía es idéntica, lo que nos hace pensar que todos ellos partieron de una misma fuente tradicional o que copiaron unos de otros.

Sin embargo, lo que puede parecer tan evidente no lo es. Si el compositor podía adoptar texto y/o melodía de una fuente tradicional textual/musical oral (a) y adaptarlo/a polifónicamente (A), los oyentes pudieron haber aprendido el texto musical de la voz más destacada (B) y haberlo difundido (a''):

ESQUEMA 3



Es decir, no podemos probar, por ejemplo, que los villancicos “De los álamos vengo” o “Tres morillas me enamoran”¹⁶, en su transmisión, partieron de una fuen-

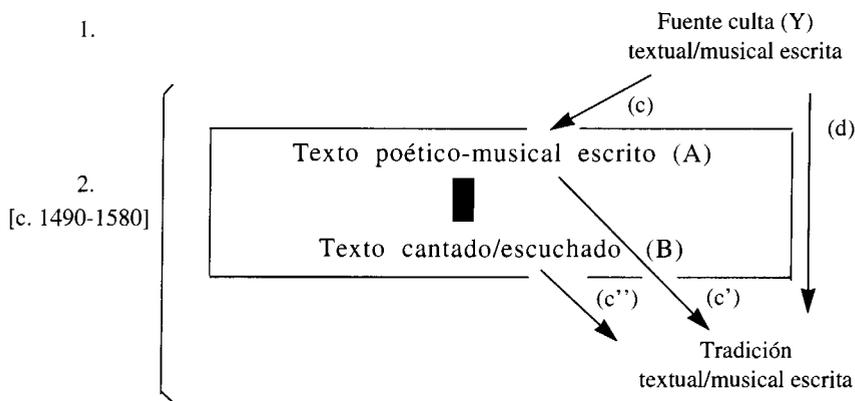
¹⁶ De hecho, ambos villancicos perviven en la tradición oral actual. Vid. Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII)* (Madrid: Castalia, 1987), 16A-16B y 309A-309B respectivamente.

te textual/musical oral tradicional y no de la composición polifónica al ser ejecutada y escuchada (A - B)¹⁷.

Por otra parte, no hace falta insistir en que la tradición textual/musical oral continúa (b): el texto y la melodía se transforman por los deseos de preservar o cambiar que mueven, precisamente, esa tradición¹⁸. En unos casos —durante la época— se preserva más el texto, en otros la melodía, y en otros texto y melodía. Por ejemplo, el romance “Paseábase el Rey moro” está ampliamente documentado en la tradición textual/musical oral a lo largo del siglo XVI, lo que supondría, al menos en principio, su difusión en múltiples versiones y variantes; y, sin embargo, en las cuatro fuentes poético-musicales conservadas se ha mantenido el texto casi intacto¹⁹; en este caso, interesaba mantener su profundo significado social y político²⁰.

Una segunda línea de transmisión remitiría a una fuente culta textual/musical escrita (Y). Tal recorrido plantea, en principio, estas posibilidades:

ESQUEMA 4



¹⁷ La transmisión oral determina, como es evidente, tanto las composiciones de carácter tradicional como culto; la difusión escrita sólo las de carácter culto. Vid. Daniel Devoto, “Notomías”. *Bulletin Hispanique*, 91, 1 (Janvier-Juin 1989), p. 190 y ss.

¹⁸ Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral* (Madrid: Taurus, 1991).

¹⁹ A. Luys de Narváez, *Los seys libros del Delphín de Música de cifra para tañer vihuela* (Valladolid, 1538), f. 66-66v.

B. Diego Pisador, *Libro de Música de vihuela* (Salamanca, 1552), f. 6.

C. Miguel de Fuenllana, *Libro de Música para vihuela intitulado Orphénica Lyra* (Sevilla, 1554), f. 163v.

D. Luys Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra Nueva* (Alcalá, 1557), f. 56. Sólo instrumental.

VARIANTES

	A	B	C
v. 3:	“cartas le fueron venidas”	“cuando le vinieron nuevas”	“cartas le fueron venidas”
v. 4:	“como Alhama”	“que Alhama”	“como Alhama”

²⁰ Como refiere Ginés Pérez de Hita, en Granada tuvo que prohibirse el romance porque cada vez

(c) - (c'). El texto poético-musical escrito (A) procede directamente de una fuente textual/musical escrita (Y). Es decir, el compositor:

— tuvo acceso directo al texto escrito (manuscrito o impreso). No tenemos evidencias de que los compositores tuvieran contactos personales con los escritores; pero quizá esta línea podría explicar la inclusión de géneros poéticos cultos —como sonetos, madrigales y canciones— en los repertorios polifónicos;

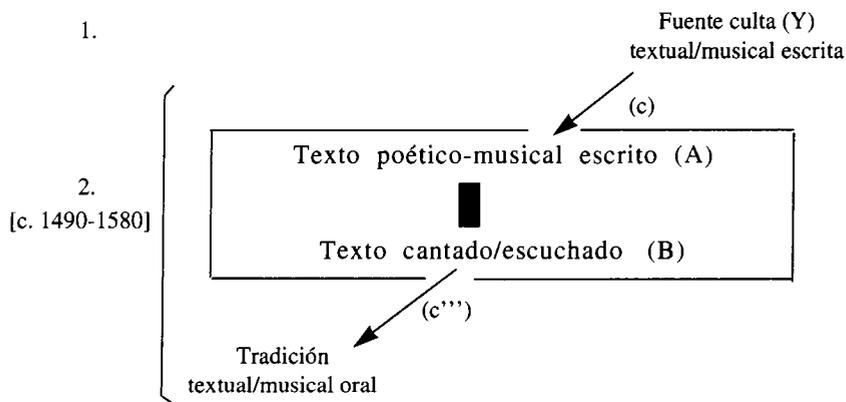
— tomó texto y/o melodía de una composición polifónica ya existente.

(c''). El compositor no copió la composición polifónica de una fuente textual/musical escrita, sino que la pudo escuchar durante una ejecución culta (B).

(d). La composición poético/musical escrita se transmitió, creando su propia tradición, independientemente de la pieza polifónica (A).

Después de 500 años no podemos reconstruir la historia completa de una canción. La cuestión es si los textos cultos también sufrieron ese proceso, pasando a la tradición oral; lo que plantearía una línea de transmisión que uniría una fuente textual/musical escrita con la tradición textual/musical oral. Me temo que entre los oyentes no se cantaron ni sonetos, ni madrigales, ni canciones; pero sí romances y villancicos de carácter culto, escuchados, probablemente, en cualquier ejecución (c''')

ESQUEMA 5



que se cantaba provocaba llanto y dolor entre la comunidad morisca. *Guerras Civiles de Granada* (Madrid: Bailly-Baillière, 1913-1915), I.

Pongamos un ejemplo ilustrativo. Tomemos el villancico “Con qué la lavaré” (Texto poético-musical escrito A), recogido en seis repertorios poético-musicales de la época (*El Delphin* de Narváez; *Silva de Sirenas* de Valderrábano; *Orphénica Lyra* de Fuenllana; *Libro de Música* de Pisador; *Cancionero de Uppsala* y *Recopilación de Vásquez*)²¹:

¿Con qué la lavaré
la tez de la mi cara?
¿Con qué la lavaré
que vivo mal penada?

5 Lávanse las casadas
con agua de limones;
lávome yo, cuitada,
con penas y dolores.
Mi gran blancura y tez

10 la tengo ya gastada.
¿Con qué la lavaré
que vivo mal penada?

(Narváez, *El Delphin*, f. 78-80)

²¹ FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. *Los seys libros del Delphin de Música* de Luys de Narváez (Valladolid, 1538), f. 78-80.
B. *Libro de Música de vihuela intitulado Silva de Sirenas* de Enríquez de Valderrábano (Valladolid, 1547), f. 24.
C. *Libro de Música de vihuela* de Diego Pisador (Salamanca, 1552), f. 9.
D. *Libro de Música para vihuela intitulado Orphénica Lyra* (Sevilla, 1554), f. 138.
E. *Cancionero de Uppsala* (Venecia, 1556), f. 22v-23.
F. *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco* de Juan Vásquez (Sevilla, 1560), f. 30v.

CONTEXTOS

- A. Narváez intercala entre los vv. 8-9: “Mi gran blancura y tez/ la tengo ya gastada”.
B. Valderrábano sólo transcribe el estribillo, no hay copla glosadora.
F. En el villancico de Vásquez falta la vuelta o repetición del estribillo (no figuran los vv. 9-10).

VARIANTES

	A	B	C	D	E	F
v. 1:	“Con”	“Con”	“Y con”	“Con”	“Con”	“Con”
v. 2:	“tez”	“flor”	“flor”	“flor”	“flor”	“tez”
v. 3:	“Con”	“Con”	“Y con”	“Con”	“Con”	“Con”
v. 5:	“Lávanse” “casadas”		“Laváranse” “mocas”	“Lávanse” “casadas”	“Lávanse” “casadas”	“Lávanse” “galanas”
v. 7:	“lávome”		“lavarm’ é”	“lávome”	“lávome”	“lávome”
v. 8:	“penas” “dolores”		“ansias” “dolores”	“ansias” “dolores”	“penas” “dolores”	“ansias” “pasiones”
v. 9:	“Con”		“Y con”	“Con”	“Con”	

Para ANTOLOGÍAS, OTRAS FUENTES y CORRESPONDENCIAS, vid. FRENK, *Corpus*. 589A (recoge el estribillo transcrito por Valderrábano) y 589B.

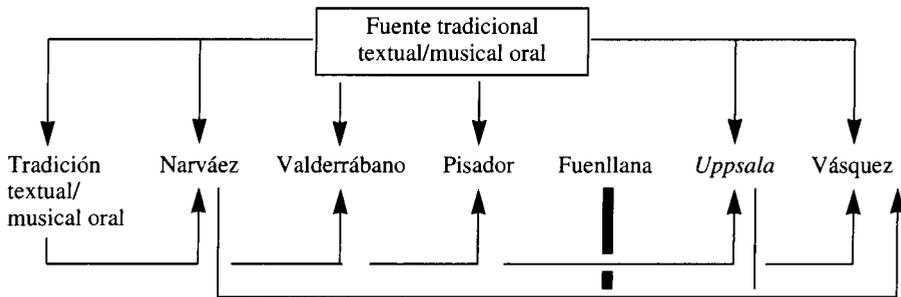
Podemos suponer que los seis autores —o alguno de ellos:

1. recogieron una composición tradicional textual/musical oral (a);
2. entraron en contacto con el texto y/o la melodía a través de una fuente textual/musical escrita:
 - manuscrito o edición (hoy desconocidos) (c);
 - copiaron unos de otros (c');;
3. oyeron y tomaron el texto de una ejecución musical (c'').

Indagar en las fuentes utilizadas por los vihuelistas suele resultar más fácil, porque preservan la música vocal y la ajustan a la intabatura instrumental. De todas formas, también es posible, a través de la comparación musical, establecer las líneas directas entre una fuente polifónica vocal y otra. En el caso que nos ocupa, la composición instrumentalizada por Narváez presenta un desarrollo melódico similar al del villancico recogido en el *Cancionero de Uppsala*²² y al de la *Recopilación* de Juan Vásquez; con el *Libro de Música* de Pisador sólo guarda analogías en el motivo del primer episodio, pero con distinta acentuación rítmica; la melodía que incluye Valderrábano es totalmente distinta y, finalmente, Fuenllana tomó el original de Vásquez, puesto que rubrica: *Villancico a quatro de Juan Vázquez*²³.

Ninguno de los autores, excepto Fuenllana, indica quién es el autor del original de que se sirvió: por lo tanto, sólo podemos aventurar un esquema lleno de opciones:

ESQUEMA 6



²² En el *Contrapunto sobre el villancico que dize "Con qué la lavaré la tez de la mi cara"*, Narváez sólo conserva la melodía del tiple, sobre la que la vihuela realiza el contrapunto para lucimiento del instrumento; pero se aprecia el mismo tono y la misma forma que en la composición recogida en el *Cancionero de Uppsala* y en el villancico de Vásquez. Vid. el estudio de Leopoldo Querol Rosso sobre la poesía y la técnica musical del *Cancionero de Uppsala* en la ed. del mismo (Madrid: Instituto de España, 1980); transcripción del cancionero de Rafael Mitjana. Para el villancico "Con qué la lavaré", p. 97.

²³ Aunque parezca obvio, es necesario advertir que cuando hablo de "tomó el original"; "copió"; "entró en contacto"... no siempre me refiero a la posibilidad de haber consultado, *directamente*, una

He intentado, en estas breves páginas, dibujar un amplio panorama de las posibilidades de la dinámica músico-textual de la poesía renacentista, aunque siempre nos moveremos en el terreno de las hipótesis y conjeturas. Sólo es el planteamiento de un trabajo que llevo realizando desde hace ya algunos años, bajo una perspectiva integradora de oralidad y escritura; fuentes tradicionales y cultas; música y poesía. No podemos, en ningún caso, ser tajantes, ni calcar conceptos de interpretación de nuestra época a otra época totalmente distinta; porque el texto musicado fue espejo de una sociedad que lo *creó*, lo *difundió* y a la que, en última instancia, *iba dirigido*.

CARMEN VALCÁRCEL

Universidad Autónoma de Madrid

fuentes textual/musical escrita. Es decir, Fuenllana tomó como original el villancico de Vásquez para su transcripción en la *Orphénica Lyra* (Sevilla, 1554); lo cual no implica, como se puede deducir de las fechas, que tomó la pieza de la *Recopilación* (Sevilla, 1560). En este caso, parece evidente la relación entre ambos compositores; pues Sevilla era, en la época, un foco vivísimo de cultura renacentista y humanista; Vásquez, aunque pacense, desarrolló su actividad principalmente en los palacios de la nobleza sevillana y Fuenllana debió también formar parte importante del ambiente musical de Sevilla [nótese que la licencia real para la publicación de la *Orphénica Lyra* va sugerida por Juan Vásquez: "... Por quanto por parte de vos Miguel de Fuenllana (...) nos ha sido hecha relación que vos avéys compuesto un libro de música para vihuela (...) Yo el príncipe. Por mandado de su alteza, Juan Vásquez"]. Vid. Miguel Querol, "El humanismo musical de la Escuela Sevillana del Renacimiento", *Anuario Musical* [vols. XXXI (1976) y XXXII (1977) publicados en Barcelona: C.S.I.C., 1979, pp. 51-64]. O puede ser, como señala Rebecca Tate Johnson, que ambos estuvieron al servicio de Felipe II desde 1551 a 1556. [A discussion of selected solo songs from the "Orphénica Lyra" by Miguel de Fuenllana derived from polyphonic villancicos by Juan Vázquez (University of Southern Mississippi, 1980)]. Para las relaciones entre Vásquez y los vihuelistas, vid. Eleanor Russell, "Juan Vázquez y los vihuelistas" en Juan Vázquez. *Polifonista pacense del siglo XVI*; ed. de Francisco Pedraza Muñoz (Badajoz: Institución Cultural "Pedro de Valencia" 1974).

APÉNDICE I

Endechas

Libro primero.

Pisador.

Endechas de canaris entona fe la fignda en v zio.

Para qués dama tanto que re ros

para qués dama tanto que veros para perderme y a vos per de ros.

ros para perderme y a vos perderos mas

valie ra nun ca ve ros para perderme y a vos per de ros

Endechas de Canaria.



¿Para qués dama tanto quereros?
 Para perderme y a vos perderos.
 Más valiera nunca veros,
 para perderme y a vos perderos.



Música A B B' C C' D E F
 Texto — A A' B B' — C D

Diego Pisador, *Libro de Música de vihuela*
 (Salamanca: 1552), f. 7.

(Ed. facsímil. Genève: Minkoff Reprint. 1973).

APÉNDICE 2

R **XLIIII**

14 Riu Chiu la guarda ríbera Dios guarda el lobo de nuestra condra Riu

15 Riu Chiu la guarda ríbera Dios guarda el lobo de nuestra condra Riu

Filho que nascido
 eri el gran monarca
 e tanto parimente
 de carne e de osso
 e nos redimido
 Confessaste o biquito
 e ungera o infinito
 fmoa se biceza

Nada se proficaz
 lo an proficazido
 Y ena ena mofros fuz
 Lo bomo el congado
 edon bomo ando
 Y abombar nel ciclo
 por que lo qe fozera

R

16 Riu Chiu la guarda ríbera Dios guarda el lobo de nuestra condra

17 Riu Chiu la guarda ríbera Dios guarda el lobo de nuestra condra

Y ena ena mofros fuz
 Lo bomo el congado
 edon bomo ando
 Y abombar nel ciclo
 por que lo qe fozera

El lobo Rabojo
 Le qeijo morder, mas dno po
 átrofo, el fupo de fender, que fozit baze que no pue, se, pcar, tu, amor, qe, el, e, la, mofros, mofros

R **XLIII**

18 Riu Chiu la guarda ríbera Dios guarda el lobo de nuestra condra Riu

19 Riu Chiu la guarda ríbera Dios guarda el lobo de nuestra condra Riu

Pue que xerencos
 Lo que diffimos
 Todet tanto vamos
 Proficaz, fozemos
 Todos lo dromos
 Nuestra, nobomaz
 Puet, foz, qe, dnt
 Con, hombre, uniera

R

20 Riu Chiu la guarda ríbera Dios guarda el lobo de nuestra condra

21 Riu Chiu la guarda ríbera Dios guarda el lobo de nuestra condra

22 Riu Chiu la guarda ríbera Dios guarda el lobo de nuestra condra

R

23 SOLO LAS COBLAS

24 El lobo Rabojo Le qeijo morder, mas dno po

25 átrofo, el fupo de fender, que fozit baze que no pue, se, pcar, tu, amor, qe, el, e, la, mofros, mofros

Cancionero de Uppsala (Venecia: 1556), f. 52v-53.
 (Ensayo por Jesús Riosalido. Reproducción facsimilar.
 Madrid: Instituto Hispano-Arabe de Cultura, 1983).

APÉNDICE 2

TRANSCRIPCIÓN DEL TEXTO

ESTRIBILLO (escrito en las cuatro voces)	Riu, riu, chiu, la guarda ribera. Dios guardó el lobo de nuestra Cordera.	Muchas profecías lo an profetizado, y aun en nuestros días lo hemos alcançado. A Dios humanado vemos en el suelo, y al hombre nel cielo porqué le quisiera.	Mira bien que os quadre que ansina lo oyera, que Dios no pudiera hazerla más que madre. El quera su Padre, oy della nasció, y el que la crió su hyo so dixera.
SÓLO LAS COBLAS (escritas bajo la tablatura del bajo)	El lobo rabioso la quiso morder, mas Dios poderoso la supo defender. Quísole hazer que no pudiesse pecar, ni aun original esta virgen no tuviera.	ESTRIBILLO Yo vi mil garçones que andavan cantando; por aquí belando, haziendo mil sonos. Diziendo a gascones: “Gloria sea en el cielo y paz en el suelo, pues Jesús nasçiera”.	ESTRIBILLO Pues que ya tenemos lo que desseamos, todos juntos vamos, presentes llevemos; todos le daremos nuestra voluntad, pues a se igualar con el hombre viniera.
Resto de las COPLAS fuera de la tablatura *	ESTRIBILLO Este ques nacido es el gran monarcha, Christo patriarca de carne vestido. Anos redimido con se hazer chiquito, aunquea infinito, finito se hiziera.	ESTRIBILLO Este viene a dar a los muertos vida, y viene a reparar de todos la cayda. Es la luz del día aqueste moçuelo; éstes al Cordero que S[an] Juan dixera.	ESTRIBILLO

* Transcribo las coplas según el orden en que aparecen fuera de la tablatura: primero las transcritas bajo el *superior*, luego *tenor* y finalmente *contralto*.

APÉNDICE 4

1. Per-di-da te-ño la co- lor.
2. Non te-ño co-lor de vi- da. Di-ze mi-ña may-re que lo
he de- amor. Di-ze mi-ña may-re que lo he de- amor.

Perdida teño la color,
dize miña mayre que lo he d'amor.
Dize miña mayre que lo he d'amor.

Luis de Milán, *El Maestro* (Valencia, 1936), f. 180.
(Translated, transcribed and edited by Charles Jacob.
London: The Pennsylvania State Press, 1971).

APÉNDICE 5

The image shows a musical score for a piece titled 'Alhama era tomada'. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a guitar accompaniment on a bass clef staff. The first system contains the lyrics 'ha - ma e - ra to - ma - da. ¡Ay, mi' with a measure number '30' above the vocal line. The second system contains the lyrics 'Al - ha - ma!' with measure numbers '33' and '40' above the vocal line. The guitar accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Paseábase el Rey moro
por la ciudad de Granada,
cartas le fueron venidas
como Alhama era tomada.
¡Ay, mi Alhama!

Luis de Narváez *El Delphin* (ed. cit.), f. 66-66v.
(Ed. moderna, pp. 60-61).

APÉNDICE 6

f. [5v] (= 68v)

40 45

dos, dos, y es for ç a tan es ti

50 55

ma dos! dos!

Israel, mira tus montes
 cómo están ensangrentados
 de la sangre de tus nobles,
 de tus nobles y esforçados.
 ¡Ay dolor! ¡Cómo cayeron
 varones tan estimados!

Alonso de Mudarra: *Tres Libros de Música en cifra para vihuela*
 (Sevilla: 1546), f. 14.
 (Ed. moderna de Emilio Pujol. Barcelona: C.S.I.C., 1949, pp. 87-88).

* En este ejemplo a través del *descenso melódico*; mucho más marcado —como puede verse— en el primer caso.

APÉNDICE 7

A  Du. nan. dar. te, Du. nan. dar. te, te.

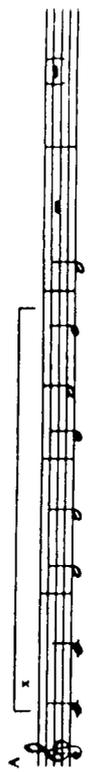
B  buen ca. va. lle. ro pro. va. do.

C  yo te nuc. gn que ha. ble. mos

D  en a. quel tiem. po pa. sa. do.

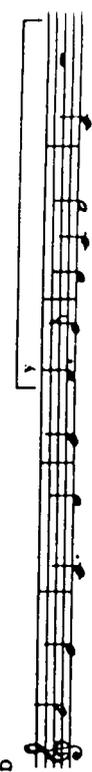
“Durandarte, Durandarte”

Francisco Millán, *Cancionero Musical de Palacio*, f. 290v.
 (Ed. de José Romeu Figueras en *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*. Barcelona: C.S.I.C., 1965, IV-2), nº 445.

A  Du. nan. dar. te, Du. nan. dar. te, te.

B  buen ca. va. lle. ro pro. va. do.

C  a. cor. dar. se te de. vi. a

D  d'a. quel buen tiem. po pa. sa. do.

“Durandarte, Durandarte”

Luyts Millán, *El Maestro* (ed. cit.), f. 78-79.

[Transcrip. de Judith Eizion y Susana Weich-Shahak, art. cit., p. 7].

EL CERVANTISMO DEL CURSO 1991-1992

Intenso y variado ha sido el curso 1991-1992 para el cervantismo. Reuniones, coloquios, congresos, adaptaciones teatrales y cinematográficas, novedades editoriales... configuran la actividad cervantista de este período.

Se inició el curso con el simposio que celebró el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Edimburgo durante los días 8 y 9 de noviembre de 1991, bajo el título *Cervantes in the twentieth century*. Tomaron parte en él algunos de los más destacados hispanistas ingleses: E. C. Riley ("Whatever happened to heroes? *Don Quixote* and some major european novels of the twentieth century"); Edward Hughes ("Prisons and pleasures of the mind. A comparative reading of Cervantes and Proust"); Edwin Williamson ("The quixotic roots of magic realism: Carpentier and García Márquez"); Philip Swanson ("Writing the present, reading the past: Cervantes, Güiraldes, Fuentes"); Michael Wood ("Invisible works: Cervantes reads Borges and Nabokov"); Paul Julian Smith ("Cervantes and Goytisolo: nationality and sexuality"); Michael Bell ("Novel, story, and the 'foreing': Cervantes, Thomas Mann and Primo Levi") y Dietrich Scheunemann ("The problem of the book: *Don Quixote* in the age of 'mechanical reproduction' ").

El simposio fue patrocinado por el Consulado Español en Edimburgo, el Instituto de España en Londres, The Royal Society of Edimburgh y el Institute for Advanced Studies in the Humanities, de la Universidad de Edimburgo. El público, sobre todo estudiantes y profesores de Escocia, asistió en gran número y con interés a las diferentes sesiones.

Unos días más tarde, el 25 y 27 de noviembre, celebró la *Asociación de Cervantistas* en Alcalá de Henares su IV Coloquio Internacional, dedicado esta vez a la recepción de las obras de Cervantes (traducciones). Más de cincuenta profesores e investigadores de todo el mundo presentaron trabajos sobre las traducciones de obras cervantinas a los más variados idiomas. Éstos serán recogidos en las Actas que anualmente publica la editorial Anthropos.

El coloquio sirvió, asimismo, de presentación del Centro de Estudios Cervantinos, que tiene su sede en la ciudad complutense. Su Presidente es Carlos Alvar. Entre sus proyectos cabe destacar la creación de una biblioteca cervantina, y la publicación de la Edición Crítica de las Obras Completas de Cervantes. Éste es un ambicioso proyecto que ha sido encargado a los profesores Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo. Se espera su publicación para 1995.

Una de las primeras labores realizadas por este Centro fue la edición en fascículos de los *Entremeses* cervantinos. Los fascículos, de cuidada presentación, aparecieron en Alcalá de Henares semanalmente, en ocho entregas durante los meses de mayo, junio y julio de 1992. El primer título fue "El juez de los divorcios", al que siguió el resto de los entremeses. La distribución se realizó a través de los quioscos de prensa. Con su publicación, el Centro de Estudios Cervantinos intenta acercar al gran público, en ediciones de precio asequible, la obra literaria de Miguel de Cervantes.

Terminado el IV Coloquio, algunos de los participantes emprendieron viaje hacia Montilla para reunirse con el resto de profesores inscritos en el Coloquio sobre *El erotismo y la brujería en Cervantes*, que, organizado por Daniel Eisenberg y patrocinado conjuntamente por el Ayuntamiento de Montilla y la *Asociación de Cervantistas*, tuvo lugar en esta ciudad cordobesa durante los días 29 y 30 de noviembre y 1 de diciembre.

Una treintena de trabajos se expuso sobre los más diversos asuntos relativos al tema del coloquio. Algunos de ellos aparecerán en un próximo número de la revista *Cervantes*.

Como preámbulo al estreno de *Don Quijote (fragmentos de un discurso teatral)*, de Maurizio Scaparro, en Nueva York, se celebró, el 30 de marzo, un seminario sobre "Don Quijote: la seducción de la utopía", organizado por el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Nueva York en colaboración con el Instituto Italiano de Cultura de la misma ciudad. En él intervinieron Helene Anderson, directora del Departamento de Español y Portugués de la New York University; Mauricio Scaparro, director teatral y asesor de la EXPO'92; Francisco Ruiz Ramón, catedrático de Literatura Española de la Vanderbilt University; Juan Antonio Hormigón, presidente de la asociación de directores de escena; José Monleón, crítico de teatro y director de la revista *Primer Acto*; Jorge Urrutia, catedrático de la Universidad de Sevilla; César Oliva, catedrático de la Universidad de Murcia; Antonio Navarro, coordinador artístico de programación de espectáculos de la EXPO'92; Renzo Tian, profesor de la Universidad de Roma La Sapienza y Guido Almansi, escritor y ensayista.

En la última semana del mes de abril se celebró en la Universidad de California, Santa Bárbara, el *Southern California Cervantes Symposium* con las siguientes intervenciones: Diana de Armas Wilson (U. of Denver), "Cervantes and *The Matter of America*"; Kathryn A. Thompson (UC Riverside), "Los versos intercalados

del *Quijote* de 1605: aspectos de su forma y su función”; Luis Andrés Murillo (UC Berkeley), “*The helmet of Mambrino*, California postscript: Cervantes and Clarence King”; Felisa Guillén (Occidental Coll.), “Reclusión doméstica o vida conventual: ámbitos femeninos en Cervantes y María de Zayas”; Alison Caplan (USBC), “Divine providence and the chivalric world: the narrative structure of *Don Quijote*”; Michael MacGaha (Pomona College), “Cervantes and Islam”; Jorge Checa (USBC), “Representación y conflicto discursivo en el episodio de Marcela y Crisóstomo”; Eduardo Urbina (Texas A & M), “*Vencedor de sí mismo*: el desafortunado caballero don Quijote de la Mancha”.

Cervantes, personas y personajes fue el título de las jornadas que tuvieron lugar en el Instituto Francés de Madrid y en la Casa de Velázquez los días 10 y 11 de junio de 1992. En ellas, con la organización del Instituto Francés y el patrocinio del Centro de Estudios Cervantinos en colaboración con la Asociación de Cervantistas, el Instituto Cervantes y la Casa de Velázquez de Madrid, intervinieron Rosa Rossi (Univ. de la Sapienza, Roma), “Elementos de una ‘diferencia’: las hermanas de Cervantes”; Francisco López Estrada (Univ. Complutense), “La figura pastoril en la obra de Cervantes” y Mauricio Molho, “Cervantes: yo, autobiográfico.”

Las jornadas finalizaron con un interesante debate sobre “Cervantes: la mujer y otros personajes cervantinos”, en el que intervinieron Aurora Egido (Univ. Zaragoza), Nadine Ly (Presidente de la Asociación de Hispanistas Franceses) y Françoise Zmantar (Univ. de Clermont-Ferrand). José María Casasayas fue el encargado de moderar el debate.

El 9 de julio, dentro de los cursos de verano organizados por la Universidad Complutense de Madrid, los escritores Julián Ríos, Luis Rafael Sánchez y Marta Portal analizaron las claves cervantinas de la creación literaria del escritor mexicano Carlos Fuentes, que fue definido como “Herederero de la mejor tradición cervantino de la novela y del idioma español”.

Numerosas fueron también las comunicaciones de tema cervantino presentadas en el último congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas que tuvo lugar en la Universidad de California, Irvine, del 24 al 29 de agosto de 1992. Destacamos las siguientes: Agustín Redondo, “El triunfo del bufón Escolio en el diálogo entre el duque y Sancho a raíz del vuelo de Clavileño (*DQ*, II, 41); Jaime Fernández, “La indumentaria de don Quijote”; Judith Whitenack, “Don Quijote y la maga: otra mujer que ‘no parece’ ”; Darío Fernández Morera, “Axiología, simbolismo y sociología en el Caballero del Verde Gabán”; Thomas A. Lathrop, “Cura = diablo en el *Quijote*”; James A. Parr, “Antimodelos narrativos del *Quijote*: lo inenarrable, no narrado y desnarrado”; M.^a Augusta Vieira Helene, “Don Quijote: sus dudas y sus lectores”; Martina Guzmán Pinedo, “El *Quijote* como texto de fundación”; Gonzalo Sobejano, “La prosa del mundo en el *Quijote*: ilustraciones”; Antonio P. Cao, “Posible génesis y primeras recepciones teatrales del *Quijote*”; José Manuel Martín Morán, “Cervantes y Avellaneda: apuntes para una relectura del

Quijote"; Pedro Javier García, "Cervantes y Chrétien de Troyes: metière, conjointure et sens"; María Caterina Ruta, "Otros recorridos del realismo cervantino"; Amy Williamsen, "La inversión carnavalesca en el *Persiles*"; Steven Hutchinson, "Economías del valor en las *Novelas ejemplares*"; William Clamurro, "*El amante liberal* y las fronteras de la identidad"; Joseph Ricapito, "Católicos secretos: los conversos y el mito de la vida marítima en *La española inglesa*".

El curso 1991-1992 fue pródigo también en la publicación de libros de tema cervantino. En octubre de 1991 apareció un número monográfico de la revista *Ínsula* dedicado al *Quijote* con motivo de la celebración de la Feria Internacional del Libro de Frankfurt. Coordinada por Víctor García de la Concha, cuenta con colaboraciones de J. J. Allen, Juan Bautista Avalle-Arce, Francisco Ayala, L. Combet, M. Chevalier, D. Eisenberg, F. Márquez Villanueva, T. Beardsley, J. Canavaggio, A. Cascardi, G. Güntert, T. R. Hart, M. Joly, M. Moner, A. Redondo, E. Riley, M. Socrate, H. P. Endress y P. L. Smith. El monográfico es un excelente panorama de las más recientes investigaciones sobre el *Quijote*, en las que los colaboradores son destacados exponentes.

James A. Parr fue el encargado de editar el homenaje a Luis Andrés Murillo (*On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*. Newark: Juan de la Cuesta, 1991). Es un interesante centón de trabajos cervantinos, muy útil para el interesado en la vida y obra del escritor alcalaíno. Incluye las siguientes contribuciones: Juan Bautista Avalle Arce, "El narrador y Sansón Carrasco"; Jean Canavaggio, "La conversión del rufián dichoso: fuentes y recreación"; Aurora Egido, "Los silencios del *Persiles*"; Alban K. Forcione, "Marcela and Crisóstomo and the consumption of *La Galatea*"; Edward Friedman, "Reading inscribed; *Don Quixote* and the parameters of fiction"; Carroll B. Johnson, "The old order passeth, or does it? Some thoughts on community, commerce and alienation in *Rinconete y Cortadillo*"; Jacques Joset, "Autores traduttori traditori: *Don Quijote* y *Cien años de soledad*"; Francisco Márquez Villanueva, "*La tía fingida*: literatura universitaria"; Michael McGaha, "Intertextuality as a guide to the interpretation of the battle of the sheep (*Don Quixote*, I, 18)"; James A. Parr, "Plato, Cervantes, Derrida: framing speaking and writing in *Don Quixote*"; Agustín Redondo, "Nuevo examen del episodio de los molinos de viento (*Don Quijote*, I, 8)"; Elías L. Rivers, "Genres and voices in the *Viaje del Parnaso*"; Julio Rodríguez Luis, "On closure and openendedness in the *Two Quijotes*"; Alberto Sánchez, "Don Quijote, rapsoda del romancero viejo"; Karl-Ludwig Selig, "*Don Quixote*, I, 16 and the ludic spirit of the text"; Alan S. Trueblood, "The *puntualidades* of Cide Hamete and the *menudencias* of *Don Quixote*"; Eduardo Urbina, "'*Forse altri cantera...*' nuevos avatares del mito quijotesco en *The mosquito coast* (1982), *Monsignor Quijote* (1982), y *Don Quijote* (1986)".

Durante el curso que reseño apareció la versión española del conocido trabajo de Edwin Williamson (*El Quijote y los libros de caballería*. Madrid: Taurus, 1991), en traducción de M. J. Fernández Prieto; Daniel Eisenberg reunió en *Estu-*

dios cervantinos (Barcelona: Sirmio, 1991), algunos de sus trabajos ya publicados en diversas revistas especializadas; Juan David García Bacca desarrolló, apenas un año antes de fallecer, sus ideas sobre el *Quijote* en un extenso libro: *Sobre el "Quijote y Don Quijote de la Mancha* (Barcelona: Anthropos, 1991) y Jean Canavaggio reeditó, ya en 1992, su magnífica biografía de Cervantes. Lástima que la casa editorial no tuviera cuidado al imprimirlo, pues sólo a los impresores incumbe el gran número de errores de diverso tipo que puebla el libro.

Dos interesantes ediciones de obras cervantinas salieron a la luz entre 1991 y 1992. Primeramente, la del *Viage del Parnaso y poesías sueltas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1991, Colección Clásicos Castellanos Nueva Serie), al cuidado de uno de los mejores conocedores de la lírica española de los siglos áureos, el hispanista norteamericano Elías L. Rivers. En segundo lugar, una nueva edición de las *Novelas ejemplares* (Madrid: Espasa-Calpe, 1991, 2 vols.), realizada con el saber y rigor de Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo. Precisamente a estos dos profesores de la Universidad Autónoma de Madrid les ha sido encargada la edición de las Obras Completas de Cervantes, uno de los proyectos más ambiciosos del Centro de Estudios Cervantinos.

También la fundación *Duques de Soria* ha firmado un acuerdo con el Instituto Cervantes para promover una nueva edición actualizada del *Quijote*. El acuerdo se firmó el 4 de marzo de 1992 y con este trabajo la Fundación pone en marcha un Centro de Edición de Clásicos Españoles, que tiene como fin conseguir ediciones de la máxima calidad. Su consejo rector está formado por Fernando Lázaro Carreter, Francisco Rico, Domingo Ynduráin, José María Micó y Darío Villanueva.

El día 22 de abril la *Sociedad Cervantina* de Madrid conmemoró el 376 aniversario de la muerte de Cervantes con un acto en el que se hizo entrega de los premios de Ensayo sobre el *Quijote* para escritores menores de treinta años, de Filología Cervantina para estudiantes universitarios y de pintura de temática cervantina. Luis López Valpuesta, David Ordóñez García y Bassam Bagdadi Sobh obtuvieron tales galardones. Don Manuel Seco, de la Real Academia Española y director del Seminario de Lexicografía de la misma institución, clausuró estos actos con la conferencia *Un inventario de la lengua española*. En ella analizó los problemas y vicisitudes que presenta la realización del Diccionario Histórico, proyecto académico en el que lleva trabajando más de treinta años. Una copa de vino español muy bien servida permitió la charla amena en torno a la figura del autor del *Quijote*. Al día siguiente los actos continuaron en la iglesia de san Marcos donde se realizó la tradicional misa de requiem por Miguel de Cervantes y su esposa, Catalina de Salazar y Palacios. Diversas ofrendas en la Plaza de España dieron fin a los actos que, como cada año desde su creación, organiza la *Sociedad Cervantina* de Madrid.

Por su parte, la Academia Española también celebró los funerales por el alma de Cervantes en la iglesia de las Trinitarias. Un nutrido grupo de académicos, con su director a la cabeza, asistió a la tradicional celebración que esta vez no contó

con la presencia del Cuerpo de Mutilados de Guerra, disuelto no hace mucho tiempo. Habitualmente una pareja de dicho cuerpo hacía guardia frente a un túmulo sobre el que se habían depositado un *Quijote* y una espada, símbolos de las armas y las letras.

El año 1991 trajo el descubrimiento de una posible nueva obra cervantina. La investigación del profesor italiano Stefano Arata en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid le ha permitido dar a la luz un buen número de obras inéditas de nuestro teatro áureo. Entre ellas una pieza teatral, *La conquista de Jerusalén*, cuya paternidad cervantina defendió en el curso de un seminario sobre la Comedia Española del Siglo de Oro, celebrado en diciembre de dicho año en la Casa de Velázquez de Madrid. La obra bien podría ser alguna de las muchas que escribió Cervantes, pero nunca llegó a publicar, quizá *La Jerusalén* de la que habla en la *Adjunta al Parnaso*. La publicación del texto y el estudio del profesor Arata permitirá a los cervantistas una opinión más detenida sobre la atribución.

La conmemoración, en el año de 1992, del quinto centenario del descubrimiento de América ha permitido la realización de diversas obras teatrales, de televisión y cinematográficas, dentro y fuera de España, que tienen como figuras centrales los personajes cervantinos, muy especialmente los quijotescos.

Salió primero a escena la adaptación televisiva de *Don Quijote* dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón, según guión de Camilo José Cela. Emitida en cinco sesiones por Televisión Española, alcanzó unos altos niveles de audiencia. Contó con la excelente intervención de Fernando Rey (Don Quijote), Alfredo Landa (Sancho Panza), Emma Penella (Teresa Panza), Francisco Merino (Cura), Manuel Alexandre (Barbero), José Luis Pellicena (Cervantes), Aitana Sánchez Gijón (Dorotea), Esperanza Roy (Maritornes), etc. Fue unánimemente elogiada. Lástima que no se haya podido contar todavía con presupuesto para rodar la *Segunda parte*.

Una interesante polémica despertó el estreno de *El "Quijote"*, película inédita de Orson Welles, que fue reconstruida para su proyección en la Exposición Universal de Sevilla. Miles y miles de metros de película que el director de *El tercer hombre* dejó sin montar fueron reunidos para tal efecto. Se hicieron tres versiones: una doblada al castellano, otra doblada al inglés y una tercera que tiene como banda sonora la locución original que el propio Welles hizo en forma de diálogo entre los cuatro personajes que aparecen en la película: Don Quijote, Sancho, Cervantes y el propio director. Francisco Reiguera y Akim Tamiroff fueron los actores que Welles contrató para realizar los papeles de don Quijote y Sancho.

Don Quijote, (*Fragments de un discurso teatral*), es el título de la adaptación teatral de la novela cervantina realizada por el director italiano Maurizio Scaparro en colaboración con Rafael Azcona. Pensada para su representación en la Exposición Universal de Sevilla, más adelante lo fue también en Roma, Nueva York, Ma-

drid y en el festival de teatro de Almagro. Con José María Flotats (Don Quijote) y Juan Echanove (Sancho Panza) como principales intérpretes, la obra alcanzó un éxito muy importante en las diversas ciudades en las que fue representada.

El curso 1991-1992, pues, ha sido intenso en actividades cervantinas de muy diverso tipo. Les une a todas ellas un deseo sincero de valorar en su justa medida y difundir la vida y la obra de Miguel de Cervantes, nuestro escritor más universal.

JOSÉ MONTERO REGUERA

EDICIÓN, TRANSMISIÓN Y PÚBLICO

El Seminario Internacional “Edad de Oro” convoca, un año más, a un importante número de estudiantes y estudiosos interesados en escuchar, no sólo teorías ya consolidadas, sino también las más actuales tendencias de la investigación filológica. Para satisfacer los deseos de este público, el Departamento de Filología Hispánica de la Universidad Autónoma de Madrid reúne en *Edad de Oro* a investigadores muy diversos que van desde nombres destacados de la Filología, hasta lo que podríamos llamar jóvenes promesas a quienes el tiempo consagrará como filólogos de renombre.

Esta vez se celebra la XII edición de *Edad de Oro*, cuyo título es *Edición, transmisión y público* y que cuenta con algunas novedades. En primer lugar, si siempre se ha venido desarrollando entre Madrid y Cuenca, esta segunda localidad ha sido ahora sustituida por la de Hannover, que proporciona el Dartmouth College como sede del Seminario. De esta manera, el congreso tiene lugar, en Madrid, los días 26 y 27 de marzo de 1992 y, en Dartmouth, del 2 al 4 de abril.

Por otro lado, también cambia el lugar en que se desarrollan las sesiones dentro de la UAM. Si antes era el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras, ahora es la Sala de Juntas del Decanato de la misma facultad; el espacio, sí, es más reducido, pero el acercamiento entre los ponentes y el público es mayor que antes, pudiéndose establecer, de este modo, un diálogo más fluido en el apartado de ruegos y preguntas que sigue a cada sesión.

La parte del programa, apretado programa, que transcurre en Madrid, cuenta con un total de ocho sesiones, repartidas en dos días, en cada una de las cuales intervienen dos o tres personas.

La mañana del 26 de marzo, jueves, amanece clara y rápidamente provoca los primeros nervios que preceden a la sesión inaugural. Ésta, con un poco de retraso, da paso a las primeras intervenciones. El encargado de abrir la sesión es Pablo Jauralde Pou, quien, haciendo gala de concisión y brevedad, cede pronto la palabra a Delia Gavela, de la Comisión Organizadora; son las suyas palabras

de agradecimiento a todos aquellos que, con su trabajo, han contribuido a que, otro año más, *Edad de Oro* se desarrolle con el éxito que se merece. A continuación es Barry Ife, de la Universidad de Londres, el primero en presentar su ponencia, bastante densa, titulada *Las dos cartas de Colón de 1493, transmisión y público*. Finalizada su exposición, Antonio Rey Hazas, con su siempre admirable claridad, presenta la revista *Edad de Oro, XI*. A esta presentación le sigue otra más, la de *Manuscrit.Cao, V*, a cargo del profesor Hernández, de la Universidad de Carleton. Así termina la sesión inaugural, separada de la I por un breve descanso.

Pronto se inicia la I sesión, presidida por Virgilio Pinto, de la UAM, y en la que intervienen Richard Kagan, de la Universidad John Hopkins, y Mercedes Sánchez, de "Edad de Oro". El profesor Kagan presenta en su bien estructurada exposición, un estudio global de lo que fue la producción de textos históricos en los Siglos de Oro; así, habla de la importancia que se concedía a la Historia en esa época, de historiadores clásicos, del carácter propagandístico de la Historia, de la existencia de cronistas, etc... A esta sólida exposición le sigue la de Mercedes Sánchez, atrayente en primer lugar por la personalidad sobre la que versa: Quevedo; la ponente explica la manera en que, a su modo de ver, se debe analizar y clasificar el epistolario de Quevedo, criticando la labor que, a este respecto, llevó a cabo Astrana Marín; tal vez el orden cronológico sería el más adecuado, según Mercedes Sánchez, para esta ordenación. Lee fragmentos de alguna carta con los que, sin duda, el público disfruta por lo jocoso de su contenido. La exposición, muy ordenada, concluye con la afirmación de que, aunque lo propuesto es un trabajo no fácil de realizar, sin embargo no deja de ser realmente apasionante.

Un nuevo descanso hace de separación entre dos sesiones, la I y la II.

La sesión II, que preside Jaime Moll, incluye tres intervenciones. La primera es a cargo de María Cruz García de Enterría, de la Universidad de Alcalá de Henares, quien presenta un muy interesante estudio acerca del número aproximado y de la calidad de los lectores que pudieron existir en los Siglos de Oro; la profesora García de Enterría analiza, asimismo, el carácter de las distintas lecturas del momento. Sigue a esta intervención la de Carmen Valcárcel, de la UAM, en la que analiza el papel fundamental de la música en la difusión, de los textos renacentistas. Sin duda se trata de un muy elaborado estudio que, sin embargo, no llegó del todo al público presente, debido esto a la excesiva especialización del tema, que requería, para ser entendido, importantes saberes musicales. Y para finalizar esta sesión, Dolores Noguera, demostrando dominar un texto paleográfico, analiza un contrato para una fiesta popular. De este modo terminan las sesiones de la mañana.

También con un cierto retraso se inician las nuevas sesiones. La III sesión, primera de la tarde, está presidida por Antonio Rey Hazas; Pedro C. Rojo, de *Edad de Oro*, es el que toma la palabra en primer lugar; en una ajustada intervención logra

exponer una amplia visión de lo que pudieron ser las distintas maneras en que se difundió la poesía de Góngora en los Siglos de Oro. Sigue a Pedro C. Rojo el profesor José María Micó, de la Universidad Autónoma de Barcelona. Este profesor, en larga exposición, leyó y comentó una serie de textos de Góngora.

La IV sesión, que preside María Luisa Cerrón, es la última del día y a ella se llega arrastrando el cansancio de todo un día de congreso; por ello, aunque se trata de ponencias interesantes, la de Harry Sieber, de la Universidad John Hopkins, sobre *El "Lazarillo" censurado* y la de J. A. Martínez Comeche, de "Edad de Oro", sobre *La Égloga "Antonia", de Lope*, el público no siguió con el debido rigor el desarrollo de esta sesión.

El viernes 27 suscita ya menos nervios que el día anterior y las sesiones comienzan con fuerza tras el descanso de la noche.

En la V sesión, primera de la mañana del viernes y presidida por Manuel Sánchez Mariana, interviene, en primer lugar, Víctor Infantes, de la Universidad Complutense de Madrid, que, con una sólida exposición analiza quién pudiera ser el receptor de la poesía culta en los Siglos de Oro. A continuación, interviene Antonia María Ortiz, de la Universidad de Castilla-La Mancha. Su ponencia es ciertamente densa al tratar en ella las distintas variantes de un mismo poema, "Y no pudo acabar sú", pero sobre todo, porque cada una de esas variantes se escondía tras el número de un manuscrito.

Tras el descanso, empieza la VI sesión, que tiene como presidente a Jesús Gómez, de la UAM. El primero en intervenir es José Montero Reguera, de *Edad de Oro*. Versa su ponencia sobre los distintos *Aspectos de la recepción de "El Quijote" en el siglo XVII*. Destaca el ponente por su brevedad, claridad y capacidad de llegar al público. Seguidamente Gaetano Chiappini, de la Universidad de Florencia, expone la influencia de Virgilio en Fray Luis de León y Quevedo y las distintas maneras en que se manifiesta en cada autor.

La sesión de clausura está presidida por Domingo Ynduráin, de la UAM, quien cede la palabra a Antonio Carreira, profesor de instituto. Su ponencia es un buen cierre para el Seminario; en dicha ponencia el profesor Carreira realiza un completo y muy interesante estudio de los Romances gongorinos.

Por último, un coloquio pone punto y final a la parte del *Seminario "Edad de Oro"* que se celebra en Madrid, esperando la edición del año próximo y dando paso a la otra parte, que tendrá lugar en el Dartmouth College de Hannover.

LOLA MONTERO REGUERA

PUBLISHING AND PUBLIC IN THE SPANISH GOLDEN AGE

El escenario de la segunda parte de la última edición de Edad de Oro fue diferente a las anteriores. Esta vez no hubo Cuenca. La noble ciudad no podía haber sido sustituida por ninguna otra provincia española, así que nos fuimos, como Colón hace quinientos años —nunca mejor ocasión con esto del 92— a América. Se siguió de este modo la amable invitación del departamento de español del Dartmouth College (Hanover, New Hampshire): Lía Schwartz, Marsha Swislocki, Clara Giménez y algunos estudiantes de español. Todos ellos —hay que decirlo desde este momento— nos hicieron sentir como en casa y cuidaron todos los detalles para que nuestra estancia allí fuera cómoda. En *Wheelock Room*, en *The Hanover Inn* —hotel que está en el mismo Dartmouth College— tuvo lugar el Congreso y fue además el lugar de alojamiento de los participantes en esta edición americana de Edad de Oro.

El Congreso *Publishing and public in the Spanish golden age* comenzó el jueves 2 de abril y se clausuró el sábado siguiente, día 4. Los participantes fueron llegando los días anteriores y en diferentes grupos. En el aeropuerto de Boston, y con santa paciencia, estaban esperando Lía Schwartz y Clara Giménez, así como Manuel Sánchez Mariana, que había llegado varias horas antes. Allí tomamos un taxi que nos llevó a Dartmouth College.

El día siguiente lo dedicamos a conocer Dartmouth College. Es un lugar pequeño, y bello; uno de esos lugares que tienen todo lo necesario para estar cómodo y tranquilo, donde los peatones, ante nuestra sorpresa, cruzan la carretera sin mirar si vienen coches, porque existe una normativa que obliga a los conductores a ser ellos quienes han de tener cuidado.

Esa noche cenamos en Hanover Inn la “delegación” española de Edad de Oro, y la americana. Poco a poco fueron llegando los participantes, tanto ponentes como asistentes. James O. Crosby, Isaías Lerner, Beatriz Pastor, presidieron algunas mesas y también se dejaron ver durante el Congreso antiguos alumnos de la Universidad Autónoma de Madrid “afincados” en Estados Unidos. Uno de ellos, incluso, miembro de una de las primeras comisiones organizadoras de Edad de Oro.

Al día siguiente, a las 14,00 se inauguró el Congreso. Marsha Swislocki, directora del departamento de español, nos dio la amable bienvenida en nombre de toda la organización. A continuación, el "padre" de Edad de Oro, Pablo Jauralde, agradeció en nombre de todos los invitados al Congreso la organización del mismo y presentó las actas del volumen XI de Edad de Oro y el anejo que Manuscrt.Cao dedicó a documentos sobre Quevedo y su familia. Continuó Lía Schwartz, que reiteró la bienvenida del departamento de español.

Elías S. Rivers fue el primer ponente. Fue instructor en el Dartmouth College hace cuarenta años y compartió algunos de sus recuerdos con nosotros. Ya en su intervención presentó un estudio sobre el público que leía a Garcilaso o a Góngora y que provocó la transmisión de la obra de ambos autores. Se imprimen las obras para un público elitista social y culturalmente: el aplauso del vulgo, dijo Rivers, da nombre pero no reputación.

Pablo Jauralde se pasó al "enemigo" y habló de Góngora, en concreto de la evolución de la poesía petrarquista desde Garcilaso hasta el poeta andaluz. Los nuevos rumbos que a medida que avanza el Siglo de Oro va tomando la poesía, anuncian nuevas formas poéticas que significan el principio del fin de la poesía petrarquista.

Lía Schwartz disertó sobre la filología áurea y las fuentes literarias de Quevedo. Justo Lipsio, siempre admirado por el escritor madrileño, le sirvió de modelo para la construcción de los *Sueños*.

María Luisa Cerrón destacó la importancia de la publicación de antologías poéticas para la difusión de la poesía y propuso un estudio comparativo entre la literatura española y la italiana, comenzando por las antologías que se hallan en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Margit Frenk analizó el manuscrito poético como principal vehículo de transmisión, y los cancioneros antológicos como testimonio de la poesía que realmente se leía.

A la intervención de Margit Frenk siguió un animado debate entre los ponentes y los asistentes. Esa noche, Dartmouth College nos invitó a una cena en un exótico restaurante, donde disfrutamos de una alegre sobremesa.

Henry M. Ettinghausen disertó a la mañana siguiente sobre las relaciones en verso, que significan crónicas periodísticas de la época. Alfonso Rey fue el siguiente ponente, y analizó tres memoriales de Quevedo; presentó también algunos datos acerca del manuscrito que contiene una obra del autor madrileño y que fue encontrada en julio del año pasado. Quevedo, concluyó Alfonso Rey, interpreta la ley divina a su modo para justificar con ella sus ideales.

El público del Siglo de Oro fue el centro del estudio presentado por Florencio Sevilla, reparando sobre todo en la técnica narrativa. A su intervención siguió un debate en el que Lía Schwartz y Alfonso Rey dialogaron sobre el destinatario de algunas obras de Quevedo, que no sería otro sino el propio rey aunque Quevedo lo disfrazara de diferentes formas.

Manuel Sánchez Mariana pasó revista a los diferentes tipos de manuscritos que se dan en el Siglo de Oro: poéticos, dramáticos y en prosa, que son los más escasos. Pocos son los escritores que ven sus obras publicadas, pues éstas tendrán que esperar a la muerte de sus autores para que se realice su impresión.

Clara Giménez centró su intervención en un detallado análisis del manuscrito 2.621 de la Biblioteca Nacional de Madrid; se trata de un cancionero del siglo XVII que es una mala imitación del cancionero humanístico pero que afirma la convivencia de las formas medievales y renacentistas.

Mercedes Dexeus presentó un estudio sobre las imprentas de la Corona de Aragón las cuales fueron ilegales durante un tiempo. Los impresores madrileños no querían competencia con libros editados fuera de la corona de Castilla. Jaime Moll mostró el interés del público por los tipos de libros que se editaban aparte de los literarios: libros de anatomía, lunarios, o almanaques, los cuales recopilan todo tipo de datos curiosos: eclipses solares, fechas ideales para la realización de sangrías...

Virgilio Pinto, estudioso de la Inquisición española, ofreció una ponencia en la que propuso un estudio sobre la difusión de la literatura espiritual en el siglo XVII. Y Gonzalo Díaz-Migollo se trasladó al México del siglo XVI para mostrarnos noticias sobre la difusión de las crónicas en dicho siglo.

Marsha Swislocki eligió para su intervención la comedia de Lope y su estudio como medio de transmisión de algunas nociones poéticas, en especial el romance, que permite una determinada versión y transmisión de una ideología.

Esa misma tarde asistimos a un concierto de música española de los siglos XV y XVI, a cargo del *Dartmouth College Chamber Singers* y del *Dartmouth College Early Music Ensemble*, quienes interpretaron obras de Tomás Luis de Vitoria, Juan del Encina, Luis Milán, Juan de Espinosa y algunos anónimos de los siglos XV y XVI. Se da la circunstancia de que parte de este coro estuvo interpretando su repertorio en la Universidad Autónoma de Madrid el año pasado. Además, durante nuestra estancia en Dartmouth College pudimos visitar una exposición que sobre el manuscrito español del Siglo de Oro se celebró en la *Baker Library*.

John J. Allen analizó el público que acudía a las comedias, los dueños de los aposentos y los precios de las entradas en la época. Cristóbal Cuevas participó con la presentación de un probable poema desconocido de Cervantes. En el manuscrito que él estudia se atribuye un poema al autor alcalaíno, pero Cuevas valoró si este poema pudo o no haber salido de la pluma de don Miguel.

Y como suele ocurrir, cuando tras varios de días de convivencia todos nos íbamos conociendo, llegó el momento de despedirnos. Lía Schwartz pronunció unas palabras de clausura, a las que siguieron las de Pablo Jauralde, convocándonos para el próximo Edad de Oro, que versará sobre Quevedo y su tiempo. El Cónsul General de España en Boston también intervino en estos momentos finales, que

acabaron con las intervenciones de Marsha Swislocki y Florencio Sevilla, directores de los departamentos organizadores del congreso en Dartmouth y en la Universidad Autónoma de Madrid respectivamente. Siempre atentos con los participantes, el departamento de español con Lía Schwartz y Marsha Swislocki a la cabeza nos ofreció una cena de despedida en el Hanover Inn, donde los organizadores de uno y otro lado del Atlántico volvieron a resaltar la importancia de esta actividad conjunta. Desde aquí vaya de nuevo nuestro agradecimiento y felicitación al Dartmouth College por la organización y resultados de la edición americana de *Edad de Oro*.

MERCEDES SÁNCHEZ SÁNCHEZ

VV.AA., *En torno al teatro del Siglo de Oro*. (Jornadas VII-VIII. Almería). Ponencias recogidas y publicadas por Heraclia Castellón, Agustín de la Granja y Antonio Serrano. Granada: Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación de Almería, 1992, 199 págs. (Colección Actas, núm. 9).

Quizá el máximo atractivo de la publicación de unas actas reside en la variedad de temas que recoge, pero en nuestro caso se le suma la altura de los críticos que intervienen, así como la calidad de sus trabajos.

Se abre el volumen con la *Letrilla repentina del Doctor Serralta en alabanza festiva de las jornadas y del presente libro*. Por su oportunidad, sus protagonistas y por su autor, Frédéric Serralta, merece una rápida lectura. En su artículo "Acción y psicología en la Comedia (a propósito de *El perro del hortelano*)" (pp. 25-35), el profesor de la Universidad de Toulouse-Le Mirail plantea el antiguo debate acción/psicología en el teatro aurisecular. Tres son sus esclarecedoras reflexiones finales: 1.—La verosimilitud psicológica es verosimilitud y coherencia externas; 2.—La psicología presenta un interés esencialmente funcional; 3.—Los aciertos en el terreno de la psicología sirven para añadir una dimensión suplementaria al placer del espectador.

Analizar los textos del XVII con esquemas mentales del XX, nos lleva, por ejemplo, a preguntarnos cómo se permite que salga rebajada la figura del rey en una mojiganga. El profesor José María Díez Borque nos da la respuesta en "Rey de mojiganga" (pp. 13-21) al afirmar que un rey sin nombre ni linaje, aquí está la clave, podía formar parte "del mundo ridículo de la mojiganga, junto con los otros personajes habituales de ella" (p. 21). Artículo el suyo que al aportar algunos datos sobre un género como la mojiganga se encuentra en la línea de sus últimas publicaciones.

No hay que creer tampoco que, a pesar de las protestas de los moralistas, los representantes del mundo eclesiástico no asistiesen a los corrales. El lugar que ocupaban era la tertulia. Un exhaustivo estudio de esta localidad en el Corral del Príncipe y el de la Cruz es el de John E. Varey en colaboración con Charles Davis; asientos, capacidad, precio, cobradores, plazas, origen del término son cuestiones tratadas por los dos críticos, a partir como siempre de una amplia documentación, en "Las tertulias de los corrales de comedias de Madrid" (pp. 155-180). Una relación de obras citadas completa su ya interesante trabajo.

Teatro-sociedad, un binomio que demuestra una vez más su relación, de ahí la importancia de su estudio, cuando observamos cómo los recursos escénicos pasaban de los corra-

les y coliseos a las iglesias porque la dramatización de la liturgia conmovía el ánimo de los fieles, los envolvía “en una atmósfera equívoca donde la realidad física y la ilusión de un mundo trascendente se confundían borrando sus respectivas barreras” (p. 151). El profesor Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, en “Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco” (pp. 137-151), matiza más su idea: “La teatralización del espacio sacro no afectó a la totalidad de su configuración arquitectónica sino básicamente a los presbiterios y capillas mayores” (p. 151).

Dos aproximaciones a *La vida es sueño*. La primera, “La transmisión de la versión zaragozana de *La vida es sueño*” (pp. 81-102), de José María Ruano de la Haza, aclara plenamente la cuestión que plantea en el título su autor respecto a esta versión que, a diferencia de la de Madrid, fue adaptada para la escena. Conocer bien la transmisión de este texto con todas sus variantes, lecturas alternativas, permite acercarse con más rigor al que “verdaderamente escribió Calderón” (p. 101). Útil para entender su trabajo es el glosario que aporta al final del mismo.

Una invitación a la lectura no prescriptiva, no reduccionista, del teatro clásico es la propuesta de Francisco Ruiz Ramón, “Mitos del poder: *La vida es sueño*” (pp. 61-77).

Faltan todavía estudios para completar el panorama del movimiento de las compañías a través del país durante el siglo XVII, por ello es interesante la constatación de la presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa. Este trabajo de Mercedes de los Reyes Peña y Piedad Bolaños, “Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)” (pp. 105-134), es la continuación en este período de la historia del corral que llevan a cabo. El número de representaciones, obras, libros de cuentas, compañías son algunos de los temas aclarados en él.

Veamos, por último, la presencia del teatro del XVII en el siglo XX. Las páginas de Alberto Castilla, “Teatro Universitario: *Fuenteovejuna 65*” (pp. 39-58), son un recuerdo nostálgico de la puesta en escena que el Teatro Universitario hizo ese año de la obra de Lope.

Cierra el libro el profesor Antonio Serrano, director con Agustín de la Granja de las Jornadas, con el análisis del teatro áureo en un lustro, “El teatro del Siglo de Oro entre los años 1985-1990” (pp. 183-198). Subtítulo de este artículo podría ser: escenografía, adaptaciones, repertorios y compañías.

Pensamos que por su variedad y calidad la publicación que nos ocupa supone una aportación destacable para el conocimiento del Teatro del Siglo de Oro y, por ello, recomendamos su lectura.

MÓNICA GÓMEZ-SALVAGO SÁNCHEZ

José Manuel Martín Morán, *El "Quijote" en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*. Turín: Edizioni dell'Orso, 1990, 240 p.

Desde fechas muy tempranas se le criticó a Cervantes una serie de descuidos, desaliños e incoherencias que podían observarse en su *Don Quijote*. El propio autor se hizo eco de tales reproches en la Segunda Parte de su novela. A partir de entonces, la discusión sobre lo que Cervantes olvidó o no olvidó, sobre sus descuidos, etc., ha sido importante, con épocas de mayor o menor acritud en los reproches. Pronto se estableció una línea de estudio del *Quijote* que criticaba duramente los descuidos cervantinos. Diego Clemencín, por ejemplo, dedicó gran parte de su extenso comentario a señalar descuidos lingüísticos y estilísticos así como diversas incongruencias narrativas. Opuesta a esta línea se desarrolló otra que disculpaba los errores cervantinos. Ya en 1737 Gregorio Mayáns y Siscar en su biografía de Cervantes dedicaba los apartados 94-126 a analizar los descuidos e incoherencias que encontró en el *Quijote*, para en el 127 disculparlos por completo. Esta línea crítica de justificación de los descuidos cervantinos alcanzó su culmen en la opinión de Ramón Menéndez Pidal (véase "Un aspecto de la elaboración del *Quijote*" [1920], en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid: Espasa Calpe, 1948, 4.ª ed., p. 27).

José Manuel Martín Morán, investigador de la Lengua y la Literatura Españolas de la Universidad de Turín, no toma partido por una u otra línea en el libro que ahora reseño. Es más, resta importancia a los descuidos, considerando "la excesiva atención del crítico por ellos como una suerte de pedantería de docto en funciones de inquisidor" (p. 48). Pero los descuidos existen, no puede negarse, y a ellos dedica este extenso trabajo el profesor Martín Morán.

Partiendo precisamente del estudio de los descuidos que se han señalado en el *Quijote* y otros que él ha creído descubrir intenta explicar las claves de construcción de la novela: "Este trabajo se propone hacer una lectura del *Quijote* que integre los descuidos en el sentido global de la obra... El estudio de estos fenómenos me llevará a reflexionar sobre sus posibles efectos en el crecimiento de los personajes, y por extensión sobre el realismo de la obra y sobre las técnicas de inserción de episodios en la trama principal" (p. 16-17). El *Quijote*, pues, se concibe como un "Work in progress", que fue modificándose al mismo tiempo que su autor lo iba escribiendo. El autor de este trabajo intenta buscar lo que denomina el "Protoquijote", ese *Quijote* inicial que estaría en la mente de Cervantes en un primer momento y que fue variando paulatinamente, sin conocerse exactamente porqué.

El capítulo primero, que sirve de introducción, presenta los objetivos del autor ya señalados con anterioridad. Martín Morán realiza, asimismo, una breve historia de la crítica que se ha ocupado de los descuidos. El acopio de materiales bibliográficos ha sido amplio y selecto, quedando delimitadas las líneas fundamentales de acercamiento a los descuidos en el *Quijote*. Establece a continuación una tipología de los descuidos: discursivos, en el nivel del relato, en el nivel de la historia y de modelo narrativo (p. 17-18). Son precisamente estos últimos los que más datos pueden aportar al objetivo de Martín Morán. Le serán de gran ayuda para reconstruir el arquetipo de la novela, lo que él denomina *Protoquijote*. Éste pervive “en los numerosos indicios de otro rumbo narrativo que no llegan a plasmar en el texto: el mozo de campo y plaza que aparece una sola vez, los ducados que Sancho halla en Sierra Morena, la nueva espada de don Quijote y la misteriosa desaparición de la vieja...” (p. 19). Curiosamente, denomina a estos hechos “indicios de otro rumbo narrativo”, y no descuidos. Sin embargo, uno de los que él cita, el de los ducados de Sancho, fue considerado por el propio Cervantes como un descuido. Así lo transmite a los lectores de la Segunda Parte a través de Sansón Carrasco: “También dicen que se olvidó poner lo que Sancho hizo de aquellos cien escudos que halló en la maleta de Sierra Morena, que nunca más los nombra, y hay muchos que desean saber qué hizo de ellos o en qué los gastó” (II, 3). Y Cervantes lo recuerda de nuevo, aclarándolo, en II, 5 y 13.

Por otra parte, al estudio de las fases de elaboración del Quijote se han dedicado varios cervantistas en los últimos años. Hay incluso una serie de trabajos que intenta descubrir también ese *Quijote* “primigenio”, denominado por algunos con la expresión “Ur-Quijote”. Esta línea de investigación ha sido desarrollada por Erwin Koppen (“Gab es einen ‘Ur-Quijote’? Zu einer hypothese der Cervantes philologie”, *Romanistisches Jahrbuch*, 27, 1976, 330-346), y Luis Andrés Murillo (El ‘Ur-Quijote’: nueva hipótesis”, *Cervantes*, I, 1981, 43-50). Sorprende, pues, que Martín Morán no haya tenido en cuenta estos trabajos, o el de John G. Weiger (“The phases of the substance”, en *The substance of Cervantes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 184-217 y 270-273). El profesor Carlos Romero Muñoz también ha utilizado esa terminología en algún trabajo suyo (“Nueva lectura de *El Retablo de Maese Pedro*”, *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, 95-130).

Finaliza el primer capítulo intentando explicar los descuidos cervantinos en función de una “posible destinación orginaria del *Quijote* a la lectura oral” (p. 20). Apoyado a su vez en trabajos anteriores de Margit Frenk y Michel Moner, desarrolla esta posibilidad de tal manera que si fuera cierto “que la obra estaba destinada en un principio a la difusión oral, habría que replantear la cuestión de los descuidos bajo esa nueva perspectiva” (p. 21). Perspectiva, en efecto, sugerente, interesante, pero que no explica hasta sus últimos extremos la existencia de descuidos en la novela cervantina. Es sabido que la literatura española del siglo de oro —muy en especial la poesía, el romancero por ejemplo— se transmitía oralmente. Cervantes, escritor de su tiempo, no podía sustraerse a ello. La oralidad existe en el *Quijote*; pero, creo, de manera latente o residual y así lo ha explicado, entre otros, Michel Moner (“Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos”, *Edad de Oro*, VII, 1988, 119-127). Otra novela escrita hacia 1605, el *Buscón* de Quevedo, abre su prólogo haciendo una invocación al “lector o oidor” (ed. de Pablo Jauralde Pou en *Clásicos Castalia*, Madrid, 1991, p. 70), y no se han detectado fallos o descuidos en sus páginas. Además, los

descuidos se habían presentado como una característica del *Quijote* en oposición al resto de obras cervantinas (p. 8). Pero si aplicamos la teoría oral al *Quijote* también deberíamos aplicársela al resto de obras de Cervantes, y en éstas los descuidos parecen no existir. Por otra parte Cervantes tenía conciencia clara de que su novela estaba destinada a la difusión impresa, la cual permitía una lectura más sosegada y, por tanto, favorecedora del descubrimiento de posibles descuidos. Es revelador, en este sentido, el siguiente párrafo de Sansón Carrasco: “La causa deso es que como las obras impresas se miran despacio, fácilmente se ven sus faltas y tanto más se escudriñan cuanto es mayor la fama del que las compuso” (II, 3). La oralidad, sin duda, es un elemento clave para entender la literatura española del siglo de oro. Y en el *Quijote* también hay rasgos de una oralidad “latente” o “residual”. Pero en modo alguno sirve, desde mi punto de vista, para explicar por completo los descuidos de Cervantes en el *Quijote*. Algo más debió de suceder.

Al análisis de los descuidos que Cervantes desliza en la Primera Parte de su *Quijote* dedica Martín Morán el capítulo segundo. Estudia sagazmente cómo un descuido puede ser indicio revelador de cambios o interpolaciones que el propio escritor ha realizado para corregir otros descuidos. Parte, en primer lugar, de la conocida hipótesis de G. Stagg sobre la génesis del *Quijote*, para, de inmediato, desarrollar sus propias, sugerentes, hipótesis. Estudia, por ejemplo, el caso del robo del rucio (p. 24); la posible redacción de I,35 antes de I,31 y su reflejo en I,25 (p. 24-39 y 44); etc.

Muy interesante es, en especial, el estudio que realiza de las novelas interpoladas y de ese “vivero narrativo” que supone la Venta de Palomeque. En ambos hay descuidos, incongruencias, se repiten algunas escenas, se desmienten otras. Todo ello encuentra “satisfacción en esa dinámica de reordenación de lo narrado” que explica a lo largo del capítulo.

Cervantes introdujo en el *Quijote* de 1605 varias novelas cuya inclusión fue criticada por sus contemporáneos. De ello se hace eco el propio escritor en la Segunda Parte (especialmente en los capítulos tres y cuarenta y cuatro). Martín Morán señala que las razones que empujaron a Cervantes pudieron ser de tipo más práctico que estructural, esto es, que hizo del *Quijote* “vehículo de transmisión” de una serie de obras suyas que no habían encontrado modo de difusión impresa (p. 64). Cervantes incluiría, rehaciéndolas, algunas novelas que ya tenía escritas. Otras, como *Rinconete* y *Cortadillo*, quedarían reservadas para otro libro, las futuras *Novelas ejemplares*. Cervantes, pues, se presenta como un escritor que reutiliza sus obras, que las rehace. Esto mismo se puede observar en el *Quijote* en varias de las poesías que incluye. Así, en la *Canción de Grisóstomo* (I, 14), que en un manuscrito de la Biblioteca Colombina se conserva con notables variantes y que probablemente fue compuesta en torno a 1595-1597; en la canción “Marinero soy de amor...” (I, 43), escrita no después de 1591, año en que Luis Salvador, cantor de capilla y cámara de Felipe II, le puso música; y en los sonetos “O le falta al Amor conocimiento...” (I, 23) y “En el silencio de la noche, cuando...” (I, 34) que fueron publicados posteriormente en su comedia *La casa de los celos* con algunos cambios; etc. No sería, pues, de extrañar que lo mismo hiciera con novelas escritas anteriormente y que quiso difundir a través del *Quijote*. O, incluso, comedias transformadas con habilidad en narración, como el caso de la novela de Luscinda, Cardenio, Dorotea y Fernando, cuya raigambre teatral postula Martín Morán más adelante.

Esta hipótesis se apoya también en la función e importancia que tienen las novelas dentro de la obra: “No contribuyeron las novelas intercaladas a la unidad de la trama quijo-

tesca, sino ésta a la conexión y unidad textual de aquellas... Las historias intercaladas no vienen a compensar vacíos de la trama quijotesca, sino que simplemente dilatan la llegada a la aldea” (p. 65).

Donde reside la mejor y más sólida argumentación de Martín Morán es en el análisis de las incongruencias que aparecen en el relato de las aventuras de Cardenio y Dorotea y en la hipótesis de una primera versión de los hechos en la que no figurara la visita a la venta de Palomeque (p. 67). Indicios de muy diverso tipo (p. 67-72) le llevan a esa idea. Estudia asimismo el discurso de las armas y las letras y la batalla de los cueros de vino (78-85). Con el primero Cervantes hace que don Quijote vuelva a intervenir, después de un largo paréntesis, y con la segunda consigue dividir “en dos la novela excesivamente larga del *Curioso impertinente* y que don Quijote, el protagonista de la historia, reemergiera en la superficie del relato y ocupara el puesto que le había sido usurpado por las historias episódicas” (p. 85). Ambos hechos —el discurso y la batalla— hubieran ocupado con probabilidad otro lugar en el “Protoquijote” (p. 76,79-84).

Analiza entonces la posible relación con el teatro de las novelas intercaladas de Cardenio, Dorotea, Luscinda y Fernando y la del cautivo. Ambas se entremezclan y son muy teatrales, especialmente la primera. Forman parte de lo que ha dado en llamar el “Venteatro de Palomeque”.

En el primer caso parece indudable. Los elementos de origen teatral que ve en ella (p. 93-95) así lo atestiguan. En este caso, se podría suponer una hipotética comedia de capa y espada, cuyos primeros dos actos plantearían las historias paralelas de Cardenio y Dorotea. En el tercero se produciría el desenlace final, con la agnición de los personajes en la venta y la resolución final. La historia, pues, “hubo de sufrir una refundición casi total para ofrecer en versión narrativa los dos primeros actos de esa hipotética obra teatral y ponerlos en boca de Cardenio y Dorotea, narradores únicos de los hechos” (p. 97). Curiosamente, la reciente adaptación televisiva de la Primera Parte de la novela realizada por Manuel Gutiérrez Aragón refleja esta misma concepción teatral, por cuanto el desenlace final es tratado como si fuera una comedia, siendo sus espectadores los propios huéspedes de la venta.

La argumentación referente a la novela del cautivo y su posible origen teatral es plausible, pero menos convincente que la anterior. Estudia asimismo su relación con *Los baños de Argel* y *Los tratos de Argel* (p. 97-100).

Estudia (p. 100-105) algún descuido más que encuentra en el retorno de don Quijote a la aldea, lo cual le sirve para reforzar más si cabe su hipótesis de que la venta de Palomeque no existía en un principio y que don Quijote regresaría a su casa directamente desde Sierra Morena. Con posterioridad, Cervantes decidió incluir las novelas intercaladas y la estancia en la venta. Estos añadidos le llevaron a realizar diversos desplazamientos de los hechos ya narrados, modificaciones, corrección de errores...

Analiza en el tercer capítulo las apariciones de Cide Hamete Benengeli en la Primera Parte, sus diferencias con el que aparece en la Segunda (p. 109-110), y la función que realiza (p. 108). El análisis de estos elementos le lleva a su tesis central: “el narrador no pretende extrañarse del relato, expresar su divertido desacuerdo, sino más bien instalar en él junto a la voz del autor ficticio la división en partes, una estructura externa, y hasta cierto punto arbitraria que le devuelva a la historia la unidad que empezaba a faltarle” (113). Cervantes uti-

liza a Cide Hamete como “instrumento de composición del relato” (p. 129). Probablemente su inclusión sería tardía, cuando la novela estuviera ya muy avanzada.

Una vez estudiados los diversos descuidos narrativos e incoherencias y el papel de Cide Hamete en el *Quijote* de 1605 desarrolla su hipótesis —sólida, sugerente— sobre el orden cronológico de las fases de remodelación textual. Joaquín Casalduero, Alberto Sánchez, G. Stagg y Robert Flores ya se habían ocupado del asunto. Martín Morán, recogiendo algún dato aportado por dichos cervantistas y desarrollando su propio estudio, postula cinco fases de remodelación textual: 1.—división en capítulos; 2.—división en partes e introducción de Cide Hamete; 3.—interpolaciones; 4.—retoques a divisiones en partes; 5.—nuevas interpolaciones. Los argumentos que apoyan este orden cronológico (p. 132-144) parecen convincentes. Permanece, sin embargo, la duda sobre si fue antes la división en capítulos o las interpolaciones. Es evidente que la división en capítulos de la novela del curioso impertinente (33, 34, 35) es posterior a la intercalación de la novela. ¿Habría, quizás, que añadir otra fase? Martín Morán debe de referirse a la división en capítulos como norma general anterior a las interpolaciones. Aspecto éste que, acaso, requeriría mayor precisión.

De todo lo estudiado hasta aquí —con rigor y sagacidad encomiables— deduce el autor la manera en que Cervantes elaboró la Primera Parte del *Quijote*. Señala la existencia, originalmente, de tres partes de ocho capítulos. Una primera (c. 1-8) que se mantiene sin modificaciones. Una segunda que ocuparía los capítulos 9-21, de la que habría que descontar —según lo visto con anterioridad— el episodio pastoril que se desarrolla en los capítulos 11-14 y amalgamar en uno solo el 10 y el 15. La tercera parte ocuparía desde el capítulo 22 hasta el final. Habría que quitar todos los episodios intercalados, esto es: 1.—la historia de Cardenio, Dorotea, Luscinda y don Fernando; 2.—la primera discusión sobre Dulcinea entre don Quijote y Sancho; 3.—todos los episodios de la venta excepto el discurso de las armas y las letras; 4.—la batalla contra los disciplinantes. “La materia de la tercera parte —señala Martín Morán— después de renunciar al aporte de las interpolaciones y añadidos, empieza con la liberación de los galeotes (I, 22), y prosigue con la retirada a Sierra Morena, donde don Quijote decide hacer penitencia y mandar a Sancho con una carta a Dulcinea, lo que ocuparía un único capítulo, ahora dividido en I, 23 y I, 25. El tercer capítulo de esta tercera parte narraría quizá la continuación de la penitencia de don Quijote y el viaje de Sancho y su encuentro con el cura y el barbero (I, 26). El cuarto narraría el viaje hasta la sierra y la relación mentirosa de Sancho sobre la embajada de Dulcinea (I, 27-30). El quinto el encantamiento de don Quijote en el carro (I, 46-47). El sexto y séptimo el encuentro con el canónigo de Toledo y las varias discusiones sobre los libros de caballerías. Y el octavo la llegada a la aldea” (p. 143). Con ello ya sí tendrían sentido las palabras, tan traídas y llevadas, de Cervantes (I, 9) sobre las dos horas de “pasatiempo y gusto” que proporcionaría la lectura de esta parte (¿no todo el *Quijote* primitivo?, me pregunto).

En el capítulo cuarto estudia muy detenidamente las diferencias que ha podido apreciar entre el Cide Hamete que aparece en el *Quijote* de 1605 con el que aparece en 1615. Se aprecia una verdadero salto “cualitativo” que se comprueba en la vasta gama de funciones que desempeña: multiplicación y profundización de perspectivas, destrucción de barreras entre ficción (personajes) y realidad (autor), autocrítica de la obra mientras aún está en desarrollo, ambigüedad del relato... (p. 145). Aquí ya no parte del estudio de los descuidos cervantinos, sino de la comparación de las funciones de Cide Hamete en una u otra Parte.

De ella surge el análisis de las relaciones con el segundo autor (p. 149); y el estudio del proceso de “materialización del relato” que se ilumina a través del valor semántico que la palabra “historia” alcanza en la Segunda Parte (p. 159-160); y la fusión de voces que le lleva a conclusiones no excesivamente novedosas: “Las palabras finales de Cide Hamete a su pluma realizan la fusión completa de las instancias narrativas del relato; por eso mismo constituyen una prueba indiscutible de que tras los dos autores que hasta entonces han venido narrando las gestas de don Quijote se esconden otros tantos desdoblamientos en un narrador incógnito que, sin gran esfuerzo por nuestra parte, podemos identificar con el propio Cervantes” (p. 167).

Inicia entonces un estudio de carácter narratológico que, basado en los trabajos de G. Genette y en diálogo con los de Ruth El Saffar, George Haley, Oscar Tacca y Robert Flores, delimita las funciones de los narradores: testimonial (p. 168); narrativa (p. 168-169); comunicativa (p. 169); organizativa (p. 169-175) e ideológica (175-182). La última parte del capítulo se dedica a una larga digresión sobre la omnisciencia de Cide Hamete. Critica, quizás en exceso, los planteamientos de Fernando Lázaro Carreter, Oscar Tacca, Mario Socrate y otros (p. 183 y 188-189). Este apartado, por su densidad, quizás hubiese requerido una división aclaratoria mediante subtítulos, ladillos...

Menos son los descuidos de “modelo narrativo” que ha podido encontrar en el *Quijote* de 1615. Parece haber una disminución de las incoherencias narrativas paralela a un aumento de los descuidos que se han denominado “desaliños”. El estudio que Martín Morán realiza, en este quinto capítulo, revela también “la existencia de operaciones textuales tales como la incorporación tardía de algunos episodios...” (p. 200). Analiza varias de ellas: las escenas repetidas de los capítulos cuatro y siete; algunos elementos del gobierno de Sancho en Barataria, etc. La parte más interesante de este capítulo reside, a mi modo de ver, en cómo a partir de posibles descuidos o incoherencias narrativas Martín Morán estudia lo que se ha denominado “Quijotización” de Sancho y “Sanchificación” de don Quijote (p. 206-217). Analiza una serie de remodelaciones textuales que ha creído ver dentro de aspectos tenidos en cuenta por la crítica para ejemplificar dichos procesos, para concluir: “Los cambios de don Quijote y Sancho en II no son producto de un desarrollo gradual, o de la memoria de sus experiencias en el camino; son cambios bruscos con los que se diría que Cervantes busca la eclosión insólita de los significados, la manifestación efectista de las características de los personajes” (p. 215). ¿Habría, pues, que replantearse si en efecto hay “Quijotización” y “Sanchificación” en la novela? Hacia esa dirección apunta el trabajo de Martín Morán. Todo ello, asimismo, le lleva a observaciones de tipo general sobre cómo se creó la novela, que desarrolla en las páginas finales del capítulo (p. 217-226).

Una bibliografía (p. 227-239) amplia y bien seleccionada, con algunas ausencias según señalábamos anteriormente, cierra este trabajo.

El profesor Martín Morán ya había dado muestras en sus colaboraciones en *Anales Cervantinos* y en su participación en los coloquios y congresos de la *Asociación de Cervantistas* de su saber y dedicación cervantinas.

El libro que ahora presenta abre caminos, discute teorías, anima a la discusión... Es un trabajo serio, riguroso, que revela —sin duda lo más importante— un lector atento, cuidadoso e inteligente del *Quijote*.

JOSÉ MONTERO REGUERA

Balbino Velasco, *De Fontiveros a Salamanca pasando por Medina del Campo*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1991. Colección "LOGOS", n.º 41, 162 pp.

La conmemoración, en 1991, del cuarto centenario de la muerte de San Juan de la Cruz favoreció la aparición de numerosos trabajos relacionados con la vida y la obra del santo carmelita. Ediciones de sus textos, nuevas biografías, números de revistas especializadas a él dedicados, reediciones de estudios ya clásicos, monográficos en periódicos... fueron publicados durante el año del centenario.

Entre estas obras, casi sin ser notado, apareció un pequeño libro (162 páginas de 18 x 11 cms.) cuyo título apenas sugiere la figura de San Juan. Más parece el título de un libro de viajes, el de un recorrido por tierras castellanas. Sólo el subtítulo del mismo, que no aparece en portada, sino ya en el interior, proporciona información más detallada: *Infancia y juventud de San Juan de la Cruz*. Su autor, el padre carmelita Balbino Velasco Bayón, conocido erudito historiador de su orden, así como de otras figuras e instituciones de la Historia de España, intenta reconstruir la infancia y juventud de San Juan estudiando documentalmente tres conventos de carmelitas con los que el santo mantuvo una relación muy estrecha: el convento de monjas carmelitas de Fontiveros, el de Santa Ana en Medina del Campo y el de San Andrés en Salamanca. El documentado estudio de estas tres instituciones permite al padre Velasco reconstruir con bastante fidelidad el ambiente en que nació y creció Juan de Yepes.

El primer capítulo, "Fontiveros", informa detalladamente del lugar en el que en 1542 — si bien no con entera certeza sobre la fecha— nació el futuro santo carmelita. Vino al mundo en una villa de unos 2.500 habitantes (no 5.000 como señalan algunos estudiosos, p. 20), en el seno de una familia humilde de origen toledano que había emigrado a Fontiveros, importante población por el comercio de lanas, para ejercer su profesión de tejedores. El panorama que presenciarían no sería muy esperanzador, por la propia decadencia de la industria lanera ya desde finales del siglo XVI, y por el hambre que asoló la villa en torno a 1546, justo al poco tiempo de instalarse la familia Yepes Álvarez en Fontiveros. Apenas hay documentos que relacionen a Juan de Yepes con esta villa. Sólo estuvo en ella seis u ocho años, según la cronología que se adopte para su nacimiento. El recuerdo que debió de tener de su ciudad natal sería escaso y no parece que volviera a este lugar, sabido además que no tenía ningún familiar.

La busca de documentos realizada por el padre Velasco en Fontiveros permite reconstruir la vida de esta villa castellana en torno a 1540-1550, fijando, por ejemplo, el emplaza-

miento exacto del convento carmelita, que hasta su traslado en 1616 se encontraba en el extremo opuesto a la vivienda de los Yepes, en un lugar llamado los Arenales, de nombre ya perdido en la memoria de los lugareños. Se había sostenido (p. 43) la posible influencia de esta institución en la vocación carmelita de Juan de Yepes. No existe documento alguno al respecto y, precisamente, los datos aportados por el padre Velasco sobre la exacta localización del convento debilitarían, si cabe, tal conjetura.

La muerte del padre lleva a la familia Yepes Álvarez a abandonar Fontiveros, iniciando así una peregrinación de varios años que la llevaría por Toledo —en busca, probablemente, de ayuda de los parientes del difunto cabeza de familia— y Arévalo, para acabar, al final, en Medina del Campo. La madre y los dos hijos habidos del matrimonio llegaron a esta ciudad castellana en 1551.

Medina debió de presentarse a los ojos de la familia de emigrantes recién llegada como una ciudad deslumbrante. Se encuentra en su momento más glorioso. Su actividad comercial y financiera y sus famosas librerías la habían situado en un puesto muy relevante entre las ciudades españolas del siglo XVI. Y fue aquí precisamente donde Juan de Yepes decidió profesar en la orden carmelitana, pasando a llamarse fray Juan de Santo Matía.

El conocimiento, sin embargo, del convento de Santa Ana, en el que Juan de Yepes ingresó en 1563 y profesó en 1564 (si bien el documento oficial de su ordenación se ha perdido) era escaso e impreciso. “El hecho de que en el mismo tomara el hábito San Juan de la Cruz nos ha movido a intentar reconstruir su historia, en la primera fase, que coincide con el noviciado de fray Juan de Santo Matía” (p. 62), precisa el padre Velasco. Y estudia detenida, eruditamente, la historia del convento desde su fundación en 1556 por el padre Diego Rengifo (no en 1557, como señalan otros estudiosos) y la relación, estrecha, duradera, de la institución carmelita medinense con San Juan.

El padre Velasco describe amplia y detenidamente la historia de ese convento: su fundador, cátedras otorgadas, profesores, horarios, obligaciones de los novicios, reglas internas, ceremonia de vestición del hábito y de profesión... La vida de un convento de carmelitas en el siglo XVI se presenta abiertamente, y de ella se puede colegir la que siguió fray Juan de Santo Matía en él.

Varios aspectos son esencialmente interesantes en este segundo capítulo sobre la estancia de San Juan en Medina del Campo.

En primer lugar, mucho se ha discutido sobre las posibles causas del ingreso de Juan de Yepes en la orden carmelitana, habiendo en Medina, al mismo tiempo, conventos de jesuitas, premostratenses, benedictinos, trinitarios, agustinos, dominicos y franciscanos. Diversas explicaciones se han dado a este hecho. Parece indudable su amor a la Virgen María como primera causa, a la que habría que añadir la influencia, importante, del padre Rengifo en la elección. Un documento romano hallado por el padre Pablo María Garrido se refiere a San Juan como hijo espiritual del padre Rengifo: “...per aver avuto figli spirituali e de gran santità, e fra essi il B. Giovanni della Croce che professò in questo convento” (p. 93).

Juan de Yepes, al llegar a Medina del Campo, ingresa en el Colegio de la Doctrina, “especie de orfelinato para niños pobres”. Asistió también como monaguillo en la iglesia, muy próxima a su casa, del Convento de la Magdalena. Trabajó asimismo en el Hospital de las Bubas, de Nuestra Señora de la Concepción como recadero, pedidor de limosnas y cuidador de los enfermos del hospital. Estudió también gramática en el Colegio de la Compa-

ña de Jesús durante varios años a partir de 1559, donde, según un contemporáneo, "...pres-to mostró su gran ingenio, porque en pocos años salió buen latino y retórico" (p. 88). Que dominaba el arte de la retórica ha sido demostrado recientemente por el profesor Cristóbal Cuevas ("Aspectos retóricos en la poesía de San Juan de la Cruz", *Edad de Oro*, XI, 1992, pp. 29-41).

Parece claro que estudió gramática durante su estancia en Medina. Testimonios de la época y trabajos eruditos de nuestro siglo lo confirman. Biógrafos del siglo XVII (Francisco de Santa María, Alonso de la Madre de Dios, Jerónimo de San José) señalan asimismo que estudió artes. Por contra, biógrafos y estudiosos de nuestro siglo no admiten este último extremo. Así se expresaba, en 1943, el padre Silverio de Santa Teresa: "Ciertamente, el santo no estudió artes en la célebre villa castellana" (p. 90). La investigación y documentos aportados por el padre Velasco demuestran sin duda que en Medina del Campo sí había estudiado artes en dicho convento de Santa Ana, fundado ya en 1556. En 1563 el catedrático de artes era el carmelita Alonso Ruiz. Por tanto, San Juan de la Cruz sí pudo haber estudiado artes en Medina. La duda permanece en lo que se refiere a la fecha, esto es, si fue en el curso 1562-1563 o antes. Los documentos no permiten llegar a esclarecer este último extremo.

Fray Juan de Santo Matía seguiría una vida muy similar a la del resto de los novicios del convento de Santa Ana. Estudiaría la regla del Carmen, leería la regla que dictó San Alberto para los ermitaños del Monte Carmelo en 1210, posiblemente el *Libro de la Instrucción de los Primeros Monjes* (1507)... Y entre estudio y meditación también tendría tiempo para iniciarse en la poesía. Así se deduce de un documento de la época que inserta el padre Velasco: "En agradecimiento a la merced que le habían hecho en hacerle digno de estar en dicha religión debajo del amparo de su Santísima Madre le compuso unas canciones en verso heroico en estilo pastoral" (p. 104). Profesa en 1564 y en octubre del mismo año se trasladó a Salamanca, en cuya universidad estudió tres años de artes y uno de teología.

En esta ciudad se alojó en el Convento del Señor San Andrés, fundado en 1480 por la orden carmelitana como centro donde pudieran alojarse los miembros de la orden que quisieran estudiar en la Universidad de Salamanca. A este convento dedica el padre Velasco el tercer capítulo, que, con ciertas variaciones, obtuvo el premio *Salamanca* del Centro de Estudios Salmantinos en 1976 y apareció publicado dos años más tarde en la misma ciudad con el título *El colegio mayor universitario de carmelitas de Salamanca*.

Los estudios que siguió el santo en Salamanca son conocidos con bastante exactitud. Los trabajos de Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares ("San Juan de la Cruz en la Universidad de Salamanca (1564-1568)", *Salmanticensis*, 36, 168-177 y *Peripezia universitaria de San Juan de la Cruz en Salamanca*, Ávila, 1989) son ayuda inestimable en este sentido. El padre Velasco engarza esos datos con los del convento en el que se alojó durante cuatro años en Salamanca. Gracias a la investigación realizada por el autor de este libro es posible conocer, como en el caso del convento medinense, muy detalladamente la vida de esta institución carmelitana. Sus reglas, sus horarios, sus ocupaciones... permiten acercarnos al régimen de vida que, como un novicio más, seguiría fray Juan de Santo Matía. Es posible, incluso, que el santo recibiera clase en el mismo convento, pues, si bien no era *Studium generale*, contaba con profesorado propio y es muy probable que en él se dieran lecciones complementarias a las que recibirían los carmelitas en la Universidad salmantina. Es una hipótesis

de trabajo convincente. Finalizado el curso 1566-1567, sin haber alcanzado los grados en teología, fray Juan de Santo Matía regresa al convento de Medina. En el verano de 1567, conforme a las ceremonias del ritual carmelitano, celebró su primera misa.

El libro cuenta asimismo con una "Presentación" de Alberto Barrientos y un interesante apéndice documental en el que se incluye el "Rescripto apostólico de la Sagrada Penitenciaría por el que se autorizó al P. Diego Rengifo, carmelita, a fundar un colegio en Medina y aplicar al mismo las limosnas de la predicación de la Bula de la Virgen del Carmen" (Roma, 9 de mayo de 1549), y el documento por el cual "El Vicario General de las provincias carmelitas de España, Damián de León, otorga plenos poderes al P. Diego Rengifo para fundar un colegio en Medina del Campo" y en el que se le autoriza a nombrar profesores de cualquiera de los conventos de España (Zaragoza, 26 de mayo de 1552). Ambos se encuentran en el Archivo Histórico de Valladolid.

Trabajo denso y muy bien documentado, quizás se hubiera enriquecido con alguna ilustración (planos de las ciudades en el siglo XVI, fotografías de los conventos en la actualidad...). Asimismo, el estudio de la estancia de Juan Yepes con su madre y hermano en Toledo y Arévalo, antes de instalarse en Medina del Campo, hubiera completado el conocimiento de estos años de la vida del santo. Algunas erratas tipográficas no empañan en modo alguno el valor de este libro.

Valor alto, importante, por cuanto que, con datos y documentos de primera mano, extraídos de los viejos archivos, el padre Velasco reconstruye los primeros años de vida –muy poco conocidos hasta este trabajo– del santo de Fontiveros. Los documentos que aporta, fruto de largos años de dedicación, son muy numerosos, como también las novedades. El libro, pues, ha de considerarse instrumento de primer orden para adentrarse en la biografía de San Juan de la Cruz.

JOSÉ MONTERO REGUERA

José Francisco de Isla, *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas alias Zotes*. Edición crítica de José Jurado. Madrid: Gredos, 1992, 975 págs.

Comparaciones grotescas, abundancia de antítesis y otros juegos de palabras, alegorías y alusiones mitológicas, galicismos crudos, lenguaje emblemático y jeroglífico, frases ampulosas, exageraciones, citas sin fin... poblaban los sermones pronunciados —muchos de ellos también publicados— durante el siglo XVII y primera mitad del XVIII. La predicación realizada por fray Dionisio Vázquez (1476-1539), fray Tomás de Villanueva (1488-1556), fray Luis de Granada (1504-1588), o Alonso de Cabrera (1549-1598) durante el siglo XVI, y fray Cristóbal de Avendaño (1570-1628), fray Juan de Ocaña (1597-1654), Félix Hortensio Paravicino (1580-1638), fray Manuel Guerra y Ribera (1638-1692)... en el siglo XVII, con más o menos florituras, pero siempre guardando el *decorum*, había dado paso —coexistiendo al mismo tiempo— a la decadente y llena de los elementos señalados con anterioridad de fray Diego de Niseno (1600-1656), fray Domingo García (1687-1768), fray José Antonio López de Cotilla (1685-1763), fray Gabriel de Citruénigo (1701-1764), fray Francisco Soto y Marne, y un largo etcétera. Tal estado de la predicación barroca —cuyos primeros atisbos datan ya de los inicios del siglo XVII— se mantendrá durante mucho tiempo. Sólo en 1777 Antonio de Capmany se atrevía a certificar la regeneración de la oratoria sagrada en España: “La cátedra sagrada ha recobrado en España sus antiguos derechos: la persuasión evangélica, la sencillez apostólica, la energía profética y la decencia oratoria...” (*Filosofía de la elocuencia*, Madrid, 1777, p. V).

En este contexto, pues, ha de insertarse la vida y la obra del padre jesuita José Francisco de Isla (Vidanes [León], 1703-Bolonia, 1782), autor de la *Historia de fray Gerundio de Campazas alias Zotes*. “Quijote de predicadores”, según la definió el propio Isla, con el que intentó acabar con el decadente estado en el que se encontraba la oratoria sagrada.

El profesor Jurado, catedrático de la Universidad de Carleton (Ottawa, Canadá), y distinguido y erudito investigador de la literatura medieval española (*Libro de buen amor*, fundamentalmente), así como la del siglo XVIII (Luzán, Forner, Feijoo...), ha dedicado los últimos años al estudio de la obra del jesuita leonés. Fruto de este trabajo ha sido la publicación de varios artículos en revistas especializadas (*Bulletin Hispanique*, *Boletín de la Real Academia Española*, *Thesaurus*, *Edad de Oro*); de la edición de la *Apología por la “Historia de fray Gerundio” contra la delación hecha al Supremo Consejo de la Inquisición por el padre fray Pablo de la Concepción, General de los Carmelitas Descalzos* (Madrid: Fundación

Universitaria Española, 1989); y la edición crítica del *Fray Gerundio*, publicada por la editorial Gredos, y que ahora reseño. Asimismo, el profesor Jurado tiene preparado para la imprenta un denso libro, *Apuntamientos al "Fray Gerundio"*, al que se refiere en numerosas ocasiones en esta edición crítica.

Una extensa y erudita introducción de setenta páginas precede a la edición del *Fray Gerundio*. Dividida en cuatro apartados, el profesor Jurado estudia en ella I) "Datos biográficos y obras de Isla"; II) "La oratoria sagrada barroca"; III) "El *Fray Gerundio de Campazas*"; IV) "Ediciones de la novela".

En el primero de ellos recorre la vida de Isla desde su nacimiento en un pueblecito de la provincia de León en 1703, hasta su muerte en 1782, exiliado en Bolonia, donde residió desde la expulsión de los jesuitas ordenada por el rey Carlos III el 3 de abril de 1767. Utilizando siempre datos de primera mano elabora la biografía: sus orígenes, su infancia, su profesión en la Compañía de Jesús, sus varios destinos (Medina del Campo, Segovia, Santiago de Compostela, Pamplona, Villagarcía de Campos, San Sebastián, Valladolid), su exilio italiano. Muy interesantes son, por ejemplo, las relaciones entre Isla y la Inquisición, que pasan por la destrucción total de la segunda edición del *Fray Gerundio* (1758) o la estancia del jesuita en la cárcel (1760). Extensa es, asimismo, la nómina de obras del jesuita leonés. Del estudio del profesor Jurado se deduce cuánto queda aún por trabajar en Isla y su obra y la necesidad de un estudio amplio y riguroso que abarque su producción literaria. Quedan incluso obras cuyas inéditas (p. 15-16). Especial énfasis muestra el editor en las características del sermón isliano así como en su epistolario. No duda en señalar: "A Isla hay que contarle, con Santa Teresa de Jesús, fray Antonio de Guevara y don Antonio de Solís, entre los maestros indiscutibles del género epistolar hispánico" (p. 17).

No se puede entender la obra isliana sin conocer el estado en el que se encontraba la oratoria sagrada de la época. A ello dedica Jurado el segundo apartado de la introducción. Ya lo había hecho con anterioridad en un trabajo suyo publicado en esta misma revista: "*Fray Gerundio* y la oratoria sagrada barroca", *Edad de Oro*, VIII, 1989, 97-105. Estudia en este apartado el tipo de sermón característico en el siglo de oro, sus elementos fundamentales, sus mejores cultivadores, la fecha de iniciación de la oratoria sagrada barroca, la introducción de la emblemática en el sermón barroco. Espléndidas son las páginas que dedica a la oratoria sagrada decadente (p. 23-31).

Al análisis del *Fray Gerundio* dedica la parte más extensa de la introducción (p. 31-53). Varios aspectos aborda en este apartado. Así, los antecedentes del *fray Gerundio* en la propia obra isliana, que pueden verse en su opúsculo de 1729 *Crisis de predicadores* (p. 32) y en muchos de sus sermones (p. 33-34). El proceso de redacción e impresión (35-40); la recepción y acogida del *fray Gerundio*, que fue grande, "extraordinaria", como para considerar la obra, con expresión actual, un "Best seller": "En menos de una hora —dice Isla— de su publicación se vendieron trescientos que estaban encuadernados: los compradores se echaron como leones sobre cincuenta ejemplares en papel, que vieron en la tienda: a las veinticuatro horas ya se habían despachado ochocientos; y empleados nueve libreros en trabajar día y noche, no podían dar abasto: de manera que, según me escriben, hoy no habrá ya ni un solo libro de venta, consumida toda la impresión y precisados a hacer prontamente otra para cumplir con los clamores de Madrid y con los alaridos que esperan fuera" (p. 40). Y los problemas que ocasionó la publicación a su autor con la Inquisición (p. 42-45), la estructura de la obra (p. 46-49) y la base del *Fray Gerundio* en la realidad de la época. En

efecto, “Los fragmentos de sermones —señala el profesor Jurado— puestos en boca del frailuco Gerundio... lejos de ser disparates imaginarios, contruidos por el propio Isla, según se tiende a creer comúnmente, son tomados (salvo dos o tres) de piezas sagradas originales y coetáneas predicadas y publicadas entre los años 1734 y 1754, varias de ellas pertenecientes a los más sobresalientes oradores barrocos de entonces (incluso, a numerarios de Su Majestad)”. Asimismo “es técnica isliana habitual el ir incorporando en las páginas de la novela caracteres tomados de la realidad, si bien a veces un tanto desfigurados... Y en mis notas voy señalando cuantos caracteres islianos creo haber descifrado” (p. 49-50). Termina este apartado con la delimitación del quijotismo del *Fray Gerundio*, así como sus relaciones con la novela picaresca y un posible determinismo. Aspectos estos, muy en especial el primero, que, en mi opinión, deberían haber merecido una mayor atención.

En el apartado IV, el profesor Jurado utiliza dos importantes artículos suyos publicados con anterioridad sobre las ediciones de la novela: “Ediciones ‘1758’ del *Fray Gerundio de Campazas*”, *Thesaurus*, 37, 1982, 544-598 y “Ediciones tempranas del *Fray Gerundio de Campazas*”, *Bulletin Hispanique*, 87, 1985, 137-165. El trabajo realizado aquí es benemérito y permite conocer con detalle la fortuna editorial de la novela isliana: ediciones de los siglos XVIII, XIX y XX y traducciones. Interesante es también el juicio que emite de las, hasta hace bien poco —en ese mismo año de 1992 publicó Joaquín Álvarez Barrientos la suya en la editorial Planeta—, ediciones accesibles de la obra: La de Russell P. Sebold en Clásicos Castellanos (1960-1964), la cual “omite de la edición príncipe los preliminares... Cabe la duda de si fue la edición príncipe de la Primera Parte la que el editor tuvo a la vista o si fue, en efecto, la pirata de 1758, tomada inadvertidamente por la *Princeps*... El texto del editor americano contiene no menos de seiscientas lecciones incorrectas” (p. 59); y la de Luis Fernández Martín publicada por la Editora Nacional en 1979, “Edición sin pretensiones académicas, dispuesta por un gran especialista de la obra de Isla. Contiene una muy cuidada introducción y no muchas notas, pero éstas siempre oportunas y apropiadas. La base de esta edición es el texto de la de 1960-1964, de la que se aparta raras veces” (p. 59).

Una muy selecta —no por ello escasa— bibliografía cierra la introducción (p. 62-69).

Para realizar la edición crítica del *Fray Gerundio* el profesor Jurado ha seguido escrupulosamente el texto de la primera parte —el manuscrito isliano se ha perdido— según el ejemplar de la Biblioteca Nacional con signatura CERV/1.374 y el manuscrito original de la segunda parte, que se encuentra en la misma institución bajo la signatura MS./2.574. Tiene presente el manuscrito Baretti, de la Biblioteca de la Universidad de Turín, importante pues en él hay incorporadas con seguridad numerosas lecciones y correcciones del propio Isla. Otras ediciones y manuscritos tempranos manejados se exponen en las pp. 60-63. Toda variante del texto base se señala en nota a pie de página. Respeta al máximo el texto de Isla “salvo las grafías hoy en desuso de la escritura de Isla, que modernizo cuando no son significativas; pero las mantengo en los casos en que representan un rasgo particular y significativo del habla del escritor” (p. 62).

La anotación es impresionante. Miles de datos aportados por el profesor Jurado permiten conocer con detalle muchos elementos de la novela hasta ahora poco claros o desconocidos. Las notas son de carácter bibliográfico, filológico, de crítica textual, de ayuda al lector extranjero —*et non solum*—, sobre oratoria sagrada, sobre escritores e instituciones de la época, sobre polémicas del siglo XVIII...

Unos extensos índices (analítico y general) completan (p. 941-975) el libro.

El trabajo realizado por el profesor Jurado en esta edición crítica del *fray Gerundio* ha sido brillante. A partir de ella se puede hablar de un antes y un después en el estudio de la obra isliana. Hace ya muchos años, Américo Castro en su libro *Lengua, enseñanza y literatura* reflexionaba sobre la poca atención que se prestaba al siglo XVIII literario español. Hoy día el panorama es muy diferente. Las obras de Francisco Aguilar Piñal, Pedro Álvarez de Miranda, José Miguel Caso González, Antonio Mestre, Joaquín Álvarez Barrientos... permiten hablar, incluso, de una "Edad de Oro" en el estudio del siglo XVIII español. El trabajo paciente, erudito, incansable del profesor Jurado, avalado ahora por esta magnífica edición, le hace entrar por derecho propio y con brillantez en esa élite de dieciochistas.

JOSÉ MONTERO REGUERA

La silva: I Encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro. Sevilla: Universidad de Sevilla - Universidad de Córdoba, 1991, 233 p.

“Porque el desvelamiento de los problemas genéricos es una aspiración de toda formulación crítica, un grupo de investigadores, aplicados al estudio de la poesía áurea, hemos hecho de él cuestión prioritaria en nuestras tareas conjuntas.” Así comienza la presentación que la Prof. Begoña López Bueno hace de este volumen, incidiendo en el interés de un estudio correcto de los géneros, entre los que se incluye la silva. Estamos, conviene decirlo, ante la publicación de los trabajos presentados con ocasión del Encuentro que tuvo lugar en las Universidades de Córdoba y Sevilla del 26 al 29 de noviembre 1990. Incluye tanto las ponencias de prestigiosos investigadores (recogidas en la segunda parte del volumen) como algunos de los resultados del grupo de investigación P.A.S.O. (Poesía andaluza del Siglo de Oro), integrado por profesores y estudiantes de las universidades antes mencionadas. Si las comunicaciones de consagrados estudiosos nos ofrecen la garantía de interés y seriedad, las de este grupo no son menos importantes, pues muestran que el trabajo en equipo, por complejo, da muy buenos frutos. Debemos indicar también que el volumen aparece perfectamente coordinado desde esta doble vertiente. La primera parte, realizada por los miembros del grupo P.A.S.O., incluye cuatro trabajos relativamente novedosos, recogiéndose incluso una Bibliografía crítica sobre la silva. La segunda parte, que presenta las ponencias de Juan F. Alcina, Pablo Jauralde, Gaetano Chiappini y Robert Jammes, presenta temas ya clásicos y afronta la silva desde una perspectiva externa (modelos, orígenes, gestación, difusión...) en los trabajos de Alcina y Jauralde, y desde el punto de vista interno en los de Chiappini y Jammes, que se centran en silvas concretas (de Jáuregui y Góngora respectivamente) para hacer un estudio de los elementos integrantes y representativos de estos poemas particulares.

Volviendo a los trabajos de la primera parte de este volumen, nos gustaría indicar ciertos datos que ilustren al lector el contenido. Son cuatro los trabajos que el grupo de investigación P.A.S.O. presenta. Dos de ellos creemos que pueden considerarse especialmente interesantes y básicos. Nos estamos refiriendo al de Juan Montero Delgado y Pedro Ruiz Pérez, “La silva entre el metro y el género” y al de José Manuel Rico y Alejandro Gómez, “La silva en preceptivas y tratados españoles del Barroco y del Neoclasicismo”. Los otros dos estudios presentados, “*Selectae Silvae*: pequeño muestrario de un gran laberinto”, por M.^a Teresa Hernando, Eva M.^a Redondo y Francisco J. Martínez, y “Bibliografía crítica sobre la silva (1941-1991)”, por Valentín Núñez y Lola Luna son en cierta manera un complemento

a los anteriores, ofrecen los necesarios instrumentos de trabajo más que constituirse en trabajos en sí.

El trabajo de Juan Montero y Pedro Ruiz es una magnífica exposición de las razones que conducen a la aparición de la silva como género poético, señalando principalmente los intentos de renovación formal dentro del petrarquismo, que conducirán a la canción y al madrigal, y los ensayos métrico formales fuera de éste, manifiestos en las traducciones y adaptaciones al romance. Particularmente acertadas son algunas de las afirmaciones que señalan el doble aspecto de la silva como género y como forma métrica, sobre lo cual se afirma: “Antes que como un género poético mejor o peor definido, la silva se nos presenta como una forma métrica cuyo rasgo más destacado es el de liberar al poema de una construcción estrófica predeterminada” (p. 22). Además de lo dicho, pueden encontrarse en el estudio los pormenores de gestación y aparición de la silva. El complejo material aparece organizado en las secciones silva/silva y silva/idilio, silva/salmo, silva/oda y silva meta-artística. En cada uno de estos apartados se ofrecen las características, evolución y autores del tipo. Una atención especial recibe la silva/solitud de Góngora, tras lo cual el trabajo aborda detenidamente el desarrollo de la silva en el sistema genérico y su difusión entre los diferentes modelos existentes, indicándose: “La especificidad de la silva, como forma métrica, en el conjunto de realizaciones genéricas, es precisamente la de no ocupar un lugar concreto dentro del conjunto, sino la de extenderse por todas las casillas del sistema de géneros” (p. 44). Esta adaptación de la silva a cada uno de los géneros aparece ampliamente ejemplificada con datos recogidos de las fichas que presenta el trabajo “*Selectae Silvae...*”. El estudio concluye con unas conclusiones y síntesis de todo lo dicho, excelente visión breve y completa de lo que el trabajo ofrece y sugiere.

En “*Selectae Silvae*: pequeño muestrario de un gran laberinto” se pretende, en 91 fichas, ofrecer una selección de silvas que obedece a un doble criterio: “representatividad tanto de autores como de composiciones, es decir, su elección procede de su demostrada relevancia para el análisis y la historia de esta forma poética” y “variedad de los textos y autores, con la pretensión de no reducir el panorama de la silva a unos pocos modelos o un número reducido de nombres señeros” (p. 57). Sin embargo la “representatividad” a la que se alude no siempre es tal. Junto a los nombres de Quevedo, Jáuregui, Góngora o Espinosa, sobradamente tratados en los estudios que versan sobre la silva, aparecen los de Agustín Calderón, Francisco de Calderón Ocampo, Miguel de Colodrero, Gabriel del Corral, Matías Ginovés, etc. Gran parte de éstos aparecieron en el trabajo anterior como ejemplo de la adaptación de la silva a los diferentes géneros. En tal sentido son “ejemplificativos”, pero su “representatividad” o “demostrada relevancia” no creemos que todavía sea taxativa.

Otras consideraciones pueden hacerse también a esta selección de silvas, que, en nuestra opinión, sirve de apoyo al trabajo que la precede, pero carece de autonomía. Así, el modelo de las fichas presenta campos incorrectamente cubiertos: en algunos casos se indica la procedencia y contexto en el punto 4, destinado a este fin, pero en otros no es así y concretamente sucede en el “Manuscrito *Cisnes del Betis*, 1612”, citado en la ficha núm. 7, o en “Cancionero de 1628”, en la núm. 8. Está ausente aquí la localización real, presente al citar el Ms. 3888 de la Biblioteca Nacional, o el Ms. 108 de la Biblioteca Menéndez Pelayo.

Igual de necesario sería mencionar que el Cancionero de 1628, por ejemplo, es el Ms. 247-9 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza. Con el contexto sucede algo semejante, pues a veces se precisa y a veces no, sin que nos podamos explicar la causa.

Otra de las cuestiones que nos llama la atención es el criterio de selección para este “pequeño muestrario”. La ausencia de manuscritos nos hace pensar que la selección se ha hecho sobre otra selección previa, consistente casi únicamente en ediciones. Esto elimina no sólo un buen número de silvas anónimas, sino también las incluidas en manuscritos que permanecen inéditos. Creemos que estos datos deben tenerse en cuenta. Tómese como ejemplo la gran cantidad de silvas ofrecidas por Pablo Jauralde en “Selva de silvas”, *Manuscr. Cao*, IV (1991), 29-50, que es una porción ínfima, al recoger sólo manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid y de éstos una pequeña parte. Puede verse también la enorme cantidad de silvas incluidas en el ms. 3660, anónimas, de esta misma biblioteca, o en el ms. 3700, vinculado con la Academia del Conde de Saldaña.

En “La silva en preceptivas y tratados españoles del Barroco y del Neoclasicismo”, por José Manuel Rico y Alejandro Gómez, encontramos un valiosísimo complemento del trabajo de Juan Montero y Pedro Ruiz, que ofrecían una visión de la silva desde el punto de vista del creador, del poeta. José Manuel Rico y Alejandro Gómez nos aportarán la actitud del teorizador, del tratadista y retórico, ampliando el estudio desde el Barroco hasta el Neoclasicismo. El artículo pasa revisión a los diferentes significados que el término adquirió durante su andadura, las vacilaciones, confusiones y diferentes criterios empleados para definirlo, señalando las frecuentes indiferenciaciones de criterios métricos y temáticos, así como la confluencia de la silva con otros metros italianos: madrigal, canción, estancia... Una atención especial se otorga al papel desempeñado por la silva en la polémica gongorina. Como conclusión se indica que los poetas de mediados del siglo XVII cultivaron incansablemente la silva, incluso cuando no estaba teóricamente codificada como metro. El trabajo termina con una reflexión sobre la silva en los siglos XVIII y XIX, la definición de la Academia en el *Diccionario de Autoridades* y el silencio en las preceptivas del siglo XVIII, así como el intento de olvido en el XIX, debido a que en estas preceptivas se subsume bajo la forma de la oda.

El último trabajo que presenta el grupo P.A.S.O es una “Bibliografía crítica sobre la silva (1941-1991)”. Se inicia con unos breves comentarios a los principales estudios, bien estructurados y utilísimos para quien desee adentrarse en esta “selva”. Sin embargo deben hacerse notar algunas cuestiones. En primer lugar, dado que se presenta una única definición de la silva en los manuales al uso, nos preguntamos si la definición que hace Quilis es la más apropiada y preferible sobre la de Navarro Tomás o Baehr. En segundo lugar, al citar las variedades se menciona la denominación “silva de consonantes” ofrecida por Baehr. En líneas anteriores esta denominación había sido usada como equivalente a “ovillejo” (p. 115), lo cual presenta cierta confusión, pues el “ovillejo”, tanto para Baehr como para Navarro Tomás o Quilis, no se relaciona con la silva, sino con la estrofa de diez versos en octosílabos y quebrados. Tal vez convendría precisar en ciertas ocasiones en qué sentido se utilizan los términos. Otra cuestión que sorprende, ya en la relación bibliográfica, es la ausencia de ciertos estudios. En concreto llama la atención que aparezcan los manuales de métrica pero no los diccionarios, en alguno de los cuales la atención prestada a la silva es bastante mayor que la ofrecida por los dichos tratados. Se echa en falta, al menos, el *Diccionario de métrica*

española de J. Domínguez Caparrós, Madrid, Paraninfo, 1985 y el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, Barcelona, Ariel, 1986, que alude a las silvas estacianas, la silva métrica y su evolución, hasta concluir en Rioja y Góngora. Por último, y dada la riqueza de la selección que se nos presenta, nos preguntamos si no hubiera sido preferible organizar la bibliografía, tal como se hace en la introducción, por materias: manuales y diccionarios, historia, estudios sobre autores, etc. Con todo, la relación es utilísima y actualizada.

Conviene ahora pasar a la segunda parte del volumen, en la que no nos detendremos en exceso, puesto que el carácter de los trabajos de Juan F. Alcina, Pablo Jauralde, G. Chiappini y R. Jammes es de sobra conocido. El estudio de Juan F. Alcina, "Notas sobre la silva neolatina", pretende, según las palabras del autor "aclarar un poco esa tradición y profundizar en el concepto de silva clásica que llega al Barroco español" (p. 130). Organiza su trabajo en tres secciones: silva neolatina, silva castellana y silva métrica. La primera es sin duda la más interesante, por ser Alcina un gran conocedor de la tradición latina, lo que le permite revisar los principales autores y obras del s. XVI y XVII en Italia, Francia, Alemania, los Países Bajos, Inglaterra y España. El apartado concluye con unas reflexiones sobre el tema y la estructura de estas composiciones. Al hablar de la silva castellana se comienza aludiendo al momento de su aparición, el Barroco, "marco ideal para la búsqueda formal en medio del desorden y la variedad de la metáfora de la 'selva'. Es un camino para la investigación literaria en medio de las tensiones religiosas y políticas del hombre del XVII" (p. 140). Analiza después los puntos en que la silva castellana confluye o se separa del modelo estaciano con especial atención a la silva/idilio y la silva/salmo y concluye con una reflexión sobre el modelo utilizado por Góngora en sus *Soledades*. En el último apartado señala la relación de la silva métrica con la tradición italiana y vincula silva/ditirambo como resultados semejantes de dos deseos diferentes de experimentación: el castellano y el latino respectivamente.

En "Las silvas de Quevedo", Pablo Jauralde se mueve en un ámbito que le es de sobra familiar y sintetiza el ambiente poético que sirve de base a la gestación y crecimiento de la silva antes de pasar al caso concreto de Quevedo. En opinión del Prof. Jauralde son principalmente tres los factores que facilitan la elección de las silvas como modalidad poética por parte de Quevedo: 1) la conciencia de una rica tradición gastada en la poesía seria, no en romances y letrillas tan sólo; 2) el deseo de abrir nuevos campos de expresión poética; 3) la ambición personal de Quevedo como "grammaticus" en aquellos años; (p. 171). El trabajo acaba con un repaso por la creación y publicación de la serie de silvas quevedianas, lo que le permite el establecimiento de una cronología.

Gaetano Chiappini, en "El fantasma de la perfecta forma en las silvas de Jáuregui" se centra concretamente en la silva "A un amigo docto y mal contento de sus obras", aunque también hace referencias a "Acaecimiento amoroso". El trabajo analiza la relación entre la motivación métrica y el género de la silva, pasando por una descripción de la estructura métrica y la mención a la importante tradición musical española para el análisis rítmico. Esto y el análisis de la red fonosimbólica permiten a este estudioso esquematizar la base de la silva en torno a cuatro puntos: la función creadora del autor, la función autocrítica, el lector amigo y la poética.

Si a lo largo de todo el volumen la presencia de Góngora y sus *Soledades* ha sido un he-

cho hartamente palpable, con el estudio de Robert Jammes "Función de la retórica en las *Soledades*" se cierra con broche de oro este pequeño pero riquísimo libro. Como Chiappini, Jammes se introduce en el poema para ofrecernos lo que una silva, desde dentro, es capaz de motivar, sugerir y encerrar. Desde cuatro figuras retóricas: la comparación, la perífrasis, el oxímoron y el hipálage, nos presenta una nueva y riquísima visión del poema gongorino, pues añade a los ejemplos el significado y el sentido de toda esta retórica desde su personalísimo y experimentado punto de vista.

En suma, son muchas las riquezas que encierra este volumen, bien coordinado y cuyas contribuciones al estudio de los géneros, y en concreto la silva, deberán tenerse muy en cuenta a partir de ahora.

A. M.^a ORTIZ BALLESTEROS

VV.AA., *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, ed. Luciano García Lorenzo y J. E. Varey. Londres: Tamesis Book Limited, 1991, 356 págs.

Siempre es digna de alabanza la labor que se realiza en los archivos y bibliotecas en busca de documentos olvidados o relegados a un segundo plano. El volumen que a continuación reseñamos recoge las ponencias presentadas por varios investigadores en el Congreso celebrado en Zamora entre el 24 y 26 de abril de 1990, aportaciones que suponen un importante enriquecimiento de los estudios del teatro áureo español gracias a la labor de archivo llevada a cabo pacientemente por estos investigadores. El producto de todo ello es lo que tenemos ahora en nuestras manos. Se trata de búsquedas particulares realizadas en diferentes centros, en los que se han hallado los documentos que significan el soporte del hecho teatral: informes sobre la construcción de corrales, contratos de éstos, de actores, autores, obras... y la trascendente relación de las comedias con el momento en el que iban a ser representadas —fiestas públicas, privadas, religiosas— caracteres todos que condicionan el hecho teatral. Todas estas circunstancias se olvidan con más frecuencia de lo que parece a favor del texto literario sin más, relegándose la importancia del momento y del espacio a un segundo plano.

Los artículos que forman parte de este volumen se estructuran, de alguna manera, en tres grandes bloques, ninguno de ellos excluyentes. El primero de ellos agrupa las ponencias que versan sobre los teatros físicos: fundaciones, restos, arquitectura o arrendamientos de corrales de comedias repartidos por España e incluso en Portugal. El segundo bloque lo conforman las contribuciones que basan sus estudios en la vida teatral; es en este bloque donde se pone más claramente de manifiesto la inseparabilidad de la Literatura y la Historia, como demuestra el hecho de que numerosas representaciones teatrales tuvieran lugar con motivo de algún hecho histórico de importancia, como lo era la entrada pública de alguna reina. El último grupo de ponencias lo constituye las que tienen en común la investigación en los fondos literarios de algún archivo en particular o el estudio del texto dramático como tal.

Pasemos ya a reseñar el primer grupo. En el volumen se reúnen estudios sobre nueve corrales de comedias; para la investigación en cada uno de ellos se han analizado diferentes tipos de fuentes documentales. Así, para el estudio de la planta baja del corral de la Cruz, José M. Ruano utiliza los documentos de reparaciones y los coteja con el plano de Pedro Ribera, ofreciendo al lector prácticamente la reconstrucción de la planta baja del dicho corral.

Juan Sanz Ballesteros y Miguel Ángel Coso Marín ofrecen los resultados obtenidos en sus investigaciones en el corral de comedias de Alcalá de Henares, con documentos procedentes del Archivo Histórico Municipal de esa ciudad y del Archivo Histórico Nacional. Aúnan estos dos investigadores en su estudio la arqueología y la investigación archivística. Acompañan su aportación de varias figuras que corroboran sus apreciaciones y presentan la evolución del corral a la par de la evolución cultural española.

El corral de Zamora y su Archivo Histórico son el objetivo del artículo de Concha M. Ventura Crespo, quien subraya la complejidad arquitectónica de dicho teatro. La vida teatral zamorana y la construcción de este corral estuvieron muy relacionadas con los hospitales de Zamora, pues las primeras representaciones dramáticas tuvieron lugar en el patio del hospital de dicha ciudad.

Ángel M. García Gómez se sirve de los contratos y sistemas de arrendamiento hallados en el Archivo Municipal de Córdoba para el estudio de las casas de comedias de esta ciudad. En ellos muestra la forma en que se contrataban los corrales y la duración de estos contratos.

Francisco Domínguez Matito recuerda la atención que en los últimos años se ha venido prestando al estudio de los teatros fuera de los más importantes centros culturales áureos —Madrid, Valladolid, Sevilla, Valencia...—. Así, el objeto de su investigación son los corrales de comedias de La Rioja del siglo XVII, amalgama entonces de Castilla, Navarra y Aragón, y donde se produjo un gran despliegue de representaciones dramáticas desde finales del siglo XVI, más concretamente entre Logroño y Calahorra, aunque numerosas poblaciones se vieron beneficiadas por estas representaciones al ser lugar de paso de las compañías que se dirigían a uno u otro lugar.

Los archivos de la provincia de Jaén proporcionan datos a Luis Coronas Tejada para que conozcamos las casas de comedias de Andújar y el proyecto de otra en Baeza. Propone además la ubicación exacta de los corrales de comedias de Jaén y recuerda las representaciones que se realizaron en el palacio de los condes de Villardompardo tras la ruina del corral de comedias jienense.

En la misma línea de consideración hacia los corrales de comedias “menores” de España se ubica el artículo de Manuel López Molina, quien investiga documentos acerca de la fundación de la casa de comedias de Martos, y los muestra en su artículo: fundador, funcionamiento, ubicación y propiedad.

Nicolás Miñambres reclama para la región leonesa una mayor atención con respecto a las representaciones dramáticas que allí se aplaudieron durante el siglo XVII, acompañamiento de las fiestas que se celebraron por toda la región. Miñambres investiga en documentos referentes a las cofradías y gremios de actores, y aporta un interesante testamento de una comediante de León, el cual presenta datos acerca de la situación económica de los actores en ese tiempo y lugar.

Otra de las grandes líneas que agrupa varias aportaciones del volumen es la *vida teatral*, tanto en Madrid como en otras provincias españolas. John Varey acude a las *Consultas de Viernes* del Archivo Histórico Nacional para presentar las relaciones de mutua necesidad entre los hospitales y los primeros corrales de comedias madrileños; los hospitales carecían de medios para hacer frente a sus gastos, y las compañías teatrales no hallaban locales donde representar sus comedias; estos locales les serían proporcionados por los hospitales a cambio de una parte de la recaudación total, la cual empieza a conseguirse

una vez que las representaciones tienen lugar en locales cerrados, lo que permite la instalación de una "taquilla" e ingresos más o menos fijos.

La aportación de los documentos hallados en Granada por Agustín de la Granja son fundamentales para replantearse la actitud de Felipe II ante el teatro de su tiempo; Agustín de la Granja publica cinco disposiciones reales sobre la reglamentación del teatro que demuestran la actitud oscilante que Felipe II mantuvo ante el teatro de su tiempo, e insiste el autor en desterrar la imagen de Felipe II como la de un monarca que odiaba el teatro, incapaz de ver en él otra cosa que no fuera amoralidad. Agustín de la Granja defiende una actitud más bien indiferente del rey ante las representaciones, y sólo contrario a éstas cuando no se respetaba a la Iglesia, a la Monarquía o las buenas costumbres.

Dolores Noguera propone una metodología para llevar a cabo una adecuada investigación en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, extensible a otros archivos, para después centrar su aportación sobre la fiesta del Corpus y la representación de autos sacramentales durante el Siglo de Oro. Los documentos estudiados —contratos que especifican las ropas, zapatos, bailes, hasta en sus detalles más pequeños— demuestran la complejidad de la puesta en escena de un auto sacramental en el Siglo de Oro.

Para el estudio del teatro en Navarra, María Teresa Pascual reivindica la gran información que resulta del estudio de los protocolos civiles y los procesos civiles y eclesiásticos, subrayando la objetividad de estos documentos, que aportan una visión única del hecho dramático al permitir estudiar su ejecución en su tiempo y espacio primitivos. Su artículo proporciona notas obtenidas desde estos documentos sobre la vida de los actores en esta época.

Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña presentan dos artículos. El primero de ellos versa acerca de la vida teatral de los pueblos de Sevilla, y más concretamente en Carmona. Su segunda aportación analiza la vida teatral en Lisboa.

Los pueblos sevillanos se vieron beneficiados teatralmente durante el Siglo de Oro por ser lugar de paso de las compañías teatrales que viajaban de Madrid a Sevilla; en Carmona, tal y como documentan las autoras, existió un corral de comedias, aunque muy tardío, pero que se toma como testimonio de la gran actividad teatral desarrollada en esta ciudad sevillana.

La presencia del teatro castellano en Lisboa y el estudio del patio de los Arcos de esta ciudad son el objeto de la segunda aportación de estas investigadoras. Su llamada de atención hacia este teatro que tuvo lugar en Portugal, pero de autores y obras castellanos, es a todas luces necesaria, pues son escasos los estudios existentes sobre ello.

Charles Davis aplica los usos informáticos del siglo XX al estudio del teatro del siglo XVII; la informática le permite manejar gran número de datos, pues Davis trabaja con los libros de cuentas de los corrales madrileños que se encuentran en el Archivo Municipal de Madrid. Mediante una base de datos logra desvelar cuál era el día de la semana en el que acudía más gente al teatro, cuáles eran los locales de más éxito, compañías, precios o los autores y obras preferidas por el público.

Las relaciones de fiesta son una fuente considerable de información teatral, como recuerda y estudia José M. Díez Borque. Es la literatura posterior a una determinada fiesta, implícita en esas relaciones, la que interesa al autor de este artículo, pues son testimonio de todo lo que acompañaba a una representación teatral, dentro de lo que Díez Borque denomina "cultura visual del Barroco".

También investiga en las relaciones de fiesta Teresa Zapata, en concreto en el teatro y las fiestas celebradas durante el reinado de Carlos II. Teresa Zapata identifica perfectamente los lugares donde tuvieron lugar las representaciones o cómo se engalanó Madrid para diversas ocasiones, ciudad que se tapaba, que se disfrazaba bajo tapices, tablados y fiestas ocultando como podía su decadencia.

María José del Río se sirve para su ponencia del proceso inquisitorial seguido a un artesano de Madrid por ser muy aficionado a las representaciones teatrales que tenían lugar en su propia casa y sufrir, al parecer, arrebatos místicos, hechos incompatibles con su condición de miembro de la Venerable Orden Tercera.

Por último, en esta línea que he denominado *vida teatral* se incluye el artículo de Luis Estepa, quien analiza la figura del alguacil de comedias. Era éste oficio real, a diferencia de los otros alguaciles. Estepa compara y examina las competencias de este cargo: el alguacil debía ser propietario del oficio y obtener un título otorgado por el Consejo de Castilla, título que estudia puntualmente el autor del artículo.

Otro grupo de artículos de este volumen tiene la característica común de estudiar no tanto la vida teatral o los teatros como la relación entre éstos y el hecho literario, aunque repito que esta línea no es excluyente con las anteriores.

José Luis Canet resalta la importancia del director de la compañía teatral que se autodenomina *autor*, pues es el alma de la representación dramática, y solicita una mayor atención a este hecho, latente en los manuscritos de comedias anónimas o de posibles “autores de comedias”. La visión que en ocasiones obtenemos del teatro áureo basándonos únicamente en los textos impresos desvirtúa lo que fue la verdadera representación, la cual puede conseguirse mediante el cotejo del texto manuscrito con la posterior impresión de la obra.

A este mismo hecho se refiere Alan Paterson, quien toma como ejemplo concreto *El pintor de su deshonra*, de Calderón, cotejando las diferentes ediciones que de esta obra calderoniana se conservan en el Museo Británico o en la Biblioteca Nacional de Madrid, con la finalidad de establecer una perfecta edición crítica de la obra de Calderón.

Elisa Domínguez estudia la figura y la obra de un autor “menor” del Siglo de Oro que sin embargo gozó de gran popularidad en su tiempo. Se trata de Juan de la Hoz y Mota, dramaturgo de finales del XVII. Con muy pocos datos, Elisa Domínguez rastrea archivos —Madrid, Burgos, Simancas— para recomponer la vida y obra de este autor.

La Biblioteca del Palacio Real de Madrid es el lugar de investigación de Stéfano Arata, donde ha encontrado varios hallazgos importantes, como el que nos presenta ahora. Se trata de una loa inédita de Lope de Vega destinada a silenciar al público que iba a disfrutar a continuación de la obra dramática. El autor que representaba esta loa imitaba a una parte del público para conseguir escarmentar a los mosqueteros y ganarse al público culto que acudía a la representación.

En un plano más teórico se inscriben las contribuciones de Catalina Buezo y de José Romera Castillo; la primera se cuestiona los problemas que plantea la correcta interpretación de la “mojiganga dramática”. Tras su definición del género, Catalina Buezo revisa los problemas de autoría, atribución o anonimato.

José Romera Castillo contribuye con la catalogación de la colección de autos sacramentales de Calderón —un total de quince— que pertenecieron a la biblioteca del duque de Medinaceli y que se encuentran en la biblioteca de don Bartolomé March; tras unas breves

apuntaciones generales, procede Romera Castillo a una tan interesante como impecable catalogación de los volúmenes que integran la colección, convirtiendo de este modo su artículo en necesaria obra de consulta para aquellos estudiosos interesados en la obra de Calderón.

La labor iniciada por Shergold y Varey, aplaudida siempre, ve en estos artículos una digna continuación. Las conclusiones obtenidas en estas aportaciones subrayan la necesidad de ir a las fuentes documentales primeras y demuestran el espíritu crítico de estos investigadores, veinticinco en total, que continúan su andadura profesional en un ámbito tan hostil como resulta a veces la investigación en archivos y bibliotecas de nuestro país.

MERCEDES SÁNCHEZ SÁNCHEZ

EDITORIAL CASTALIA

Zurbano, 39 - Tels.: 319 89 40 - 319 58 57 - Fax: 310 24 42 - 28010 MADRID

clásicos  *castalia*

Pedro Calderón de la Barca
82/ **EL ALCALDE DE ZALAMEA**
Edición de José M. Díez Borque
116/ **ENTREMESES, JACARAS
Y MOJIGANGAS**
Edición de A. Tordera y E. Rodríguez
112/ **EL MÉDICO DE SU HONRA**
Edición de D.W. Cruickshank

190/ **CANCIONERO TRADICIONAL**
Edición de José María Alín

Miguel de Cervantes
29/ **ENTREMESES**
Tercera edición
Edición de Eugenio Asensio

120/ **NOVELAS EJEMPLARES I**

Edición J. B. Avalle-Arce

121/ **NOVELAS EJEMPLARES II**

122/ **NOVELAS EJEMPLARES III**

57/ **VIAJE DEL PARNASO**

Poesías completas I
Edición de Vicente Gaos

105/ **POESÍAS COMPLETAS**

TOMO II
Edición de Vicente Gaos

77/ **DON QUIJOTE DE LA MANCHA I**

Tercera edición corregida
Edición de Luis Andrés Murillo

78/ **DON QUIJOTE DE LA MANCHA II**

Tercera edición corregida
Edición de Luis Andrés Murillo

12/ **LOS TRABAJOS DE PERSILES
Y SIGISMUNDA**

Edición J. B. Avalle-Arce

Gonzalo de Céspedes y Meneses
23/ **HISTORIAS PEREGRINAS
Y EJEMPLARES**
Edición de Ives-René Fonquerne

Diego Duque de Estrada
109/ **COMENTARIOS**
Edición de Henry Ettinghausen

Luis de Góngora
101/ **LETRILLAS**
Edición de Robert Jammes

1/ **SONETOS COMPLETOS**
Quinta edición
Edición de Biruté Cipliauskaitė

137/ **LAS FIRMEZAS DE ISABELA**
Edición de Robert Jammes

Fernando de Herrera
195/ **POESÍAS**
Edición de Victoriano Roncero López

San Juan de la Cruz
181/ **POESÍAS**
Edición de Paola Elia

Lope de Vega
63/ **ARCADIA**
Edición de Edwin S. Morby

19/ **EL CABALLERO DE OLMEDO**
Edición de Joseph Pérez

143/ **CARTAS**
Edición de Nicotás Marín

102/ **LA DOROTEA**
Edición de Edwin S. Morby

10/ **FUENTE OVEJUNA**
Cuarta edición

Edición de F. López Estrada

131/ **LA GATOMAQUIA**
Edición de C. Sabor de Cortázar

25/ **EL PERRO DEL HORTELANO
EL CASTIGO SIN VENGANZA**
Edición de David Kossoff

155/ **NOVELAS AMOROSAS DE DIVERSOS
INGENIOS DEL SIGLO XVII**
Edición de Evangelina Rodríguez

123/ **POESÍA DE LA EDAD DE ORO
I RENACIMIENTO**
Edición de José Manuel Blecuá

136/ **POESÍA DE LA EDAD DE ORO
II BARROCO**
Edición de José Manuel Blecuá

Francisco de Quevedo
177/ **EL BUSCÓN**
Edición de Pablo Jauralde Pou

113/ **OBRAS FESTIVAS**
Edición de Pablo Jauralde Pou

60/ **POEMAS ESCOGIDOS**
Segunda edición
Selección y edición de
José Manuel Blecuá

Francisco de Rojas Zorrilla
38/ **DEL REY ABAJO, NINGUNO**
Edición de Jean Testas

Juan de Salinas
164/ **POESÍAS HUMANAS**
Edición de Henry Bonneville

Santa Teresa de Jesús
154/ **LIBRO DE LA VIDA**
Edición de Olger Steggink

Tirso de Molina
187/ **DON GIL DE LAS CALZAS VERDES**
Edición de Alonso Zamora Vicente

Tirso de Molina
128/ **LA HUERTA DE JUAN FERNÁNDEZ**
Edición de Berta Pallares

17/ **POESÍAS LÍRICAS**
Edición de Ernesto Jareño
135/ **LA VILLANA DE LA SAGRA
EL COLMENERO DIVINO**
Edición de Berta Pallares

Luis Vélez de Guevara
170/ **EL DIABLO COJUELO**
Edición de Ángel R. Fernández e
Ignacio Arellano

ESTUDIOS

Robert Jammes
**LA OBRA POÉTICA DE DON LUIS DE
GÓNGORA Y ARGOTE**

Margit Frenk
**CORPUS DE LA ANTIGUA LÍRICA
POPULAR HISPÁNICA
(Siglos XV a XVII)**

John E. Varey
**COSMOVISIÓN Y ESCENOGRAFÍA:
EL TEATRO ESPAÑOL
EN EL SIGLO DE ORO**

A. Rodríguez Morfino
**DICCIONARIO DE PLEGOS
SUELTOS POÉTICOS**

**HOMENAJE A ALONSO
ZAMORA VICENTE**
Vol. III. 1 *Literaturas medievales.
Literatura española
de los siglos XVI-XVII (I)*
Vol. III. 2 *Literatura española
de los siglos XVI-XVII (II)*

HOMENAJE A ELIAS L. RIVERS
**Estudios de Literatura Española
del Siglo de Oro**

Alvar Núñez Cabeza de Vaca
LOS NAUFRAGIOS
Edición de Enrique Pupo-Walker

**CRÍTICA TEXTUAL
Y ANOTACIÓN FILOLÓGICA
EN OBRAS DEL SIGLO DE ORO**
Edición de Ignacio Arellano
y Jesús Cañedo

Noël Salomon
**LO VILLANO EN EL TEATRO
DEL SIGLO DE ORO**

DE PRÓXIMA APARICIÓN
Sebastián de Covarrubias
**TESORO DE LA LENGUA
CASTELLANA O ESPAÑOLA**
Edición de Felipe Camarero Maldonado
Revisada por Manuel Camarero

Francisco de Quevedo
SUEÑOS Y DISCURSOS
Edición de James O. Crosby

CATEDRA



Letras Hispánicas

Libro de Buen Amor

JUAN RUÍZ, ARCIPRESTE DE HITA
Ed. de Alberto Blecuca

La Araucana

ALONSO DE ERCILLA
Ed. de Isaías Lerner

Poesía Lírica

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ
Ed. de José Carlos González Boixo

Libro Rimado de Palacio

PEDRO LÓPEZ DE AYALA
Ed. de Kenneth Adams

Diálogo de las cosas acaecidas en Roma

ALONSO DE VALDÉS
Ed. de Rosa Navarro Durán

Prosa festiva

FRANCISCO DE QUEVEDO
Ed. de Celsa Carmen García Valdés

Crítica y estudios literarios

Cronología de la literatura española

Tomo I. Edad Media.
JOSÉ MARÍA VIÑA LISTE (ed.)

Los géneros literarios: sistema e historia

ANTONIO GARCÍA BERRIO Y
JAVIER HUERTA CALVO

Cronología de la literatura española

Tomo III. Siglos XVIII y XIX.
JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN Y
ERMITAS PENAS VARELA (eds.)

Palabras transparentes

LUIS BELTRÁN ALMERÍA

GRUPO DISTRIBUIDOR EDITORIAL

Oficina Central: Ferrer del Río, 35. Tels: (91) 361 08 09 (5 líneas). Fax: (91) 356 57 02. 28028 MADRID.

MANUSCRT. CAO

IV

Revista de publicación no periódica que recoge textos, noticias, material, etc, especialmente sobre poesía española manuscrita de los siglos XVI y XVII, como complemento del *Catálogo de manuscritos poéticos castellanos de la BNM; ss. XVI y XVII*, que viene confeccionando un grupo de investigadores del Seminario EDAD DE ORO de la Universidad Autónoma de Madrid y de la propia Biblioteca Nacional, dirigidos por P. Jauralde Pou y M. Sánchez Mariana.

MANUSCRT. CAO se publica gracias al convenio entre las Universidades de Carleton (Ottawa) y Autónoma (Madrid), instituciones que desarrollan un programa científico conjunto que incluye esta actividad subvencionada por la CAYCIT.

Director: Pablo Jauralde Pou

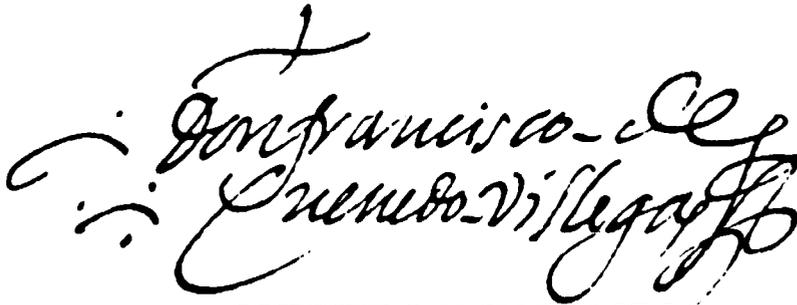
Secretaria: Clara Giménez

Consejo Editorial

Alberto Blecua
Antonio Carreira
Begoña López Bueno
José Lara Garrido
Julián Martín Abad
Manuel Sánchez Mariana

Consejo de Redacción

Mariano de la Campa
Juan Antonio Martínez Comeche
Dolores Noguera
Antonia M^a Ortiz Ballesteros
Luis Peinador
Isabel Pérez Cuenca
Mercedes Sánchez Sánchez
Carmen Valcárcel

A large, elegant handwritten signature in black ink, reading 'Francisco de Quevedo Villegas'. The script is fluid and characteristic of the 17th century.

QUEVEDO Y SU FAMILIA

EN SETECIENTOS DOCUMENTOS NOTARIALES

(1567-1724)

por James O. Crosby y Pablo Jauralde Pou

- * 671 documentos desconocidos sobre Francisco de Quevedo Villegas y su familia, sus antepasados y sus herederos.
- * 59 reproducciones fotográficas ampliadas.
- * “Ante mí pareció presente Agustín Villanueva, Secretario de Su Majestad, y dijo que doña María de Santibáñez...ha muerto hoy a las cuatro de la mañana” (el notario Juan de la Cotera certifica la noticia de la muerte de la madre de Quevedo en el Palacio real, el 7 de diciembre de 1600).
- * “En la biblioteca particular del marqués de Valdeterrazo me di cuenta de que yo era uno de doce o quince personas que a lo largo de los siglos había visto aquella firma de Quevedo, pequeña, débil y temblona, de tinta clara, que delataba los estragos de una enfermedad tan grave que le hizo dictar su testamento. Aun menos personas han visto en el Archivo de Protocolos de Madrid las firmas correspondientes de su padre, su madre, su hermana y su abuela” (James O. Crosby, 1966).

Pedidos a: Librería de la Universidad Autónoma de Madrid, 28049 Madrid.
Precio: 3.800 pesetas.

La decimocuarta edición de EDAD DE ORO tendrá lugar la primavera de 1994, y versará sobre *Lope de Vega y su tiempo*.

EDAD DE ORO
HOJA DE PEDIDO

Apellidos

Nombre

Institución

Dirección

Deseo recibir los números de **Edad de Oro**

Firma:

Envíese a:

Librería de la Universidad Autónoma de Madrid
28049 MADRID



ACTAS DE LOS SEMINARIOS CELEBRADOS

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

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

Madrid, U.A.M., 1992, 251 págs.

JOHN J. ALLEN
El papel del vulgo en la economía de los corrales de comedia madrileños.

MARINA S. BROWNLEE
La mirada de Medusa y la canonicidad del discurso: el "Proceso de Cartas de Amores" de Juan de Segura.

ANTONIO CARREIRA
Los romances de Góngora: transmisión y recepción.

M.^a LUISA CERRÓN PUGA
Las antologías de poesía italiana en la Biblioteca Nacional de Madrid (1532-1637)

GAETANO CHIAPPINI
Para una lectura de Virgilio en Francisco de Quevedo y fray Luis de León.

MERCEDES DEXEUS
Las imprentas de la Corona de Aragón en la difusión de la literatura del Siglo de Oro.

GONZALO DÍAZ MIGOYO
Antiguallas mexicanas: escribir y leer crónicas en la Nueva España del XVI.

HENRY ETTINGHAUSEN
Sexo y violencia: noticias sensacionalistas en la prensa española del siglo XVII.

MARGIT FRENK
El manuscrito poético, cómplice de la memoria.

MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA
Lectura y rasgos de un público.

BARRY W. IFE
Las dos cartas de Colón de 1493: transmisión y público.

VÍCTOR INFANTES
En busca del lector perdido: la recepción de la poesía culta (1543-1600).

PABLO JAURALDE POU
El contexto poético de Góngora y los primeros poemas de Quevedo.

JUAN ANTONIO MARTÍNEZ COMECHE
La égloga "Antonia" y otros poemas desatendidos de Lope de Vega.

JOSÉ MARÍA MICÓ JUAN
Redondillas y quintillas de Luis de Góngora.

JAIME MOLL
Libros para todos.

JOSÉ MONTERO REGUERA
Aspectos de la recepción del "Quijote" en el siglo XVII. Cervantes relee su obra.

ANTONIA MARÍA ORTIZ BALLESTEROS
"Y no pudo acabar sú".

M.^a AZUCENA PENAS IBÁÑEZ
Lexicalización, tópico literario y creación personal en la transmisión del teatro de Lope de Vega.

VIRGILIO PINTO CRESPO
La difusión de la literatura espiritual en el Madrid del siglo XVII: los textos de María Bautista.

ALFONSO REY
Los memoriales de Quevedo a Felipe IV.

ELÍAS L. RIVERS
La poesía culta y sus lectores.

PEDRO C. ROJO ALIQUÉ
Sobre modos de difusión de la poesía de Góngora.

MERCEDES SÁNCHEZ SÁNCHEZ
Lo público y lo privado: acerca del epistolario de Francisco de Quevedo.

LÍA SCHWARTZ
La transmisión renacentista de la poesía grecolatina y dos sonetos de Quevedo ("Parnaso", "Erato", XXXVIII y XXXIX).

MARSHA SWISLOCKI
Oralidad y recepción: la Comedia lopesca.

CARMEN VALCÁRCEL
"Salgan los músicos y cante una mujer". (Influencia de la música en la dinámica textual de la poesía renacentista).

CRÓNICA

RESEÑAS