

EDAD DE ORO

XXVI



Este volumen se publica con subvención de la Dirección General de Investigación
(Ministerio de Educación y Ciencia) y con la financiación parcial
del Servicio de Publicaciones de la UAM.

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

La XXVI edición del SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO se celebró entre los días 27 y 31 de marzo de 2006 en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid y en el Auditorio de Cuenca, donde se llevó a cabo, bajo la dirección de Florencio Sevilla Arroyo, un estudio exhaustivo sobre la figura femenina en los Siglos de Oro, con el título *La mujer en la literatura áurea*.

Edad de Oro agradece a Fanny Rubio y José Ignacio Díez la coordinación del Seminario, así como la ayuda de Martín Muelas en la organización de la parte conuense de este Seminario. Asimismo, *Edad de Oro* contó con Begoña Rodríguez Rodríguez como secretaria del Seminario; y con la siguiente comisión organizadora: Daniel Martínez-Alés, Antonio Fábregas, Juan Carlos Gómez Alonso, Javier Rodríguez Pequeño, Iván Martín Cerezo, Laura García Cervera, María del Pilar Núñez Magro y Rosa María Navarro Romero.

MERCEDES ALCALÁ	
<i>Mujer, escritura y pintura en los Siglos de Oro: hacia la conciencia de autoría</i>	7
JULIA BARELLA	
<i>María de Zayas. Desengaños de la vida contados por una mujer</i>	51
ASUNCIÓN BERNÁRDEZ	
<i>Pintando la lectura: mujeres, libros y representación en el Siglo de Oro</i> .	67
RAFAEL BONILLA	
<i>Máscaras de seducción en las Novelas a Marcia Leonarda</i>	91
TERESA LANGLE DE PAZ	
<i>Feminismos prevaletentes. Hacia una nueva historia del siglo xvii</i>	147
ADRIENNE MARTÍN	
<i>El erotismo de la serrana devoradora de hombres</i>	159
JOSÉ MARÍA PAZ GAGO	
<i>La noble lectora. Las lecturas caballerescas de la duquesa</i>	175
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO	
<i>Versos españoles a tres damas del Renacimiento europeo</i>	185
ANTONIO REY	
<i>Apuntes sobre el género novelesco de «Sucesos y prodigios de amor», de Juan Pérez de Montalbán</i>	199
FANNY RUBIO	
<i>El sujeto femenino de la Noche oscura de San Juan de la Cruz</i>	219
JOSÉ RAMÓN TRUJILLO	
<i>Mujer y violencia en los libros de caballerías</i>	249
LUIS MIGUEL VICENTE	
<i>La Venus Urania de Garcilaso frente a la Venus Pandemo de Aldana y de otros petrarquistas españoles</i>	315

MARILÓ VIGIL

Los usos indumentarios de las mujeres de la Edad de Oro: el triunfo de las apariencias 345

MUJER, ESCRITURA Y PINTURA EN LOS SIGLOS DE ORO: HACIA LA CONCIENCIA DE AUTORÍA

MERCEDES ALCALÁ
(Universidad de Wisconsin-Madison)

Why have there been no great women thinkers and system builders? Where are the female Newtons, Kants, Einsteins? Virginia Woolf's brilliant metaphor of Shakespeare's sister who, had she been as talented as her brother, would still not have been able to accomplish what he did due to the constraints of gender definitions, has actual historic precedents. These women existed, women of extraordinary talent, of genius, with the capacity and the will to excel, create and define.

Gerda Lerner

Una serie de imágenes sacadas de códices medievales nos muestra la voluntad de existir, de ser vinculadas a su propia identidad, de unas mujeres que de forma ingeniosa se las arreglaron para quedar registradas con su nombre y su imagen en los textos que copiaron. Con astucia, de manera casi inadvertida, se retrataron a sí mismas confundidas con la ornamentación de las letras capitales sin olvidar escribir su nombre. Gracias a esa estrategia encaminada a no desaparecer no sólo sabemos de la existencia de una tal Guda, Claricia, o Maria Ormani sino que podemos enunciar su nombre y verlas tal y como se vieron a sí mismas [figs. 1-3]. Son estas imágenes tan sugerentes las que han inspirado el presente trabajo que explora algo que se da de forma rotunda y poderosa en estos códices

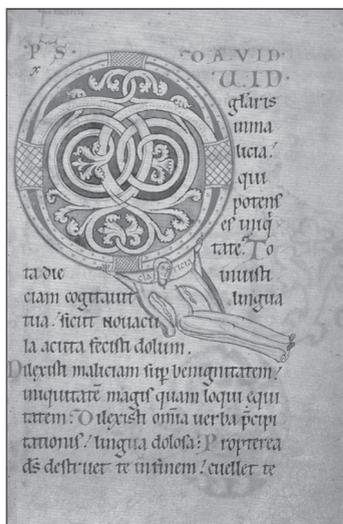


Figura 1

Claricia, «Autorretrato en la letra Q», c. 1200, de un salterio alemán. Walters Art Gallery, Baltimore.



Figura 2

«Guda, mujer y pecadora, escribió y pintó este libro, inicial D», siglo XII. Stadtbibliothek, Frankfurt am Main.

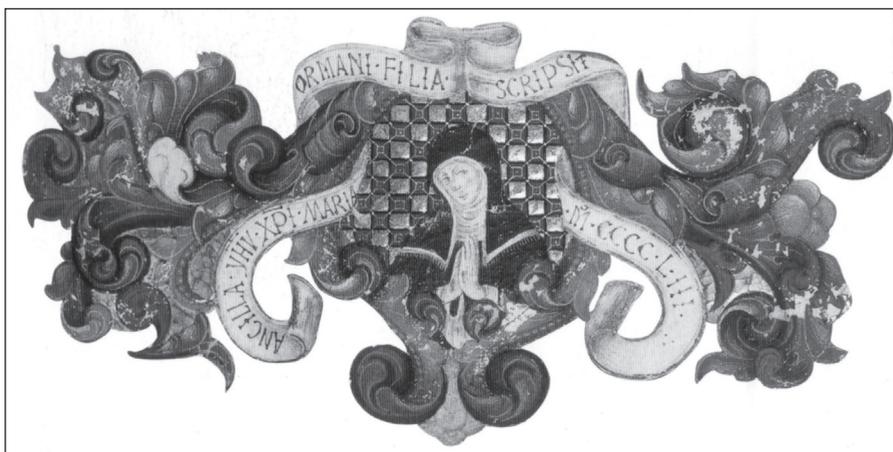


Figura 3

Maria Ormani, «Autorretrato» en *Breviarium cum calendario*, 1453. Österreichische Nationalbibliothek, Viena.

medievales: la unión de palabra e imagen, nombre y autorretrato como formas muy primitivas de autorrepresentación femenina.

Al ocuparme de los comienzos de la escritura de mujeres me interesaba repasar el camino incipiente en los siglos xv, xvi y xvii que las primeras escritoras en español recorrieron hacia la conciencia de autoría, o dicho de otra forma, hacia la aceptación paulatina (muchas veces desde la duda y la negación) del derecho de ocupar un espacio propio en la tradición cultural. Esta idea de la legitimidad del acceso de la mujer al mundo público de la cultura no puede contemplarse sin tener en cuenta la enorme incidencia de la escritura autobiográfica femenina en este primer momento. Recordemos que la primera autobiografía en lengua castellana fue dictada por una mujer, Leonor López de Córdoba en los albores del siglo xv, y no olvidemos tampoco el inmenso corpus de *Vidas* de monjas de este periodo, muchas de ellas sin estudiar o siquiera descubrir¹.

El mundo de la historia de la pintura y el acceso de las mujeres a la misma nos ofrece varias sorpresas muy reveladoras que ponen en contacto muy íntimo el mundo de escritoras y de artistas entre los que hay más coincidencias de lo que pudiera pensarse. Tras conocer los autorretratos de los códices medievales, que son los primeros autorretratos femeninos en Occidente, me acerqué a la pintura de mujeres del Renacimiento y Barroco para descubrir una sorprendente abundancia de autorretratos en la obra de estas pintoras del xvi y xvii de diversa escuela, género, región geográfica y tiempo cronológico.

El autorretrato como forma visual y diferenciada de autobiografía y las conexiones de ambos géneros con la voluntad de establecer una identidad en la tradición cultural es el objetivo de este trabajo, y no me consta que se haya hecho ninguna investigación que vincule ambos géneros y su práctica femenina en esta época en relación con una incipiente conciencia de autoría. Es muy revelador que las pintoras de la Edad Moderna recorrieran un camino semejante al de las escritoras europeas coetáneas y que mientras unas eligieron escribir sus vidas otras decidieron pintarse a sí mismas, en algunos casos decenas de veces, como Sofonisba Anguissola, que nos cuenta su vida en la sucesión de autorretratos que van desde sus catorce años hasta pasados los noventa. Pero también hubo poetas como Sor Juana o Catalina Clara Ramírez de Guzmán que se pintaron a sí mismas con palabras. Así vemos que en el caso de las mujeres de la Edad Moderna autobiografía y autorretrato son dos formas de establecer una identidad, de *ser*, de ocupar un espacio propio, de convertir esa manifestación de la propia identidad en una prueba irrefutable de autoría.

Me propongo explorar la pintura de mujeres en los siglos xvi y xvii y su incidencia en el autorretrato para intentar conceptualizar cómo se conquista la

¹ Vid. Leonor López de Córdoba, *Memorias*, ed. R. Ayerbe-Chaux, *Journal of Hispanic Philology*, II (1977), págs. 11-33.

conciencia de autoría por parte del mundo femenino en los Siglos de Oro. Espero que las diferencias entre dos medios de expresión artística, literatura y arte, sean tan reveladoras como las semejanzas que comparten escritoras y pintoras en su camino hacia la conquista de dicha conciencia. Al referirme a la conciencia de autoría en este trabajo aludo a un proceso largo y difícil, puntuado tanto de convenciones como de actitudes abiertamente subversivas, lo que llevará a la legitimación consciente del acto de ocupar un espacio propio en el ámbito cultural. Este trabajo se centrará sobre todo en el uso que del autorretrato hicieron pintoras europeas de los siglos XVI y XVII, intentando establecer vínculos con la escritura femenina del mismo periodo. Sin embargo no voy a ocuparme en estas páginas, más que de forma tangencial y en relación con la pintura, de la obra autobiográfica de autoras de esos siglos; además tampoco será objeto de este estudio la exploración sistemática de los prejuicios intelectuales, morales, religiosos, biológicos y sociales desde los cuales se definía la noción de lo femenino y que indefectiblemente condujeron a una lógica de la exclusión de la mujer del ámbito de lo público, del cual nos interesa aquí el espacio de la cultura. Hay buena y abundante bibliografía al respecto².

Es importante conceptualizar las relaciones, no siempre obvias, entre autorretrato y autobiografía. Son dos géneros que tienen como objeto de representación el propio *yo* pero que en ningún caso son, como en ocasiones se ha escrito, una moneda de dos caras, una misma cosa cuya diferencia estribaría en sus manifestaciones a través del arte plástico en el caso del autorretrato o del texto escrito en el caso de la autobiografía. A pesar de la naturaleza comparativa de este trabajo y a pesar de que los modelos convencionales de biografía y autobiografía se den de forma implícita en la mayoría de los trabajos críticos sobre autorretratos, se debe tener en cuenta que establecer como perfectamente equivalentes ambos géneros es a menudo inadecuado pues la relación que se da entre el artista y su imagen es muy compleja, y en el caso del autorretrato femenino será esencialmente diferente en sus motivaciones y significaciones culturales con respecto a las del autorretrato masculino, como veremos más adelante.

En su estudio sobre autorretratos femeninos, Marsha Meskimmon concluye que la autobiografía es un subgénero de la biografía. La biografía normalmente suponía la narración escrita por un tercero en orden cronológico de la vida de un personaje notable. Su principal valor provenía del concepto de *verdad* emanado de la obligatoria correspondencia entre vida y escritura. Por otra parte, el prestigio del género biográfico solía ser una consecuencia directa de la relevan-

² Vid., por ejemplo, el reciente volumen editado por Isabel Morant que ofrece un repaso muy completo sobre el acceso de las mujeres a la cultura desde distintos ángulos y se complementa con una bibliografía actualizada. Isabel Morant, ed., *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vol. 2 (*El mundo moderno*), Madrid: Cátedra, 2005.

cia de los personajes biografiados. La autobiografía, según Meskimmon, es un género menor, sin prestigio apenas, que surge como tal en el siglo XVIII y XIX y que se compone de un sinnúmero de subgéneros de diversa configuración formal, a menudo caracterizados por su carácter fragmentario y/o su falta de orden cronológico tales como diarios, epistolarios y memorias³. De la misma manera el autorretrato es un subgénero del retrato, aunque tiene una historia, en cuanto al prestigio alcanzado por la práctica del mismo, completamente diferente de la de la autobiografía. No obstante, es esa relación de *verdad* lo que verdaderamente informa el valor social de ambos géneros:

Like the tests of historical verisimilitude which pervade readings of autobiography, self-portraits have been subject to tests of «truth» or accuracy. [...] This concept of the mimetic truth of the self-portrait is linked to western traditions of thought which link seeing with knowing. In order to ascertain the truth of the representation, we should be able to perceive its accuracy, its likeness, its verisimilitude.⁴

Es curioso, sin embargo, el caso de España, y más adelante de sus colonias americanas, pues hay multitud de testimonios autobiográficos muy tempranos, mucho antes de la eclosión del género en Europa en el XVIII, según Meskimmon, entre los que no se tienen en cuenta crónicas, memoriales, declaraciones en procesos judiciales y otros géneros que a pesar de su contenido autobiográfico tienen otras finalidades y motivaciones y cuyo carácter está fuertemente ligado a circunstancias concretas y a menudo implican una utilidad para otros. En España y el Nuevo Mundo proliferan *Vidas* de soldados, cautivos, monjas, y desde la ficción se fingieron textos autobiográficos de pícaros. Como ya se señaló, la primera autobiografía en lengua castellana es de una mujer, López de Córdoba. En todos estos casos se trata de escritura que parte siempre desde lo marginal, de sujetos que toman la pluma para autorizarse. Curiosamente no se da el proceso inverso, el de la *Vida* de un personaje famoso en la que el texto se autoriza desde el prestigio de su protagonista, antes de ser escrito.

Sobre los comienzos del género autobiográfico escrito por mujeres, Sidonie Smith se refiere al hecho de que las mujeres comiencen a escribir autobiografías desde el momento en que este género surge como tal y observa que en estos ejemplos tempranos de la Edad Moderna sus propias voces revelan las tensiones inevitables de usar un lenguaje recién apropiado que les ha sido ajeno en la creación de una tradición cultural. El discurso de las mujeres comienza

³ Vid. Marsha Meskimmon, *Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century*, Nueva York: Columbia University Press, 1996, pág. 65.

⁴ Marsha Meskimmon, *op. cit.*, pág. 68.

asemejándose al discurso de los hombres, pues no hay un discurso femenino disponible, y supone la negociación entre dos mundos, la dificultad de producir una verdadera representación de una misma en un lenguaje cultural que se ha referido siempre a la mujer desde la ficcionalización inherente a cualquier representación de lo femenino, pues hasta que las mujeres no crean sus propias representaciones, la conceptualización de lo femenino perteneció a un universo de significaciones ajenas a sus voces⁵. Estas observaciones de Sidonie Smith sobre la autobiografía son perfectamente aplicables al autorretrato.

Sin embargo, a pesar de las muchas analogías entre ambos géneros, habría que señalar una diferencia fundamental que no por obvia es menos importante. Se trata de la idea de evento, de progresión cronológica, de *devenir*, que se da en la autobiografía, esté el texto escrito según un orden temporal o no. En la autobiografía hay una presencia de la dimensión temporal ligada a la acción, al *hacer* frente al *estar* del autorretrato que intenta acercarnos a una dimensión del *ser*. La idea de *ser* en el sentido de existir es común a ambos géneros y en el caso de la obra escrita o pintada por mujeres se comparte una dimensión histórica en relación con las inmensas dificultades históricas que encontraron las mujeres para acceder al ámbito de la cultura. Escribirse o pintarse desde el *hacer* o *estar* supone para las autoras de la Edad Moderna un intento de *ser* instrumentalizado desde la necesidad y la no siempre fácil lucha por *aparecer*. Esto es, irrumpir en la tradición creando con frecuencia incipientes genealogías de escritoras o pintoras que remiten a un universo femenino que empieza a construirse a través de la autoría en el ámbito de la cultura.

Hablar de invisibilidad en el caso de las artistas españolas de la Edad Moderna no es una expresión figurada que encubra la inexistencia de las mismas. Las pintoras españolas de los siglos XVI y XVII fueron literalmente invisibles y con toda probabilidad considerablemente numerosas. La explicación de este hecho paradójico y, cuanto menos, sorprendente estriba en las particularidades del oficio de pintar. Por un lado se trataba de un oficio sujeto a regulaciones gremiales del que las mujeres quedaban excluidas legalmente, y por otro, un taller de pintura era un taller de producción en el que trabajaban aprendices que comenzaban con frecuencia como trabajadores sin cualificación realizando trabajos como moler los pigmentos, preparar las telas y bastidores, etc., y terminaban siendo adiestrados en el oficio de la pintura por el maestro. Fondos, paisajes, manos, flores, vestimentas y detalles de toda índole eran con frecuencia pintados por los discípulos del taller que seguían las directrices de estilo del maestro. El resultado de este trabajo gremial era el aprendizaje y la autonomía del discípulo que al fin del proceso aspiraba a establecerse por su cuenta económica y artísticamente.

⁵ Vid. Sidonie Smith, *A Poetics of Women's Autobiography*, Bloomington: Indiana University Press, 1987, pág. 42.

Sin embargo, fue muy común que las hijas de los pintores fuesen adiestradas con esmero y que participasen de forma activa en el arte producido por el taller. De esta manera ayudaban a la economía familiar y con mucha frecuencia se casaban con el discípulo más aventajado del padre, continuando su función de pintoras en el taller del marido. Así, se estima que hubo un número muy elevado de mujeres que pintaron bajo el nombre de sus padres y esposos. La visita a un museo de arte renacentista o barroco no nos deja ver, bajo el mar de firmas masculinas, la segura presencia de imágenes pintadas por mujeres, cuya autoría es irreversiblemente invisible en la mayoría de los casos. Por ejemplo, se sabe a ciencia cierta que Juana, hija de Pacheco y mujer de Velázquez, pintaba maravillosamente y se sospecha que la Sibila es un autorretrato, pero esto no deja de ser una hipótesis muy sugerente que yo no estoy en condiciones de negar o defender. También hubo numerosas monjas pintoras de las que no se conserva casi obra. En un excelente trabajo sobre las mujeres pintoras en España, Alfonso Pérez Sánchez hace un recuento de hijas o esposas de pintores célebres de las que existen testimonios documentales que prueban su oficio de artistas en los talleres de padres, hermanos, esposos e incluso hijos. Entre estos nombres, que son la punta de un iceberg de enormes dimensiones, pues se trata de las artistas españolas reconocidas en su tiempo, están Dorotea y Margarita, hijas de Juan de Juanes; Isabel Sánchez Coello, hija de Alonso Sánchez Coello; una hija de Felipe de Liaño; otra de Antonio Arias; María Eugenia Beer, hija de Cornelio de Beer; y por último las únicas dos de las que se conserva obra autónoma, la especialista en bodegones Josefa de Ayala o de Óbidos, hija de Baltasar Gómez Figueira; y Luisa Roldán, escultora e hija del célebre Pedro Roldán⁶. Por lo tanto tenemos la constancia de que hubo muchas pintoras que ejercieron su trabajo en talleres profesionales y al mismo tiempo sus obras están diluidas en las de sus padres o esposos, existiendo desde la invisibilidad. Afortunadamente contamos con fascinantes ejemplos de artistas en su mayoría italianas y flamencas que, como sus compañeros pintores, participaron de la misma época que compartieron las escritoras españolas de los Siglos de Oro. Pero sobre todo, tanto españolas como francesas, flamencas, sicilianas o florentinas vivieron en un mundo de signo masculino y abiertamente misógino, a pesar de las muchas excepciones que puedan alegarse. Sin embargo, la especificidad de las condiciones de producción y demanda artística unidas a particularidades económicas y culturales en diversas partes de Europa hacen posible la existencia de espléndidos ejemplos de pintoras en Italia y los Países Bajos que practicaron el género del autorretrato de forma sistemática.

⁶ Vid. Alfonso E. Pérez Sánchez, «Las mujeres pintoras en España», en *La imagen de la mujer en el arte español*, Madrid: Seminario de Estudios de la Mujer, 1990, págs. 73-101.

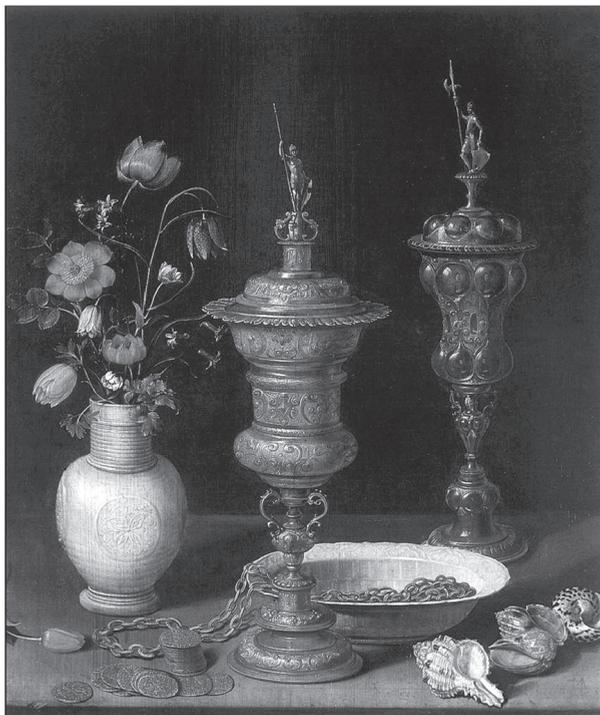


Figura 4
Clara Peeters, «Naturaleza muerta», 1612. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.



Figura 5
Idem. Detalle.

Inciendo en el tema de la invisibilidad de la mujer en el arte, y en estrecha relación con los códices medievales a los que me he referido, está el caso de la obra de Clara Peeters, pintora flamenca perteneciente a una dinastía de pintores especialistas en bodegones, género muy demandado por la burguesía de los Países Bajos, que se pinta reflejada numerosas veces en la superficie pulida de los objetos que representa [figs. 4-5]. Sigue el ejemplo de Van Eyck que pintó un espejo convexo en la *Familia Arnolfini* pero es la primera que se pinta a sí misma —hasta ocho veces— con la paleta y los pinceles en la mano en el acto de pintar, distorsionando su imagen que se ajusta a la luz y a la convexidad de los objetos, siendo como la piel de los mismos, o parte de la luz que inadvertidamente los ilumina. Tiene varias obras en las que se autorretrata numerosas veces. En la tradición flamenca creó escuela entre pintoras de bodegones: así repiten esta sutil e ingeniosa forma de autorretrato Rachel Ruysch y Maria Van Oosterwijck que heredaron esta estratégica forma de *aparecer* en la propia obra como resistencia abierta a la invisibilidad de la artista.

Mi pregunta al constatar que el autorretrato es el género más practicado por las artistas de los comienzos es: ¿por qué esta obsesión de la mujer con su autorrepresentación? Tan ligado parece estar el autorretrato con la pintura de mujeres que las primeras representaciones de mujeres pintando son mujeres pintando su autorretrato en un espejo. Se trata del libro de Boccaccio *De claris mulieribus* en cuyas ediciones iluminadas se representa a Marcia y a Timarete, ambas citadas por Plinio, pintando sus autorretratos [figs. 6 y 7]. Sin embargo, es muy raro que en los autorretratos femeninos aparezca la pintora mirándose al espejo: la Vanagloria se ha representado tradicionalmente como una mujer mirándose al espejo y al fin y al cabo el autorretrato es un espejo en sí mismo [fig. 8]. El autorretrato de mujeres tiene que comenzar venciendo las reservas que suscita lo que puede considerarse como un ejercicio de vanidad, como un desafío a ese principio de la invisibilidad, del anonimato, como un presentarse en el mundo no sólo como sujeto sino como un objeto representado que necesariamente debe subvertir, al adoptarlos, los códigos de la tradición, pues sujeto y objeto inician otra lógica de las cosas. En este sentido es muy revelador que el único autorretrato que se conserva de Clara Peeters, fuera de su reflejo escondido en los objetos de los bodegones, sea una representación de sí misma como *Vanitas* rodeada de todos los motivos que tradicionalmente acompañaban al tema [fig. 9]. Tal vez el presentar su imagen de mujer joven como reflexión moralizadora sobre la fugacidad del tiempo sea una estrategia para evitar la falta de modestia que supone el pintarse de forma tan abierta. Sin embargo, el haber elegido precisamente el tema de la vanidad supone también una alusión redundante a cómo se percibe socialmente el mirarse en el espejo de la propia representación. Laurie Schneider sostiene que «el mismo concepto de autorretrato implica el uso literal del espejo aunque éste no sea visible en el producto



Figura 6

Ilustración de una traducción francesa del libro de Boccaccio *De claris mulieribus*. Representa a Timarete (pintora de la antigüedad citada por Plinio), 1404. Bibliothèque Nationale, París.



Figura 7

Marcia, en *De claris mulieribus* de Boccaccio, 1470.



Figura 8

Ambrogio Lorenzetti, Vanagloria (detalle del cuadro «Alegoría del mal gobierno»), 1338-40. Palazzo Pubblico, Siena.



Figura 9

Clara Peeters, «Autorretrato como Vanitas», 1612-17. Bonhams Private Collection, Londres.

final. Además, existe un aspecto metafórico inevitable en el autorretrato, que es un espejo para el artista»⁷.

El pintarse supone aparecer, ser vista, el escribir la propia vida supone tener voz, ser oída, y ambas cosas atentaban frontalmente con los principios de invisibilidad y silencio que regían la existencia de las mujeres en la vida pública. La Edad Moderna en toda Europa fue bastante consistente en la homogeneidad con la que prevaleció una ideología según la cual la esfera de lo femenino debía circunscribirse al ámbito privado y doméstico. Es decir, el ideal de mujer consistía en existir casi sin tener presencia pública alguna y de esta manera minimizar los peligros que podían acarrear las carencias intelectuales y morales propias del sexo femenino. Esta idea no se puede expresar de forma más explícita que en el siguiente pasaje de Juan de Zabaleta de su *Día de fiesta por la mañana y por la tarde*:

Muy dentro de sí ha de estar la mujer en público. Los párpados echados sobre los ojos la encubren toda, el silencio la hace ausente. Nunca está una mujer más hermosa que cuando está dormida; nunca parece mejor una mujer que cuando no está donde está.⁸

Al hablar de conciencia de autoría y ocuparme tanto de escritoras como de pintoras, intento transmitir el hecho de que ambas comparten con sus obras el ser agentes de una transgresión: ocupar un espacio público y esencialmente masculino. Esta relación entre pintura y escritura es esclarecedora porque al salir de los códigos de lo escrito podemos *ver* de una forma más gráfica cómo se resuelve la problemática a la que también tienen que enfrentarse las mujeres artistas.

Es importante que tengamos idea de que se percibía a la mujer como un sujeto esencialmente ávido, tan deseosa de invadir el espacio vedado de la cultura como de extinguir las fuerzas físicas de su esposo o amigo debido a su avidez sexual. No debemos imaginar la tan deseable pasividad femenina como algo inherente y natural sino como un ideal que sólo se inculca mediante la educación. Se denostaba como vicio la curiosidad femenina pues ésta abriría el espacio cerrado de la casa al mundo, y esta curiosidad también se caracterizaba como avidez de conocimiento, algo que se explica desde el concepto de la carencia y la imperfección. Por ejemplo, en 1477, Hernando de Talavera escribe en este sentido lo siguiente:

⁷ Vid. Laurie Schneider, «Mirrors in Art», *Psychoanalytic Inquiry*, V (1985), pág. 287. Aquí, como en todos los demás casos de textos originalmente en inglés, la traducción aportada es mía.

⁸ Vid. Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. C. Cuevas, Madrid: Castalia, 1983, pág. 357.

Digo que es natural a las mujeres la codicia del saber, porque aquella cosa es naturalmente más codiciada de que tenemos mayor falta. Pues como tengan comúnmente el entendimiento y la discretiva más flaca que los varones, parece que no sin causa quieren suplir su defecto.⁹

Esta codicia del saber no es más que una manifestación más de la avidez que se presenta en todos los órdenes de la vida femenina como es el caso de la codicia sexual, también fruto de su frialdad y humedad, es decir de su imperfección biológica como claramente expresa el *Tratado del uso de las mujeres* del médico Francisco Núñez de Coria en 1572. Es un tratado de higiene sexual masculina, es decir, de cómo conseguir que el coito beneficie y no perjudique a la salud de los varones, pero el acto sexual aquí se denomina abiertamente «uso de las mujeres».

Lo qual entenderan si del todo leyeren este mi tractado, si tienen cuidado y auiso de procurar mas de la salud de su anima y cuerpo, que no de su vehemente delectacion, aunque sea de muy hermosa muger, la qual por aventura es insaciable, como las demas mugeres las quales naturalmente son de apetito insaciable, pues como dize Salamon en el treynta y nueue de sus prouerbios, tres cosas son que nunca se hartan, la boca del infierno, la vulua, el fuego. [...] y por ende no ay para que alguno contienda y porfie con ellas para poderlas satisfazer y vencer porque son de apetito insaciable, y mas luxuriosas que los varones.¹⁰

Estos ejemplos, aunque bastante reveladores, no son más que dos pequeños testimonios entre millares que nos dan una idea de la enorme resolución y voluntad que tuvieron que tener las primeras pintoras y escritoras pues no sólo accedieron a la cultura leyendo o mirando sino que se atrevieron a ser sujetos activos en la misma.

En un pasaje sorprendente, no por su contenido sino por su crudeza, Juan de Zabaleta se suma a la numerosa lista de testimonios que ridiculizaban desde la sátira a las mujeres con pretensiones literarias:

Mas, ¿cómo ha de andar casa donde, en lugar de agujas, hay plumas y en lugar de almohadillas, cartapacios? Yo apostaré que una mujer déstas, las sábanas que rompe de noche buscando, a vuelcos, los conceptos, no las

⁹ Cfr. Fray Hernando de Talavera, *Tratado de vestir y calzar*, Madrid: BAE, XVI, pág. 60.

¹⁰ Vid. Francisco Núñez de Coria [1572], *Tratado del uso de las mugeres, y como sea dañoso, y como provechoso, y que cosas se ayan de hazer para la tentacion de la carne, y del sueño y vaños*, ed. J. Dangler [1997], http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Trat_mugeres, pág. 2.

remienda de día por escribir los conceptos que buscó entre las sábanas y leérselos a sus conocidos. También apostaré que, si estando escribiendo ve que se le cae un hijo en la lumbre, por no levantar la pluma del papel, le socorre tarde o no le socorre. ¡Fuego de Dios en ella!

La mujer poeta es el animal más imperfecto y más aborrecible de cuantos forman la naturaleza, porque no hay animal de tantas tachas que no sea bueno para algo, sola ella no es buena para cosa desta vida. Esto asentado, veamos ahora por qué alaban a Erina, Propercio y Rabisio. Claro está que porque hacía versos. Por lo que ellos la alaban, si me fuera lícito, la quemara yo viva. Al que celebra a una mujer por poeta, Dios se la dé por mujer, para que conozca lo que celebra.¹¹

En testimonios como éste que niegan cualquier capacidad femenina intelectual ni siquiera se plantean temas como la adecuación o no del discurso de las mujeres a los cauces de la cultura. No se trata de discutir la validez o legitimidad de las obras producidas por mujeres sino de negar la posibilidad de las mismas dada la profunda incapacidad femenina, tanto intelectual como moral para cualquier tipo de actividad artística. Debemos suponer que esta misoginia radical y absoluta, aunque abundante, dejó espacio para que en la sociedad del barroco

¹¹ Juan de Zabaleta, *Errores celebrados*, ed. D. Hershberg, Madrid: Espasa Calpe, 1972, pág. 43. Transcribo el resto del pasaje por su interés ya que *razona* su tesis y compara la naturaleza de la poesía con la de la mujer, con lo que piensa demostrar la incompatibilidad de ambas.

«Juntemos, pues, ahora las propiedades de la poesía con los defectos y propensiones de una mujer y veremos lo que resulta. Miedo me da pensarlo. En la poesía no hay sustancia, en el entendimiento de una mujer tampoco: muy buena junta harán entendimiento de mujer y poesía. La necesidad de las proporciones obliga a poner en la poesía muchas palabras impropias o forzadas o sobradas. La mujer, por su naturaleza, no sabe poner nada en su lugar; mírense cuál estarán sus palabras en las dificultades de la poesía. El oficio de la poesía es fingir, el ansia de la mujer es maquinari; darle por obligación la inclinación es acabar de echarla a perder. Cuando la poesía es sátira, es murmuración, es chisme. La mujer naturalmente es chismosa; si la añaden la vena de poeta, no parará de hacer sátiras con que ande ahismando al mundo las faltas ajenas. Cuando la poesía es lisonja, es estrago de los entendimientos. Lisonja en labios de mujer hace más daño que lisonja; porque de un hombre se puede presumir que inventa las perfecciones que pinta, pero de una mujer, como es menor su capacidad, se piensa que pinta las perfecciones que halla. De donde se colige que si la lisonja ordinaria hace de los entendidos bobos, y de los bobos locos, ésta hace locos de entrambos, porque entrambos la creen muy aprisa. De suerte que la mujer que es poeta jamás hace nada, porque deja de hacer lo que tiene obligación, y lo que hace, que son versos, no es nada. Habla más de lo que había que hablar, y con más defectos y superfluidades. Añade otra locura a su locura. De día y de noche está maquinando disparates que, sobre los que ella había de maquinari, hacen desatinadísimo tropel de quimeras. Si alguien la ofende, no cesa de hacerle sátiras. Si ha menester a alguien, le enloquece o le emboba a lisonjas. Esto hace una mujer que hace versos: ¡buena debe de andar su casa!» (págs. 43-44).

español se avanzara ligeramente con respecto a esta postura hacia la aceptación de la posibilidad de la participación cultural femenina. En este sentido, Gerda Lerner afirma:

Las escritoras que escribían antes del reconocimiento de que las mujeres pudieran ser capaces de participar como pensadoras autónomas en el discurso público —un reconocimiento que podemos ubicar históricamente en el siglo xvii— tuvieron que superar tres obstáculos antes de que se pudiera oír su voz: 1) que en efecto eran las autoras de su propio trabajo; 2) que tenían el derecho a su propio pensamiento; 3) que su pensamiento pudiera arraigarse en una experiencia y un conocimiento diferentes de los de sus mentores y predecesores patriarcales.¹²

Además añade con lucidez que tenían que comenzar deconstruyendo los marcos de referencia que subestimaban y trivializaban su trabajo además de verse obligadas a «minimizar el carácter separado y único de su experiencia femenina, y a menudo acababan distorsionando, disfrazando o trivializando su propia experiencia»¹³.

Sor Juana, por su parte, en una carta a su confesor, expresa la hostilidad abierta con la que se recibía su escritura considerada indecente por parecer hecha por un hombre debido a su calidad:

¿Qué palabra digo sin recelo? ¿Qué más podré decir ni ponderar? Que hasta el hacer esta forma de letra algo razonable me costó una prolija y pesada persecución, no más de porque dicen que parecía letra de hombre y que no era decente, con que me obligaron a malearla adrede.¹⁴

Así queda de manifiesto que lo apropiado, lo ajustado a la naturaleza en la escritura de una mujer es el error, lo incorrecto, lo inferior, y que la excelencia se consideraba prueba de lo masculino. De esta manera, el camino hacia la conciencia de autoría comienza con la conciencia de ilegitimidad, inadecuación, deficiencia, y casi siempre de forma implícita o explícita habrá una justificación. Recordemos que Teresa de Jesús e incluso la misma Sor Juana en ocasiones niegan el escribir por voluntad propia y expresan cierta aversión hacia la escritura sólo superada gracias a la obediencia hacia autoridades masculinas

¹² Gerda Lerner, *The Creation of Feminist Consciousness: From the Middle Ages to 1870*, Oxford: Oxford University Press, 1993, pág. 47.

¹³ Gerda Lerner, *op. cit.*, pág. 48.

¹⁴ Sor Juana Inés de la Cruz, «Carta a su confesor», *Autodefensa espiritual*, ed. de A. Tapia Méndez, Monterrey: Producciones Al Voleo El Troquel S.A., 1992, pág. 11.

que les han ordenado hacerlo. Muchas de las mujeres declaran una mediación masculina y autoritaria, por la cual su escritura se legitima. Teresa de Jesús en su *Vida* escribe que

porque solos los que me mandan escribir, saben que escribo, y al presente no están aquí, y escribo casi hurtando el tiempo, y con pena, porque me estorbo de hilar, por estar en casa pobre, y con hartas ocupaciones [...] para lo demás basta ser mujer, para caérseme las alas, cuanto más mujer, y ruin.¹⁵

Y más de un siglo más tarde escribe Sor Juana:

Y, a la verdad, yo nunca he escrito sino violentada y forzada y sólo por dar gusto a otros; no sólo sin complacencia, sino con positiva repugnancia, porque nunca he juzgado de mí que tenga el caudal de letras e ingenio que pide la obligación de quien escribe [...] Yo no estudio para escribir, ni menos para enseñar (que fuera en mí desmedida soberbia), sino sólo por ver si con estudiar ignoro menos. Así lo respondo y así lo siento. El escribir nunca ha sido dictamen propio, sino fuerza ajena.¹⁶

Esta idea de legitimar la escritura mediante la mediación de una autoridad masculina a la que se obedece es abundantísima en la escritura femenina. Por cierto, existe un autorretrato muy curioso de una niña de 12 años que se pinta a sí misma pintando a su maestro. Anna Waser, considerada una niña prodigio se retrata a sí misma en 1691 pintando a su maestro, reconociendo de forma implícita la autoridad de éste [fig. 10]. Sin embargo, otra tendencia muy común en casi todas las escritoras de la época, desde Teresa de Cartagena a Sor Juana pasando por Ana Caro es el crear genealogías de mujeres ilustres en el que ellas se incluyen¹⁷. Como escribe M.^a Victoria López Córdón:

¹⁵ Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, ed. D. Chicharro, Madrid: Cátedra, 1979, pág. 188.

¹⁶ Sor Juana Inés de la Cruz, «Respuesta a sor Filotea», en *Obras selectas de Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. L. Sainz de Medrano, Madrid: Planeta, 1987, págs. 425-63.

¹⁷ En el prólogo a sus *Novelas ejemplares* María de Zayas une la consabida genealogía de mujeres con otras novedades: la burla a la erudición instantánea de la época, por la que las mujeres van a poder acceder a una apariencia de erudición como cualquier hombre; la defensa de la naturaleza de las mujeres como de igual valor a la del hombre al parodiarse la misógina teoría de los humores y al subvertir su sentido; una denuncia de la falta de educación femenina; y, por último, una alusión a las mujeres contemporáneas que también escriben pero de las que no nombra a ninguna (María de Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. J. Olivares, Madrid: Cátedra, 2000, pág. 160):

«Y así, la verdadera causa de no ser las mujeres doctas no es defecto del caudal, sino falta de la aplicación. Porque si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizá más agudas, por ser de natural más

Mediante el reconocimiento de quienes las precedieron pretenden romper su propia excepcionalidad. Es decir, se encuentran a sí mismas en las acciones de las otras y buscan, en muchos casos, integrarse con ellas en una imaginaria República literaria femenina que las resarza de su marginación.¹⁸

Un mecanismo muy parecido se da en el caso de las pintoras renacentistas y barrocas: a través de sus cuadros se «citan» unas a otras e incorporan novedades y motivos aportados por sus predecesoras, dándose en ellas una clara conciencia de genealogía, de tradición recién inaugurada. Por ejemplo, Sofonisba Anguissola será el modelo a seguir por Lavinia Fontana al presentarse como dama y como profesional de la pintura en autorretratos que reconcilian estas dos cualidades, y Artemisia Gentileschi inaugurará el género del autorretrato como *Alegoría de la pintura* que luego seguirán Elisabetta Sirani y otras pintoras barrocas.

Es cierto que el autorretrato es un género también ampliamente practicado por pintores masculinos y desde Durero se convierte en un género respetado que alcanza su plenitud con la espléndida secuencia de autorretratos de Rembrandt. Sin embargo, proporcionalmente su práctica es muchísimo mayor en la pintura de mujeres y será un tema recurrente, casi obsesivo en el arte femenino de los siglos XVI y XVII. Tal y como explora Frances Borzello en su seminal estudio sobre el tema, el carácter de los autorretratos masculinos es esencialmente diferente de la autorrepresentación femenina. Los pintores hombres usan el género para relacionarse con otros pintores del pasado (como Goya en su «Familia de Carlos IV», que se retrató haciendo un guiño al Velázquez retratado en «Las Meninas»). También muestran sus habilidades, sus condecoraciones, y, en general, casi todos ellos establecen un diálogo muy interesante y variado con el canon y con la tradición de la que se sienten parte activa e incuestionable. Según Borzello, la

frío, por consistir en humedad el entendimiento, como se ve en las respuestas de repente y en los engaños de pensado, que todo lo que se hace con maña, aunque no sea virtud, es ingenio. Y cuando no valga esta razón para nuestro crédito, valga la experiencia de las historias, y veremos por ellas lo que hicieron las mujeres que trataron de buenas letras.

De Argentaria, esposa del poeta Lucano, refiere él mismo que le ayudó en la corrección de los tres libros de *La Farsalia*, y le hizo muchos versos que pasaron por suyos. Temistoclea, hermana de Pitágoras, escribió un libro doctísimo de varias sentencias. Diotima fue venerada de Sócrates por eminente. Aspano hizo muchas lecciones de opinión en las academias. Eudoxa dejó escrito un libro de consejos políticos; Cenobia, un epitome de la *Historia oriental*. Y Cornelia, mujer de Africano, unas epístolas familiares con suma elegancia, y otras infinitas de la antigüedad y de nuestros tiempos que paso en silencio, porque ya tendrás noticias de todo, aunque seas lego y no hayas estudiado. Y que después que hay *Poliantes* en latín, y *Sumas morales* en romance, los seglares y las mujeres pueden ser letrados».

¹⁸ M.^a Victoria López Cordón, «La fortuna de escribir: escritoras de los siglos XVII y XVIII», en *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vol. 2 (*El mundo moderno*), ed. I. Morant, Madrid: Cátedra, 2005, pág. 228.



Figura 10

Anna Waser, «Autorretrato a los 12 años», 1691. Kunsthaus Zurich.

pregunta que debemos hacernos al mirar un autorretrato de mujer es ¿por qué ha elegido representarse de esa manera y no de otra, puesto que el autorretrato no es nunca un reflejo inocente de lo que las artistas ven cuando se miran en el espejo?¹⁹ Pero el género del autorretrato en general se ve esencialmente afectado por la práctica que del mismo hicieron las mujeres. Así, según Borzello, el primer autorretrato de la historia que pinta a un pintor pintando, hombre o mujer, es de una mujer, Catharina Van Hemessen en 1548. Este autorretrato marca un antes y un después en la historia de la representación femenina al reforzar la transgresión que la artista lleva a cabo dado que no sólo pinta sino que se pinta a sí misma y además se pinta a sí misma pintando [fig. 11].

¹⁹ Frances Borzello, *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1998, págs. 18-19.



Figura 11

Catharina Van Hemessen, «Autorretrato», 1548. Oeffentliche Kunstsammlung, Basel.
Primer autorretrato en la historia de la pintura que muestra al pintor pintando.

De esta manera, cuando vemos un autorretrato, se percibe muy claramente que desde la misma obra se anticipa una pregunta: ¿qué haces tú pintando? Y eso mismo es lo que he ido percibiendo durante años al leer muchos textos de mujeres de la época: todos, adoptando diversas estrategias, intentan anticiparse a la pregunta ¿qué haces tú escribiendo? En parte por esa pregunta implícita el autorretrato y la autobiografía de mujeres son procesos de presentación de una misma nada inocentes que deben de anticipar la recepción que esa representación del yo va a elicitar en el lector o espectador. Siempre se va a intentar dirigir indirectamente esa percepción y por ello son productos «editados» que procuran buscar la simpatía, no ya hacia la obra de arte sino hacia la imagen proyectada de una misma. En el caso del arte hay un complicado vocabulario de poses, convenciones, gestos y transgresiones de la norma que convierten al lienzo en un espacio donde

se negocian significaciones contradictorias, siempre en estrecha relación con la visión del mundo de su época.

Uno de los casos más extraordinarios de artistas del Renacimiento es el de Sofonisba Anguissola (1532-1625). Su historia excepcional la convierte en paradigma de la mujer artista casi durante siglo y medio. Nacida en una familia de la baja nobleza de Cremona, debió a su padre una educación inusualmente esmerada en la pintura, la música y las letras latinas. Sus seis hermanas fueron educadas de la misma manera y todas sobresalieron en arte, música o humanidades. Sin embargo, lo verdaderamente revolucionario de su educación fue que su padre la mandara a estudiar con un pintor local, Bernardino Campi, al menos tres años, lo cual hace de su acceso al arte un caso único pues no hubo ejemplos semejantes ni antes ni después. Fue celebrada por Vasari como un fenómeno de la naturaleza con las palabras *stupore*, *meraviglia*, *miracolo*. Gozó de renombre e incluso tuvo contacto con Miguel Ángel al que consultó esporádicamente sobre diversas cuestiones artísticas. Fue llamada a la corte de Felipe II como dama de honor de la reina Isabel de Valois. En la corte española pintó retratos del rey, las reinas Isabel y Margarita de Austria, las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela y otros miembros de la familia real y la nobleza. Años después de la muerte de Isabel de Valois es espléndidamente dotada por Felipe II que la casa con el hijo del Virrey de Nápoles. Viuda, se vuelve a casar muy pronto con Orazio Lomellino, mucho más joven que ella, con el que comparte un largo y feliz matrimonio hasta que muere a los 92 años. Fue una verdadera celebridad en su tiempo y muy al final de su vida será visitada y retratada por el gran pintor Anthony Van Dyck. Esta biografía extraordinaria fue minuciosamente registrada en, literalmente, decenas de autorretratos que circularon por las colecciones de arte más prestigiosas de su tiempo, contribuyendo muy directamente a la creación de su propio mito.

Su belleza clásica junto con su nobleza son características que la sitúan a la vez en los márgenes de la profesión y que paradójicamente la convierten en un foco de atención en el panorama artístico del cinquecento. Al ser considerada una maravilla de la naturaleza, una excepción de la norma y al ejercer la pintura no como oficio sino como manifestación prodigiosa de un don inusual, no experimentó hostilidad en la recepción de su obra sino simpatía y admiración²⁰. A pesar de su enorme fama nunca cobró un cuadro suyo ni apareció en los documentos oficiales como pintora. Su estatus de noble y su condición de mujer protegieron su actividad artística por un lado e impidieron su verdadera

²⁰ Vid. Ilya Sandra Perlingieri, *Sofonisba Anguissola: The First Great Woman Artist of the Renaissance*, Nueva York: Rizzoli, 1992; y Paola Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art: Gender Representation Identity*, Manchester: Manchester University Press, 1997.

asimilación en el oficio por el otro: no tuvo una formación adecuada en un taller o en una academia que le permitiera aprender anatomía y pintar la figura humana, no tuvo discípulos directos y su arte se redujo al género del retrato. El retrato fue considerado un arte menor pues no requería concebir una composición compleja ni pintar escenas mitológicas o bíblicas en las que se resolvieran problemas técnicos dificultosos. Su obra circula, dado su estatus social, según el complicado sistema económico de la dádiva. Así, dado el enorme porcentaje de autorretratos que pinta se puede decir que se regala a sí misma desde esas autorrepresentaciones cuidadosamente articuladas. Los autorretratos de Sofonisba proyectan consistentemente una imagen socialmente aceptable aunque dicha imagen, siempre envuelta en un impecable sentido del decoro, no esté exenta de cierta asertividad bastante revolucionaria.

Sofonisba fue la que inauguró como tal el género del autorretrato femenino, aunque hubiera manifestaciones más tempranas. A través de su extenso corpus de autorrepresentaciones conceptualiza diversos aspectos de la especificidad del arte y la pintura de mujeres y abre un mundo de expectativas a sus seguidoras. Por ejemplo, en su autorretrato en el que es pintada por su maestro, da la vuelta de forma brillante a la idea de autoridad y autoría [fig. 12]. No se pinta, como sería esperable, pintando a su maestro reconociendo así su autoridad al convertirlo en su modelo, real y figuradamente, sino que se pinta a sí misma como objeto representado, como modelo clásico de la belleza femenina, mientras es pintada por su maestro. Este autorretrato, lejos de reafirmar la idea de autoridad masculina la cuestiona, pues una poderosa ironía surge de la idea de que en realidad la mujer del cuadro que encarna el ideal canónico de dama renacentista es la que en verdad se ha pintado a sí misma mientras es pintada por un maestro que es, a su vez, agente de una acción ficcionalizada desde el cuadro. Una de las primeras pinturas en la historia, sólo precedida por la de Catharina Van Hemessen de 1548, antes comentada, de una artista autorretratándose mientras pinta es un autorretrato de una joven Sofonisba que se presenta a sí misma pintando una obra de devoción [fig. 13]. La vida de Sofonisba queda registrada en imágenes de sí misma que cumplen una función documental difícil de encontrar en otros artistas. Varias pinturas recogen la primera adolescencia, como por ejemplo un autorretrato en el que porta un papel con una inscripción que declara su autoría junto a la indicación «Virgo» [fig. 14]. Uno de los autorretratos más interesantes es el que pintó casi con ochenta años para presentarle sus respetos al rey Felipe III al que conoció de niña [fig. 15]. Lo extraordinario de este último cuadro radica en que cumple de una manera literal la función de sustituir a la propia persona: Sofonisba no puede viajar por lo avanzado de su edad y envía una imagen fiel de sí misma que porta en su mano un papel en el que ha escrito «A su Católica Majestad, besa su mano, Anguissola». De esta forma infunde voz y presencia a una copia suya a la que *autoriza* para sustituirla como si se tratara de un doble



Figura 12

Sofonisba Anguissola, «Autorretrato como un retrato pintado por Bernardino Campi», c. 1550. Pinacoteca Nazionale, Siena.



Figura 13

Sofonisba Anguissola, «Autorretrato con el caballete, pintando un cuadro de devoción», 1556. Muzeum Zamek, Lancut.



Figura 14

Sofonisba Anguissola, «Autorretrato», 1554. Kunsthistorischesmuseum, Viena.



Figura 15

Sofonisba Anguissola, «Autorretrato», c. 1610. Colección de Gottfried Keller, Bern.



Figura 16
Sofonisba Anguissola, «Autorretrato», c. 1620. Nivaagaards Art Museum, Niva,
Dinamarca.

capaz de cumplir la misma función²¹. El último autorretrato conocido de esta autora lo pintó casi a sus noventa años cuando ya casi no podía ver [fig. 16]. En él, pese a una menor minuciosidad en el detalle, se observa una verdadera pasión por representar con veracidad la determinación del gesto y la voluntad que subyace tras un rostro y unas manos a los que el tiempo ha tratado con benevolencia. Otras pintoras como Lavinia Fontana (1552-1614), que también fue muy reconocida en el XVI, siguen los pasos de Sofonisba y aportan innovaciones que establecen nuevos significados en la práctica del autorretrato de mujeres.

²¹ Este autorretrato de Sofonisba que viaja en vez de ella y que cumple la misma función que su modelo me recuerda a los retratos de Auristela que viajan por los mismos espacios europeos. Los múltiples retratos de Auristela que circulan por el texto cervantino *sustituyen* de forma compleja a su original y provocan efectos más intensos en quienes ven los retratos que el propio personaje. *Vid.* Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. C. Romero Muñoz, Madrid: Cátedra, 1997; y Mercedes Alcalá Galán, «La representación de lo femenino en Cervantes: la doble identidad de Dulcinea y Sigismunda», *Cervantes XIX* (1999), págs. 125-39.

Lavinia Fontana, veinte años más joven que Sofonisba y muy influida por su éxito, es instruida en el taller de su padre Próspero Fontana. Como muchas mujeres pintoras que han quedado en el anonimato se casó con el discípulo predilecto de su padre, Paolo Zappi, que no tuvo éxito alguno como pintor. Tal vez esta circunstancia permitiera una situación completamente inusual: a pesar de haber tenido once hijos, se dedica por completo a la pintura de forma plenamente profesional siendo su marido el encargado de la casa y su asistente en el taller. Pinta no sólo retratos sino también cuadros de gran formato, escenas del Antiguo Testamento e importantes comisiones de la alta nobleza y el alto clero. Su éxito llega a tal que incluso tendrá el honor de retratar al mismo Pablo V. Su obra, entre la que se cuentan numerosos autorretratos, es muy cotizada en su tiempo. Sin embargo, gran número de sus obras se atribuyeron erróneamente con el paso del tiempo a otros artistas masculinos, lo que constituye una tendencia constante en la historia del arte con respecto a la valoración de artistas femeninas del Renacimiento y Barroco. Suele representarse a sí misma siguiendo en todo el modelo de dignidad y gravedad de Sofonisba Anguissola. Se presenta no sólo como gran dama ricamente vestida sino que también a la vez procura demostrar sus talentos: o tocando el clavicordio o con los atributos de su arte en sus manos, pinceles y paleta.

Sin embargo, con respecto a sus aportaciones al género del autorretrato Fontana introduce una novedad de enorme relevancia en ese camino hacia la conciencia de autoría. Es la primera pintora en hacer un autorretrato a modo de manifiesto, cuya significación está a medio camino entre una reivindicación de su profesionalidad plena y una poética de su pintura [fig. 17]. Al mostrarse en su estudio rodeada de esculturas de la figura desnuda, lo cual era profundamente inmoral para una mujer, se iguala al entrenamiento de los hombres y desafía las convenciones del momento al hacer primar su identidad de artista profesional y de pleno derecho sobre la circunstancialidad de su género.

En el clásico estudio de Sandra Gilbert y Susan Gúbar sobre las escritoras decimonónicas se analiza de una forma muy sugerente el cuento de Blancanieves que está basado en fuentes folclóricas. Lo que me interesa aquí de ese análisis es el espejo de la reina. Ese espejo, según estas autoras, emite sus juicios con una voz masculina que desde su autoridad decide qué vale la mujer que busca su reflejo en su superficie.

¿Qué significa ser una mujer escritora en una cultura cuyas definiciones fundamentales de la autoridad literaria son, como hemos visto, franca y encubiertamente patriarcales? [...] Si el espejo de la reina habla con la voz del rey, ¿cómo afectan estas perpetuas advertencias reales a la propia voz de la reina? Puesto que suya es la voz principal que oye, ¿trata la reina de sonar como el rey, imitando su tono, sus inflexiones, sus expresiones, su punto de



Figura 17

Lavinia Fontana, «Autorretrato con figurines», 1579. Galleria degli Uffizi, Florencia.

vista? ¿O le «responde» con su propio vocabulario, su propio timbre, insistiendo en su punto de vista propio?

Para muchos historiadores del arte o de la literatura es controvertido aceptar como real la existencia de una impronta marcada por el género sexual de su autor/a dada la dificultad metodológica para rastrear y definir esas diferencias. Sin embargo, comparando motivos abundantes en el canon cultural, se puede en ocasiones intuir ese «propio timbre» en la voz y en las imágenes de algunos cuadros que reinterpretan temas consagrados por la tradición y que creo que aportan la impronta, a veces sutil, a veces evidente, de su autoría femenina. Por ejemplo, resulta revelador el caso de una obra de Zurbarán de la que no hay un equivalente femenino y cuya excepcionalidad está en que no puede haberla [fig. 18]. La representación de Santa Ágata, con su rostro de niña ofreciendo delicadamente sus senos en una bandeja, resulta en una imagen bastante perturbadora, tal vez concebida desde la necesidad de eludir el desnudo en una pintura religiosa en la España de la Contrarreforma y a la vez hacer alusión al



Figura 18

Zurbarán, «Santa Ágata», antes de 1630. Musée Fabre, Montpellier.

martirio de la santa. La solución a este problema de decoro fragmenta el cuerpo de la mujer y lo separa de su sujeto. Con ello se despersonaliza y se vacía de sí misma a la figura representada convirtiéndola en un agente portador de sus senos enajenados del cuerpo. De esta manera, los pechos rosados, intactos, sin rastro de sangre que sugiera la historia violenta del martirio, se convierten en el centro del cuadro, de forma literal y figurada. En esta pintura se da un tropo, una transferencia de significado: se trata de una sinécdoque visual, un reflejo puro del espejo del Rey para seguir con la metáfora de Gilbert y Gúbar. Probablemente una pintora nunca hubiera podido eludir un componente de subjetividad al tratar este tema. En esta figura de mujer-niña no se da ningún tipo de relación emocional o sensorial: el dolor no se expresa y no existe correspondencia alguna entre la mujer y sus senos mutilados.

Judith Leyster (1609-1660), una pintora holandesa del siglo XVII, nos ofrece un ejemplo muy claro de esa impronta de lo femenino tan difícil de conceptualizar pero, al menos en su caso, imposible de ignorar. Un tema repetido en la pintura flamenca es el de «la proposición» que recoge el momento en el que

un hombre ofrece dinero para comprar el amor. Una obra icónica de este tema es «La prostituta» de Vermeer (1656), de factura bellísima, en el que se ve a un grupo de hombres divirtiéndose en una taberna mientras uno de ellos ofrece unas monedas a una mujer a la que acaricia uno de sus senos. La mujer parece divertirse y su rostro alegre armoniza con el ambiente festivo de la escena [fig. 19]. En «La proposición» (1631) de Judith Leyster se interpreta el mismo motivo desde una perspectiva que toma en cuenta la subjetividad de la figura femenina [fig. 20]. En este cuadro una mujer joven, de aspecto modesto, cose a la luz de un candil mientras una figura masculina la aborda por la espalda y le ofrece dinero. El tema de la prostitución se ve vinculado en este cuadro a la vivencia y sentimientos de la mujer. Esta obra brillante expresa y sugiere muchas cosas con una economía admirable de detalles. Con toda probabilidad se trata de una mujer joven que intenta salir de la pobreza con una labor de costura apenas pagada y que recibe con un sentimiento de vergüenza y modestia una proposición que a lo mejor no está en condiciones de rechazar. El sujeto femenino del cuadro, con su cuerpo replegado sobre sí mismo y su mirada escondida en la labor, da una imagen muy distinta a la de la mujer corrompida moralmente que tienta y seduce a los hombres con su aura de frivolidad.

Judith Leyster, cuya suerte artística se asemeja a la de muchas pintoras de su época, nos ha dejado un autorretrato de características únicas hasta entonces [fig. 21]. Fue una pintora profesional en Haarlem, de familia no artística pero que evidentemente tuvo una formación adecuada. Se casó con el pintor —relativamente anodino— Jan Miense Molenaer y parece que después de su boda dejó de producir obra propia. Contamos con los siguientes datos sobre su vida profesional: tuvo un pleito con Frans Hals que ganó, fue una de las pocas mujeres que fue admitida en el gremio de pintores de San Lucas de Haarlem y llegó a tener un taller propio con aprendices. Muchos de sus cuadros fueron atribuidos a Hals después de su muerte e incluso está bien documentado que en algunos de ellos se llegó a borrar su característica firma para venderlos bajo otro nombre²². Pintó su autorretrato en 1633 para conmemorar su ingreso en el gremio de San Lucas. Es el primer autorretrato de la historia, según Frances Borzello, en el que la pintora se representa a sí misma sonriendo con los labios entreabiertos y una postura relajada en una pose que expresa vitalidad, energía y seguridad²³. Leyster no deja lugar a dudas en su autorrepresentación de que tiene más que asumida su condición de artista. No sólo elige autorretratarse mientras pinta sino que sostiene dieciocho pinceles en su mano y parece mostrarnos orgullosa la figura, muy dentro de su peculiar estilo, que se pergeña en el lienzo que

²² Vid. Pieter Biesboer y James A. Welu, *Judith Leyster: A Dutch Master and Her World*, New Haven: Yale University Press, 1993.

²³ Vid. *op. cit.*, Frances Borzello, pág. 55.



Figura 19

Vermeer, «La proposición», 1656. Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.



Figura 20

Judith Leyster, «La proposición», 1631. Mauritshuis, Den Haag.



Figura 21

Judith Leyster, «Autorretrato», c. 1633. National Gallery of Art, Washington.

pinta. En esta obra no se negocia desde signos ambiguos el derecho a ocupar un espacio pleno en el mundo del arte sino que ese espacio se ocupa con una rotundidad casi descarada.

Sin embargo, en este recorrido por los comienzos del autorretrato femenino y la conquista paulatina de unas formas cada vez más ricas de autorrepresentarse, tal vez el caso más extraordinario sea el de Artemisia Gentileschi (1593-1653), no sólo por su incuestionable calidad artística sino por cómo una vida y autorrepresentación en una serie de autorretratos en los que su imagen encarna personajes del Antiguo Testamento como Judith o Susana, o de la Antigüedad clásica como Lucrecia o Cleopatra. En un proceso fascinante sus autorretratos se acercan más que nunca a la autobiografía pero a través de la identificación con personajes frecuentemente representados en el canon de la iconografía barroca. Cuenta su verdad gracias a un proceso de ficcionalización de sí misma al encarnarse en las mujeres con las que se identifica. Sus heroínas son representadas de una forma esencialmente nueva dada la absoluta implicación de la propia Artemisia que se erige en sujeto indirecto de las historias contadas en esos cuadros a los que aporta su propia experiencia de mujer real.

Un sucinto repaso por su vida nos da las claves para entender mejor su obra. Hija de Orazio Gentileschi (1563-1639), fue formada en el taller de su padre que intentó infructuosamente que fuera aceptada en las academias de arte. Continuó su formación artística bajo la tutela de Agostino Tassi, amigo de su padre. Éste la violó y su padre lo llevó a juicio. El juicio, del que se conserva toda la documentación, fue un evento profundamente traumático para Artemisia. No sólo duró siete meses sino que en él, para exculpar a Tassi, sus amigos la acusaron de conducta deshonesta con varios hombres. Tal y como era el uso en los procesos de la época fue sometida a tormento para demostrar que decía la verdad. Al final, y a pesar de haber ganado, su reputación quedó irremediabilmente mancillada y su agresor fue condenado a una pena leve.

Su padre la casó poco después en un matrimonio de conveniencia con un pintor mediocre, con el que tuvo una relación conflictiva, marcada por la irresponsabilidad financiera del marido, sus deudas de juego y frecuentes y prolongadas separaciones. Su prestigio artístico fue inmenso, fue incluso la primera mujer aceptada en la academia de arte de Florencia, un honor del que las mujeres estaban excluidas. Reconocida como profesional, recibió comisiones para pintar cuadros de gran complejidad de tema religioso e histórico²⁴. Sin embargo, tal y como Mary D. Garrard ha investigado a través de la correspondencia que de ella se conserva, su vida estuvo marcada por la precariedad económica²⁵. Gozó de todo tipo de honores y reconocimientos así como de importantes comisiones, pero la circunstancia de ser mujer parece que influyó directamente en la reticencia de sus patronos a pagarle un precio justo por sus obras. Ser considerada una curiosidad, un prodigio dentro del mundo del arte por un lado, y que sus clientes fueran miembros del alto clero o de la nobleza por el otro, favoreció una situación ambigua en la que la economía de la dádiva parecía sobrentenderse en perjuicio de Artemisia que por otra parte no podía reclamar su dinero de forma directa sin ofender a sus poderosos clientes, y por ende, sin quedar apartada del mundo que demandaba su arte. Después de su muerte su figura quedó casi completamente olvidada y muchos de sus cuadros fueron erróneamente atribuidos a su padre hasta que investigaciones relativamente recientes han restituido la atribución de sus obras. Como Garrard documenta, la propia Artemisia escribió de sí misma en una carta: «Encontrarás el espíritu de César en el alma de esta mujer»²⁶.

²⁴ Vid. Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton: Princeton University Press, 1989; Graham L. Hammill, *Sexuality and Form: Caravaggio, Marlowe, and Bacon*, Chicago: University of Chicago Press, 2000; Keith Christiansen y Judith W. Mann, *Orazio and Artemisia Gentileschi*, New Haven: Yale University Press, 2001.

²⁵ Vid. Mary D. Garrard, «Artemisia Gentileschi: The Artist's Autograph in Letters and Paintings», en *The Female Autograph*, ed. D. C. Stanton, Chicago: University of Chicago Press, 1984, págs. 81-95.

²⁶ Vid. Mary D. Garrard, *op. cit.* (1984), pág. 89.



Figura 22
Artemisia Gentileschi, «Susana y los viejos», 1610. Pommersfelden, Schloss
Weissenstein.



Figura 23
Tintoretto, «Susana y los viejos», 1556. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Una de las obras más extraordinarias de una Artemisia muy joven es su «Susana y los viejos» en la que parece autorretratarse [fig. 22]. Este fue un motivo muy tratado en el arte de los siglos XVI y XVII y tal vez el modelo más reconocido sea el célebre cuadro de Tintoretto de 1556 [fig. 23] en el que el tema bíblico se impregna de un evidente sentido erótico reforzado por la voluptuosidad de Susana que se contempla ensimismada en un espejo. El voyeurismo implícito en el tema del cuadro queda desplazado por la reminiscencia a la figura de la Vanagloria que se encarna en el personaje de Susana. El cuadro de Artemisia, por otra parte, se centra en la extrema vulnerabilidad del cuerpo desnudo de Susana, y el sentido de pudor y de vergüenza que emana de su figura se ve reforzado por la aterradora y opresiva presencia de los dos viejos que la amenazan, literalmente, desde arriba.

Artemisia se autorretrata en una larga serie de cuadros en los que reinterpreta temas bíblicos intensificando el aspecto violento de los mismos. El motivo que más repitió, hasta seis veces, fue el de Judith y Olofernes. Ella siempre se representa como Judith y algunos críticos sostienen que la cabeza decapitada de Olofernes tiene el rostro de Agostino Tassi [figs. 24 y 25]. El universo concebido desde los lienzos de Artemisia es un mundo conflictivo en el que la violencia tiene una función casi catártica. Además de la serie de Judith y Olofernes, elige



Figura 24

Artemisia Gentileschi, «Judith y Holofernes», 1612-13. Museo di Capodimonte, Nápoles.



Figura 25

Artemisia Gentileschi, «Judith y su criada», 1613-14. Palazzo Pitti, Florencia.



Figura 26

Artemisia Gentileschi, «Jael y Sisera», 1620. Szépművészeti Múzeum, Budapest.

temas que le permitan representar una galería de mujeres fuertes que vencen al hombre mediante la fuerza y la astucia como, por ejemplo, *Jael* y *Sisera* [fig. 26]. En cierta manera, su obra me recuerda los *Desengaños amorosos* de María de Zayas sólo que en el caso de ésta última las tensiones de un universo barroco que problematiza conscientemente la situación femenina en la sociedad se resuelven, poéticamente tan sólo, al convertir a la mujer en la víctima evidente de una violencia extrema²⁷.

El estilo de Artemisia fue calificado numerosas veces como viril en parte por estar tan alejado de los tópicos que definían el decoro femenino. En un mundo en el que lo femenino era esencialmente inferior, esa apreciación suponía un reconocimiento implícito de calidad. Si alguien recogió su legado, no tanto en el estilo sino en el espíritu de ambiciosa libertad de su obra, esa fue Elisabetta Sirani (1638-1665)²⁸. Hija de un pintor profesional y toda una celebridad en su tiempo, Elisabetta Sirani murió a los veintisiete años, presumiblemente envenenada por mandato paterno, lo cual no pasa de ser una hipótesis. No obstante, queda demostrado que rompió relaciones profesionales con su padre al no consentir que éste firmara sus obras. Por otra parte ella nunca pudo acceder a los honorarios ganados por su trabajo que fueron cobrados por el taller paterno. Para impedir que su obra se atribuyera al padre se acostumbró a pintar en público y fundó una escuela de pintura para mujeres estableciendo un taller propio no mucho antes de su prematura muerte. Hereda de Artemisia no sólo la ambición artística que le permite pintar obras de gran complejidad de tema alegórico, religioso e histórico sino sobre todo su gusto por pintar mujeres fuertes, y por reescribir la tradición alegórica. Otorgará una nueva dimensión a las figuras femeninas que represente, que con mucha frecuencia serán, al modo de Artemisia, autorretratos. Por ejemplo, en su obra «Timoclea arroja al pozo al capitán de Alejandro Magno», la mujer en una imagen más que gráfica hace alarde de una fuerza inverosímil al precipitar a una corpulenta figura de hombre en un pozo [fig. 27]. Una de sus obras más emblemáticas es su «Porcia» en la que posiblemente se autorretrata como la mujer de Bruto que se hiere a sí misma para demostrar a su esposo su valor y exigirle, por lo tanto, que no la excluya del mundo masculino en el que la conspiración política supone un ejercicio ligado al poder [fig. 28]. Como Whitney Chadwick observa, es una obra en la que muestra a una mujer que se separa de las otras mujeres y que mediante un solitario acto de automutilación reclama su derecho a participar en el mundo de los hombres reunidos

²⁷ Vid. María de Zayas, *Desengaños amorosos*, ed. A. Yllera, Madrid: Cátedra, 1983.

²⁸ Vid. Adelina Modesti, *Elisabetta Sirani. Una virtuosa del Seicento bolognese*, Bolonia: Editrice Compositori, 2004.



Figura 27

Elisabetta Sirani, «Timoclea arroja al pozo al capitán de Alejandro Magno», 1659.
Museo de Capodimonte, Nápoles.



Figura 28

Elisabetta Sirani, «Porcia», 1664. Stephen Warren Miles and Marilyn Ross Miles
Foundation, Houston.



Figura 29
Elisabetta Sirani, «La Justicia, La Caridad y La Prudencia», 1664.
Comune di Vignola, Módena.



Figura 30
Elisabetta Sirani, «Autorretrato como la maga Circe», 1660. Antichità Il Leone, Bolonia.

en otro espacio²⁹. Otra obra muy sugerente por la reinterpretación que hace del simbolismo alegórico con un sesgo profeminista es «La Justicia, la Caridad y la Prudencia» en la que se autorretrata como la Justicia que no lleva la habitual balanza sino una espada enhiesta que otorga a la figura central de la propia Sirani una imagen poderosa y llena de autoridad [fig. 29]. Su representación de la Caridad es habitual en la época: una mujer amamantando a un niño. Es curioso que Sirani pinte repetidas veces este motivo, incluso en retratos alegorizados de mujeres de su tiempo como el de la dama boloñesa Anna Maria Ranuzzi. Por último, elige representar a la Prudencia con un espejo dirigido a su propia imagen encarnada en la Justicia. El tema del espejo se vacía así de la negatividad inherente al tópico de la Vanagloria y se presenta como un instrumento crucial para el autoconocimiento. La inclusión de un espejo que refleje el rostro de la propia pintora puede verse también como una reivindicación del acto de pintar ya que toda pintura es un espejo de lo que se representa. Además el espejo en esta composición intensifica el concepto de autorretrato tan esencial para la visión artística de Sirani. En su autorretrato como la maga Circe elige encarnarse en una figura caracterizada tanto por su sabiduría y conocimiento como por su poder de convertir a los hombres en animales. La figura de Circe en la literatura de la época arrastraba connotaciones muy negativas y era sinónimo de perfidia y astuta crueldad [fig. 30].

El tema de las connotaciones negativas y la mala fama nos hacen volver a Artemisia. Ésta se convirtió en una figura del mundo del arte con una considerable fama y prestigio artístico a la vez que, como mujer, no gozó de buena reputación. A veces en sus obras se intuye una conciencia asumida de no tener honra que guardar, lo que en su caso produce una jubilosa forma de representar el cuerpo femenino que emana fuerza, corpulencia, energía y sensualidad. Su aportación más radical en la historia de la pintura tal vez sea la interpretación que a través del desnudo femenino hace de la imagen sexualizada de la mujer en la época. Al contraponer esta imagen tópica de su tiempo a sus propios desnudos, expresa sin ambages una fuerte sexualidad que parte del control de la mujer sobre el propio cuerpo. La evidente sensualidad de «Cleopatra», posible autorretrato en el que la reina egipcia administra su propia muerte, se ve reforzada por la expresión de intenso placer que se ve en su rostro [fig. 31].

En su autorrepresentación como Lucrecia deforma el cuerpo con escorzos que apartan este desnudo del canon de belleza clásica pero que subrayan la fuerza y el poder de un cuerpo que parece invulnerable pese a la paradoja del suicidio inminente [fig. 32]. Es curioso que estas figuras desnudas se presenten

²⁹ Vid. Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, 3ª ed., Londres: Thames & Hudson, 2002, pág. 104.



Figura 31
Artemisia Gentileschi, «Autorretrato como Cleopatra», 1621-22. Amedeo Morandotti,
Milán.



Figura 32
Artemisia Gentileschi, «Lucrecia», 1621. Palazzo Cattaneo-Adorno, Génova.

en solitario, sin espectadores o personajes que diluyan la intensidad que emana del ensimismamiento con el que estas heroínas controlan su destino.

La última serie de imágenes traídas a estas páginas son todas ellas autorretratos que los hombres no pueden habitar. Se trata de un género concebido por Artemisia, el de la «Alegoría de la Pintura» [fig. 33], imitado por otras pintoras como Sirani [fig. 34]. En palabras de Mary Garrard:

En este cuadro —que de manera eficaz introduce la concepción que tiene de sí misma en la plenitud de su carrera— astutamente funde, como sólo puede hacerlo una artista femenina, dos distintas tradiciones artísticas, el autorretrato del artista (normalmente masculino) y la personificación del arte de la pintura (siempre femenina). Artemisia se presenta profundamente involucrada en el acto de pintar, mirando con intensa concentración la luz que es su fuente de inspiración, inconsciente del medallón en una cadena de oro que cuelga en su cuello. Este medallón, atributo tradicional de la alegoría de la pintura, es uno de los detalles pictóricos que nos informan que la artista y la alegoría son una misma.³⁰

De esta manera Artemisia, al inventar el género del autorretrato como alegoría de la pintura, convierte a la pintora en la pintura misma, llevando hasta el límite el concepto de aunar desde la autorrepresentación el sujeto y el objeto de la obra de arte.

Sin embargo, tal vez el más sorprendente y extraño autorretrato del Barroco sea una «Alegoría de la pintura» de Artemisia apenas conocida hasta ahora pues su bien probada atribución a la artista es reciente [fig. 35]³¹. Esta pintura sintetiza tanto la idea básica de la «Alegoría» como el característico tratamiento del desnudo femenino propio del arte de Artemisia. La figura no aparece pintando sino descansando en el suelo rodeada de los atributos de su arte, pinceles, paleta y el caballete en el que apoya la cabeza. La figura desnuda se nos presenta en un escorzo inusual, muy infrecuente en el arte de su tiempo. La línea de las piernas, la luz y la composición hacen que la mirada se detenga en la zona más íntima del cuerpo, poderosamente sugerida. Por el contrario, el rostro apenas se ve, y la cabeza queda oscurecida por la penumbra de la sala. La Pintura como alegoría es una idea abstracta que en esta obra se representa desde la corporalidad más radical. Con este desnudo de rotunda sensualidad la pintora ejerce un control sobre los códigos de su tiempo: el cuerpo se muestra en todo su abandono porque pertenece a la mujer que está pintándose a sí misma. En las

³⁰ Vid. Mary Garrard, *op. cit.* (1984), pág. 82.

³¹ Así se argumenta en el excelente libro de Keith Christiansen y Judith W. Mann, *op. cit.*



Figura 33

Artemisia Gentileschi, «Autorretrato como La Pintura», c. 1630-37.
The Royal Collection, Windsor.



Figura 34

Elisabetta Sirani, «Alegoría de la pintura», 1658. Museo Pushkin, Moscú.



Figura 35

Artemisia Gentileschi, «Autorretrato como La Pintura», década de 1620.
Musée de Tessé, Le Mans.

alegorías de la Pintura de Artemisia se termina cuestionando la esencia misma de la alegoría que era la abstracción de un concepto: la Pintura ahora se hace carne y cuerpo. Es pintora y modelo, es idea y, a la vez, es una mujer concreta que se representa a sí misma sin mediación alguna. En estas alegorías se da una visión alternativa y diferente de la tradición artística. Estamos en un terreno enteramente femenino pues estos autorretratos son un género inhabitable para los pintores varones. Sin duda, en estos cuadros se da una plena conciencia de autoría, una aceptación del derecho a ocupar un espacio legítimo en la historia de la cultura sin justificaciones.

Tras este repaso de las aportaciones que las pintoras de los siglos XVI y XVII hicieron al género del autorretrato se pueden entender mejor las estrategias seguidas por las escritoras para ir conquistando, poco a poco, la misma conciencia de autoría a la que nos acabamos de referir. En este camino la escritura autobiográfica, como se ha sugerido con anterioridad, tiene una función esencial. Sidonie Smith y Julia Watson, en el prólogo a la colección de artículos titulada *De/Colonizing the Subject*, exploran la eficacia de estas estrategias de autodefinición del sujeto femenino mediante las prácticas de escritura autobiográfica. Afirmarán la eficacia de las prácticas autobiográficas como vehículos mediante los cuales el sujeto articula problemas de identidad e identificación que luchan directamente contra las etiquetas generalizadoras. Insisten en la noción de que a través de las prácticas autobiográficas *ella* puede convertirse en *yo*, y este

yo se convierte en un ámbito de intervención creativa y también política por implicación. De esta manera, al entrar en el lenguaje, se ejerce una resistencia contra la total asimilación en estructuras generales. Añaden además que el sujeto autobiográfico puede ofrecer una «epistemología del punto de vista», una mirada independiente desde los márgenes que supone una contravaloración del mundo legitimada mediante la escritura³².

Así como desde el autorretrato se escribe la propia vida cifrada, algunas escritoras se pintan con las palabras de sus poemas, ofreciendo reflejos muy distintos a los del espejo de la tradición. Recordemos que Sor Juana tiene algunos poemas en los que se refiere a su representación pictórica «Este que ves engaño colorido» o se ríe del canon cultural y sus representaciones de la mujer como en los famosos ovillejos en los que finge pintar a una dama: «Y cierto que es locura / el querer retratar yo su hermosura, / sin haber en mi vida dibujado, / ni saber qué es azul o colorado, / qué es regla, qué es pincel, obscuro o claro, / aparejo, retoque ni reparo. / El diablo me ha metido en ser pintora; / dejémoslo, mi musa, por ahora, / a quien sepa el oficio; / mas esta tentación me quita el juicio...». Georgina Sabat de Rivers al editar este poema señala que Sor Juana sí sabía de pintura y que su autorretrato fue fielmente copiado después de su muerte tal y como se indica en alguna de estas copias³³. Pero tal vez el ejemplo más revelador de esta fusión entre escritura y autorretrato esté en el poema de Catalina Clara Ramírez de Guzmán que se autorretrata como si pintara en una especie de metaecfrasis. Lo interesante es cómo cuestiona la inadecuación del canon petrarquista en el que no puede reconocerse:

Un retrato me has pedido, / y aunque es alhaja costosa / a mi recato,
por lograrte agradecido, / si he dicho que soy hermosa, / me retracto.
El carácter de belleza / con paciencia lo he llevado; / mas repara
en que ya a cansarme empieza, / y aunque lo niegue mi agrado, / me da en cara.
Pero, pues precepto ha sido, / va a un traslado [=copia] reducida / mi figura,
y porque sea parecido / ha de ser cosa perdida / la pintura.

Y el poema termina cuestionando abiertamente el canon petrarquista y burlándose del galán que le ha pedido el retrato al cumplir con su demanda de una forma completamente ajena a lo esperado:

³² Vid. Sidonie Smith y Julia Watson, *De/colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*, ed. S. Smith y J. Watson, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, págs. xix-xx.

³³ Sor Juana Inés de la Cruz, *Inundación Castálida*, ed. G. Sabat de Rivers, Madrid: Castalia, 1982, pág. 167.

A ser célebres sospecho / que caminan mis pinceles / si me copio,
 pues el retrato que he hecho / sé que no lo hiciera Apeles / tan propio.
 Sin haberle obedecido, / el retrato a mi despecho / ha sido vano,
 pues tú caballo has pedido, / y todo el retrato he hecho / de mi mano.
 Y que tiene, es infalible, / algún misterio escondido / y yo peno
 por saber cómo es posible / que estando tan parecido, / no esté bueno.
 Tal cual allá va esa copia, / y si me deseas ver, / yo creo
 según ha salido propia, / que te ha de hacer perder / el deseo.
 Y si tal efecto hace, / temo que pareceré / confiada,
 y aunque no me satisface / mi trabajo, quedaré / muy pagada.³⁴

Los ejemplos que se han presentado nos muestran que pintoras y escritoras europeas siguieron caminos paralelos en la Edad Moderna, unidas por una situación común: la resistencia a ser aceptadas en la tradición cultural por el mero hecho de ser mujeres, más allá de todas las diferencias que las separaban. Hemos visto cómo se creó una breve tradición de referencias y modelos entre las escasas artistas que consiguieron superar el anonimato que se esperaba para las mujeres de su oficio. Hemos podido comprobar cómo las estrategias con las que se fueron presentando fueron parte de una labor progresiva desde la que se iban asumiendo los avances de las predecesoras. Al fin y al cabo, el camino recorrido por artistas y literatas tuvo como meta no asumir desde sus textos o sus cuadros la pregunta implícita que se les hacía desde el mundo de la cultura: ¿Qué haces tú escribiendo? y ¿Qué haces tú pintando?

³⁴ Ana Navarro, ed., *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Castalia, 1989, pág. 115. *Vid.* el interesante análisis de Isabel Colón Calderón sobre el sentido erótico de este poema, «Catalina Clara Ramírez de Guzmán: autorretrato y erotismo», en *Venus venerada. Tradiciones eróticas de la literatura española*, ed. J. I. Díez Fernández y A. L. Martín, Madrid: Editorial Complutense, 2006, págs. 137-63.

MARÍA DE ZAYAS.
DESENGAÑOS DE LA VIDA CONTADOS POR UNA MUJER

JULIA BARELLA
(Universidad de Alcalá)

Tenemos pocos datos biográficos sobre María de Zayas, a pesar de que sus libros las *Novelas ejemplares y amorosas* y los *Desengaños amorosos* tuvieran tanto éxito como el *Quijote* o las *Novelas Ejemplares* de Cervantes. Poco se sabe de su vida; quizá ésta pudo acabar en un convento de clausura, donde, hoy día, sigue depositada gran parte de una documentación sobre la que todavía no podemos investigar.

Sabemos que era madrileña, que vivió en la primera mitad del siglo XVII, que pertenecía a una familia acomodada y poco más. Posiblemente recibiera la misma educación que otras muchas mujeres de su clase, es decir, le enseñarían a leer y a escribir (incluso a hacer versos), un poco de música, algo de Historia, las cuatro reglas de la Aritmética, a coser y a bailar.

Las otras cosas que demuestra saber en sus escritos las aprendería por sí misma, a través de la lectura sobre todo y, sin duda, por su curiosidad. No había colegios de jesuitas donde las mujeres pudieran aprender humanidades, ni posibilidad de ir a la Universidad.

María de Zayas, a diferencia de otras mujeres, pudo, según parece además, viajar. Su padre acompaña al conde de Lemos durante su virreinato en Nápoles. En esta ciudad entraría en contacto con la lengua italiana y leería a los grandes *novellieri*, a Boccaccio y a Bandello. Mientras vivió en Madrid tenemos noticia

de que asistía con frecuencia a las Academias y tertulias literarias, donde parece ser bien recibida y en las que mantiene una amistad especial con Ana Caro, Lope de Vega, Castillo Solórzano y Pérez de Montalbán.

Las mujeres, generalmente conectadas con los círculos de la corte, sin hijos o cargas familiares, podían permitirse ciertas libertades en la creación literaria o artística, aunque nunca se pensaba que éstas tuvieran pretensiones serias en la carrera literaria. Es por esto por lo que muchas escritoras se encontraran más cómodas en un discurso narrativo en el que las normas no estuviesen muy tipificadas, en un género como la novela que no tenía modelos clásicos ni normativas específicas.

En 1613 Cervantes publicaba las *Novelas Ejemplares*, veinticuatro años después, María de Zayas decide publicar sus *Novelas amorosas* (Zaragoza, 1637) y tras el éxito una segunda parte que titula *Desengaños amorosos. Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto* (Barcelona, 1649). El éxito de sus novelas fue abrumador, como he dicho. Es traducida al holandés, al francés y al inglés. Es una de las más reeditadas en la segunda mitad del siglo xvii y en el siglo xviii en 1705, 1712, 1724, 1729, 1734, 1736, 1764, etc.; es también fuente de inspiración para los escritores románticos (no sólo españoles también alemanes e ingleses) y muy considerada en el siglo xx (especialmente por la crítica norteamericana), y confío que también en el xxi.

El género novelístico que Cervantes había inaugurado tuvo muchos seguidores y a casi todos les aseguró el éxito. Lope de Vega había publicado en 1620 *Las fortunas de Diana* (luego incluida en las *Novelas a Marcia Leonarda* en 1624), Tirso de Molina sus *Cigarrales de Toledo* (1621), Céspedes y Meneses las *Historias peregrinas y ejemplares* en 1623, Pérez de Montalbán los *Sucesos y prodigios de amor* (1624, con quince ediciones a lo largo del xvii), José Camerino también en 1624 *Novelas amorosas* y Castillo Solórzano, entre otros, *Tardes entretenidas* en 1625, etc. Es decir que, cuando María de Zayas elige este género, no pretende ser original, pues verdaderamente era difícil aportar algo especialmente nuevo. Posiblemente eligiera esta fórmula narrativa al ver cómo había calado entre los lectores, especialmente entre los grupos de lectoras, que son los que le interesan. También es consciente de que la novela es un género menor, en el que, al carecer de preceptiva clásica, puede moverse con más libertad. Como Cervantes y Lope utiliza el término *novela* en el título de la primera colección, pero ya en la segunda prefiere cambiar y llama «desengaños» a las novelitas, incluso utiliza «maravilla» también para denominarlas.

Como dice en el prólogo *Al que leyera*, su deseo es alcanzar el éxito, vender libros, y su objetivo entretener a las mujeres, y sobre todo, enseñarlas y avisarlas contra el matrimonio.

Como señalan Sandra Gilbert y Susan Gubar¹ las estrategias estilísticas de la mujer consisten en «asaltar, revisar, destruir y reconstruir las imágenes de la mujer que hemos heredado de la literatura masculina». Y esto es lo que va a hacer María de Zayas en todo momento. Además nuestra escritora es consciente de que su experiencia como mujer es distinta a la de los hombres y que, por lo tanto, su objetivo será dar un testimonio de esa realidad diferente.

Para ello parece estar dispuesta a todo, como veremos, pues incluirá ingredientes mucho más escandalosos y escabrosos que sus compañeros: sexo y crímenes, magia y elementos sobrenaturales y, sin duda, conseguirá diferenciarse y sobresalir². Su creatividad, como la de otras escritoras, busca cauces para expresarse en los espacios marginales de la literatura y estrategias que le permitan presentaciones de situaciones o de personajes alternativas a situaciones reales (casos de mujeres hipnotizadas, brujería, apariciones, intuiciones, presagios, sueños premonitorios...).

El objetivo es bien distinto al de sus amigos Lope, Castillo Solórzano o Pérez de Montalbán, el público potencialmente diferente, pero, sobre todo, lo que la diferencia son sus ideas, una serie de ideas en relación con la mujer y el matrimonio y la necesidad de contarlas con un estilo directo y espontáneo que huya de las artificiosidades de las modas culteranas de la época, y que facilite la comprensión de sus enseñanzas:

Y yo como no traigo propósito de canonizarme por bien entendida, sino por buena desengañadora, es lo cierto que, ni en lo hablado, ni en lo que hablaré, he buscado razones retóricas, ni cultas; porque, de más de ser un lenguaje que con el extremo posible aborrezco, querría que me entendiesen todos, el culto y el lego; porque como todos están ya declarados por enemigos de las mujeres, contra todos he publicado la guerra (*Desengaños*, Madrid: Cátedra, pág. 470).

En las *Novelas Ejemplares* de Cervantes o en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope el lector podía elegir el grado de ejemplaridad que quería recibir tras la lectura, pues los aspectos ejemplares funcionaban como pretextos al diverti-

¹ *The Norton Anthology of Literature by Women traditions in English*, Londres: Norton&Company, 1985, pág. 32.

² Recordemos las palabras de su amigo Castillo Solórzano en *La guardaña de Sevilla*: «campea con felices lauros el ingenio de doña María de Zayas y Sotomayor, que con justo título ha merecido el nombre de Sibila de Madrid, adquirido por sus admirables versos, por su felice ingenio y gran prudencia, habiendo sacado de la estampa un libro de diez novelas, que son diez asombros para los que escriben deste género, pues la meditada prosa, el artificio dellas y los versos que interpola, es todo tan admirable, que acobarda las más valientes plumas de nuestra España» (ed F. Ruiz Morcuende, Madrid: Espasa Calpe, 1942, pág. 66).

mento, al entretenimiento del lector. En las novelitas que ha escrito Zayas (tanto las *maravillas*, como los *desengaños*) la configuración del marco narrativo y la selección de temas, personajes y muchas de las digresiones previas a cada historia que se cuenta están determinadas por la decisión de ejemplaridad, más concretamente de aviso y enseñanza. La originalidad en las historias y sus argumentos importa menos, es más, unas y otros estarán al servicio de esas ideas. Como mujer culta que es conoce las normas esenciales de la preceptiva de la época y nunca descuida las rimas en los poemas y canciones, el estilo en las descripciones, la agudeza en los parlamentos y la ingeniosa inclusión de variados elementos a lo largo de la narración; todo con miras a cumplir el precepto clásico de enseñar deleitando. De esta manera nos encontramos con elementos fantásticos, hechos sobrenaturales, extraordinarios, con casos de magia y de superstición, y también con elementos del más puro realismo (como le gustaba afirmar a Agustín González de Amezúa³), con esa insistente localización de los sucesos en ciudades y calles conocidas por todos o las minuciosas descripciones de las extremas crueldades y de los asesinatos, las pasiones, los celos y las venganzas. Y, finalmente, todo ello envuelto en una atmósfera de imaginación y de erotismo, donde las relaciones sexuales se presentan en una gran amplitud de variantes, incluyendo la homosexualidad entre hombres o entre mujeres, la prostitución, el fetichismo o el sadomasoquismo⁴.

El objetivo está claro: avisar a las mujeres de los males que trae consigo la relación con los hombres (en especial el matrimonio), quejándose, abiertamente, de las situaciones que tienen que soportar muchas casadas, y enseñando a todas las que quisieran leerla a seguir adelante con sus vidas, luchando por conseguir una buena preparación en el campo de las letras, sustituyendo la aguja de bordar por la pluma (el ingenio también suple la falta de formación), y, para las más arriesgadas, sustituyendo la aguja por la espada. Es de las primeras mujeres en insistir en como una buena preparación física es de mucha ayuda, como veremos, para que las mujeres resuelvan por sí mismas los casos de venganza, tras una burla o un engaño, sin que para ello necesiten a un hombre.

En último caso, la lectura de estas novelas enseña también a las mujeres cómo huir o a dónde escapar. ¿Y dónde en el siglo XVII podían esconderse mejor las mujeres que en el convento (asilo, refugio, casa de acogida)? En el convento están tranquilas, aprenden a leer, labores, pintura, a trabajar el campo, conversar tranquilas lejos de los hombres y escribir.

³ Vid., prólogo a la edición de las *Novelas amorosas*, (Madrid: Real Academia Española, 1948, págs. xv-xvi). Ésta será la edición que utilizaremos para las citas de las *Novelas amorosas*.

⁴ Vid. J. Goystisolo, *Disidencias*, Barcelona: Seix Barral, 1978, pág. 87.

Por todo ello, para entender el verdadero valor de las novelas de María de Zayas hay que partir de ese compromiso social: avisar de los peligros de las relaciones con los hombres y preparar a las mujeres para la nueva sociedad.

Y es que las cosas han cambiado mucho desde el comienzo del XVII. La generación anterior a Zayas, Cervantes y Lope, por ejemplo, había sido educada en el humanismo, humanismo cristiano que consideraba, al menos en algunos aspectos, una cierta igualdad entre la mujer y el hombre, a ambos se les adjudicaban responsabilidades en el mantenimiento del matrimonio (Recuerden los comentarios de Lope en *La prudente venganza*, recomendando una escuela para los maridos⁵).

Cervantes y Lope son defensores del matrimonio. (Son muy frecuentes los finales en boda). Ambos tienen buena opinión del mismo, consideran que es un estado de armonía, bastante bueno para el ser humano. Lope y Cervantes marcarán el fin de una época de relativa tolerancia y armonía en las relaciones entre ambos sexos.

Con la Contrarreforma la sociedad española emprende una tarea de reorganización a todos los niveles y con más firmeza a medida que avanza el siglo XVII. La sociedad está cada vez más reglamentada, el lugar de la mujer sigue siendo la casa, pero las obligaciones del matrimonio se sacramentalizan y son divulgadas tras el Concilio de Trento. Las disposiciones administrativas obligan a que necesariamente los matrimonios se realicen con testigos y se celebren las amonestaciones.

Según el concepto de la época, los deberes que la esposa debía cumplir al casarse consistían en servir, honrar y obedecer a su marido, para esto debían haber sido previamente educadas. Además se las formaba para que voluntariamente dedicaran su vida a ese servicio, ejercitándose y gozando con ello. Una vez asumida esta preparación y este *rol* social, leer y escribir eran tareas obviamente prescindibles, y por muchos consideradas actividades que podían convertirse en fuentes de problemas y peligros. Por lo tanto en la vida de casada, la mujer estaba completamente subordinada económica y socialmente al esposo. La dependencia económica forzaba a muchas mujeres a permanecer en hogares donde se daban situaciones de violencia, de maltrato, o simplemente a mantener relaciones que nada aportaban al desarrollo de su persona y de su felicidad.

⁵ «Me lleva más la razón que la inclinación, y que, si tuviera poder, instituyera una cátedra de casamiento donde aprendieran los que lo habían de ser desde muchachos [...] Y que no venga un ignorante a pensar que aquella mujer es de otra pasta porque es casada y que no ha menester servirla ni regalarla porque es suya por escritura, como si lo fuese de venta, y que tiene privilegio de la venganza para traerla mil mujeres a los ojos, sin reparar, como sería justo, en que ha puesto en sus manos todo lo mejor que tiene después del alma...» (*Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Julia Barella, Madrid: Biblioteca Nueva, 2003, pág. 203).

Zayas escribe sus novelas contra la institución matrimonial que describe como «un lazo que tan dulcemente aprieta» y la transición que sufre la joven del hogar paterno al del marido como «salir de un cautiverio, puesta en otro martirio»⁶. La mujer casada será considerada: «cautiva en el lazo que sólo la muerte lo rompe».

Tras la Contrarreforma las posturas misóginas han ido en aumento. No olvidemos que para la Iglesia las mujeres son las «hijas de Eva», Orígenes usa estos términos: «cabeza del pecado, arma del diablo, expulsión del paraíso, madre del pecado, corruptela de la ley», Crisóstomo: «enemigo de la amistad, pena que no se puede huir, mal necesario, tentación natural, calamidad deseada, peligro doméstico, detrimento deleitable...»⁷. Hay que domesticarlas parecen decir. En el fondo subyace la idea del deber moral que tiene el hombre de domesticar a la mujer, infligiéndole los castigos que sean necesarios, como veremos en los textos de Zayas. Y es que en una sociedad patriarcal la pureza sexual femenina⁸ se convierte en requisito económicamente indispensable para garantizar la legitimidad de los hijos. El honor es una ideología defensiva y, como tal, se asocia a la defensa del patrimonio en Estados carentes de un gobierno legítimo, pero este tema nos llevaría por otros derroteros...

Las mujeres vuelven otra vez a ser consideradas las culpables de todo los males que aquejan al hombre, su belleza es engañosa, son deshonestas, falsas, infieles, volubles, sin voluntad, ambiciosas... Siempre hay que sospechar de ellas, son traicioneras y crueles.

Los predicadores exaltan la valentía y el arrojo de las vírgenes mártires. Es el momento en el que se apoya desde muchos estamentos la creencia en la Concepción Inmaculada de la Virgen, los dominicos la discuten, la iglesia cavila hasta que en el año 1854 decide considerarlo Dogma de fe.

El Inmaculismo supone la existencia de una materia humana absolutamente fiable, sin tendencia al fallo, al pecado, a la infidelidad. Esta materia tendría

⁶ Ed. cit., pág. 265.

⁷ Cito por Thomas Hanrahan, *La mujer en la novela picaresca española*, Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1967, pág. 88.

⁸ Los tratados de educación femenina escritos por clérigos y moralistas insisten en la castidad como virtud primordial y esencial en la mujer. Fray Luis en *La Perfecta casada* (1583) dice que la honestidad no es virtud, sino una *conditio sine qua non* de la mujer: «es como el ser y la sustancia de la casada, porque, si no tiene esto, no es ya mujer, sino alevosa ramera y vilísimo cieno y basura la más hedionda de todas y la más despreciada» (*La perfecta casada, Obras completas*, ed. P. Félix García, O. S. A., Madrid: BAC, 1991, pág. 260). Fray Luis prepara a la mujer para estar en casa, realizar labores dentro del hogar, atendiendo al esposo y a la casa, alejada de la cultura al ser ésta fuente de corrupción. «Así como la natura... hizo a las mujeres para que, encerradas, guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca» (*op. cit.* en *OC.*, pág. 334). *Vid.* Lía Schwartz, «La mujer toma la palabra: voces femeninas en la sátira del siglo XVII» en *Images de la femme en Espagne aux XVI et XVII*, ed. A. Redondo, París: Publications de la Sorbonne, 1994, págs. 381-90.

forma femenina. El hombre puede fallar, pecar, ser infiel... (Recordemos que la transmisión del honor relativo a la posición social desciende por la línea masculina, mientras que el honor derivado de la vergüenza sexual se transmite a través de las mujeres. Así la promiscuidad sexual de un hombre, aunque pueda deplorarse, no contamina el honor de *su* familia como tampoco la falta de fortaleza física de una mujer). Es este el ambiente en el que se crea la figura del don Juan, el *Burlador de Sevilla*...

Es curioso que esto ocurra a principios del xvii que es cuando los jóvenes, en general, y los nobles, en particular, se apartan de las armas, los primeros porque ya no se cobra con regularidad y los segundos porque las continuas derrotas no dan prestigio. Nos encontramos con frecuencia quejas en la literatura y en el teatro a cerca de lo afeminados que se están volviendo los hombres en sus gustos, y de cómo al abandonar las armas se dan a la vida fácil y viciosa (también podemos verlo en las novelas de María de Zayas) o en *El Crítico* de Gracián, donde Andrenio no puede distinguir a los hombres de las mujeres: «los primeros se han vuelto afeminados y están en silencio y las segundas hablan en voz alta y parecen dirigir el mundo»⁹.

La castidad se impone como norma social y norma de conducta. Las mujeres deben ser castas de cuerpo y de mente. Por eso, en los tratados de educación se recomienda la reclusión, que la familia vigile a las jóvenes, mejor que las encierre. Como dice Rina Walthaus: «Castidad, silencio y reclusión resultan palabras claves en el paradigma de la fémina ideal de clérigos y moralistas»¹⁰. De ahí que los hombres se consideren responsables del comportamiento de sus mujeres, porque en ese comportamiento estriba la esencia de su honor moral. Por eso reclaman una y otra vez autoridad sobre sus esposas, sus hijas y hermanas (lo veremos en toda la literatura, en el teatro y en la vida), y les exigen cualidades morales que no esperan de sí mismos: al fin y al cabo, un hombre no puede permitirse el lujo de tener una conciencia moral demasiado estrecha, pues ésta podría interferir en sus obligaciones para con su familia en la lucha por la existencia. Una mujer no tiene semejantes responsabilidades y puede ser el compendio de la excelencia moral, de ella se espera más asiduidad en los deberes religiosos, en la casa o en la iglesia¹¹.

Todas estas circunstancias de la vida real chocan con la realidad de muchas jóvenes educadas en el amor cortés y en el neoplatonismo. Las lecturas de estas mujeres y sus conocimientos del amor, a través del conocimiento de sus

⁹ *El Crítico*, ed. de Santos Alonso, Madrid: Cátedra, págs. 134-35.

¹⁰ Rina Walthaus, «Erotismo y castidad femenina» en *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, ed. M. Bosse y otros, Barcelona: Edition Reichenberger, 2000, pág. 230.

¹¹ Vid. Julián Pitt-Rivers, *Antropología del honor o política de los sexos*, Barcelona: Grijalbo, 1979, pág. 126.

madres, de la poesía de Garcilaso, de los libros de caballerías o de pastores, sufren un duro contraste con la realidad cotidiana donde la violencia está a la orden del día. La imagen de Venus ha sido sustituida por la de estas mártires o Magdalenas arrepentidas. Además aunque se insista en la castidad como virtud suprema que salvará a la mujer en la vida real y en el teatro vemos, por el contrario, como las más castas (encerradas) son las que más sensualidad y violencia sexual inspiran¹².

Es por esto por lo que es necesario un discurso como el de Zayas con un fuerte poder de convicción para esas jóvenes. Que no crean, avisa, por ejemplo, las palabras de amor o de compromiso que sus galanes dicen tras la reja, en la ventana, sin testigos...

Cuando revisamos los escritos de Góngora, Zayas, Quevedo, Calderón o Gracián nos damos cuenta de cómo han cambiado las cosas. Todos consideran el matrimonio como una relación entre enemigos, donde, la desconfianza, el desconcierto y el engaño están a la orden del día.

La armonía en el matrimonio se ha roto. El mundo está lleno de crueldades, odios y engaños, y el matrimonio es un reflejo de esa sociedad conflictiva. En los casos que nos cuenta Zayas la mujer se lleva la peor parte. Zayas repudia el matrimonio y avisa de los peligros que tiene, el matrimonio ha dejado de ser esa solución final, María de Zayas aconseja la huida.

«NOVELAS AMOROSAS Y EJEMPLARES» (1637) Y «PARTE SEGUNDA DEL SARAO Y ENTRETENIMIENTO HONESTO. DESENGAÑOS AMOROSOS» (1647)

En el primer volumen, cuatro amigas: Nise, Lisarda, Matilde y Filis se reúnen en las tardes nevadas de unas Navidades (novedad, maravilla) en casa de Lisis para acompañarla y entretenerla mientras ésta está convaleciente de una enfermedad. Invitan a unos caballeros y a lo largo de cinco días van contando una serie de historias amorosas, «maravillas».

En el segundo volumen, por las Carnestolendas (empiezan los carnavales, el comienzo de la penitencia, las máscaras), las amigas se vuelven a reunir, sólo se reúnen mujeres, y ahora cuentan historias también amorosas, pero reales, que les han ocurrido y llevan el título de «desengaños».

Es importante recordar que de todas las narradoras que forman parte de estos sarao de desengaños, ninguna está casada, son siete jóvenes, una monja y dos viudas. Dentro de los modelos de mujer que aparecen en el siglo XVI¹³, como la malcasada, la peregrina, la exenta (que por conocerse se cuida), la monja, la bien casada, la deshonrada y la desengañada (escarmentada en las cuitas

¹² Vid. Melveena Mckendrick en *La creatividad...*, op. cit., pág. 196.

¹³ Vid., por ejemplo, Giulia Calvi, *La mujer barroca*, Madrid: Alianza, 1996.

amorosas), es justamente a este último grupo al que pertenecen los personajes de estas novelas.

Con la elección de estos personajes narradores, Zayas está indicando que son libres y no están sujetas al dominio de ningún hombre, y por lo tanto, sus narradoras son libres para contar casos verdaderos sobre los sufrimientos de las mujeres casadas en las manos crueles de los hombres y así, descubrir la verdadera cara de la institución matrimonial.

Veamos algunos ejemplos de casos de mujeres virtuosas y sumisas que sufren maltrato, veamos algunos casos de martirios.

Zayas nos presenta a varias casadas virtuosas y cumplidoras del papel que la sociedad exige sufriendo a manos de sus esposos: en *La inocencia castigada*, *La esclava de su amante*, *La más infame venganza*, *El verdugo de su esposa*, *Mal presagio casar lejos*, *Estragos que causa el vicio*, *El traidor contra su sangre* o *Tarde llega el desengaño*. En todas ellas los hombres abusan de su fuerza, menosprecian a sus mujeres, se aprovechan de la educación sumisa, menosprecian las leyes hechas en su mayoría para favorecerles, no mantienen la palabra o son irresponsables e infieles, satisfaciendo sus deseos sin preocuparse de las consecuencias.

Camila, por ejemplo, en *La más infame venganza* sufre maltrato y muere con grandes dolores envenenada. En *Mal presagio casar lejos* varias mujeres mueren a manos de sus maridos sin una causa concreta: son tres hermanas que se casan con extranjeros y mueren a manos de sus cónyuges: la primera, de una estocada; a la segunda la estrangula el marido con su propio cabello y, no satisfecho con eso, envenena después al hijo fruto de su matrimonio; a la tercera, entre su suegro y su legítimo marido le cortan las venas de los brazos, muriendo desangrada; y una cuarta hermana, soltera, se tira por el balcón llena de espanto, quedándose inválida para el resto de sus días.

El caso de doña Blanca es el más sorprendente. Después del primer año de casados el marido empieza a insultarla: «Cansadísimas mujeres sois las españolas; gran castigo merece el extranjero que mezcla su sangre con la vuestra» (ed. cit. pág. 355). Blanca sube un día a la habitación de su marido, que lleva ya un tiempo huyéndola, sin acudir al lecho conyugal y se encuentra con que éste está en la cama con su paje (pág. 360). Ella sabe que lo que ha visto le costará la vida y efectivamente su suegro y el amante de su esposo (el paje) la matan dejando que se desangre tras una sangría.

Sin duda escalofriante es el caso de doña Inés, uno de los más conocidos, en *La inocencia castigada*. Esta mujer se casa por salir de la casa de su hermano y su cuñada con la que parece no llevarse nada bien (siempre la tienen encerrada). Al principio con su marido acude a fiestas y actos sociales. Luego parece que se queja de que el marido deja de hacerle caso, no la cuida, ni es cariñoso, viaja mucho y duerme fuera del hogar. Un cortesano se enamora de ella. Una

celestina le engaña disfrazando a su criada de doña Inés. Este, cada día más enamorado, acude a un nigromante que hace budú con doña Inés, así, ella, hipnotizada, recorre la ciudad por la noche hasta la cama de su amante. Mantiene una relación durante meses. Doña Inés tiene extraños, ardientes, pecaminosos sueños. Se descubre el caso y su propia familia la empareda en secreto, para que nadie se entere, y la deshonra no se haga pública. Cuatro años después, se descubre el caso. Ella ha quedado ciega.

Estamos ante verdaderos casos de martirios como en los libros medievales *Flors sanctorum*. Los sufrimientos son descritos para servir de ejemplo a los pecadores, son sufrimientos que anticipan los del infierno. Estos ejemplos son muy divulgados en los libros de texto del XVI y XVII. En muchos casos, las jóvenes aprenden a leer con ellos. También la pintura exalta y alimenta este imaginario. Las Venus son sustituidas por las Magdalenas, mujeres virtuosas, maternales y sacrificadas pueblan las imágenes de nuestros pintores: Murillo o Ribera, por ejemplo, pintan la representación de la mujer virginal (la Virgen) o penitente (María Magdalena), rodeada de angelitos asexuados, caritativa y maternal. Santa Inés, Santa Lucía... todo el martirologio tiene su representación en Zurbarán, todas sufren y en sus caras vemos cómo sólo les queda esperar la vida celestial como premio a esos sufrimientos. Las mujeres están mudas a la espera de la crueldad y de los tormentos. Como la doña Inés o la doña Blanca de las historias anteriores.

Pero también encontramos otros casos de comportamientos extraordinarios entre estos personajes femeninos. Podemos señalar algunos ejemplos de casos de mujeres no tan sufridoras y pasivas, y, cuyo comportamiento es, por lo tanto bien diferente a los anteriores.

No es que estemos ante personajes femeninos como los de Cervantes: Marcela, Dorotea, Claudia Jerónima en el *Quijote*, Trancila y Sulpicia en *Persiles*, todas ellas mujeres con carácter, luchadoras, con energía y vigor, capaces de defender su honor y dispuestas a luchar para salvar su honestidad y su decoro. Los personajes de Cervantes se caracterizaban por tener voluntad, voluntad para ser, para hacerse a sí mismas, para desarrollar su personalidad, construyéndose una identidad (como Preciosa en la *Gitanilla*). En las novelas de Zayas el comportamiento es bien diferente.

Vayamos por ejemplo a lo que nos cuenta en *El prevenido engañado*. Antes de casarse Fadrique tiene una serie de experiencias con otras mujeres. Conoce a Beatriz en Sevilla. Un día que se cuela en su casa la descubre en un cuartucho junto a las caballerizas, con poca ropa y a la luz de una bujía con un esclavo negro del que ella parece disponer a su antojo. Él se queja de que las continuas exigencias sexuales y el tratamiento vicioso que recibe de ella le está matando:

Vio a su dama en una ocasión tan terrible para él, que no sé cómo tuvo a ciencia para sufrirla. El caso es que en una cama, que estaba en esta parte que he dicho, estaba echado un negro tan atezado, que parecía hecho de un vocací su rostro [...] veintiocho o treinta años, más tan feo y abominable [...] Sentose doña Beatriz sobre la cama [...] le empezó a componer la cama [...] Toma hijo mío, come un bocado de esta conserva, anímate por amor de mí, ¿Oyesme, amores, no quieres responderme ni mirarme? [...] abrió el negro los ojos, y mirando a su ama, con voz debilitada y flaca le dixo... ¡Dexame ya, por Dios! No basta que tu viciosa condición me tiene como estoy, sino que quieres que cuando ya estoy en el fin de mi vida, acuda a cumplir tus viciosos apetitos (ed. cit. págs. 183, 184).

Seguidamente Fadrique, que sale horrorizado, tiene una historia amorosa con Violante «que verdaderamente aborrecía el casarse, temerosa de perder la libertad que entonces gozaba» (ed. cit. pág. 196). Se ven durante algunos meses, él quiere el matrimonio, pero ella le da largas... «que ya enseñada a su libertad, no quería tener a quien guardar decoro» (ed. cit. pág. 202). Cansada, Violante encuentra otro amante y Fadrique los ve en la cama. Así se convierte en el prevenido, engañado y llega a la consideración de que: «todas las mujeres que daban en discretas, destruían con sus astucias la opinión de los hombres»¹⁴ (pág. 204). Al final, Fadrique se casará con Gracia, una joven que siempre ha vivido en un convento y nada sabe de la vida: «naturalmente era boba, agravio de su mucha belleza, siendo esto lo mismo que deseaba su marido» (ed. cit. pág. 210). Todas las noches la viste con una armadura y «le dixo que la vida de los casados era que mientras que él dormía, le había ella de velar, paseándose por aquella sala... parecía una imagen de la diosa Palas» (pág. 212). Cuando se va de viaje unos seis meses, ella conoce a «otro marido», al volver Fadrique se asombra de que ella prefiere hacer con él lo que ha aprendido con el «otro marido».

Otro curioso comportamiento: en *Tarde llega el desengaño* Filis, antes de comenzar su historia, sostiene lo siguiente:

Si las mujeres no se diesen tanto a la compostura, afeminándose más que naturaleza las afeminó [...] y se dedicaran al juego de las armas y a estudiar las ciencias, en vez de dedicarse a los cuidados del cabello y el rostro, [...] ya pudiera ser que pasaran en todo a los hombres [...] Y si en vez de ponerlas a

¹⁴ *Discreto*: «Cuerdo y de buen juicio, que sabe ponderar y discernir las cosas, y darle a cada una su lugar [...] El que es agudo y elocuente, que discurre bien en lo que habla o escribe» (*Dic. Aut.*). *Opinión*: «Significa también fama o concepto que se forma de alguno [...] «andar en opiniones» vale ponerse en duda el crédito o estimación de alguno» (*Dic. Aut.*).

labrar y a hacer vainillas se las enseñase a leer y a escribir [...] Si una mujer ciñera espada no sufriría agravios [...] temor es el abatirlas y obligarlas a que ejerzan las cosas caseras (ed. cit. págs. 228-29).

Concluye afirmando que los hombres las privan de las letras y las armas por temor y envidia, y anima a las mujeres:

«Ea, dejemos las galas, rosas y rizos, y volvamos por nosotras: unas, con el entendimiento y otras, con las armas!» (pág. 231).

Una vez preparadas de esta manera las lectoras, *Tarde llega el desengaño* comienza con la descripción de una tempestad marítima al modo de las narraciones bizantinas. Los naufragos llegan a una isla, que resulta ser Gran Canaria, allí se encuentran con don Jaime, que les contará su historia, mientras una mujer negra luce hermosos vestidos y hace el papel de señora de la casa, tras ella, una mujer blanca, fantasmal está agachada y a cuatro patas, cual perro, se va debajo de la mesa, donde recoge los restos de comida, después de servirla... Este es el castigo al que don Jaime condena a su mujer, tras creer las mentiras que le dice su esclava negra acerca de los amores de su esposa Elena con un primo de ésta. Don Jaime ha matado al supuesto amante, encierra a su esposa en un pequeño hueco en la pared donde la hace beber en la calavera de su primo. Finalmente la desdichada sólo consigue liberarse de esta prisión en la que padece dos años, al morir.

Historia de terrible crueldad con un erotismo sadomasoquista que se extiende por toda la novela. Pero sigamos adelante, al caso que ahora me interesa. Antes de casarse don Jaime ha tenido esta otra experiencia, ha estado en Flandes y un día se le acerca un viejo con una carta:

Tu talle, español, junto con las demás gracias que te dio el cielo, me fuerzan a desear hablarte. Si te atreves a venir a mi casa con las condiciones que te dirá ese criado, no te pesará de haberme conocido. Dios te guarde (pág. 241-42).

Así comienza la historia de la princesa Lucrecia. Lucrecia es distinta a otras heroínas de Zayas. La princesa Lucrecia es una viuda, es independiente económicamente, por lo tanto, no está sometida a ningún hombre. Lucrecia es la que escoge al joven por su lindo talle. Las condiciones responden a un juego erótico lleno de elementos fetichistas: llegará a un lugar con los ojos vendados, se amarán en un cuarto sin ninguna luz, nunca sabrá quién es ella, y además recibirá una paga por todo ello:

un bolsillo grande y con buen bulto, pues estaba tan lleno que apenas se podía cerrar... había en él una cadena de peso de doscientos escudos de oro, cuatro sortijas de diamantes y cien doblones de a cuatro (pág. 242).

Aquí, la mujer es la cazadora y el hombre es el cazado, ya que es la dama la que elige al hombre que le gusta para mantener relaciones sexuales con él. La originalidad de esta situación radica en el hecho de que ella, además, paga. En esta historia el hombre recibe dinero de la dama a cambio de favores sexuales y además no conoce el nombre, ni el rostro de la dama y tampoco el sitio donde tiene lugar el acto sexual. Zayas quizá intente mostrar que la mujer con fortuna propia puede conseguir dominar, no estar sujeta al hombre, demostrando con ello, que el factor monetario es la base de la dependencia de la mujer. Se nos está dando un caso de mujer que elige la forma de satisfacer sus placeres sexuales.

Veamos otros casos: doña Florentina, la protagonista de *Estragos que causa el vicio*, es la más rebelde y más singular de todas las heroínas que aparecen en *Desengaños...* Muestra una gran desviación del comportamiento tradicional femenino: doña Florentina es la que toma la iniciativa al elegir al amante que desea. A ella no le importa que éste, don Dionís, esté casado con su propia hermana, doña Magdalena. Asumiendo el papel de un hombre, se declara a su cuñado.

Nuestra protagonista es lista, egoísta y frívola, todas las características que hasta entonces habían sido usadas por nuestra autora para describir a los hombres engañosos. En esta historia, Zayas plantea una situación al revés, ya que, aquí el engañado es el hombre y la que engaña es la mujer.

Otro caso parecido será el de doña Octavia en *La más infame venganza*. También en éste nos muestra una desviación de las normas sociales. Octavia es noble, pero muy pobre y sólo confía en el poder de su belleza y donaire para lograr el matrimonio con Carlos, un mancebo rico, que la seduce con falsas promesas de matrimonio. Ellos mantienen una relación amorosa abierta durante más de dos años. Públicamente y económicamente doña Octavia se convierte en una prostituta, pues recibe dinero y joyas de Carlos para su sustento diario, a cambio ella le ofrece favores amorosos en su propio hogar. Cuando finalmente es abandonada, tampoco se queda pasiva, ni acepta su destino como una «buena cristiana». La ironía de toda esta historia es que llama a su hermano Juan, que está en un convento, pero es su único pariente masculino próximo para que limpie su honra. Mientras ella se va a otro convento¹⁵.

¹⁵ Vid. Mireya Pérez-Erdelyi, *La pícaro y la dama: la imagen de las mujeres en las novelas picaresco-cortesanas de María de Zayas y Alonso de Castillo Solórzano*, Miami (Florida): Ediciones Universal, 1979, pág. 89.

Estamos ante un tipo de personajes femeninos agresivos, vengativos, pero también capaces de satisfacer sus propios deseos, activos en la relación con el otro sexo, con un gran poder de seducción y a los que no parecen importar las convenciones sociales.

Esta agresividad nos lleva a un último territorio que es el de la venganza física. Venganza reservada generalmente a los hombres, pero que en estos casos está protagonizada por una mujer, que, además, no necesita disfrazarse de varón. Estamos ante nuevos tipos de trasgresión sexual, de usurpación del papel masculino que parecen inspirados en los cuadros de Artemisia Gentileschi: *Susana y los viejos*, *Judit decapitando a Holofernes*, *Judit y su sirvienta*, *Yael y Sísara*, *Salomé con la cabeza de San Juan Bautista*. Estamos ante algunos casos de mujeres capaces de tomar las armas y vengarse por sí mismas del ultraje y del engaño, con perseverancia, estrategias bien calculadas, valor y fuerza. Por ejemplo, en *La burlada Aminta* ésta mata a puñaladas a su amante mientras duerme. Asimismo hace Hipólita en *Al fin se paga todo*. Isabel (la disfrazada de mora Zelima) en *La esclava de su amante*, después de ser violada obra con más libertad, al no tener ya que preocuparse del estereotipo de mujer sumisa y Zayas nos la presenta como ejemplo de la fuerza que puede llegar a adquirir una joven tras ser violada:

¡Ay flaqueza femenil de las mujeres, acobardadas desde la infancia y aviladas las fuerzas con enseñarlas primero a hacer vainicas que a jugar las armas! [...] me hallé perdida... lo que en otra mujer pudiera causar lágrimas y desesperación, en mi fue un furor diabólico, con el cual, desasiéndome de sus infames lazos, arremetí a la espada que tenía a la cabecera de la cama, y sacándola de la vaina, se la fui a envainar en el cuerpo... (ed. cit., pág. 137).

Zayas intenta inculcar a las mujeres el orgullo de ser personas independientes que no necesitan la «protección» de los hombres. A través de sus saraos, la autora nos muestra que las mujeres son capaces y pueden defender sus virtudes y honor sin la ayuda de los hombres. Trata de dignificarlas en estos «malos tiempos que alcanzamos»:

Mandásteme, señora mía, que contase esta noche un desengaño, para que las damas se avisen de los engaños y cautelas de los hombres, para que vuelvan por su fama en tiempo que la tienen tan perdida, que en ninguna ocasión hablan ni sienten de ellas bien, siendo su mayor entretenimiento decir mal de ellas: pues ni comedia se representa, ni libro se imprime que no sea todo en ofensa de las mujeres... (pág. 124).

Zayas se rebela delatando la intención de los hombres en rebajar a la mujer, creando en ella falsas vocaciones de esposa y madre, condenándola a estar en casa y privándola del conocimiento:

y así por tenernos sujetas desde que nacemos vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con los temores de la honra, y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas ruelas, y por libros almohadillas (pág. 228).

Hemos visto mujeres narrando con libertad sus experiencias sexuales, describiendo con quién duermen y cómo son sus amantes, también lamentándose de la prontitud con que estos aplacan el fuego de su apetito, quejándose de cómo se agota la pasión cuando ellos obtienen su placer, vamos, para terminar, citando algunos casos de mujeres que deciden por sí mismas retirarse a un convento.

Lo primero que nos llama la atención es que de las mujeres que renuncian a vivir en sociedad y optan por entrar en un convento, ninguna lo hace por devoción o vocación religiosa. Sin duda, la oferta de la Iglesia era interesante, se ofrecía la oportunidad de ser prioras, administrar hospitales o incluso fundar una orden religiosa y, también, explorar sus talentos artísticos o literarios, como en el caso de Santa Teresa o Sor Juana Inés de la Cruz.

En *Desengaños...* nos encontramos con que cinco de las diez protagonistas rehúsan el matrimonio y optan por entrar en un convento. Además de las cinco citadas, Lisis, Laura, Estefanía, Isabel y su madre también deciden retirarse al convento. Un final feliz para todas ellas, nada trágico en la opinión de Zayas, si tenemos en cuenta los sufrimientos que han tenido que pasar la mayoría de las casadas.

PINTANDO LA LECTURA: MUJERES, LIBROS Y REPRESENTACIÓN EN EL SIGLO DE ORO

ASUNCIÓN BERNÁRDEZ
(Universidad Complutense)

1. ALGUNAS CUESTIONES METODOLÓGICAS

En un libro ya clásico, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Cavallo y Chartier¹, en un apartado menor, y como de pasada, señalaban que los trabajos sobre iconografía de la lectura que se habían desarrollado hasta ese momento eran muy escasos, pero que podrían ser un instrumento válido para observar la transformación económica y social del tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna, sobre todo en cuanto a prácticas de lectura de las mujeres se refiere. Esta idea no pasaba de ser una simple afirmación en sí misma, que con el tiempo ha resultado ser un desafío para las personas que trabajan en la historia de las prácticas lectoras.

Algunos años después, han empezado a articularse algunos discursos que parten de la idea de que la pintura y la representación pueden ser, efectivamente, una fuente primaria para el estudio de las prácticas lectoras de las mujeres, ya que la metodología más habitual para conocer esas prácticas, basada en el cómputo de las bibliotecas de legados testamentarios, tiene algunas limitaciones, a pesar

¹ G. Cavallo y R. Chartier, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid: Taurus, 1998, pág. 279.

de que Pedro Cátedra y Anastasio Rojo² hayan publicado el primer gran libro, más completo e interesante sobre lectura de mujeres hace sólo dos años.

Plantearnos el estudio de la lectura desde los testimonios iconográficos pudiera parecer una irreverencia metodológica, ya que no se puede establecer una relación directa entre lo pintado y la realidad. Aunque pueda parecer algo paradójico, es la misma relación que existe entre literatura y realidad, y sin embargo, estamos más acostumbrados a extraer conclusiones sociológicas o históricas de esos textos sin tener que hacer un ejercicio de justificación; pero es innegable que hacer historia de la lectura partiendo de metodologías históricas tradicionales supone ciertos problemas. Por ejemplo, una de las fuentes más utilizadas para reconstruir el consumo y la circulación de libros es el recuento de bibliotecas o los inventarios *post mortem* que se realizaban en las casas nobles o burguesas del Renacimiento o el Barroco. Hoy sabemos que este tipo de testimonios son incompletos, porque normalmente sólo aparecen los libros que se suponía que tenían un valor monetario e ignoraban lo que Víctor Infantes³ llama la «biblioteca devaluada», compuesta por todos aquellos objetos que tenían un escaso valor comercial, como podían ser las ediciones de los géneros menores de la época como relatos sentimentales, novelas del ciclo artúrico o pliegos sueltos de distinto tipo. Libros poco valiosos desde el punto de vista comercial y de prestigio, pero que sabemos positivamente que tuvieron una enorme difusión en esa época.

Ese sesgo parcial que tienen este tipo de cómputos de bibliotecas puede haber contribuido a forjar dos de las ideas más extendidas sobre la lectura de las mujeres en la época: que las mujeres leían mucho menos que los hombres, ya que se había impedido de forma activa su alfabetización; y que sus textos preferidos eran los piadosos: misales, libros de horas, *flores sanctorum*, devocionarios, etcétera. Lo que no sabemos es hasta qué punto esta idea es consecuencia directa del hecho de que este tipo de libros eran los encuadernados de forma «valiosa» y podían formar parte del ajuar de prestigio de una mujer o su familia: un elemento que podía transmitirse entre varias generaciones (y muy frecuentemente entre mujeres), mientras sus preferencias de lectura tenían que ver más con otros géneros de literatura de ficción, que posiblemente estaban encuadernados con materiales más baratos porque implícito estaba que su uso era más común e intercambiable entre una mujer y otra, o una familia y otra. Esto explicaría, por ejemplo, el conocido éxito editorial de las novelas sentimentales, que conocemos sobre todo por referencias editoriales, frente a la escasa documentación de su lectura en inventarios de bibliotecas, hecho que avala la hipótesis de que la literatura

² P. M. Cátedra y A. Rojo, *Bibliotecas y lecturas de mujeres: siglo XVI*, Salamanca: Instituto de la Historia y del Libro y la lectura, 2004.

³ V. Infantes, «Las ausencias en los inventarios de libros y bibliotecas», en *Les livres des Espagnols à l'Époque Moderne, Buletin Hispanique*, 99 (1997), págs. 281-92.

«de mujeres» resultó ser uno de los motores principales para la expansión de la imprenta o la profesionalización de los escritores⁴.

El hecho de pensar en la lectura desde una perspectiva de género es un fenómeno relativamente nuevo, aunque desarrollado sobre un principio clásico: las mujeres leían menos que los hombres, debido a razones sociológicas diversas⁵, y lo que leían eran libros religiosos o de caballerías, tal como formuló Rodríguez Marín ya en el año 1921⁶. Sin embargo, desde los testimonios iconográficos nace una sospecha: las prácticas lectoras de las mujeres podrían haber sido más ricas de lo que atestiguan los cómputos de las bibliotecas o los testimonios de los escritores de la época. Un ejemplo de este hecho lo tenemos en *El Quijote*, donde aparecen continuamente mujeres que saben leer y escribir (Dorotea, Zoraida, Marcela, La Duquesa, etcétera) y mujeres que leen sobre todo literatura de ficción, como indica el hecho llamativo de que ninguna mujer cervantina se muestre interesada por la lectura de libros religiosos.

Las mujeres leen ficción e, incluso, pueden leer con un «criterio femenino» como muestra Juan de la Cueva en su obra *El Infamador* (1582), donde aparecen una dama y una criada, ambas lectoras en Sevilla, criticando y quemando libros misóginos⁷. Cabe pensar que las mujeres desarrollaran prácticas lectoras

⁴ Algo similar ocurre hoy en día. La novela rosa, consumida ávidamente mayoritariamente por lectoras que acuden puntuales a su cita con cada nuevo número en el kiosko, y con tiradas espectaculares, apenas existe si nos atenemos a los catálogos de las bibliotecas, o a las bibliotecas particulares, como únicas fuentes de información.

⁵ Desde luego que una de las razones sociológicas que muchos autores han tenido como válidas es la presión de los hombres sobre las mujeres que impedían sobre todo, no tanto el aprendizaje básico de la lectura como instrumento, como el desarrollo de las capacidades intelectuales que se supone que la lectura puede proporcionar. Prieto Bernabé (*Lectura y lectores. La cultura del impreso en el Madrid del siglo de Oro (1550-1650)*, t. II, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2004) da referencia del texto de Calderón de la Barca, *No hay burlas en el amor* en el que el personaje de don Pedro piensa en lo beneficioso de evitar tentaciones...

«Más remediárelo yo
Aquí el estudio acabó
Aquí dio fin la poesía,
Libro en casa no ha de ver
De latín que yo no alcance;
Unas Horas en romance
le bastan a una mujer,
bordar, labrar y coser
sepa sólo; deja al hombre
el estudio...»

⁶ Vid. A. Bernárdez, «Las mujeres lectoras en *El Quijote*», en *El Quijote en clave de mujer/es*, Madrid: Universidad Complutense, 2005 págs. 283-304; y A. Bernárdez, «Lectura, mujeres y poder en *El Quijote*», *Letra Internacional*, núm. 87 (2005), Madrid, págs. 41-47.

⁷ F. Bouza, «Memorias de la lectura y escritura de las mujeres en el Siglo de Oro», en I. Morant (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina II*, Madrid: Cátedra, 2005, págs. 169-91.

que podemos llamar «de resistencia» frente a las formas de leer masculinas, prácticas que desmontaran, por ejemplo, la tradición misógina de cierta literatura o precisamente el encasillamiento genérico de ciertos temas o estereotipos tradicionales de las mujeres. En un texto de 1993, Lola Luna⁸ planteaba de forma muy interesante cómo puede desarrollarse una crítica feminista sobre la lectura de las mujeres, articulando tres puntos de vista: cómo las mujeres han intervenido en la formación de un canon literario⁹; preguntándose si existe un modelo interpretativo de lectora que los propios textos han ido creando con el tiempo; y por último, cuestionándose si han existido comunidades interpretativas de mujeres lectoras, tal como parece dibujar Juan de la Cueva en el texto del que acabamos de citar.

2. MODELOS ICONOGRÁFICOS DE LECTORAS Y MODELOS DE MUJERES

Las fuentes iconográficas pueden hacernos avanzar en la hipótesis de que en Edad Media y el Renacimiento las mujeres leían más de lo que podríamos imaginar contando las posesiones de libros que han quedado reflejados en distintos cómputos; y es más, tal vez podremos avanzar también en la sospecha de que existió una voluntad «institucional» de que las mujeres no fueran representadas con libros, tal como era tradicional en la figura de la Anunciación, porque esto formaba parte de una estrategia de conversión de las mujeres al modelo de mujer burguesa y familiar propio de la modernidad. Julia Varela¹⁰ llama a este proceso el «dispositivo de feminización» que consiste en la puesta en marcha de varias estrategias para convertir el modelo de mujer renacentista en el modelo de mujer burguesa para la que el hogar y la vida cotidiana serán los ejes fundamentales que construyan y expliquen su existencia.

2.1. Modelos iconográficos tradicionales de mujeres-lectura

Las representaciones icónicas de la Edad Media y el Renacimiento tenían un sentido totalmente distinto a lo que puede ser una imagen hoy para nosotros.

⁸ L. Luna, «Las lectoras y la historia literaria» en C. Segura Garaño (ed.), *La voz y el silencio*, Madrid: Al-Mudayna, 1993.

⁹ Es evidente que un canon implica una construcción dicotómica de los valores culturales: lo aceptable, frente a lo inaceptable, lo culto y lo popular, los grandes temas y los temas menores, las formas elaboradas frente a las no elaboradas, etcétera. Es evidente que la literatura «de mujeres» ha ocupado un lugar fundamental a la hora de definir lo que se entiende por «gran arte» o «alta literatura». Por ejemplo, el supuesto gusto de las mujeres por lo sentimental, ha hecho que el género así llamado sea una creación característica «para las mujeres», y por lo tanto, se le considere un género devaluado.

¹⁰ J. Varela, *Nacimiento de la mujer burguesa: el cambiante desequilibrio entre los sexos*, Madrid: La Piqueta, 1997.

La recepción de la pintura al óleo era privilegio de las clases elevadas, mientras que las clases desfavorecidas sólo podían contemplarla en el contexto religioso. Sin embargo, el valor ideológico de las imágenes fue bien conocido y utilizado, ya que en el Renacimiento se produce por vez primera la coincidencia entre invención e imitación: «la realidad es reproducida con precisión, pero al mismo tiempo según el punto de vista subjetivo del observador, que en cierto sentido ‘añade’ a la exactitud del objeto la belleza contemplada por el sujeto»¹¹. Una de las diferencias entre las representaciones pictóricas medievales y renacentistas, era el lugar que ocupaba el espectador frente al cuadro. El espectador en la Edad Media, mira siempre hacia arriba, su mirada recibe una representación de valores simbólicos más que copias de la realidad, representaciones que le recuerdan que es pequeño e imperfecto frente a las grandes figuras que observa. Sin embargo, en el Renacimiento esa dimensión cambia: la medida de los objetos representados está en el ojo humano, y en este sentido, la perspectiva puede interpretarse como un ajuste de la representación a la percepción humana de las cosas.

La pintura de la época supone una copia, y al mismo tiempo una recreación activa y performativa de la realidad. Es una imitación a escala «humana» de las cosas, representar a la misma escala lo divino y lo humano, pero al mismo tiempo haciendo una reconstrucción ideológica de la realidad. En esa construcción de la mirada, podemos incluir un sesgo de género, en cuanto a que el espectador en sí, es un ente «masculino», ya que la mirada es en sí misma activa y generadora de significado. Lo femenino en cambio, se construirá como la esencia del «ser mirado», el objeto principal de toda mirada artística. John Berger¹² afirma en su estudio sobre el desnudo femenino en la pintura al óleo que «los hombres actúan, las mujeres aparecen». En esa mirada y en esa representación de cuerpos para «ser mirados» se dibuja la idealización del cuerpo femenino propio del período moderno, que luego volveré a comentar en el análisis concreto de las Inmaculadas.

Por otra parte, podemos tener en cuenta otra cosa: las imágenes en la época tenían una función clara de conservación de la memoria, tal como ha desarrollado de forma brillante Fernando Bouza¹³ cuando comenta la particularidad de este período, un momento en que la palabra hablada, la escritura y la imagen están compitiendo por ocupar el lugar principal a la hora de conservar el conocimiento y el recuerdo de las cosas. Pero la pintura tenía una particularidad respecto a los otros dos recursos comunicativos: tiene que ver más con la invención que con la conservación de la memoria.

¹¹ U. Eco, (a cargo de), *Historia de la belleza*, Barcelona: Lumen, 2004, pág. 180.

¹² J. Berger, *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 1975, pág. 55.

¹³ F. Bouza, *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid: Akal, 1998, pág. 31.



Mosaico, de Pietro Cavallini. Santa Maria in Trastevere, Roma, 1291.



Fernando Gallego, Tríptico de Santa Catalina [finales del siglo xv].

Analicemos desde estas premisas el caso particular de la representación femenina por antonomasia procedente de la Edad Media: la representación de las mujeres en el contexto religioso. Isabel Beceiro Pita¹⁴, en un completo trabajo, señala que existían cuatro tipos de representaciones iconográficas susceptibles de ser utilizadas como fuentes para analizar la lectura desde la iconografía: la pintura de las Anunciaciones, que cuenta con una gran tradición en el contexto cristiano de gran éxito en toda Europa sobre todo a partir del siglo XIV; las pinturas de santos, y en especial Santa Catalina de Alejandría, una de las repre-

¹⁴ I. Beceiro Pita, «La relación de las mujeres castellanas con la cultura escrita (siglo XIII-inicios del XVI)», en A. Castillo Gómez, (ed.), *Libro y lectura en la península ibérica y América*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 2003, págs. 15-52 (pág. 20).



Infanta Portuguesa, Catedral de Lisboa, mitad del siglo XIV.



Virgen de la mosca. Colegiata de Toro. Zamora. Atribuido a Hans Memling, finales del siglo XV.



Boccaccio, *De mulieribus claris*.



sentaciones de mujeres lectoras más utilizadas desde la Edad Media¹⁵; el arte funerario, donde uno de los elementos tradicionales de las tumbas medievales con el que las mujeres son representadas es precisamente un libro, mientras que los hombres tenían en sus manos una espada (sólo al final del xv los hombres aparecerán con ambos elementos como representación del ideal de unión entre armas y letras); y, en cuarto lugar, las imágenes que representan la enseñanza de la lectura por parte de Santa Ana a la virgen María, o bien al Niño durante sus respectivas infancias y que se basaban en las cualidades intelectuales excepcionales que se le suponían a ambos en los evangelios apócrifos.

En definitiva, si tenemos en cuenta este tipo de fuentes, el tópico de que la mujer estaba escasamente alfabetizada resulta seriamente cuestionado ya que contamos con representaciones de mujeres leyendo desde el siglo XIII y se incrementan muchísimo a partir del siglo xv. Además, otro factor interesante es que en la Edad Media no sólo se representa a lectoras que poseen prestigio intelectual mítico, como el caso de Safo una de las primeras mujeres dedicadas a la literatura «profesional» como la representación de Cristina de Pizan sino que contamos con imágenes de damas lectoras e instruidas de las cortes europeas, e incluso, mujeres que no pertenecían a la nobleza, si bien es verdad que son testimonios minoritarios, ya que el contacto con la literatura de las clases más bajas debió ser, fundamentalmente, a través del código oral. El testimonio en el que una mujer aparece cocinando y leyendo es verdaderamente excepcional.



¹⁵ Vid. J. Yarza Luaces, «La santa que lee», en M.^a Teresa Saret Guerrero, y Amparo Quiles Faz, (eds.), *Luchas de género en la Historia a través de la imagen*, t. I., Málaga: CEDMAN, 2001, págs. 441-65.

En definitiva, lo que está claro es que si tenemos en cuenta todos estos testimonios pictóricos que si bien es verdad que no contradicen los datos sobre las bajas tasas de alfabetización de las mujeres, sí son un testimonio palpable de que las mujeres tenían a su disposición toda una gama de modelos de mujeres lectoras: mujeres sabias, mujeres cultas o damas para quienes la instrucción era un requisito de clase, e incluso mujeres plebeyas que disponen de libros, y que habrán aprendido a leer en el contexto familiar.

2.2. De las agujas a las letras

Otra cuestión metodológica interesante sobre lectura y mujeres atañe a la consideración que actualmente tenemos de la lectura como técnica muy especializada ligada a la escritura¹⁶. Para nosotros, leer y escribir son dos actividades que aprendemos de forma simultánea, sin embargo, en la Edad Media y el Renacimiento esta relación no estaba tan determinada, ya que leer y escribir necesitaban técnicas concretas especializadas y diferenciadas, cabiendo suponer que hubiera muchas mujeres que aprendiesen solamente a leer como una prolongación de sus tareas cotidianas, de las relaciones que se establecían entre las mujeres de una misma familia: mujeres adultas que enseñaban a niñas una serie de tareas domésticas y una preparación para ser futuras esposas, en las que se incluía un cierto adiestramiento en la lectura, ya que, conforme va emergiendo la clase burguesa en toda Europa, la alfabetización va dejando de ser una especie de adorno nobiliario más o menos deseable para las hijas, para convertirse en una necesidad y parte de la formación de una esposa que colaborará con el marido (y en muchos casos con el padre, como hace Dorotea en *El Quijote*) en la administración del negocio familiar.

El salto del bordado a la lectura dentro del grupo de mujeres de una misma familia podía incluso llegar a producirse de manera autodidacta. Por ejemplo, Pedro Cátedra y Anastasio Rojo¹⁷ recogen este testimonio de Jerónimo Román de la Higuera en su libro *Repúblicas*:

Yo vi una señora illustre en Portugal, llamada doña Cecilia de Ça, muger de Luys César, del Consejo del Rey, proveedor general de las armas de aquella corona, que nunca la enseñaron a leer, más que a conocer las letras, y ella las

¹⁶ La lectura y la escritura, tal como afirma Fernando Bouza (*op. cit.*, págs. 180-81) son dos claves de acceso diferentes al mundo de lo escrito, tal como corrobora el hecho de lo despectivo que resultaba el término «escribana» para una mujer, porque, al fin y al cabo, la lectura puede ser más controlada por el grupo que la escritura, una práctica que daba a las mujeres la posibilidad de establecer contacto con personas fuera de los hogares que en muchos casos eran auténticos lugares de encierro.

¹⁷ *Op. cit.*, pág. 55.

juntó por sí y vino a leer, tan diestramente la lengua latina, castellana y portuguesa como yo; y como su padre no permitiese que aprendiese a escribir, por las letras que hacía en cosas de red y en otras labores con la aguja vino a escribir de manera que escribe lo que quiere con mucha facilidad.

El autor habla en esta cita de una mujer ilustre, pero cabe pensar que este proceso de aprendizaje dentro de los núcleos femeninos, al margen de instructores y maestros, fuera un proceso que se iba extendiendo en el Renacimiento, al mismo tiempo que el impacto de la imprenta iba siendo mayor y las mujeres necesitaban como parte del apoyo al negocio de sus maridos, el saber leer y escribir. Estos dos factores interrelacionados son precisamente los que pueden haber desencadenado una literatura moralista represiva sobre las mujeres que no existía en épocas anteriores. Podríamos decir «dime qué está prohibido, y sabré cuáles son las prácticas reales de la vida de las personas». Por ejemplo, en 1552 el dominico Antonio de Espinosa, que escribió en sus *Reglas de bien vivir muy provechosas (y aun necesarias) a la república christiana*, recomienda vivamente que los niños (varones) aprendan a leer ya que esto es fundamental para su independencia, pero cuando habla de las niñas, dice:

Si no fuere tu hija illustre o persona a quien le sería muy feo no saber leer ni escrevir, no se lo muestres, porque corre gran peligro en las mugeres baxas o comunes el saberlo, assí para rescribir o enviar cartas a quien no deven, como para abrir las de sus maridos, y saber otras escrituras o secretos que no es razón, a quien se inclina la flaqueza y curiosidad mugeril. Y assí como arriba te avisé que al hijo le muestres leer y escrevir, assí a la hija te lo viedo porque cosas ay que son perfección en el varón, como tener barvas, que serían imperfección en la muger.¹⁸

Por su parte, el racionero de Toledo, Pedro Sánchez, tratando el tema en su *Árbol de consideración y vana doctrina* (Toledo, 1584) en el capítulo «De las calidades que á de buscar el varón en la muger con quien se á de casar» recomienda

[q]ue busque una muger que no sepa escrevir, y aun no la devría desechar porque no supiesse leer, porque como la muger ny á de tener libro de caxa ny mayor, ni manual (aunque lo requiera su trato y manera de bivir del marido) ny á de negociar la hazienda, ny arrendar las dehesas, ny cobrar la renta de los juros o tributos, no ay necesidad de que sepa escrevir, pues no á de usar

¹⁸ Cit. en Cátedra y Rojo, 2004, pág. 53.

officio de escribano público ny tienen tanta sabiduría, como deze sacto Thomás, para que ayan de administrar oficios públicos.

Todas estas declaraciones son la muestra del miedo a la expansión de la literatura de ficción, a la pasión de las mujeres por la lectura de novelas sentimentales y de caballerías, porque, tal como afirma Fernando Bouza¹⁹ «[e]s mucho más fácil aceptar a la erudita Madalia de Erasmo con sus libros latinos que a las mujeres comunes con sus novelas en romance». La erudición de las mujeres era cosa conocida y aceptada en el Renacimiento, pero a partir del XVI la relación con la ficción comienza a ser pensada como cosa peligrosa. De esto nos habla Cervantes, de lo que pasa cuando la imaginación y la literatura, y por lo tanto, los signos, transitan por el mundo con una libertad impensable en las épocas donde las copias de libros eran pocas y los lectores (y sobre todo, lectoras) eran menos todavía.

3. DE LAS ANUNCIACIONES A LAS INMACULADAS

Como ilustración de ese miedo o rechazo a las mujeres lectoras, que no para de crecer en el Siglo de Oro, podemos retomar una de las cuatro formas que relacionaba más arriba, concretamente al modo en que se pinta a las mujeres leyendo, ciñéndonos al caso particular de las Anunciaciones de la Virgen. Así, se observa cómo poner un libro en las manos de la Virgen puede entenderse como imagen de una época en las que las mujeres comenzaron a tener acceso a la tradición escrita, proceso que culmina con la desaparición del motivo en la figura de las Inmaculadas del XVII, formando parte de un «mecanismo de feminización» que se desarrolla a partir sobre todo del Concilio de Trento, y que trata de desposeer a las mujeres de su propia corporalidad y también de la tradición de la cultura escrita.

No es necesario ser especialista en iconografía religiosa para darnos cuenta de que llama poderosamente la atención que la representación de la Virgen en el momento de la Anunciación es predominante desde el siglo XIV, y que, curiosamente, desaparece casi en su totalidad en el contexto español en el siglo XVII a favor de otra representación: la Inmaculada Concepción. Plantearnos esta cuestión es poner en evidencia otras que tienen que ver con la lectura, con la recepción, con la vida de las mujeres, y en última instancia, con la construcción de un modelo femenino nuevo que resultará más funcional a la ideología que se impone en el periodo postridentino: una mujer etérea, idealizada, aislada y esencializada, que prepara el camino de sometimiento de las mujeres al hogar.

¹⁹ *Op. cit.*, pág. 174.

El cambio de una representación por otra supone, entre otras cosas, privar de la lectura individual y silenciosa a las mujeres, no como un acto de individualidad y privacidad, sino como un acto de conexión entre la lectura y la realidad, entre la historia que se cuenta y sus contextos. La lectura no es sólo una puerta hacia el interior, hacia la construcción de la individualidad, sino ese ejercicio paradójico que nos catapulta a través de la imaginación al mundo, a la realidad, a la acción y a la participación en el mundo que está más allá de los muros del espacio físico que son los hogares. La lectura es desarrollo personal, pero en la Modernidad es también vínculo de construcción de «comunidades hermenéuticas», comunidades de participación en las ideas, y por lo tanto en las prácticas sociales. Por eso es peligrosa, y por eso se intentará sustraer a las mujeres de ese ejercicio de libertad que es en sí la lectura.

3.1. *La representación de la virgen María*

Desde el reconocimiento de María como Reina de los Cielos, en el Concilio de Éfeso del año 431 (después de la polémica con los Nestorianos que negaban su santidad), la imagen más frecuente en la Edad Media fue la de la Virgen en Majestad, pero poco a poco, fueron surgiendo imágenes que la acercaron al entorno cotidiano, como las Anunciaciones en Italia, que llegaron a alcanzar un gran éxito en toda Europa tanto en el espacio como en el tiempo. A partir de entonces, cada estilo artístico reelaboró sus propias Anunciaciones,²⁰ que perduraron desde los mosaicos de los primeros cristianos hasta el Barroco.



Mosaico Santa María la Mayor, Roma, 432-440.

²⁰ Vid. J. Varela, «El poder de las imágenes. Las representaciones pictóricas de la Anunciación y el dispositivo de feminización», en AA.VV, *Reflexiones sociológicas. Libro homenaje a José Castillo Castillo*, Madrid: CSIC, 2004, págs. 1011-40 (pág. 1020).



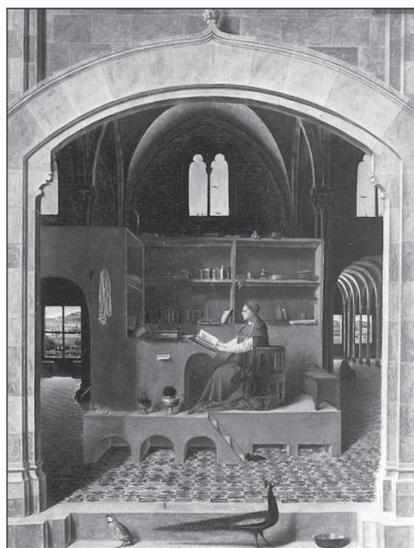
Marfil Castello Sforzesco, Milán, hacia 700.

En estas dos representaciones aparecen los elementos clásicos simbólicos de las Anunciaciones: el ángel, el Espíritu Santo, y una acción que se perderá más tarde: la Virgen tejiendo, que luego será sustituida por la lectura. El salto del tejer al leer puede tener varias interpretaciones, cada una de ellas con sus argumentos más o menos curiosos o convincentes. Simbólicamente, como señala Juan-Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, el libro y el tejido son dos signos relacionados, porque «El universo es un inmenso libro» (Mohyddin ib-Arabi) y el tejido representa «la trama de la vida». No en vano «texto» y «tejido» proceden de la misma palabra. Tejido y texto, hilos, tramas, urdimbres, letras y palabras, parecen contener en las manos de la Virgen el mismo significado.

También puede existir una interpretación de tipo histórico: simplemente esa representación habla del trabajo de María haciendo mantos a los sacerdotes en el Templo de Jerusalén, antes de ser la madre de Jesús que se narra en los evangelios apócrifos. Entre ambas interpretaciones podemos seguir tendiendo el puente que antes comentábamos entre las «labores femeninas» y la lectura. ¿Habría aprendido María en el Templo, mientras tejía a leer de forma autodidacta como la dama portuguesa? ¿O habría sido la enseñanza de otras mujeres la que la habría enseñado a leer mientras compartían el tiempo de la costura? ¿El salto de la costura al libro en la representación implica un salto «real» en la sociedad de la Edad Media? No lo podemos saber de forma definitiva, pero desde luego,

las primeras imágenes de la Anunciación son de un gran simbolismo que se nos muestra en el hecho de que en muchos casos aparece expuesta a la mirada de los espectadores qué es lo que está leyendo María: el Antiguo Testamento, precisamente el pasaje de Isaías 7.14: «He aquí que una mujer joven concebirá», mostrándonos el bucle del tiempo que supone toda profecía en el momento de cumplirse: pasado, presente y futuro se muestra en el instante eterno que es una imagen en sí misma.

La representación de la Virgen con un libro como elemento simbólico se encarna en formas materiales concretas que son las que nos hablan de la sociedad de la época, porque «los relatos religiosos son cosmogonías, modos de ver el mundo [...] sólo son coherentes con un modo concreto de entender las categorías básicas de espacio y tiempo»²¹. Es decir, en cada representación se expresa un código determinado de relaciones sociales. ¿Qué relación se expresa, entonces, entre la virgen lectora y el objeto-libro? Esta respuesta exige una dimensión comparativa, y, así, la Virgen lectora se debe poner en relación con una gran cantidad de santos-lectores: los Evangelistas, San Bernardo, San Antonio, Santo



San Jerónimo en su estudio



La Anunciación

(Antonello de Messina, 1475-76)

²¹ M.^a Á. Durán, «De Fra Angélico a Francis Bacon: las claves sociológicas de la Anunciación», en AA.VV., *Reflexiones sociológicas. Libro homenaje a José Castillo Castillo*, Madrid: CSIC, 2004, págs. 921-1040 (pág. 922).

Domingo, Santo Tomás de Aquino o San Jerónimo en su estudio. Comparemos en este sentido dos pinturas en las que podemos leer entre líneas las distintas formas de concebir la lectura femenina y masculina.

Hay una sensible diferencia en ambas representaciones del mismo autor si aplicamos una lectura de género. La Anunciación es especial, muy «realista» y esencialista porque ha eliminado todos los elementos de divinidad del cuadro. Es una mujer en la intimidad de la lectura, sin trompetas, ángeles ni oropeles... una mujer que levanta la vista y la mano porque es sorprendida por algo. Está en un espacio cerrado y la imagen es cercana a nosotros y nos invita a participar de lo que está viviendo a través de esa mano que parece levantarse para sosegarlos y calmarnos ante el imprevisto. Ese gesto nos permite estar dentro y fuera de ese espacio pintado. Fuera porque miramos, dentro porque nos hace compartir el mismo espacio de María. San Jerónimo, sin embargo, está pintado de un modo totalmente diferente: es la imagen del hombre de letras, rodeado de obras de gran tamaño, situado en un espacio distante y formal que nos invita a ser sólo meros espectadores de alguien que no es invitado a entrar a participar de lo que está sucediendo. Los espectadores estamos situados en un «afuera» radical y distante. Libros grandes frente a libros pequeños: lectura masculina y lectura femenina como dos elementos contrapuestos y representados de una manera tan sencilla. Si es cierto, como afirma M.^a Ángeles Durán, que las Anunciaciones son la expresión plástica de la heroicidad femenina en el mundo cristiano²² ¡qué diferencia entre la heroína y el héroe que leen!, y qué forma de situarlos de modo asimétrico frente a la tradición y la historia.

3.2. *Lectura y representación de la Anunciación después del Concilio de Trento en el mundo católico*

Como sabemos, la Reforma Protestante y la Contrarreforma en el mundo católico marcan una fractura en Europa respecto a muchas cosas. Entre ellas, y la que nos interesa, se destaca la forma de concebir el papel de las mujeres en las relaciones familiares, por un lado, y la relación con la representación de imágenes de mujeres (en este caso la virgen María), por otro. Si en el mundo protestante, las mujeres son ante todo esposas, y en segundo lugar madres, situándolas en el seno de una pareja conyugal, en el católico, sin embargo, la maternidad y la relación con el hijo son las claves fundamentales de las relaciones familiares: las mujeres serán ante todo madres, y los hombres, hijos²³.

²² *Op. cit.*, pág. 925.

²³ L. Accatti, «Hijos omnipotentes y madres peligrosas. El modelo católico y mediterráneo» en I. Morant (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina II*, Madrid: Cátedra, 2005, págs. 63-104 (pág. 66).

Si contemplamos las imágenes no desde la estética, sino desde la reconstrucción de valores sociológicos, observamos que a finales del siglo XVI y principios del XVII, se está dando otra transformación: la del papel otorgado por los teólogos al rol de lo visual en el entorno sacro²⁴, vinculado a las directrices dadas en el Concilio de Trento (1545-1563). Mientras la Reforma protestante se desvinculó del uso de las imágenes, el mundo católico las utilizó como instrumento de propaganda ideológica. En la sesión XXV del Concilio, se expresa lo siguiente:

Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad²⁵.

Un poco más adelante se prescribe que «no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa»²⁶. La excesiva belleza provoca temor en aquellos que intentan controlar las pasiones humanas²⁷, no en vano la teoría neoplatónica había sido ampliamente divulgada y se daba por sentado que la belleza debía mover al amor. Pero éste puede ser un efecto perverso de la belleza (y así Cervantes hace decir a la bella pastora Marcela que la belleza puede llevar a la perdición de las personas). La excesiva belleza, pero seguramente la excesiva intimidad del ángel y la Virgen dentro de una habitación privada, María pintada como una dama de la nobleza, con un lugar de lectura propio, comenzó a ser una visión demasiado inquietante para una Iglesia que no veía con buenos ojos la lectura privada de las mujeres y la representación de un hermoso ángel joven a los pies

²⁴ J. Winston, «Describing the Virgen», en *Art History*, vol. 24, núm. 3 (2002), págs. 275-79.

²⁵ La referencia al Concilio de Trento en la página web: <http://www.multimedios.org/docs/d000436/p000013.htm#h4>.

²⁶ Además empezaron a desaparecer del entorno católico las vírgenes embarazadas (de la Esperanza o de la O), y las vírgenes de la Leche o de la Humildad.

²⁷ El desarrollo de las propuestas del Concilio de Trento las hará Jean Molanus que escribió *De picturis imaginibus sacris*, considerado uno de los tratados dedicados a desarrollar y codificar la estética contrarreformista y España sus textos fueron recogidos por Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* de 1638. Esta normativa hizo que desaparecieran los temas mitológicos y la representaciones de cuerpos desnudos.

de María, interpretación que enlaza con la afirmación de Julia Varela de que en toda imagen hay una representación codificada de las relaciones.

En la cuestión del control de las imágenes hay una lucha no sólo entre el mundo católico y el protestante, sino también respecto a los sexos. M.^a José Martínez Justicia²⁸ resalta esta idea y señala que el concepto que se utilizó para llevar a cabo la «depuración» de las imágenes, fue el de «decoro» tanto en el sentido físico como en el moral. Su finalidad era no confundir a los «simples de espíritu», y desde luego, tanto las mujeres como las clases sociales más desfavorecidas, entraban de lleno en esta categoría. El «decoro» como imposición tuvo además otras consecuencias como el cubrir las imágenes existentes con paños de pureza, o esconder obras de autores como Tiziano, o El Veronés que permanecerán en gabinetes privados de los reyes hasta que vuelven a ser expuestos en el siglo XIX.

Con todas estas premisas, podemos interpretar el salto de las Anunciaciones a las Inmaculadas como representaciones dominantes después de Trento como un proceso en el que se materializa no sólo el cambio en la forma de concebir la representación, sino también como una transformación de los roles que desarrollarán los hombres y las mujeres a partir de ese momento. En este contexto el libro en las manos de la Virgen puede ser no sólo una referencia simbólica, sino también hablarnos de un cambio social que se está produciendo. Si observamos algunas imágenes de las Anunciaciones veremos una evolución en la forma que



²⁸ M.^a J. Martínez Justicia, «... por ser mujer» (El decreto tridentino y la censura de la imagen de la mujer en el arte de la pintura), en M.^a T. Saret Guerrero y A. Quiles Faz, (eds.), *Luchas de género en la Historia a través de la imagen*, t. I., Málaga: CEDMAN, 2001, págs. 667-81.

nos hace pensar también en una evolución respecto a la relación entre los sexos. Si nos detenemos a observar dos de las Anunciaciones de Berruguete del siglo XV, veremos cómo se construye un espacio íntimo, donde ángel y Virgen están al mismo nivel de representación. El ángel es el caballero que rinde pleitesía a la dama que abandona la lectura y proyecta su cuerpo hacia él, eso sí, separados o unidos por el símbolo de la pureza que es la azucena, un elemento común a todas las representaciones de la Anunciación de esa época, si bien toda la escena podría recordar un episodio de amor cortés.



Maestro de Sopetrán (siglo XV).



Maestro de Sisle (alrededor de 1500).

En los Maestros de Sopetrán y Sisle observamos la misma relación de intimidad, asomándonos al dormitorio de una dama sorprendida con el cabello suelto, en habitaciones ricamente adornadas, rezando y leyendo sin que prácticamente se representen alusiones a su santidad. Fue precisamente esta representación de la intimidad la que va desapareciendo con el paso del tiempo.

En esta Anunciación de Mohedano, la representación de la Virgen ha cambiado radicalmente. Ya no es una dama ricamente vestida, puesto que su traje parece recordar más al de una religiosa. El espacio de la intimidad está desdibujado y, sobre todo, roto por la explosión del cielo convertido en un lugar poblado de seres



Anunciación de Mohedano. Retablo Mayor de a Iglesia de la Anunciación de Sevilla. Realizado entre 1604 y 1606.



que observan lo que está sucediendo entre la Virgen y el ángel. La intimidad y proximidad de las figuras ha desaparecido.

En la Anunciación de Zurbarán, de 1650, el ángel se recubre de ropajes religiosos, posee grandes alas y exhibe un tamaño sensiblemente superior a la Virgen, que continúa desprovista de lujos suntuarios en sus ropajes. Es una campesina rica o una mujer burguesa, que tiene más de un libro sobre la mesa. Su espacio está abierto no sólo a las miradas celestiales, sino que por la puerta del fondo aparece el mundo exterior, una puerta no sólo por la que se puede mirar, sino también, ser mirada.



En esta Anunciación de Murillo (1670) no queda ya nada de la amigable relación entre iguales que había en el siglo xv. La Virgen ya no es una cortesana ricamente engalanada que mira al ángel, sino más bien una amedrentada mujer que cierra los brazos sobre el pecho en señal de humildad, baja la mirada, y es interpelada por un ángel dominante que la supera en tamaño, con un brazo levantado que parece amonestar a la Virgen más que darle la buena nueva del nacimiento del Jesús. María acata lo que el ángel está diciendo, como si fuera la única interpretación posible del «Hágase en mí según tu palabra».

La tendencia a representar la Anunciación como un acto más celestial que terrenal llega a su punto álgido en las Anunciaciones de El Greco (1596-1600), quien lleva al extremo en su pintura los principios tridentinos. La Virgen ya no aparece en un contexto de cotidianidad, sino que está rodeada por elementos saturados de una divinidad mucho más lejana de lo humano.



La contradicción está, claro, en que cuanto más celestial es la escena, más se puebla de «personas» el cielo, hasta el punto de resultar tenebroso y terrible. En estas representaciones, el ángel, y lo que viene desde el cielo, protagonizan las figuras centrales. Ya no quedan rastros ya no de «realidad» sino casi de «humanidad». De nuevo estamos ante un espacio abierto, pero esta vez no es una abertura hacia espacios naturales, sino hacia un más allá simbólico y espectacular. La escena, de producir un sentimiento, seguramente sería el miedo. No queda nada de natural, de íntimo, de cotidiano.

En este proceso, se observa cómo la figura de la Anunciación está empezando a ser una figura tendente a la desaparición en el mundo católico, que no volverá a recrearla de nuevo con la misma pasión hasta los prerrafaelistas del siglo XIX. La Anunciación va dejando paso a otro modelo de mujer encarnado en la Inmaculada Concepción, una figura, ahora sí, completamente desprovista, no sólo del «pecado», que en todo caso la Iglesia presupone a toda concepción, sino aislada de todo contexto temporal y espacial que nos recuerde que es una mujer.



Zurbarán (ca. 1630).



Alonso Cano (1648).

Las Inmaculadas serán así la figura de la Virgen más característica del arte contrarreformista español, que abandona no sólo las representaciones de tipo mitológico propio de épocas anteriores, sino que se centra en una interpretación de la Virgen que ha perdido ya todo espacio propio y está directamente flotando



Inmaculada Concepción de Murillo (entre 1676 y 1678).

en el cielo²⁹. En este modelo ideal de la Inmaculada, el icono femenino de la Anunciación humana, que todavía no ha sido tocada por Dios, se transforma en un prototipo de belleza de mujer añorada y atemporal. Las Inmaculadas Concepciones son pinturas donde la mirada está por todas partes: la de los espectadores hacia lo pintado, la de la Virgen perdida en el cielo, la de los ángeles mirando a la Virgen y mirándonos a nosotros, etc. Miradas que recrean un sueño de transparencia, de visibilidad máxima, sin zona oscura que se oculte a la mirada. La mirada como poder, la mirada normalizada, codificada. Alguien tiene el poder de mirar, otros la capacidad de exhibirse para ser vistos. La mirada moderna se codifica así en una bipolaridad radical que distribuye el mundo entre lo que está oculto y lo que se muestra, entre lo que se esconde y lo que se deja ver. La gloria se rompe en las Inmaculadas en una pesadilla de ángeles que lo vigilan todo. Aparente claridad en la figura de Murillo, universo que tiene que ser definitivamente poblado por la presencia constante y obsesiva del más allá transfigurado en cuerpos de niños cuya inocencia parece recordarnos que su espacio no será nunca el nuestro. Ruptura entre lo humano y lo divino, eliminación radical de la promiscuidad de las formas medievales y renacentistas³⁰.

²⁹ Es curiosa la pervivencia de la imagen «flotando» de las mujeres que ha llegado hasta nosotros y que sigue viva en la publicidad. Las mujeres siguen flotando entre nubes, en el agua, etcétera.

³⁰ Otros textos utilizados en este estudio: Chevalier y Geerbrant, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona: Herder, 1986; J. E. Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona: Labor, 1988; y D. Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona: Paidós, 1994.

MÁSCARAS DE SEDUCCIÓN EN LAS NOVELAS A MARCIA LEONARDA*

RAFAEL BONILLA
(Universidad de Córdoba
Università degli Studi di Pavia)

Corría el año de 1621 cuando Lope entró con más frecuencia y familiaridad por la alcoba de Marta de Nevares. Caballero plutónico, nacido bajo el signo de Sagitario, gozaba en la vejez de ese paraíso donde tantos galanes olvidan sus problemas cotidianos¹. Lejos habían quedado flirteos como Jerónima de

* Este trabajo ha visto la luz gracias a una Beca Postdoctoral de la Fundación Cajamadrid (Área de Humanidades, 2006-2007) y, sucesivamente, a una Beca Postdoctoral del Ministerio de Educación y Ciencia (2006-2008). Agradezco a los Profesores Florencio Sevilla (Universidad Autónoma de Madrid) y Begoña Rodríguez (Universidad Alfonso X el Sabio), así como a la Comisión Organizadora de *Edad de Oro* (Antonio Fábregas, Daniel Martínez-Alés, Iván Martín), la liberalidad, dos veces peregrina, que brindaron a mis alumnos de 4º y 5º de Filología Hispánica (Universidad de Córdoba).

¹ Para la relación del Fénix y Marta de Nevares *vid.* el capítulo de Américo Castro y Hugo A. Rennert, «Amores con Amarilis», *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, notas adicionales de F. Lázaro Carreter, Salamanca: Anaya, 1969, págs. 223-38. Pilar Vázquez Cuesta, «Nuevos datos sobre doña Marta de Nevares», *Revista de Filología Española*, XXXI (1947), págs. 86-107, desbrozó la genealogía de la amada y estima que «ningún azar feliz nos ha brindado hasta ahora el lazo que con seguridad unió a Matías de Nevares Santoyo, padre de Marta, con las afortunadas familias palaciegas de Don García Bravo de Acuña. [...] Pues aunque algunos datos nos hacen suponer la existencia de una rama pinciana de los Nevares, lo cierto es que Lope hace a su amada nacer en Alcalá de Henares, y un documento del tiempo —su partida de esponsales— la llama natural de Madrid» (págs. 96-98). Continúan siendo fundamentales las páginas de Juan Manuel Rozas, «Jornada II: La protesta sin venganza (1634-1635)», *Estudios sobre*

Burgos, «amiga del buen nombre», y Lucía de Salcedo, «la loca». Más remotos aún bostezaron sus primeros idilios, mientras gasta los días en ver la corte madrileña, el Prado, con la eterna procesión de coches, el río de caballeros, los corpiños —afligidos o aflojados— y la pluralidad de figuras que suspiraban por el corazón de Elena Osorio.

Dos décadas de amoríos lo facultan para verificar, según nos dijo en 1624, que «no hay lisonja para las mujeres como llamarlas hermosas; bien es verdad que en las que lo son es menos, pero si no se les dijese, y muchas veces, pensarían que no lo son y deberían más al espejo que a nuestra cortesía»². Hidalgo de noche con doña Marta, una de esas damas que no suelen abrir, aunque lo desean, sospechó que su único lunar era tan cotidiano como el matrimonio. Y es que, en palabras de Francisco Rico, tenía «las pupilas verdes, la voz divina, la pureza del hablar cortesano, el don de la poesía, toda la gracia de la danza y, quién contradirá a un enamorado, por marido al «fiero Herodes», Roque Hernández de Ayala, quien comenzaba a «barbar por los ojos y acababa en los dedos de los pies»³.

No dudaría nuestro hombre en utilizar el mismo artificio que desplegara para su primera conquista: si Elena Osorio recibió con agrado *La Arcadia* (1598), un libro de pastores, «Amarilis» tendrá que premiarle cuatro novelitas: *Las fortunas de Diana*, publicada en *La Filomena* (1621), *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo*, todas impresas en *La Circe* (1624), reunidas después con el título de *Novelas a Marcia Leonarda*⁴. Ramillete, en

Lope de Vega, Madrid: Cátedra, 1990, págs. 98-112. Antonio Rey Hazas, «Lope y las mujeres», aporta en este volumen de *Edad de Oro* un riguroso itinerario sobre los idilios con Elena Osorio y Marta de Nevares.

² Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. J. Barella, Madrid: Ediciones Júcar, 1988, pág. 146.

³ Francisco Rico, «Prólogo» a su edición de Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid: Alianza Editorial, 1968, págs. 7-23 (pág. 7).

⁴ «Si vuestra merced desea que yo sea su novelador, ya que no puedo ser su festejante, será necesario y aun preciso que me favorezca y que me aliente el agradecimiento». Cfr. Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 187. Como subraya Juan Diego Vila, «Lectura e imaginario de la femineidad en las *Novelas a Marcia Leonarda*, de Lope de Vega», en *Silva. Studia Philologica in honorem Isaías Lerner*, coords. I. Lozano-Renieblas y J. C. Mercado, Madrid: Castalia, 2001, págs. 697-708, «resulta imposible identificar un narratario con una persona externa a la obra y, en definitiva, Marta de Nevares será tan sólo un fantasmal y mediatizado referente para la Marcia Leonarda textual —la narrataria— del mismo modo que el narrador no es Lope» (pág. 700). Vid. Mariana Scordilis Brownlee, «Marta de Nevares, Marcia Leonarda and Their Implications for the Inscribed Narrator / Narratee Configuration of the NML», *The Poetics of Literary Theory. Lope de Vega's Novelas a Marcia Leonarda and Their Cervantine Context*, Madrid: Studia Humanitatis, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1981, págs. 28-41. María Jesús Ruiz Fernández, «El diálogo a oscuras de Lope de Vega y Marta de Nevares», en *Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la memoria del profesor Braulio Justel Calabozo*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998, págs. 389-96, ha puesto en tela de juicio, con buen

definitiva, donde festeja tras un seudónimo las esmeraldas de aquellos ojos, los celestiales labios y el gracioso movimiento de sus manos.

La lectura de estos relatos ha probado que Lope, siempre atento a las novedades, no tuvo en mucha estima los juicios caninos, sobre todo si proceden de Cipión y ladran en un coloquio de Cervantes. Mientras el alano complutense filosofaba sobre los «ingredientes para hacer una novela» o, mejor, «para no hacerla», el madrileño aproxima su oído:

CIPIÓN— ¿Al murmurar llamas filosofar? ¡Así va ello! Canoniza, Berganza, a la maldita plaga de la murmuración, y dale el nombre que quisieres, que ella dará a nosotros el de cínicos, que quiere decir perros murmuradores; y por tu vida que calles ya y sigas tu historia.

BERGANZA— ¿Cómo la tengo que seguir si callo?

CIPIÓN— Quiero decir que la sigas de golpe, sin que la hagas que parezca pulpo.

BERGANZA— Habla con propiedad: que no se llaman colas las del pulpo. [...] No sé que es lo que entonces hiciera; esto sé que quieres hacer ahora, que es no morderme, quedándome tantas cosas por decir que no sé cómo ni cuándo podré acabarlas, y más estando temeroso que al salir del sol nos hemos de quedar a oscuras, faltándonos la habla.

CIPIÓN— Mejor lo hará el cielo. Sigue tu historia y no te desvíes del camino carretero con impertinentes digresiones; y así, por larga que sea, la acabarás presto⁵.

Cuando Lope, encendido por su rivalidad con Cervantes, escuchó la teoría de las *Ejemplares* (1613), reacciona de forma libertaria con estas cuatro ficciones,

critero, la identidad Marcia / Marta. Del mismo modo que no hay una sola verdad o una sola ficción, sino que cada plano temporal y narratológico depende, para dar prueba de su veracidad, de la situación de quien lo contempla, oye o lee, entiendo que su tríada clasificatoria es la más razonable: a) existe un AUTOR, Lope de Vega, que pone su creación literaria al servicio del LECTOR HISTÓRICO, del cual Marta de Nevaes puede ser representante. Ambos son realidad respecto a: b) un AUTOR OFICIANTE que, en el plano digresivo, comunica su pensamiento a MARCIA LEONARDA, receptora inmediata. Ambos son REALIDAD respecto a: c) el narrador, los personajes y las acciones que constituyen el entramado narrativo de cada novela (pág. 391). *Vid.* también el epígrafe «De Marta y Amarilis a Marcia» en la completísima «Introducción» de Antonio Carreño a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid: Cátedra, 2002, págs. 16-26. Lógicamente, asumo, como el resto de los críticos, que la identidad entre el personaje y su referente concreto, Marta de Nevaes, parece indudable. Sin embargo, procuro analizar que en las novelas se desdobra en varios tipos de público y, sobre todo, de personaje que, sin olvidar el idilio con Lope, invitan a una lectura donde el dramaturgo, dirigiéndose a un público misceláneo, ironiza el modelo cervantino y satisface sus gustos como lector-escritor.

⁵ Miguel de Cervantes, *El casamiento engañoso y El coloquio de los perros*, ed. A. Rey Hazas y F. Sevilla Arroyo, Madrid: Alianza Editorial, 1997, págs. 66-70.

sugiriendo, como había sancionado para la comedia, un «arte nuevo de hacer novelas»⁶. Deroga los criterios de Cipión —y el modelo del alcalaíno— con los múltiples «episodios», «paréntesis», «versos» y «reprehensiones» que taracean su colección. Hasta el punto de que Rico, con sentido profético, afirmaba que tales digresiones o *intercolumnios*, según concepto lopista, no asustan, antes deleitarán, «a los lectores que hayan disfrutado *The Waste Land*, con su docta anotación, o *Tiempo de silencio*, con sus ensayos intercalados y sus comentarios científicos; a los que hayan admirado la deliciosa mezcla de narración y erudición en *A Portrait of the Artist as a Young Man* o *El Aleph*»⁷.

Luego la irredenta libertad del Fénix lo empujó a competir por el dominio de un género —la novela corta— con técnicas muy distintas, diríamos a contrape- lo, de las promulgadas por una linda gitanilla, el licenciado Vidriera, la señora Cornelia, el amante liberal y los citados perros que, durante una noche, tuvieron el divino don del habla⁸. Evangelina Rodríguez lamenta que la historiografía, cuando nos referimos a la narrativa, se detenga en el norte cervantino:

⁶ El proceso que transformó la amistad en odio, con oportuna revisión bibliográfica de los trabajos de Schevill, Entrambasaguas, Rivers, Tomov, Carilla, Pedraza, Márquez Villanueva, Eisenberg, etc., ha sido estudiado por José Montero Reguera, «Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (esbozo de una compleja relación)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXIX (1999), págs. 313-36, y Antonio Rey Hazas, «Cervantes y Lope», epígrafe de su libro *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid: Eneida, 2005, págs. 61-82, parcialmente reproducido en «Algunas consideraciones sobre Cervantes y Lope de Vega», *El Quijote (1605-2005)*, ed. R. Bonilla y A. Costa, Córdoba: Universidad de Córdoba, 2006, págs. 37-57, donde sostiene que la relación cordial se mantenía alrededor de 1598, cuando el Fénix lo cita en su catálogo de *La Arcadia*. También lo aplaudiría en *La viuda valenciana*, comedia de 1600, y debió de ser en 1602 cuando se produjo la ruptura. Ese año hubo una sesión-homenaje a Lope en la Academia sevillana de Juan de Ochoa donde, al parecer, se leyeron varios sonetos burlescos contra el dramaturgo, uno de los cuales, según la mayoría de los estudiosos, era de Cervantes. Lope encajó la crítica en su epístola «Al contador Gaspar de Barrionuevo» (1603-1604) y le imputa otro soneto de cabo roto, muy agresivo contra su obra, habitualmente atribuido a Góngora, y escrito en torno a 1609.

⁷ Francisco Rico, *op. cit.*, pág. 16.

⁸ Utilizo indistintamente los conceptos de «novela corta», defendido por Evangelina Rodríguez Cuadros (*vid. nota infra*), Isabel Colón Calderón, *La novela corta en el siglo xvii*, Madrid: Ediciones El Laberinto, 2001; o Nieves Romero-Díaz, *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del barroco*, Juan de la Cuesta, Newark: Delaware, 2002, y «narrativa —o novela— barroca», marbete aglutinante de Begoña Ripoll, *La novela barroca. Catálogo Bio-Bibliográfico (1620-1700)*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1991, si bien tengo presentes los criterios de Agustín González de Amezúa en su imprescindible discurso «Formación y elementos de la novela cortesana», *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, vol. I, págs. 194-279. Considerando las matizaciones terminológicas que ofrecen Gerald Gillespie, «Novella, nouvelle, novella, short novel? A review of terms», *Neophilologus*, 51 (1967), págs. 117-27, Claude Perrus, «Le *Décameron* de Boccace», en *La nouvelle: Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantès*, études recueillies par J. Bessière et Ph. Daros, París: Honoré Champion Éditeur, 1996, págs. 49-68, Manuel Martínez Arnaldos, «Deslinde teórico de la novela corta», *Monteagudo*, 3ª época, núm. 1 (1996), págs. 47-66, y, en menor medida, María Isabel Román, «Más sobre el concepto de novela cortesana», *Revista de Literatura*, XLIII,

Cervantes es un indicio complejo: su juicio y tamiz crítico hacen de sus novelas un reflejo mucho menos directo de la realidad que el comportamiento sintomático de los novelistas menores. [...] La llamada novela corta o *cortésana* es atendida, pues, en primera instancia, como un sucedáneo borroso y vergonzante de la cervantina, como un aglomerado literario o filtro que diversifica distintas estructuras de fortuna editorial: lo pastoril, lo caballeresco, lo sentimental, lo morisco⁹.

Quizá por ello, tapiadas por el padre del *Quijote*, las demás colecciones se han marginado como un «fenómeno vulgar», casi una trivialidad escapista; soslayando que la novela del Seiscientos reclama —exige— el análisis de todos los autores y misceláneas para fundar, con conocimiento de causa, en qué medida coadyuvan al tapiz cultural y libresco no sólo de la época en que se escriben sino también de las venideras¹⁰. Lope no será la excepción. Su mínima gloria durante el XVIII, cuando el éxito de Zayas, Montalbán o Cristóbal de Lozano opaca las *Novelas a Marcia Leonarda*, se prolongó durante el siglo XIX y buena parte del XX¹¹. Saludadas por Ticknor como una «tentativa sin confianza e infelicísima» para ganar honra en el camino inaugurado por Timoneda, Eslava y Salas Barbadillo, «florecieron» como una rama secundaria de Cervantes, según juicio de Fernández de Navarrete: «el que había dado en sus obras tantos hiperbólicos elogios a autores que no los merecían, se contenta con decir que

85 (1981), págs. 141-46, muchas de las conclusiones de Amezúa operan para definir un género cuyas fronteras son, necesariamente, maleables e inseguras. Para este debate terminológico —en ocasiones baldío— véase el capítulo primero de mi tesis doctoral *Lenguas de templado fuego: el Gongorismo en la narrativa del siglo XVII*. Córdoba: Universidad de Córdoba, CD-ROM, 2006. Último la redacción de la monografía *El Gongorismo en la Novela Corta del Siglo XVII*, donde vuelvo sobre estas cuestiones.

⁹ Evangelina Rodríguez Cuadros, «La novela corta del Barroco español: una tradición compleja y una incierta preceptiva», *Monteagudo*, 1 (1996), págs. 27-46 (pág. 32). *Vid.* también su clásica monografía *Novela corta marginada del siglo XVII. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*, Valencia: Universidad de Valencia, 1979, y, para el estudio genérico, tanto la «Introducción» a *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid: Castalia, 1986, págs. 9-81, como, en colaboración con Marta Haro, su «Introducción» a *Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1999, págs. 11-132 (págs. 12-15).

¹⁰ Ángel Raimundo Fernández, «Situación actual de los estudios sobre novela corta del siglo XVII», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, publicadas por G. Bellini, Roma: Bulzoni Editores, 1982, I, págs. 437-43. Véanse también los trabajos de Luisa Baquero Escudero, «La cuestión de la ficcionalidad en la novela corta del XVII», en *Mundos de ficción*, J. M.^a Pozuelo y F. Vicente (eds.), Murcia: Universidad de Murcia, 1996, págs. 299-305, y R. O. Jones, *Cervantes y la ficción novelesca posterior*, en su *Historia de la literatura española*, II, *Siglo de Oro: prosa y poesía*, Barcelona: Ariel, 1974, págs. 251-78.

¹¹ Antonio Fernández Insuela, «Sobre la narrativa española de la Edad de Oro y sus reediciones en el siglo XVIII», *Revista de Literatura*, LV, 109 (1993), págs. 55-84 (págs. 70-72). Las *Novelas a Marcia Leonarda* sólo se reimprimieron en 1777.

“en sus novelas no le falta gracia y estilo al complutense”. Sin embargo, las suyas tanto son más apreciables cuanto más se allegan a la imitación de las de aquel genio incomparable, a quien, a pesar de la mezquindad de sus elogios, se propuso por modelo»¹².

Es valiosa la aportación de John D. y Leora A. Fitzgerald, quienes cuidaron el primer texto con anotaciones y bosquejan una breve reseña de su recepción desde 1648 hasta 1900. Puntualizan, no obstante, que a pesar del interés histórico no «son de gran valor literario»¹³. Edwin B. Place insistía en 1926 sobre la inferioridad lopista, si bien defiende «la ingeniosidad del enredo y la versatilidad del inmortal dramaturgo»¹⁴. Pero será González de Amezúa (1929) quien, a propósito de la muy citada identidad entre la novela y el teatro —«demás que yo he pensado que tienen los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte»—, celebre con emoción: «¡Delicioso epifonema! ¡Qué mejor preceptiva de la novela: gusto, contentamiento, solaz y descanso del lector... aunque el arte perezca, esto es, las reglas, rígidas, nimias, inflexibles, que refrenan los vuelos de la imaginación y los atrevimientos y escarceos de la pluma!»¹⁵.

Ludwig Pfandl (1933) extravió el rumbo de Amezúa cuando opina que, «menos fecundo que Solórzano, sus pocas historias, tocadas de dramático espíritu, son menos coloridas y vivas, menos efectistas en detalle y menos sabrosas en conjunto, aunque no correspondan del todo a la forma a las reglas estrictas»¹⁶.

¹² George Ticknor, «Cuentos y novelas cortas», *Historia de la Literatura Española*, traducción, con adiciones y notas críticas por P. de Gayangos y E. de Vedia, Madrid, 1851, tomo III, cap. XXXVI, págs. 330-58 (págs. 340-41). Eustaquio Fernández de Navarrete, «Bosquejo histórico de la novela española», *Novelistas posteriores a Cervantes*, Biblioteca General de Autores Españoles, Madrid: Real Academia Española, 1854, reimp. 1950, vol. XXXIII, págs. V-C (pág. LXIII).

¹³ John D. Fitzgerald y Leora A. Fitzgerald, «Lope de Vega: *Novelas a la Señora Marcia Leonarda*», *Romanische Forschungen*, XXXIV (1915), págs. 278-467. Para la recepción *vid.* el epígrafe «Einleitung» (págs. 433-46). E. Carles Blat, «Las novelas ejemplares de Lope de Vega», *Fénix, Revista del tricentenario de Lope de Vega*, Madrid, 1935, págs. 551-70, suma varias generalidades de escaso valor.

¹⁴ Edwin B. Place, *Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro (con tablas cronológicas descriptivas de novelística desde los principios hasta 1700)*, Madrid: Victoriano Suárez, 1926, pág. 67.

¹⁵ Agustín González de Amezúa, *op. cit.*, pág. 258. Veinticinco años después, cuando publica su canónico *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956, reimp. 1982, vol. I, la valoración ha cambiado por completo: «los juicios de Lope sobre las novelas, además de que, en lo que miran a Cervantes son de una injusticia y mala fe notorias, implican una visión miope, torpe y disparatada de este admirable género literario e indigna de su genio, y patentizan a la vez la supina ignorancia y lastimoso desconocimiento en que, retórica y literariamente, se tenía por entonces a la novela» (pág. 615).

¹⁶ Ludwig Pfandl, «La novela corta», *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona: Sucesores de Juan Gili, 1933, págs. 330-405 (págs. 357-59).

Sin embargo, olvida un hecho básico: esas reglas, que iguala tácitamente con el prototipo de Cervantes, no existían como tales, ya que la prosa hubo de formular poéticas no escritas, o escritas *in progress*, derivadas de la propia novela¹⁷. A pesar de incoherencias como la filiación entre las de 1613 y los relatos de Lope, acierta plenamente al señalar que «su camino no fue nunca simple y rectilíneo, sino que se desvía hacia los callejones a derecha e izquierda, porque en cada uno hay algo interesante que ver y oír. [...] Frente a Fitzmaurice-Kelly, que declaró con áspera concisión que *Lope no nació para novelar*, yo creo lo contrario»¹⁸.

Joaquín del Val (1949) y Giovanna Formichi (1973), enarbolando la «unidad ejemplar», refutan los beneficios que Pfandl insinuase poco tiempo atrás: «carecen de unidad constructiva; las digresiones no son oportunas y su sentido dramático se advierte en *La prudente venganza*, cuya acción parece dividida en tres actos»¹⁹. ¿No son oportunas respecto a quién? ¿Acaso hay una ley barroca que condene los intercolumnios? Juan Ignacio Ferreras, capitulando sobre los paréntesis, los juzga un «procedimiento extraño a la novela» e índice preciso de que Lope «no está convencido de lo que escribe»²⁰. Sin comentarios. Tampoco lograron el aplauso de Luciano García Lorenzo, porque «están muy lejos de lo mejor de su teatro, de la sinceridad violenta de *La Dorotea*, de la mayor parte de las *Rimas humanas* y también de las divinas»²¹.

Pleitos sumarásimos, todos ellos, que sólo ha justipreciado la investigación de George Cirot (1926), Francisco Ynduráin, Cándido Ayllón, Walter Pabst o Wolfram Krömer, desde mediados de los años sesenta, y, en las últimas tres décadas, Gonzalo Sobejano, Jenaro Talens, Carmen Hernández, Ángel Loureiro, Gonzalo Díaz-Migoyo, Mariana Scordilis Brownlee, Julia Barella, Carmen P. Rabell, Lía Schwartz, Asunción Rallo, Juan Diego Vila, Nieves Algaba y Antonio

¹⁷ Renato Poggioli, «Poetics and Metrics», *Comparative Literatures*, North Carolina: Chapel Hill, 1959, I, págs. 192-204.

¹⁸ Ludwig Pfandl, *op. cit.*, págs. 359-60. También Donald McGrady, «Introducción» a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda, Obras completas. Prosa II*, Madrid: Biblioteca Castro, 1998, págs. XIV-XXIX, describe *Las fortunas de Diana* «como una interesante y graciosa narración, de una calidad sorprendente para un autor que ensaya el género por primera vez» (pág. XVI).

¹⁹ Joaquín del Val, «La novela española en el siglo xviii», *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, III. *Renacimiento y Barroco*, dirigida por G. Díaz Plaja, Barcelona: Editorial Vergara, 1949, reimp. 1968, págs. XLV-LXXX (págs. LIV-LV). Giovanna Formichi, «Saggio sulla bibliografía critica della novela spagnola seicentesca», *Lavori Ispanistici*, Serie III, Messina-Firenze: Casa Editrice D'Anna, 1973, págs. 5-105.

²⁰ Juan Ignacio Ferreras, *La novela corta del siglo xviii*, Madrid: Taurus, 1987, págs. 40-41.

²¹ Luciano García Lorenzo, «La prosa en el siglo xviii», *Historia de la Literatura Española*, vol. II: *Renacimiento y Barroco. Siglo xvi-xviii*, Madrid: Taurus, 1982, págs. 553-86 (págs. 558-59). Algunos críticos, como E. Díez Echarri y J. M.^a Roca Franquesa, «Otras formas novelescas del Siglo de Oro: bizantina, morisca, italianizante y cortesana», *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid: Aguilar, 1960, reimp. 1979, cap. XXII, págs. 262-71, ni siquiera las mencionan.

Carreño, más allá de su relación con el teatro, objeto de estudio de Baquero Goyanes, Marcos A. Morínigo y Florence L. Yudin. Sus trabajos iluminan estas líneas para clarificar las *Novelas a Marcia Leonarda* en siete velos ignorados —o desatendidos— por la crítica: 1) el modelo narrativo de Lope frente a *La Arcadia*, el *Quijote*, las *Ejemplares* y Luis de Góngora; 2) la estructura de las novelitas en sus respectivas misceláneas; 3) Marta de Nevares: «público» de una carta que nos «enamora de oídas»; 4) ironías sobre el saber de las damas; 5) vínculos entre los personajes femeninos y la señora Leonarda; 6) fortuna del modelo lopista sobre los *novellieri* del siglo XVII; 7) *La más prudente venganza*: elección de una «comedia en prosa».

1. LOPE Y LAS EJEMPLARES FRENTE A FRENTE

Viajemos al centro de este artículo: los ojos de Elena Osorio y Marta de Nevares —en primer plano— y los regalos que Lope ofreció a cada una de ellas. Porque los tenorios siempre han cambiado de dueña sin modificar sus presentes. En la salutación a *Las fortunas de Diana* confiesa a Marcia que «no la ha dejado de obedecer por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirla; [...] mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí, que aunque es verdad que en el *Arcadia* y *Peregrino* hay alguna parte deste género y estilo, más usado de italianos y franceses que de españoles, con todo eso, es grande la diferencia y más humilde el modo»²².

Un análisis cuidadoso permite deducir la ironía, su primera máscara. Esta declaración no era del todo cierta o, al menos, tiene doble sentido. Juan Diego Vila opina que el «marco» se organiza en torno a las afirmaciones que las negaciones ocultan, es decir, en torno a ejes explícitos o implícitos que verifican y discuten —al tiempo— el valor de los dogmas estéticos:

Con clara emulación de perífrasis de sentido negativo —podríamos decir, en términos retóricos, que todo es una gran litote— surge con claridad que ante la única afirmación en un sentido recto que no resulta problematizada («mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí») el sentido general de estas negaciones y restricciones continuas depende de un arte de mostrar que se atenúa, mediante la expresión, un pensamiento cuya fuerza se quiere conservar íntegra²³.

²² Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 47.

²³ Juan Diego Vila, «Lope de Vega y la poética de la *novella* en *Las fortunas de Diana*: verosímiles narrativos y transgresión», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. F. Sevilla y C. Alvar, Madrid: Asociación Internacional de Hispanistas, Editorial Castalia y Fundación Duques de Soria, 2000, vol. I, Medieval, Siglo XVI, Siglo XVII, págs. 805-16 (pág. 806).

Pienso que Lope no mentía al declarar que «mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí» pero la verdad de la frase no descansa sobre el sustantivo «novela», como se ha repetido en demasiadas ocasiones, sino sobre el verbo «mandar». Cuando diseña las novelas lo hizo por voluntad propia. Sin eludir que en 1621, como gran ironista, esculpe a la señora Marcia, oyente y peticionaria de unos relatos que firma con total albedrío. Dicho regalo obedece tanto a un deseo lopista como mujeril (Marta de Nevares), pues gustará a un público que en 1598 tuvo que parecerse a la bella Elena Osorio.

Reconoce que ha escrito novelas para *La Arcadia* y el *Peregrino*, si bien la diferencia «es grande ahora y más humilde el tono». Empero, su primera ficción cortesana —qué son los pastores sino príncipes disfrazados— también se la brinda a una mujer y la puso en boca de Menalca, zagala que nos cuenta los amores de Crisalda y el coloso Alasto, «con estatura de pequeño monte, barba y cabello pardos, sabina en ristre y aspecto que cualquiera le juzgara por el Polifemo de Ulises»²⁴. Dentro del marco pastoril —*La Arcadia*— insertó una fábula cortesano-bucólica, fundada, a su vez, en pilares homéricos, ovidianos y ariostescos, que refleja el idilio de la trama exterior: Anfriso pretende a Belisarda, de igual modo que Galicio a la ninfa Crisalda. Esta última se casará con el pastor Orfindo y Belisarda, recíprocamente, con Salicio. Los dos relatos tienen un antagonista: el rústico Olimpo y el gigante Alasto. Técnica, pues, no muy diferente de la empleada en las *Novelas a Marcia Leonarda*, donde la dueña del marco, auditorio para los cuentos del «narrador / seductor», se proyecta sobre los rostros de Diana, Silvia, Laura y Felicia, respectivas enamoradas de Celio, Felisardo, Lisardo y Felis. Luego, al explicar la diferencia entre la novelita embutida en *La Arcadia* y las de 1621-1624, tampoco fue absolutamente sincero.

Aunque los marcos de un libro y otro parezcan distintos, *Las fortunas de Diana*, en la misma medida que la fábula de Alasto y Crisalda, es una ficción donde la mujer resuelve buscar a su pobre Celio, trocando varias veces el género de las aventuras. El pasaje más feliz tiene como fondo un telón —precisamente bucólico— cuyo hilado sigue el modelo de *La Diana*: la pastora Filis y su padre Selvagio cuidan a la industriosa protagonista, embarazada de Celio, y llegan a convertirse en «tutores» de su hijo. Porque Lope, afirmando que dio a luz en un tiempo inverosímil, la obliga a cambiar de rumbo, y de disfraz, que es tanto

²⁴ Lope de Vega, *La Arcadia*, ed. Edwin S. Morby, Madrid: Castalia, 1975, pág. 94. La novela del gigante Alasto y la ninfa Crisalda ocupa las págs. 91-107 y 166-77. Vid. al respecto los trabajos de Rafael Osuna, «Una imitación de Lope de la *Fábula de Polifemo* ovidiana», *Bulletin Hispanique*, LXX, núm. 1-2 (1968), págs. 5-19, y Álvaro Alonso, «La metamorfosis del cíclope», en *Poéticas de la metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y modernidad*, G. Cabello Porras y J. Campos Daroca (coords.), Grupo de Estudios Literarios del Siglo de Oro (GELSO), Málaga: Universidades de Málaga y Almería, 2002, págs. 273-82.

como decir de modalidad novelesca. Vestida de hombre, no será reconocida por un mayoral, el Duque de Béjar o el Rey Católico; tampoco por Celio, cuando lo libera en Cartagena de Indias bajo el título de Virrey, disimulando su identidad hasta la boda: 1) Celio y Diana (nobles-cortesanos); 2) Diana y la pastoril (disfraz de hombre); 3) Diana y la bizantina (disfraz de hombre → Virrey); 4) Diana (mujer) y Celio²⁵.

Si el primer párrafo de la colección discurre entre «mentiras verdaderas», lo cierto es que aún no hemos examinado el último juicio: ¿escribió Lope sus novelas con un estilo «más humilde» que las publicadas en 1598? La modestia no evita otra ironía. *La Arcadia* fue catalogado como un libro «pedante» mucho antes de que Cervantes firmara la primera parte del *Quijote* (1605) o las *Novelas ejemplares*, por no mencionar los grandes poemas de Góngora: el *Polifemo* (1612) y las *Soledades* (1613). De hecho, según Morby, a quien sólo haya leído *La Diana* quizá le sorprenda el lastre erudito de las bucólicas en prosa desde el *Ameto* de Boccaccio. Por tanto, la novela que relata Menalca, contenida por el marco exterior de Anfriso y Belisarda, tuvo que ser igualmente docta: «Lope se ha propuesto y ha logrado quedar único en esta materia. El autor pastoril que más se acerca, aunque a gran distancia, es Sannazaro, en cuyos glosadores tenemos el motivo más lógico para los derroches léxicos»²⁶.

La declaración de principios de 1621 parece efectiva, si no fuera porque, a renglón seguido, el Fénix matiza todo su programa, hasta el punto de abolir todo lo dicho en tan sólo diez líneas:

En tiempo menos discreto que el de agora, aunque de hombres más sabios, llamaban a las novelas cuentos. Estos se sabían de memoria, y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos, porque se reducían sus fábulas a una manera de libros que parecían historias, y se llamaban en lenguaje puro castellano

²⁵ El interludio pastoril ha sido analizado por Juan Diego Vila, art. cit., 2000, págs. 811-15.

²⁶ Edwin S. Morby, «Introducción» a Lope de Vega, *La Arcadia*, op. cit., págs. 9-46 (pág. 17). Vid. también sus artículos «*La Arcadia* de Lope: ediciones y tradición textual», *Ábaco*, 1 (1969), págs. 135-233, y «Two notes on *La Arcadia*», *Hispanic Review*, 36 (1968), págs. 110-23. Según Francisco Ynduráin, *Lope de Vega como novelador*, Santander: Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962, «se añade en la obra de Lope una generosa y excesiva dosis de erudición, de elementos alegóricos y de complicadas competiciones y exhibiciones deliberadamente nada realistas. Con ello se ha ido olvidando la simplicidad de composición de la obra de Sannazaro para rellenar un tanto excesivamente un marco antes tan claro y armonioso» (págs. 9-10). Georges Cirot, «Valeur littéraire des Nouvelles de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, XXVIII (1926), págs. 321-55, deslindaba un tipo de pedantismo que podía resultar beneficioso: «Il faut voir aussi de quel s'excuse ce prurit intempestif. Au fond, c'est un pédantisme à rebours, un pédantisme à la cavalière, comme disait Brunetière parlant de Montaigne, un pédantisme honteux qui s'efface devant un minois moqueur et s'empresse de se renier» (pág. 336).

caballerías, como si dijésemos *hechos grandes de caballeros valerosos*. [...] También hay libros de novelas, dellas traducidas de italianos, y dellas propias, en que no le faltó gracia a Miguel de Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandelo, pero habían de escribirlos hombres científicos o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos.²⁷

El saludo, cimentado sobre una litote, despliega cuatro ideas problemáticas: 1) Lope identifica las novelas, antes designadas como «cuentos», con la difusión oral; 2) las «fábulas» se transforman en «escritas» gracias a la imprenta; 3) los «cuentos» tienen relación con los libros de caballería, quizá porque la novela y el *Amadís* son dos ramas de la ficción idealista; 4) la influencia de los *novellieri*: Boccaccio, Bandello, Giraldi Cinthio y Straparola. Su teoría sobre el origen de la novela en España mezcla una tradición vernácula, pero escrita al modo de los italianos, con una pluralidad de argumentos que no diste mucho de los libros de caballerías; narrados de viva voz, como los «cuentos», y fijados por escrito. Hipótesis más precisa que el prólogo de las *Ejemplares* (1613), donde Cervantes, movido por el orgullo —en cierta forma tramposo— de ser el «primero que ha novelado en lengua castellana», callaba sus fuentes teóricas. Citando al complutense, podríamos decir que sus modelos están ocultos sobre la «mesa de trucos», mientras que Lope puso las cartas boca arriba, o sea, dos de los tres vectores que alumbran el género peninsular: a) la literatura oral y la autoridad boccacciana; b) el cuento breve y didáctico; c) la literatura moralizadora²⁸.

Jean Michel Laspéras ha concluido a propósito de esta fusión genérica:

oralidad, escritura, ahí está el primer eje de una aproximación a investigar si se quiere definir la novela corta. Lope no hace sino formular con claridad lo que antes de él escribieran o sugirieran los novelistas españoles. No significa, como lo intuía Amezúa, y como lo estudió con acierto Michel Moner, que no haya permanecido la impronta de la oralidad y del arte de narrar (lo tengo estudiado a propósito del *Patrañuelo* de Juan de Timoneda) pero la relación «novela corta / género escrito» necesita de una serie de aclaraciones de tipo socioeconómico. [...] La especificidad de la novela corta como obra escrita o impresa estriba también en el público receptor al cual se dirigía: la nobleza

²⁷ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, *op. cit.*, págs. 47-48. Sobre el sintagma «hombres científicos», en relación con la polémica entre Góngora, Lope y *La Spongia* de Torres de Rámila, vinculada a los «académicos», véanse las sugerentes páginas de Mariana Scordilis Brownlee, *op. cit.*, págs. 24-28.

²⁸ Evangelina Rodríguez Cuadros, *art. cit.*, 1996, pág. 36.

que en su mayoría sabía leer y sobre cuyo papel se volverá. Ello no significa que no hubo círculos de un público femenino adicto al género y que se hacía leer en público las novelas cortas.²⁹

Laspéras vincula la oralidad a un círculo «pre-literario» o «pre-escritural», identificando el género con un tipo de receptor —nobles y mujeres— que disfruta estas historias por su «estilo sencillo». Así, cuando el crítico francés, en unas páginas que, más allá de esta precisión, juzgo excelentes, alerta sobre la «gentecilla» lectora del capítulo XIII de *El Galateo* español de Lucas Gracián Dantisco, olvidó que esa misma «gentecilla» también habla con «artificio», «usando rodeos, aunque no se aconseje», y se aburría con las «novelas de príncipes y grandes señores»³⁰. Si el valor de los relatos depende de la naturalidad estilística, como suspiraba Amezúa, tampoco será del todo justa la dicotomía «cuento / novela» en virtud de una teórica separación entre la oralidad y la escritura. Basta repasar algunos «episodios» del *Guzmán* (1604), las «novelas» de la Venta en la primera parte del *Quijote* (1605), la *Corte en la aldea* de Rodrigues Lobo o las *Noches de invierno* de Antonio de Eslava (1609) para colegir que se narraron al calor de la lumbre y no por ello las clasificamos como «cuentos».

Es verdad que Antonio de Torquemada alude en sus *Coloquios satíricos* a la primera historia de la «Jornada décima» del *Decamerón* valiéndose del término «novela», porque «escribe» el sucedido para unos lectores, lo que probaría el planteamiento de Laspéras³¹. Para cerrar este debate, pues se pueden aducir

²⁹ Jean Michel Laspéras, «La novela corta: hacia una definición», en *La invención de la novela*, estudios reunidos y presentados por J. Canavaggio, Madrid: Casa de Velázquez, 1999, págs. 307-17 (pág. 310).

³⁰ Vid. Lucas Gracián Dantisco, *Galateo español*, estudio preliminar, edición, notas y glosario por M. Morreale, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968, cap. XIII («De las novelas y los cuentos»), págs. 155-56.

³¹ Jean Michel Laspéras, *op. cit.*, págs. 310-11. Aunque se trata de una intuición perspicaz, el prólogo del *Patrañuelo*, donde se identifican los dos conceptos como sinónimos, ya fueran orales o escritos, y el capítulo XIII de Lucas Gracián Dantisco, quien defiende que «tales pueden ser las novelas y cuentos», esto es, leídos en alta voz, como sucede con la *Novela del Gran Soldán*, y, parcialmente, en el caso del *Bandello* españolizado —donde «historia» equivale a «cuento» y acredita la separación terminológica—, restringe el campo de aplicación de esta teoría. Por otra parte, su estatuto oral o impreso no le confiere a los cuentos ni a las novelas un estilo predeterminado. Así, podemos comprobar la familiaridad entre *El curioso impertinente* y *El capitán cautivo*, por citar dos textos cervantinos que Laspéras ha identificado como «cuento» —por tanto oral— y cualquiera de las *Ejemplares*. El propio alcaíno, cuando recuerda *El curioso impertinente*, narrado de viva voz, lo llamaba «cuento» pero también «novela»: «—Harto reposo será para mí —dijo Dorotea— entretener el tiempo con algún cuento, pues aún no tengo el espíritu tan sosegado, que me conceda dormir cuando fuera razón. [...] —Pues así es, esténme todos atentos, que la novela comienza de esta manera». Vid. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Sevilla Arroyo, introd. A. Rey Hazas, apénd. J. M. Lucía Megías, Madrid: Sial, 2005, pág. 315.

muchos ejemplos, tanto a favor como en contra, Lope opina que no hay motivo para igualar la oralidad con la sencillez. Y menos aún que dicha equipolencia sea la responsable del exilio de la novela en las poéticas de Carvallo, Herrera, Jáuregui o Cascales. La separación entre oralidad y escritura no se debe argumentar con citas de Rodrigues Lobo y Cristóbal Suárez de Figueroa, al menos no exclusivamente, porque para el primero «los cuentos pedían más palabras que las historias y dan lugar a mayor ornato»³². Dos novelistas aislados no explican todo un corpus y tampoco sirven para herir a Cervantes con la artera frase del Fénix: «en tiempo menos discreto que el de agora, aunque de hombres más sabios, llamaban a las novelas cuentos».

Si la *oralidad*, fase previa a la *escritura*, no ha de equipararse con llaneza, teniendo en cuenta que tanto una como otra son fingidas en las *Novelas a Marcia Leonarda*, según insinúa Lope al decir que los cuentos de *La Arcadia* eran «poco humildes», ¿por qué cuando define a los autores y al público de esta colección exige «hombres científicos» o, por lo menos, «grandes cortesanos»? La respuesta es obvia: para alejarse de la sobriedad y del magisterio cervantino. He aquí otra ironía. Walter Pabst ha sugerido que «es muy posible que su tesis de la poesía científica no fuese sino una concesión aparente y ficticia a la dirección gongorina del gusto literario que se imponía a la sazón de forma arrolladora. [...] A estos lectores tenía que divertirles el simple hecho de ver al otrora defensor de la naturaleza y enemigo de la voluntad artística, menospreciada como preciosismo, presentarse ahora con atuendos culteranos en la introducción a su primera novela corta»³³.

Ironía al cuadrado porque Lope defiende el «humilde modo» en ese mismo párrafo. Krömer sostuvo, con buen criterio, que «entiende la novela corta como

³² Cristóbal Suárez de Figueroa, *El Pasajero*, ed. M.ª I. López Bascuñana, Barcelona: PPU, 1988, vol. I, pág. 178, tampoco «entendía ese término, si bien a todas tengo poca inclinación»; y, queriendo explicarlo, prosigue: «por novelas al uso entiendo ciertas *patrañas* o *consejas* propias del brasero en tiempos de frío, que en suma vienen a ser unas bien compuestas *fábulas*, unas artificiosas *mentiras*». Desde los trabajos de Maxime Chevalier, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1975, *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1978, *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1983, y «La emergencia de la novela breve», *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, coord. A. Sotelo Vázquez, ed. M. Cristina Carbonell, Barcelona: Universidad de Barcelona: PPU, 1989, págs. 157-65, se reserva «cuentecillo» para los relatos breves, de tono familiar, en general de forma dialogada, que suele concluir con una réplica aguda, pero que, en todo caso, produce, o intenta producir, un efecto jocoso. Véanse también, en relación con este debate, los artículos de Margit Frenk, «Lectores y oidores: la difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Hispanistas*, op. cit., vol. I, págs. 101-23, y «Más sobre la lectura en el Siglo de Oro: de oralidades y ambigüedades», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, op. cit., vol. I, págs. 516-21.

³³ Walter Pabst, «La novelística “científica” de Lope de Vega», *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid: Gredos, 1972, págs. 251-95 (págs. 254-59).

literatura elevada. Es verdad que concede que su estilo es “más humilde” que el de las novelas-“roman” de 1604, que, por lo demás, son sumamente pretenciosas»³⁴. Pero no termina aquí la «epístola-marco» a Marta de Nevares, pues de eso se trata; de un «soliloquio dialogado» que sirve para aglutinar —y representar— las *Novelas a Marcia Leonarda*. Aunque, en otra paradoja, dicha carta no posea los rasgos tipográficos habituales: fecha, solicitud de respuesta, firma y rúbrica. Luego teoriza sobre sus relatos, compilados en una misiva impura, reflejo de la conversación, e incluso de la puesta en escena, sobre un papel, cuyo origen, igual que la epístola, tuvo que ser oral, si hemos de creer a un mentiroso que apuesta por el estilo «humilde» y los narradores «científicos».

Pero lo que creíamos una postura a favor del Gongorismo se refuta en otros intercolumnios:

Confieso a vuestra merced ingenuamente que hallo nueva la lengua de tiempos a esta parte, que no me atrevo a decir aumentada ni enriquecida; y tan embarazado con no saberla que, por no caer en la vergüenza de decir que no la sé, para aprenderla, creo que me ha de suceder lo que a un labrador de muchos años, a quien dijo el cura de su lugar que no la absolvería una cuaresma, porque se le había olvidado el credo, si no se le traía de memoria (*La desdicha por la honra*).³⁵

Esta voz, señora Marcia, es italiana; no se altere vuestra merced, que ya hay quien diga que están bien en nuestra lengua cuantas peregrinidades tiene el universo, de suerte que aunque venga huyendo una oración bárbara de la griega, latina, francesa o garamanta, se puede acoger a nuestro idioma, que se ha hecho casa de embajador, valiéndose de que no se ha de hablar común, porque es vulgar bajeza (*Guzmán el Bravo*).³⁶

(Esto de novelas no es versos cultos, que es necesario solicitar su inteligencia con mucho estudio y, después de haberlo entendido, es lo mismo

³⁴ Wolfram Krömer, *Formas de narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid: Gredos, 1979, pág. 226. En un opúsculo que ha pasado desapercibido, Aubrey F. G. Bell, «Lope de Vega as a writer of prose», *Bulletin of Spanish Studies*, XII (1935), págs. 230-37, enjuició que «it would be posible to provide a small anthology from Lope's prose works and excellent prefaces which (if a non-Spaniard may have an opinion) would be not unworthy to stand beside the best prose of the Golden Age» (pág. 230).

³⁵ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 102.

³⁶ Lope de Vega, *ibid.*, págs. 192-93. En *La Dorotea* (Acto I, escena VII, y Acto III, escena III), Teodora y Gerarda se expresan con términos parecidos. *Vid.* Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. E. S. Morby, Madrid: Castalia, 1968, págs. 120 y 232.

que se pudiera haber dicho con menos y mejores palabras (*La desdicha por la honra*).³⁷

Creyó Fenisa lo severo del rostro, creyó lo lacónico de las palabras. Y advierta vuestra merced que quiere decir lo breve, porque eran muy enemigos los lacedemonios de hablar largo; creo que si alcanzaran esta edad, se cayeran muertos (*La prudente venganza*).³⁸

Sátiras, pues, contra el hipérbaton o la oscuridad que había adoptado en el primer párrafo. Y, sobre todo, trufando el desarrollo de unas aventuras que, como subrayé en *Lenguas de templado fuego*, entreveran la prosa con metáforas gongorinas, hipérbolos, neologismos, intercolumnios paródicos o meta-cultos que también discuten estos cuatro ejemplos³⁹. Todo es un océano de ambigüedad en las *Novelas a Marcia Leonarda*: pro-cervantismo y anti-cervantismo, pro-gongorismo y anti-gongorismo, carta y diálogo, novelas al modo italiano y cuentos orales.

Sólo falta aclarar un vértice: la antinomia Lope vs. Cervantes. Recordemos que en *La Arcadia* (1598) publicó una novela mitológica y pastoril, protagonizada por el gigante Alasto y la nereida Crisalda, que apenas difiere de otras impresas por Camerino y Juan Pérez de Montalbán a principios del siglo XVII. Pienso, respectivamente, en *La ingratitud hasta la muerte* (1624), donde Floristo seduce a la ninfa Clérída tras vencer a un sátiro guillote, y en *La prodigiosa* (1624), centrada en los amores del salvaje Gesimundo, la dulce Ismenia y su enamorado Tancredo⁴⁰.

Cuando Menalca interrumpe la fábula de Alasto, sin previo aviso, el coloso iba a presentar como fineza —es posible que Góngora recordara la escena a la hora de componer su *Polifemo* (1612)— todo un ecosistema de cangrejos, zafios

³⁷ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 114. Y en *La desdicha por la honra*: «No le será difícil a vuestra merced creer que era poeta este mancebo en este fertilísimo siglo deste género de legumbres, que ya dicen que los pronósticos y almanaques ponen entre garbanzos, lentejas, cebada, trigo y espárragos: “Habrán tales y tales poetas”. Dejemos de disputar si era culto, si puede o no sufrir esta gramática nuestra lengua» (pág. 106).

³⁸ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 148. Vid. Gabriel del Corral, *La Cintia de Aranjuez*, ed. J. de Entrambasaguas, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, 1945, pág. 117, posiblemente a la zaga del Fénix.

³⁹ Son básicos en este sentido los tres capítulos de Emilio Orozco Díaz en *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid: Gredos, 1973: «Góngora rompe las hostilidades tras un momento de aparente amistad» (págs. 118-39), «La difusión de las *Soledades* en la corte y el ataque encubierto de Lope» (págs. 168-77) y «La última guerra literaria: Lope ataca abiertamente a los cultos» (págs. 312-54).

⁴⁰ Las he analizado en el capítulo III de *Lenguas de templado fuego*, *op. cit.* y en *El Gongorismo en la Novela del Siglo XVII*, *op. cit.*

y ballenas. El «cuento» de la pastora se fractura con la recitación de unos versos de Leonisa, la llegada del furioso Celio, acompañado por Tirsi, Gaseno, nuevo y feliz marido de Amarilis, Danteo, que retrataba a las pastoras en los bordes de los rabeles, Benalcio, ingenioso y sabio matemático, Cardenio y Celso, profeta de aquellos montes. Tapiz bucólico, pues, que resume diversos géneros literarios: un diálogo metrificado sobre la verosimilitud de las lágrimas; el canto de Celso, alcahueto para los amores de Celio y Jacinta; varios romances de Benalcio; el nudo central de *La Arcadia*, o sea, la pasión entre Anfriso y Belisarda; una canción de Silvio, a partir de otra compuesta por Juan de Palomares; un diálogo de Lealdo y Floro; el episodio de Isbella, que rechazará a Olimpio; un romance de Celso y, finalmente, las tonadas de Galafrón y Leriano sobre el llanto y los celos. Incluso para evidenciar la miscelánea compositiva, es decir, la suspensión de la novela, Lope culmina el paso del libro primero al segundo, enmudeciendo —temporalmente— el idilio entre Alasto y Crisalda⁴¹.

La suspensión de cualquier historia acostumbra a derivar en paréntesis y digresiones, como bien argumenta Cervantes; si bien el propio alcalaíno frecuentó esta técnica, de forma variada, en la primera parte del *Quijote*: conviven las aventuras del protagonista con la muerte del pastor Grisóstomo, la novela cortesana de *El curioso impertinente* y la morisca de *El capitán cautivo*. La diferencia es que interrumpe la acción principal menos que Lope, ya que el hidalgo «escucha» los relatos en la Venta, lugar aquietado —carente de dinamismo— donde la humanidad desfila.

Si el núcleo de *La Arcadia* es un trama bucólica, sedimentada por otros capítulos, igualmente pastoriles, o cortesano-pastoriles, el *Quijote* resulta un libro de caballerías «obstaculizado» por cuentos y versos pastoriles, cortesanos y moriscos. Luego la técnica de los dos narradores, hasta la fractura de 1605, sigue un concepto de novela cuya ausencia de reglas invita a la miscelánea⁴². Lo explica el mismo Cervantes:

⁴¹ Gonzalo Sobejano, «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach (con motivo de sus XXV años de docencia en la Universidad de Oviedo)*, Universidad de Oviedo, 1977, vol. II, págs. 469-94, reparó en otros paréntesis, igualmente destacados: 1) fábula de Júpiter y la culebra (I, 115); 2) sonetos sepulcrales (II, 192); 3) galería de hombres ilustres (III, 225); 4) alabanzas al Duque de Alba (V, 426). Recorre asimismo episodios como la esencia y los modos de la hermosura (III, 215), los saberes del poeta (III, 267), los colores de la esperanza (IV, 323), la ira amorosa, los géneros retóricos (IV, 346) y el curiosísimo elogio de los asnos (V, 404). Indico entre paréntesis el libro de *La Arcadia* y la página según la edición de Edwin S. Morby. También Sobejano subraya las digresiones que jalonan la historia de *El peregrino en su patria* (págs. 475-77).

⁴² Vid. María del Pilar Palomo, «Sistemas de relación de las secuencias narrativas», *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona: Editorial Planeta, 1976, págs. 18-32, y Willard F. King, «La prosa novelística en el siglo XVII», *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid: Anejo X del *Boletín de la Real Academia Española*, 1963, págs. 105-12.

Decía que el ir siempre atendido al entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo inabordable cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir de este artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo* que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse.⁴³

Tanto Lope como Cervantes eligen un camino que recorrerán varios novelistas del Siglo de Oro. Leyendo las colecciones de Castillo Solórzano (*Tardes entretenidas*, 1625; *Tiempo de regocijo*, 1627; *Fiestas del jardín*, 1634; *Sala de recreación*, 1649), Tirso de Molina (*Cigarrales de Toledo*, 1621→ 1624; *Deleitar aprovechando*, 1635) o Pérez de Montalbán (*Sucesos y prodigios de amor*, 1624; *Para todos*, 1632), observamos que todos prefieren la miscelánea. Melchor de Santa Cruz, a propósito del contenido de los «cuentos», declaraba en su *Floresta* (1574): «unos han de ser graves y entendidos; otros agudos y maliciosos, otros agradables y apacibles, otros donosos, para mover a risa; y otros que lo tengan todo. Otros hay metaforizados, y que toda su gracia consiste en la semejanza de las cosas que se apropian»⁴⁴. Suárez de Figueroa también defiende la variedad en *El Pasajero* (1618): «las fábulas sólo se debrían introducir en los versos con el título de símiles, y en esta ocasión han de tener la propiedad y congruencia necesaria. Así las he usado a menudo, sin cargar las composiciones de su muchedumbre»⁴⁵.

⁴³ Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, *op. cit.*, pág. 728. Sobre esta idea consúltense los trabajos de José Manuel Martín Morán, «La coherencia textual del *Quijote*», en *La invención de la novela*, *op. cit.*, págs. 277-305, Emilio Orozco Díaz, «Sobre el sentido compositivo del *Quijote* de 1605», *Cervantes y la novela del Barroco*, ed. J. Lara Garrido, Granada: Universidad de Granada, 1992, págs. 211-62, Juan Bautista Avall-Arce y Edward C. Riley, «*Don Quijote*», en *Suma cervantina*, ed. J. B. Avall-Arce y E. C. Riley, London: Tamesis Book Limited, 1973, págs. 47-79, y Edward C. Riley, «La forma de la obra», cap. IV de su *Teoría de la novela en Cervantes*, versión castellana de C. Sahagún, Madrid: Taurus, 1966, págs. 187-208.

⁴⁴ Melchor de Santa Cruz, *Floresta española de apotegmas y sentencias*, (1574), ed. y estudio preliminar de M.^a del Pilar Cuartero y M. Chevalier, Barcelona: Crítica, 1997, págs. 3-4.

⁴⁵ Cristóbal Suárez de Figueroa, *op. cit.*, vol. II, págs. 539-40. Aurora Egido, «La 'hidra bocal'. Sobre la palabra poética en el Barroco», *Edad de Oro*, VI (1987), págs. 79-183, ha dedicado sugerentes páginas a este asunto: «La belleza alcanzada por la variedad contó con defensores como Lope, Góngora y Tirso que no sólo la ejercieron en su manejo de diferentes géneros y argumentos, sino en la práctica de los distintos estilos. Otro tipo de variedad, la léxica, alcanzó a todos los grados de escritura en la poesía de Quevedo que no se ató jamás a la servidumbre de determinadas áreas semánticas y se preció de sus neologismos. La variedad interna de la obra es la que ofrece mayores posibilidades con la mezcla estilística y temática o con la inserción de episodios, paréntesis o silencios que rompen o detienen la aparente unidad» (págs. 94-95). Véase también su complementario «Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, III (1984), págs. 67-95.

¿Hay alguna diferencia entre el programa de Marcia Leonarda, cuyo narrador fusiona las tipologías novelescas —y aun las dramáticas— para componer cuatro relatos donde la pastoril se mezcla con la bizantina, la morisca, la comedia de honor, la novela corta y las caballerías, como, por otra parte, hizo Cervantes en sus «*Ejemplares sin intercolumnios*» —valgan de ejemplo *Rinconete y Cortadillo* (seudo-picaresca y entremés), *La ilustre fregona* (disfraz picaril y *novella* a la italiana), *El casamiento engañoso* (fabliella y superación del marco boccacciano) o *El coloquio de los perros* (diálogo lucianesco y picaresca)—, y la novelas incluidas, por uno y otro, en *La Arcadia* o la Primera parte del *Quijote*? Yo opino que no. Es más, quizá la novelita de Alasto y Crisalda fuera un estímulo para las que Lope insertó en *El peregrino en su patria* (1604), *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624).

La distancia de programas no existía en el origen. Cervantes omite en las *Ejemplares* y en la segunda parte del *Quijote* —aunque no siempre— las «colas de pulpo» que tanto fastidiaban a Cipión para subrayar la unidad de sus libros. Pero no olvidemos que moldea dicha unidad sobre el yunque de la variedad. Lope tuvo la misma intuición en las *Novelas a Marcia Leonarda*, donde los préstamos de *La Galatea*, sobre *Las fortunas de Diana*, y del *Quijote*, en el caso de *Guzmán el Bravo*, brillan con claridad, pero «entorpece» su discurso para mostrarnos el esqueleto —con todas las trampas del mundo— que sostiene los cuentos. Finge colocar todas las cartas sobre un tapete híbrido, proteico, multiforme, ofreciendo, desde la emulación, una alternativa a la teoría del complutense.

Ya que hemos salido al campo de la disputa sepamos por qué reñían y no sea todo golpear en el broquel, donde no puede correr verdadera herida. La diferencia entre el Fénix de 1598 y el de 1621, así como entre el Cervantes de 1605 y el de 1613, es que el primero, con sus digresiones, la redecilla versal y el tapiz de géneros, elige una «oficina» de citas clásicas, eruditas, que, a mi juicio, lo vinculan con dos plumas —hoy algo olvidadas— como Antonio de Guevara y Antonio de Eslava (*Noches de Invierno*, 1609)⁴⁶. Junto a los paréntesis, en primera persona, dirigidos a Marcia Leonarda, nos revela, simultáneamente a la escritura, un «arte nuevo de hacer novelas». Verdadero «tour de force», cercano al ensayo y las *nivolos* unamunianas, donde todo lo dicho se niega en

⁴⁶ Sólo Georges Cirot, *op. cit.*, pág. 340, ha intuido que «comment s'étonner que l'auteur ait donné dans le style guevaresque, qui se retrouve à peu près partout alors, meme chez Cervantes? Digressions, citations, éruditions, anecdotes, jeux de style, tout cela vient de Guevara et se retrouve dans le *Viaje entretenido* de Rojas» (pág. 340). No reparó, sin embargo, en que Lope había citado al obispo de Mondoñedo, con evidente malicia, en *La desdicha por la honra*: «Fray Antonio de Guevara, escritor célebre a quien de aquí y de allí jamás faltó un filósofo para prohijarlo una sentencia suya. Y cierto que algunas veces es menos lo que de ellos dijeron que lo que podría decir ahora cualquier moderno». *Cfr.* Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, págs. 122-23.

los intercolumnios, afirmando, o refutando, tanto la sabiduría de la mujer como su ignorancia.

Cervantes también respeta la fusión genérica, prescindiendo de los paréntesis. Pero una noche su «perri-hombre» fundó otro «arte de novelar» y propone un reto mayor: confirmar que el mismo texto puede brindar claves sobre «cómo escribir» y «cómo no escribir» novelas en aquel tiempo. Hallazgo que para el temperamento de Lope sin duda tuvo que ser un estímulo. No renunciaría el Fénix al duelo con su rival y perfecciona el arbitrio en esta colección: una falsa carta dirigida a una mujer, que no habla nunca, puesta en boca de un narrador, anónimo, que la escribe y representa a la vez. Un narrador que desempeña los papeles de copista, lector, autor, gracioso, personaje del marco y de las novelas, tozudo glosador que, dado que Marcia sirve únicamente como «eco», sólo escribe para «oírse a sí mismo». Considero, por último, que ha fragmentado los límites de la epístola, recosida en los intercolumnios, mientras vincula a Marcia, el más silencioso de los fantasmas, con las dueñas que protagonizan las novelas.

Bajo los modelos —cortesana, pastoril, morisca, bizantina, caballeresca— que dominan la colección de 1624, florecen cuatro mujeres con los rasgos de la dama del marco. Sin olvidar nunca que esta «secuencia cero» entreteje las novelitas, ligeramente destruidas o rehiladas por los diversos intercolumnios, y gustará a toda clase de lectores, como sucedía con las comedias. Pero ahora sabe que el público y el autor que más van a disfrutar tienen nombre y apellido: Lope de Vega. Genialidad, pues, muy anterior a los juegos especulares de Cortázar, Borges, Welles o David Lynch, que mejora el conocido *Soneto a Violante*, donde, tal vez por su brevedad, la lógica del discurso no se quebraba en ningún momento⁴⁷.

⁴⁷ No estoy de acuerdo con Willard F. King, *op. cit.*, pág. 106, cuando concluye que «Lope podía sentir la necesidad de rebelarse contra los preceptos clásicos en la creación de su obra dramática, pero era mucho más cómodo poseer una tradición respetada contra la cual rebelarse que verse obligado a determinar por uno mismo la forma viable y las necesarias características de la prosa novelística». El modelo, tácitamente instituido desde 1613, era el de Cervantes, más allá de las futuras propuestas teóricas de Francisco Lugo y Dávila en el prefacio a su *Teatro popular*, con introd. y notas de Emilio Cotarelo y Mori, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, Madrid: Librería de la Viuda de Rico, tomo I, 1906. Cándido Ayllón, «La novela corta romántica: Cervantes y Lope», *Cuadernos Hispanoamericanos*, XXIII, CXXXII (1964), págs. 217-30, tras señalar que, respecto a Cervantes, sus historias coinciden en que tenían que ver con «lances de amor y de fortuna», separaciones, desengaños, heroínas disfrazadas en busca de amantes y abundancia de elementos exóticos (pág. 223), opina en «Sobre Cervantes y Lope: la novella», *Romanische Forschungen*, 75, 3-4 (1963), págs. 273-88, que «es patente —después de escribir la cuarta de la serie— que Lope se entretiene a sí mismo. Se ha dado por completo al nuevo pasatiempo. Engendrada la idea misma de escribir novelas, principió el ejercicio porque le gustaba la idea de adaptar el nuevo género a su genio distinto» (pág. 278). *Vid.* el *Soneto a Violante* en Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, ed. y estudio preliminar de A. Carreño, Barcelona: Crítica, 1998, pág. 861.

2. NOVELAS VS. MISCELÁNEAS: *LA FILOMENA* (1621) Y *LA CIRCE* (1624)

Precursora de la modernidad y el gusto por la encrucijada poético-ensayística, la hidra de Lope enojó a ilustres filólogos. Le reprochaban sus digresiones, porque no favorecen a la novela y se asemejan muy poco a la prosa realista. Condenaron el despliegue erudito y «notablemente accesorio» que, en realidad, oculta un juego lleno de ambigüedad, tal como he explicado a propósito del primer «párrafo epistolar». Para discernir las ironías del Fénix sobre la miscelánea, tendremos que observar la dedicatoria de sus *Rimas*, donde estima «cosa indigna de hombres de letras introducir novelas y cuentos en las obras poéticas como lectura propia de la gente mecánica e ignorante»⁴⁸.

Sin embargo, Gabriel del Corral que, a mi juicio, reprodujo varios criterios estructurales de las *Novelas a Marcia Leonarda*, como la sátira culta del estilo lacónico, razona este principio a la inversa en *La Cintia de Aranjuez* (1628): «todos los versos que contiene este volumen estaban escritos antes del intento; y para hacerlos tolerables, los engarcé en estas prosas y acompañé con estos discursos, no me atreviendo a publicar rimas desnudas, donde tienen conocido peligro los ingenios más sazonados»⁴⁹.

Lope reprueba los paréntesis novelescos en las obras líricas pero, irónicamente, no duda en utilizar digresiones, intercolunios y poesías cuando el marco es narrativo. Además, los lectores que en 1609 resultan «mecánicos e ignorantes» han cambiado en *Las fortunas de Diana*, donde esta opción ya no era patrimonio necio sino virtuoso: «Atrévome a vuestra merced con lo que se viene a la pluma, porque sé que, como no ha estudiado retórica, no sabrá cuánto en ella se reprehenden las digresiones largas»⁵⁰. Perfilaba esta idea en *La desdicha por la honra*:

Paréceme que vuestra merced se promete con esta prevención la baja del estilo y la copia de cosas fuera de propósito que le esperan; pues hágala a su paciencia desde agora, que en este género de escritura ha de haber una

⁴⁸ Lope de Vega, «A Don Juan de Arguijo, Veinticuatro de Sevilla», *Rimas humanas y otros versos*, op. cit., págs. 575-89 (págs. 578-79). Vid. en este sentido las reflexiones de Alicia Yllera, «El relato intercalado en la novela del XVII: ¿Bello adorno o digresión enojosa?», en *El relato intercalado*, Madrid: Fundación Juan March, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1992, págs. 109-16. Me pregunto, además, por qué resultan tan extraños los intercolunios de Lope y no el resto de las interpolaciones —versos, cuentos, obras de teatro noveladas— que fracturan el discurso tanto de sus *Novelas a Marcia Leonarda* como de la mayoría de las misceláneas del siglo XVII (Castillo Solórzano, Gabriel del Corral, Tirso de Molina, Pérez de Montalbán, etc.).

⁴⁹ Gabriel del Corral, op. cit., págs. 20-21.

⁵⁰ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 87.

oficina de cuanto se viniere a la pluma sin disgusto de los oídos, aunque lo sea de los preceptos; porque ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores, pienso valerme, para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden.⁵¹

Hablo de dos teorías sobre la miscelánea, trocando elogios y defectos según el marco exterior fuera metrificado o prosificado. Pero los problemas no terminan aquí. *La Arcadia*, bautizada como «libro de pastores», también incluye «casi todo lo que se le vino a la pluma». Luego no podemos escindir un «arte nuevo de hacer novelas», decretado por Lope en 1621, relativo a la modalidad cortesana, de esas «ficciones largas» —casi romances— que supo desplegar en un marco bucólico o bizantino. Porque, como he razonado, sus primeras misceláneas contienen novelas cortas que avanzan los esquemas de José Camerino, Pérez de Montalbán, Juan de Piña o el propio Gabriel del Corral, si bien con préstamos de Montemayor, Cervantes y Sannazaro.

No existen dos tipos de preceptiva sino uno repetido durante toda su trayectoria. Los libros donde publica cada una de las novelitas son muy significativos: *Las fortunas de Diana* se editó en *La Filomena* (1621), mientras que sus hermanas, *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo*, aparecían en *La Circe* (1624). Si analizamos el espacio macro-textual, la ósmosis de «fábulas» y «versos», que tanto lo disgustaba en las *Rimas* (1609), inunda el marco de la miscelánea de 1621. El mismo título, *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos*, sea cual fuere la intención de los poemas mitológicos en octavas reales —rivalizar con Góngora, por un lado, y contestar a los ataques de los aristotélicos, por otro— confirma la génesis híbrida. Voluntad que reprodujo en cada una de las unidades que forman las *Novelas a Marcia Leonarda*. Y, sobre todo, nada extraña para quien hubiera leído *La Arcadia* o *El peregrino en su patria* (1604), donde, sin digresiones autobiográficas, experimentaba con los límites del marco y sus episodios.

⁵¹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 103. La cursiva es mía. Vid. también Augustin Redondo, «*La desdicha por la honra*: de la concepción lúdica de la novela a la transgresión ideológica», en *Otro Lope no ha de haber. Acti del Convegno Internazionale su Lope de Vega*, ed. M. Grazia Profeti, Florencia: Alinea Editrice, 2000, págs. 159-72. Jean Michel Laspéras, «Un art nouveau de faire des nouvelles», *La nouvelle en Espagne*, Université de Montpellier: Editions du Castillet, 1987, págs. 177-83, ha definido con justeza: «outre qu'elle contribue à accréditer l'idée de désordre et de manque de cohésion du recueil, cette miscellanée ne risque-t-elle pas d'entraîner une dilution de la nouvelle et de gommer ce qui la singularise par rapport à d'autres textes? Lope de Vega en est fort conscient puisqu'il prétend dans *La desdicha por la honra* qu'il doit y avoir un "bureau", où toutes ces catégories peuvent cohabiter» (pág. 178).

La tendencia a fragmentar los relatos, con ejemplos tan magníficos como el «Discurso de la nueva poesía», silva dirigida a Juan de Piña contra los malos poetas, o los sonetos «La dulce flauta, de los dioses risa» y «La calidad elemental existe», donde respondió a la oscuridad gongorina con las armas del estilo llano, confirma que algunos juicios sobre la cultura de Marcia, sabia o pánfila, según las tardes, deben leerse con ironía, pues toda la novela se incluye en una miscelánea culta⁵². He cuestionado con pruebas que el Fénix no escriba novelas antes de 1621, así como la tesis de que sean muy distintas de las de 1598 y 1604. Por hermosa que nos resulte Marta de Nevares, igual de zalameros se encendieron, dos décadas antes, los imanes de Elena Osorio, sin que nadie haya restringido *La Arcadia* a una seducción femenina⁵³. Además, cuando presenta en sociedad su «Arte nuevo de hacer comedias» (1609), ya ha utilizado en el teatro una serie de reglas que contravienen los principios aristotélicos; con la particularidad de que ahora no hay preceptiva novelesca que rebatir. O quizá sí: la de Cervantes. Todo consiste en un juego de naipes que nos desafían ocultos en la bocamanga. Veamos estos consejos de *Las fortunas de Diana*:

El mancebo, que más reparaba en agradar su villana y en pensar que no lo oían en aquel sitio más que las aves que le acompañaban, comenzó a cantar así (y vuestra merced, señora Leonarda, si tiene más deseo de saber las fortunas de Diana que de oír cantar a Fabio, podrá pasar los versos deste romance sin

⁵² Patrizia Campana, «*La Filomena* de Lope como género literario», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, op. cit., págs. 425-32, ha sugerido que el libro se acerca en su estructura, progresiva aunque no cronológica, enmarcada generalmente entre un soneto prologal y un poema de cierre, al modelo del cancionero. Reproduzco sus palabras pues ilustran mi hipótesis: «Si observamos la ordenación interna del volumen, vemos que al comienzo del texto se inserta el largo poema que aparece en el título. [...] A continuación del poema mitológico encontramos una obra en prosa —la novela corta de *Las fortunas de Diana*— y el poema descriptivo Descripción de “La Tapada” (728 vv.), seguido de otra fábula mitológica —*La Andrómeda* (784 vv.)—, ambos en octavas reales. Después de las mencionadas composiciones, todas de cierta extensión, empieza un conjunto de piezas más cortas, encabezadas por diez epístolas y seguidas de una elegía, dos canciones petrarquistas, un tratado en prosa (*Discurso de la nueva poesía*) una égloga de Pedro de Medina incluida como muestra del estilo “antiguo” —es decir, anterior a Góngora—, dos canciones aliradas, seis sonetos, una silva y el soneto final “La calidad elemental existe”» (págs. 428-29). Vid. la silva y los sonetos en Lope de Vega, *Obras completas. Poesía IV, La Filomena. La Circe*, ed. y prólogo de A. Carreño, Madrid: Biblioteca Castro, 2003, págs. 347-48 y 343-44.

⁵³ María del Carmen Hernández Varcárcel, «El arte de la digresión y la voz del narrador en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Anales de la Universidad de Murcia*, XXXVII (1980), págs. 263-83, anotaba que esta necesidad del interlocutor se remonta en Lope, como evidencian la novela intercalada y la propia estructura de *La Filomena*, «muchos años atrás de 1621, fecha de la primera novela. En *La Arcadia*, el narrador apela con cierta frecuencia a un auditorio que, por tratarse de una novela-clave, tal vez fuese tan real como los “destinatarios” reales de un suceso real que el autor, más o menos irónicamente, se dedica a comunicarles» (págs. 265-66).

leerlos; o si estuviere más despacio su entendimiento, saber qué dicen estos pensamientos quejosos a poco menos enamorada causa.⁵⁴

Si creyéramos la invitación habría que dudar de todo el relato, publicado en una «epístola-marco», destruida —y rehecha— en el interior de las cuatro novelas, que tal vez sea lo más valioso de esta colección. En último término, de acuerdo con este consejo, si leemos *La Filomena* como lo que es, una miscelánea, quizá prefiramos los versos, soslayando la lectura de *Las fortunas de Diana*. La ironía es el único motor de estas páginas. Por otra parte, cuando firmó la novelita de Alasto y Crisalda, donde el marco pastoril —*La Arcadia*— y su relato interno son interdependientes, o cuando Cervantes filtraba varios «cuentos» en la primera parte del *Quijote*, nadie nos dijo que «pasemos» tan maravillosa lectura. Por un motivo muy simple: Cervantes había violado la «ley pulpera» de Cipión ocho años antes de que su perro la sancionara. Y lo mismo podría decir, otra vez en *La Arcadia*, de los cientos de versos —nunca elididos— que pautan el desarrollo de los amores de Anfriso y Belisarda; más aún, ¿cómo hemos de proceder con la «Fábula en verso» que, dentro del segundo nivel de la estructura, o sea, dentro de la novela de Alasto y Crisalda, interrumpe la novela del gigante y la nereida? Por último, según hemos visto, el cierre de esta pequeña historia queda suspendido por un libro (capítulo) lleno de poemas. ¿Son prescindibles? Lope juguetea con sus principios teóricos —y con los de Cervantes— desde el origen.

Cuando sugiere la posibilidad de saltar un romance en *Las fortunas de Diana*, está discutiendo el modelo para estructurar tanto *La Filomena* como *La Circe*, donde, precisamente, publicó las *Novelas a Marcia Leonarda*. Otra gran paradoja. Funda una ironía superlativa que incide sobre los marcos epistolares de los propios relatos, compilados en un libro autónomo tiempo después⁵⁵. Además, ¿hemos

⁵⁴ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 65. María de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. J. Olivares, Madrid: Cátedra, 2000, repite el arbitrio en *Aventurarse perdiendo*, pero es la «mujer erudita» quien invita a elidir o, más propiamente, a condescender varios metros: «Llegó a tanto mi amor que me acuerdo que hice a mi adorada sombra unos versos, que si no te cansares de oírlos, te los diré, que aunque son de mujer, tanto que más grandeza, porque a los hombres no es justo perdonarles los yerros que hicieron en ellos, pues los están adornando y purificando con arte y estudios; mas a una mujer, que sólo se vale de su natural, ¿quién duda que merece disculpa en lo malo y alabanza en lo bueno?» (pág. 181).

⁵⁵ José F. Montesinos, «Las poesías líricas de Lope de Vega», *Estudios sobre Lope*, Salamanca: Anaya, 1969, págs. 129-213, reveló que algunos romances de las novelas fueron escritos mucho tiempo atrás, pues en 1621 aparecía un romancerillo titulado *Primavera y flor de los mejores romances* que recoge dos de los contenidos en *Las fortunas de Diana*, publicada ese mismo año (*La Filomena*), los que comienzan «Ay verdades que en amor» y «Selvas y bosques de amor», más otro que aún no había sido impreso, «Vengada la hermosa Filis», incluido en *Guzmán el Bravo*, que no salió sino tres años después (*La Circe*) (pág. 194).

elidido el crisol de refranes y aforismos que secundan el idilio de *La Dorotea*? Bastaría observar la ciencia de Lope en *Guzmán el Bravo*, porque la cita sobre los versos de Fabio y ésta que sigue son absolutamente contradictorias. Cuando Felis sedujo a la hermana de Leonardo y el noble se recluye en un monasterio, el narrador pide que ignoremos su prosa —lo que sería absurdo— para escuchar los heptasílabos que aligeran la novela:

Era Isbella gentilísima dama y hermana de un valiente caballero, que se llamaba Leonardo, de lo más noble de aquella ciudad y aun de España. Guardábase don Felis de ser entendido y, gobernando su secreto con prudencia, conquistó honestamente su voluntad para merecerla en casamiento, no se alargando a más que hablar con los ojos, y con ocasión de otras damas de su calle darle algunas músicas, entre las cuales una noche cantaron así (*porque vuestra merced descanse de tan prolija prosa en la diferencia de los versos*).⁵⁶

¿Vamos a creer todas las digresiones? No siempre. Lope plantea una antinomia entre el valor genérico de la novela («libros de grande entretenimiento, que podrían ser ejemplares») y la despreocupación con la que cuenta o dice escribir las suyas. Finalmente, ¿rechazaremos esta colección porque adaptó el género a su pluma, siempre teatrera, y celebra a una linda señora?

3. «ENAMORARSE DE OÍDAS»

Visitemos el balcón de la mujer que transformó la ficción barroca. Sabemos que Lope redacta cuatro novelas «sin disgusto de los oídos» y que Marcia nunca las ha escuchado. Juicio muy cierto, pues nadie utiliza los intercolumnios con el regusto irónico del madrileño. Pero lo original es que no invita a «eludir» los poemas que Fabio canta en *Las fortunas de Diana*, sino a «desoírlos». Luego el Fénix escribe las historias pero el narrador, que oculta su rostro, como Marcia Leonarda sombreaba las mejillas de Marta de Nevaes, no ha firmado ninguna carta y, paradójicamente, tampoco las novelas. Si así fuera —lo que no está nada claro— utiliza la máscara de un «autor-lector-gracioso» que pierde las horas contando de viva voz. Díaz-Migoyo precisa en un fino artículo:

al convertirse la enunciación novelesca en objeto de un enunciado cuya propia enunciación —comprensión del relato por la lectora— está en otro plano de realidad, la contraría haciéndola impertinente; esto es, la ironiza.

⁵⁶ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 225. La cursiva es mía.

[...] Fantasmal es la palabra, en efecto, porque ¿quién si no Lope comienza por leer estas novelas? ¿No es él quien escribe el relato novelesco y él también quien escribe esos comentarios que leen su relato como si no fuera suyo, irónicamente? ¿No es él quien escribe su lector? Así es sin duda como emerge, inexpresado, inexpresable, el escritor intencionado del texto, producto de ese desdoblamiento del escritor en otro, su doble lector, para volver más eficazmente sobre su ficticio yo escritor.⁵⁷

Dado que Marcia no dice una sola palabra, porque es tan fingida como el narrador, porque es otra máscara de Lope, su objetivo, dentro de los límites novelescos, será reproducir las propiedades de un soliloquio que aspira a ser «diálogo inefable». ¿Cómo justificar algunos párrafos en los que lee o cree conocer los pensamientos de su dueña? Veamos dos ejemplos de *La desdicha por la honra y Guzmán el Bravo*:

Si está vuestra merced diciendo que de cuál de los moros del romanero le he sacado, no tiene razón, porque los otros estaban en Madrid o en Granada, y éste en medio de Túnez, con una lanza de veinticinco palmos, que aquí no hay que quitar nada, y una adarga de color morado, con una *F* arábiga en medio, que a la cuenta, pues no podía decir Francisca, diría Fátima.⁵⁸

Pienso que está vuestra merced diciendo: «Si queréis decirme algún soneto en cabeza deste hombre, ¿para qué me quebráis la mía?».⁵⁹

Por dos veces contraría una respuesta que no se ha producido. Finalmente, la escurridiza Marcia parece mutilar su discurso: «¿Dije ya la ciudad? No importa, que, aunque la novela se funda en honra, no vendrá por esto a menos aunque fuese conocida la persona, y yo gusto de que vuestra merced no oiga cosas que dude»⁶⁰. En ocasiones, hay zonas narrativas donde la participación de la señora Leonarda llega a ser «oral», puesto que Lope «adivina» irónicamente sus comentarios. Así, en *La prudente venganza*: «Crueldad le habrá parecido a vuestra merced la de Lisardo, aunque no sé si me ha de responder: “No me

⁵⁷ Gonzalo Díaz-Migoyo, «Escrilectura amorosa de la novela (Las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega)», *Químera*, 21-22 (1982), págs. 54-56 (pág. 56). Vid. también Antonio Carreño, «Introducción» a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, *op. cit.*, (pág. 28).

⁵⁸ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 219.

⁵⁹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 106.

⁶⁰ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 114.

parece sino hambre”. Y cierto que tendrá razón...»⁶¹. Otras veces el paréntesis se encamina a distraer la tristeza que ocasiona un capítulo adverso: «no pienso que le habrá sido a vuestra merced gustoso el episodio, en razón de la poca inclinación que tiene al señor Himeneo de los atenienses; pero por lo menos le desvié la imaginación del agravio injusto...»⁶².

Lope ha valorizado el «marco» según los principios que Ruiz Fernández aplica a Pérez de Montalbán⁶³: 1) como zona no diegética, el soliloquio desarrolla un discurso estático, pues el servicio amoroso del narrador es inmutable en los cuatro relatos; 2) este discurso fructifica gracias a su talento retórico y sermonario, buscando la compasión del oyente; 3) como una charla directa, el marco donde se ubican el narrador y Marcia Leonarda favorece esa «lectura dramatizada», a modo de comedia, que involucra a los lectores en el conflicto de las novelas⁶⁴.

Colección, por tanto, que un personaje del marco, la propia Marcia, reposando en su gabinete, tuvo la oportunidad de escuchar, teatralizada por un «narrador-amante», que también será personaje y se comunica con su auditorio —Marcia, los lectores— escribiendo «novelas orales» o «cartas de amor»⁶⁵. Según Juan Diego Vila, «si se retiene que toda la escritura conforma un artificio erótico destinado a la seducción de la narrataria, también habría que tener presente que de las dos modalidades eróticas —la denominada *de visu*, ocular y propia de la modernidad, frente a la *ex auditu*, auditiva y medieval— es ésta última la que gozaba de más prestigio»⁶⁶.

⁶¹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 150.

⁶² Lope de Vega, *ibid.*, págs. 162-63.

⁶³ María Jesús Ruiz Fernández, *Novela corta española del siglo xvii: teoría y práctica en la obra de Juan Pérez de Montalbán*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1995 (microfichas), pág. 154.

⁶⁴ Vid. Julia Barella, «Introducción» a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 23. Domingo Ynduráin, «Enamorarse de oídas», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid: Cátedra, 1983, tomo II, págs. 589-603, decreta que «el oído se coloca por encima de cualquier otro sentido y se convierte en medio óptimo para la penetración de la fe y el amor» (pág. 601). Se trata, no obstante, de una convención cuyo origen puede rastrearse desde la poesía provenzal hasta los libros de caballerías —citados por Lope— más próximos al *Quijote*.

⁶⁵ Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid: Revista de Occidente, 1940 (2ª ed.), vislumbra un «anhelo de comunicación espiritual, una amorosa necesidad de comunicación y dádiva» (págs. 85-86). Vid. también Bruce Wardropper, «Lope de Vega's Short Stories: Priesthood and Art of Literary Seduction», en *Medieval and Renaissance Studies: Proceedings of the Southeastern Institute of Medieval and Renaissance Studies (Summer, 1966)*, John L. Lievsay (ed.), Durham NC: Duke University Press, 1968, págs. 57-63, y el epígrafe de Antonio Carreño, «El discurso de la seducción», en «Introducción» a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, *op. cit.*, págs. 36-41. Juzgo que los intercolumnios, desde la *petitio*-respuesta a doña Marcia, son un marco que se desdobra en varios paréntesis, intra-textuales, que a su vez reflejan la solicitud de la epístola central.

⁶⁶ Juan Diego Vila, art. cit., 2001, pág. 707.

No obstante, apenas se ha observado que el modelo de Lope, o sea, la presencia de una lectora-personaje, así como sus paréntesis, herederos de las vilipendiadas *Noches de Invierno*, inauguran una tipología narrativa que mereció el aplauso de otros cultores: Juan de Piña (*Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, 1624), José Camerino (*Novelas amorosas*, 1624), Baltasar Mateo Velázquez (*El filósofo de aldea*, 1626) y Cristóbal de Lozano (*Soledades de la vida y desengaños del mundo*, 1663)⁶⁷. Quizá el más representativo sea el gongorino Piña, discípulo y amigo de Lope, que, en la primera de sus colecciones, invertía la comunicación entre los enamorados cuando puso en boca de Teodora la novela de *El celoso desengañado*, dirigida al «mudo» don Diego Fernando. Sucede algo parecido con la cultísima Feliciana que, imitando a la señora Leonarda, desfila por *Los amantes sin terceros* y, categóricamente, en el caso de Laura, dueña de *El casado por amor* a la que Piña interpela sin ningún motivo⁶⁸.

⁶⁷ Julia Barella, «Las *Noches de Invierno* de Antonio de Eslava: entre el folklore y la tradición erudita», *Príncipe de Viana*, 175 (1985), págs. 513-65, explicó la ambigua dualidad en un artículo cuyas claves se podrían extrapolar a Lope: «Las diez historias que cuenta Eslava pretenden también entretener, distraer, ocupar el ocio del lector u oyente en las largas noches de invierno. Pero ese entretenimiento se verá complementado con una serie de comentarios o glosas que los mismos narradores harán al terminar la historia: [...] reminiscencias de fábulas mitológicas, leyendas y cuentos del folklore, motivos y temas recogidos de la literatura medieval: gestas, romances, colecciones como los *Gesta Romanorum*, libros de caballerías, libros sentimentales y literatura renacentista: libros de pastores, historias de cautivos, aventuras bizantinas y, como no, literatura italiana, desde la compilación de Andrea da Barberino *I Reali di Francia* hasta Boccaccio, Cintio, Bandello, Ariosto, y autores franceses como Adenet li Roi o Jean d'Arras» (págs. 518-19 y 537). *Vid.* también el epígrafe «Antonio de Eslava y la prosa novelística en los primeros años del siglo XVII» de su edición de Antonio de Eslava, *Noches de invierno*, Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1986, págs. 13-20. *Vid.* mi artículo «El Gongorismo en las *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* de Juan de Piña (II)», *Il Confronto Letterario*, 46 (2006), págs. 25-54. *Cfr.* especialmente el epígrafe «Un arte nuevo de hacer novelas: Piña y Lope de Vega». *Cfr.* asimismo Juan de Piña, *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, ed., introd. y notas de Encarnación García de Dini, Verona: Università degli Studi di Pisa, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, 1987.

⁶⁸ Antonio Rey Hazas, «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)», *Edad de Oro*, I (1982), págs. 65-105, sugiere que «Lope pretendía remozar la novela de origen griego de manera semejante a como estaba renovando el teatro de su época, convirtiendo la materia extranjera en materia nacional, la mitología en religión cristiana y el pasado en presente vivo. Quizá por eso dijera: “Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias” (*La desdicha por la honra*). [...] Me parece que autores como Castillo Solórzano y Céspedes y Meneses pudieron ver el esquema lopesco como un molde válido para escribir novelas cortesanías de amplio espectro, del tipo *Lisardo enamorado* o *El español Gerardo*» (págs. 102-103). Partiendo de su aguda intuición, he demostrado cómo Piña, Velázquez y Lozano siguieron el molde de las *Novelas a Marcia Leonarda* en colecciones formadas por novelas de «reducido espectro». A finales de siglo, el procedimiento de la mujer que actúa como receptora y personaje estaba tan extendido que Cristóbal Lozano en las *Serafinas*, conjunto de cinco novelas cortas que incluyó en sus *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1663), de tono más ligero que el núcleo central, filtraba agudas «glosas metaliterarias» para una dama llamada Serafina. *Vid.* Joanna Gidrewicz, «*Soledades de la vida y desengaños del mundo* de Cristóbal Lozano: Novela barroca de desengaño y best seller dieciochesco», en *Actas del V Congreso de la Asociación*

Resumiendo: Lope es el responsable escénico de las *Novelas a Marcia Leonarda* pero ese cuentista enamorado que eligió para narrarlas se transforma en cómico ante los ojos de su dueña, de igual modo que ambos son ficciones —lenguaraz y muda— a ojos del lector. Ángel G. Loureiro, que no distingue entre «autor» y «narrador», comenta al respecto:

Lope está contando a Marcia unas novelas que ya están dadas previamente: aunque Lope sea su creador, en el momento de narrar procede como si esas historias le hubiesen sido contadas a él con anterioridad y lo único que parece hacer es repetírselas a Marcia, intercalando citas eruditas, comentarios sobre técnicas narrativas, opiniones morales, anécdotas, etc. [...] Las narraciones son a su vez el marco que permite el desarrollo de las digresiones de Lope. Marco abierto que se va creando a medida que progresa la narración y en función de la libertad que una narración oral permite de ser interrumpida.⁶⁹

Sólo escuchamos —leemos— la voz del narrador pero Lope ha conseguido transmitir un diálogo o, mejor, un híbrido de monólogo y charla, gracias a la vida que insufla a esta misteriosa mujer que, repito, en virtud de su silencio, será un trasunto novelesco de Marta de Nevaes pero también —como el narrador— del propio Lope. Si definimos el marco de la colección como una epístola, puro cortejo sonoro cuyo tono, «distanciadamente coloquial», alberga cuatro novelitas por las que se entromete el citado marco, surgen nuevos problemas: 1) la familiaridad del estilo chirría en los intercolunios eruditos; 2) los paréntesis dificultan la memorización —recordemos que son «cuentos» orales— a la señora Leonarda; 3) el narrador dirige la lectura como maestro de ceremonias y, en ocasiones, como un bufón que calla varios episodios⁷⁰.

Internacional Siglo de Oro (Münster 1999), Christoph Strosetzki (ed.), Iberoamericana, Vervuert, 2001, págs. 614-22. Desvanezco, por tanto, este juicio de María del Carmen Hernández Varcárcel, *op. cit.*, pág. 281: «ningún otro novelista recurre a un ser querido como receptor explícito de su obra, ni se permite tantas bromas y burlas irónicas en torno a la propia creación novelesca, ni manifiesta dentro de la novela su preocupación por los problemas que la narración plantea». *Vid.* asimismo José Lara Garrido, «Los menores y los géneros como microcosmos funcionales: la narrativa híbrida de Lozano, Góngora y la comedia nueva», *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, Madrid: Universidad Europea, 1997, págs. 82-87.

⁶⁹ Ángel G. Loureiro, «La aventura de la escritura en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Hispanic Journal*, Indiana: University of Pennsylvania, 6, 2 (1985), págs. 123-36 (págs. 124-25).

⁷⁰ «Diga ahora vuestra merced, suplicóselo, que si es esta novela sermonario. No, señora, responderé yo, por cierto, que yo no lo estudio en romance, como ya se usa en el mundo, sino que esto me hallé naturalmente, y siempre me pareció justo». *Cfr.* Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 170. Sobre el «coloquialismo» de las novelas *vid.* José Enrique Laplana, «Lope y los *Sucesos y prodigios de amor*, de Juan Pérez de Montalbán con una nota al *Orfeo en lengua castellana*», *Anuario de Lope de Vega*, 2 (1996), págs. 87-101 (pág. 90).

Podemos extraer conclusiones: 1) la difusión oral de estas aventuras no supera los cuarenta minutos; 2) a Lope le preocupa el gusto de un público heterogéneo; y 3) las *Novelas a Marcia Leonarda*, como el *Lazarillo*, las *Ejemplares* o el *Quijote*, fundan otro tipo de lector: moderno, activo, responsable último y casi exclusivo de lo publicado. El Fénix crea un «arte nuevo», incluso un auditorio participativo o «coautor». Todo sobre bases irónicas. En una colección donde el «diálogo» amoroso convive con las autoridades clásicas y el Gongorismo. Ensalada de relatos que anula la voz de la dueña, y de esta forma su escritura, pero la recupera como personaje en el interior de las novelas. Marcia interviene como fingida narrataria de unos hechos que está obligada a oír. Será un simple recurso heurístico. Porque si Lope «cuenta» una carta es preciso que alguien la escuche.

La siguiente cuestión es si un fantasma puede ser culto e ignorante a la vez. Quizá el narrador, burlándose de su amada, se reía de los lectores mientras incrementa su público teatrero. Asunción Rallo ha justificado que, fuera o no Marta de Nevaes, el tema, el modo de narrar y las digresiones se pliegan —o deben plegarse— al gusto de la receptora. Habla, no obstante, de dos preámbulos donde Lope revela su voluntad de servicio, de cumplimiento de una petición que equipara, al principio, «con el paso del mar por Leandro en busca de Hero; es decir, como el amante Leandro que se arriesga al peligro de la muerte, el novelista que se atreve al fracaso profesional ruega al menos la existencia de esa pequeña luz que le oriente (el agradecimiento)»⁷¹. El segundo podemos resumirlo con esta cita:

Si vuestra merced desea que yo sea su novelador, ya que no puedo ser su festejante, será necesario y aun preciso que me favorezca y que me aliente el agradecimiento. Cicerón hace una distinción de la liberalidad en graciosa y premiada; benigna la llama, siendo graciosa, y si ha tenido premio, conducida. No querría caer en este defeto, pero como yo no tengo de hacer cohecho, así no querría perder derecho, que no es razón que vuestra merced me pague como Eneas a Dido.⁷²

Considero que estos preámbulos se alejan en su estilo. La condición femenina del receptor, determinando la prosa, no es muy distinta de la *captatio benevolentiae* que prefiguró el *Lazarillo de Tormes* —«vuesa merced» incluida— y muchas epístolas del Barroco. Por otra parte, los favores de Lope, siendo muy otros, asoman por la cuentística y los libros de caballerías, así como por la obra

⁷¹ Asunción Rallo Gruss, «Invención y diseño del receptor femenino en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Dicenda. Cuadernos de Filología*, 8 (1989), págs. 161-79 (pág. 166).

⁷² Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 187.

del italiano Piccolomini, quien dijo escribir por mandato del humanista Sozzini y redacta «contra su deseo» la novela de Eurialo y Lucrecia⁷³. Cuando Lope confiesa que se ha introducido en un «estilo que no es el suyo» tampoco miente. Los paréntesis y las «vuelas mercedes» tienen varios modelos, es cierto, pero la ironía reside en su «falta de convicción». Prefiere historias que diviertan a la señora Leonarda, sirviéndose de un tono conversacional, aunque, como observa Rallo, no se limita al desaliño en su visión femenina del mundo, dominada por los adornos, las modas, los coches y las bagatelas en torno al amor⁷⁴. Por eso Lope, es decir, el narrador que elige para dialogar con la dama del marco, si es que no lo hace en soledad, se expresa de otra forma que los narradores —exceptuando, obviamente, los intercolunios— que mueven los hilos de sus novelas.

En el «marco» incluso llega a presumir de una retórica gongorina que disminuye en *Las fortunas de Diana*, *La desdicha por la honra* y *La prudente venganza*. Pero, tanto en una situación —la carta-diálogo— como en otra —los relatos— su auditorio continúa siendo Marcia Leonarda. Luego el narratorio, bajo la máscara de Lope, se ha transformado en dos públicos y en dos personajes. Y si hay varios narradores parece lógico que existan varios tipos de lector. Según Barella, «en algunos momentos trata a Marcia como a una niña, ironizando sobre su educación; en otros, sin embargo, es una mujer culta a la que puede pedir consejo y compartir dudas. Una dueña capaz de participar en los diálogos de amor al estilo de los humanistas de León Hebreo»⁷⁵.

⁷³ Jenaro Talens, «Lope de Vega y sus *Novelas a Marcia Leonarda*», en «Contexto literario y real y real socializado. El problema del marco narrativo en la novela corta del Seiscientos», *La escritura como teatralidad*, Valencia: Universidad de Valencia, 1977, págs. 123-81 (pág. 139). Vid. también Walter Pabst, *op. cit.*, págs. 251-53.

⁷⁴ Asunción Rallo Gruss, art. cit., pág. 168.

⁷⁵ Julia Barella, «Introducción» a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2003, págs. 9-46 (págs. 30-32). Sobre la erudición femenina puede consultarse el «Prólogo de un desapasionado» en las *Novelas amorosas y ejemplares*, *op. cit.*, de María de Zayas: «Por dama, por ingeniosa y por docta, debes, ¡oh lector!, mirar con respeto sus agudos pensamientos, desnudo del afecto envidioso con que censuras otros que no traen este salvoconducto debido a las damas» (págs. 163-64). No obstante, la propia Zayas rodea su estilo de ambigüedad en el cierre de *El jardín engañoso*: «y yo a mi honesto y entretenido sarao, prometiendo, si es admitido con el favor y gusto que espero, segunda parte, y en ella el castigo de la ingratitud de don Juan, mudanza de Lisarda y bodas de Lisis; si como espero, es estimado mi trabajo y agradecido mi deseo, y alabado, no mi *tosco estilo*, sino el deseo con que va escrito» (pág. 534). Sin embargo, don Pedro Díez Navarro, regidor perpetuo de la ciudad de Murcia, confirmó la condición «científica» de las lectoras en su «Prólogo de Donayre» (1632) a Pedro Castro y Añaya, *Auroras de Diana*, ed., estudio preliminar y notas de María Josefa Díez de Revenga, Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, Biblioteca Murciana de Bolsillo, 1989: «A las muy científicas y leídas damas». Isabel Colón Calderón, *op. cit.*, págs. 47-48, anota que «en las novelas hay varias alusiones intratextuales a lectoras femeninas. Sin embargo, es llamativa su ausencia en los inventarios de libros que poseían las mujeres».

La crítica ha ofrecido razones para este balanceo: Cirot sostiene que el narratorio sufre una «contaminación erudita» tras su relación con Lope. Es improbable y, además, no alcanzo a comprender cómo esta mujer pudo memorizar todo el abanico de citas, poemas y autoridades que su festejante le «cuenta» en apenas tres cuartos de hora. Por otro lado, aunque la Marcia del marco —y en dicho espacio operan los intercolumnios— desconoce el latín y el griego, no se extraña de las citas filosófico-mitológicas de Plinio, Aristóteles, Plutarco, Platón, etc., según veremos. ¿Era culta o iletrada? Quizá sólo actúe como un dulce eco; la brisa que permitirá al Fénix, quien había probado los quilates de su amor durante la ceguera de doña Marta, inventar un espíritu mudo para, dialogando consigo mismo, teorizar no ya un «arte de hacer novelas» sino un «arte de criticar novelas».

Dichos intercolumnios no son originales pero sí lo era que, a diferencia de Eslava, suspendan el hilo narrativo. Lope rara vez nos dirá algo inesperado en los paréntesis, que pueden versar, como en el caso de Góngora, sobre polémicas ya clausuradas, o incluso todavía latentes, compiladas en un bastidor novelero. Saludaba, por tanto, a un público heterogéneo, numeroso, muy teatral. El repertorio de elogios y dardos contra Marcia Leonarda permite igualarla con sus virtuales destinatarios: cultos o populares⁷⁶. Ahora bien, cuando le imputa cierta falta de saber parece «olvidar» que la mayor parte de sus autoridades provenían de *codices excerptorii* como el Estobeo (*Stobaeus*), la *Officina* de Ravisius Textor o los *Apotegmas* de Thámara. Lía Schwartz ha matizado que los textos de Lope combinan la *imitatio*, técnica más que habitual de producción en los siglos áureos, con el trabajo de la selva de *auctoritates* en las digresiones, la aleación de obras científicas o filosóficas, entretejidas con las líricas, y éstas con la emblemática, para concluir:

Lope es un digno representante de esa cultura del «bricolage» que produjo el humanismo renacentista y debe ser reevaluado dentro de los parámetros establecidos por aquélla. Importa menos descubrir, por tanto, que sus citas proceden de poliantes o de colecciones de *dicta*, que examinar con qué destreza fueron incorporadas a unos textos que renovaron la novela corta en su siglo.⁷⁷

Asunción Rallo valora las citas de Ovidio, Plinio y otros sabios como «un lapsus de Lope que le hace olvidar la condición femenina del receptor, su propia condición de experto en literatura a la amada; es el proceso común del género

⁷⁶ Vid. en este sentido Domingo Ynduráin, art. cit., págs. 595-97.

⁷⁷ Lía Schwartz, «La retórica de la cita en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Edad de Oro*, XIX (2000), págs. 265-85 (pág. 285).

dialogal por el cual el discípulo acaba intelectualmente identificado con el maestro»⁷⁸. Pienso que los extravíos del narrador son demasiado frecuentes para limitarlos a la transmisión de conocimientos que, sin duda, estructura los diálogos. Si identificamos a Marcia Leonarda con los posibles narratarios extra-textuales, cultos, iletrados, damas, caballeros, graciosos, criadas, reyes y pícaros, como en un corral de comedias, el jeroglífico de los intercolumnios queda resuelto. Lope, dialogando con un fantasma, sedujo a un público misceláneo.

4. TRÉBOL DE MUJERES FRENTE AL ESPEJO

Como la digresión no consiste en salirse del camino sino en salirse para regresar, el Fénix, desdoblado en narrador, público y personaje, «retroalimenta su discurso, escucha sus propias palabras desde la atalaya del marco, confirmando o ironizándolas en las novelas»⁷⁹. Es más, si la voz que interrumpe los relatos asumía todo el protagonismo del exterior, los halagos a doña Marcia tendrán que reflejarse sobre las mujeres de las cuatro ficciones.

Sorprende que en *Las fortunas de Diana*, igual que en la *cornice* «dramático-epistolar» para «vuesa merced» que, es cierto, identificamos con Marta de Nevaes pero, desde un criterio únicamente textual, también podría ser Lope, los lectores o un «calvo con bigote», el narrador opte por «disfrazar los nombres de los caballeros, porque no será justo ofender algún respeto con los sucesos y accidentes de su fortuna»⁸⁰. Mascarada inicial en una novela que comienza con la estrecha amistad —quizá demasiado— entre Otavio y Celio, lo que despierta la maledicencia de los lugareños: «la envidia acabó en murmuración y no poco disgusto de sus parientes, que se quejaron a Lisena, madre de Otavio, de que en las conversaciones públicas los dejaba en viendo a Celio, y muchas veces sin despedirse»⁸¹.

Otavio sale en defensa de su amigo, porque hombre «más noble, más discreto, más fácil, más leal, verdadero, secreto y de mejores costumbres no había en Toledo»⁸², facilitando el idilio entre Celio y su hermana Diana. Una pasión que prueba el desliz de los críticos cuando separaban el marco de las novelas; porque en este paño, tejido y destejido por cada una de las muchachas, los galanteos de

⁷⁸ Asunción Rallo Gruss, art. cit., pág. 173.

⁷⁹ Gonzalo Sobejano, art. cit., pág. 474. Una de las taxonomías más completas sobre la digresión la enuncia Celina S. de Cortázar, «Notas para el estudio de la estructura del *Guzmán de Alfarache*», *Filología*, VIII, 1-2 (1962), págs. 79-95. Paradójicamente los intercolumnios fracturan la lógica del discurso, al tiempo que confieren unidad al marco epistolar —fingido— que aglutina la colección.

⁸⁰ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 49.

⁸¹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 50.

⁸² Lope de Vega, *ibid.*, pág. 50.

Celio y Diana, Felisardo y Silvia, Lisardo y Laura y, por último, Felis y Felicia, imitan la seducción del narrador y Marcia Leonarda⁸³.

Nótese que Diana «escucha» los elogios, verificando que tanto en el interior de la novelita como en el marco es preciso que hable por boca de un relator externo. Mientras Diana y la señora Leonarda «oyen» las virtudes del fascinante Celio, nosotros las «leemos», difuminándose la frontera entre la epístola, los cuentos y el público. Además, Diana, ya enamorada, podría salvaguardar la honra de su caballero pero copia la conducta fingida —muda— de la narrataria: «Quería defender a su hermano y decir algo de lo que había oído de Celio, y, por no dar conocimiento de lo que ya le parecía que requería secreto, recogió al corazón las palabras, al alma los deseos, y *dijo con las colores del rostro lo que calló la lengua*»⁸⁴.

Pasarán varios días hasta que Lope concierte el encuentro de los novios. El lugar designado es un camarín del hogar de Otavio y Diana, espacio teatral donde el alboroto de los huéspedes, el no fiarse de sus criadas y la amenaza, más que probable, de los padres determinan el cambio a otro cuarto, vedado para las miradas indiscretas. Pero Diana continúa en silencio, aturdida, como doña Marcia, hasta el punto de que el narrador repite la frase de la primera visita: «poniendo los ojos en él, *sacó todos los deseos del alma a las colores del rostro*, con tan grande aumento de su hermosura como flaqueza de su ánimo»⁸⁵.

Momento idóneo para un inciso que confirma la cultura de esta dama, siempre que valoremos otra dilogía, e incide sobre las dos mujeres: la Diana novelesca y la protagonista del marco: «Aquí me acuerdo, señora Leonarda, de aquellas primeras palabras de la tragedia famosa de Celestina, cuando Calisto le dijo: “En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios”. Y ella responde: “¿En qué Calisto?” Porque decía un gran cortesano que si Melibea no respondiera entonces “¿en qué, Calisto?” ni había libro ni los amores de los dos pasaran adelante»⁸⁶. La cita, resueltamente irónica, se puede aplicar a la relación de Celio y Diana, porque ella todavía no ha dicho esta boca es mía, y, en segundo grado, a la del narrador y la joven de la epístola, que no pronunciará sonido alguno, dado que oficia como público, silente, de una carta novelada.

⁸³ Nieves Algaba Palacios, «Inserción, función y estructura del relato breve: las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 19 (2001), págs. 9-30, opina que «si cada relato viene precedido de unas palabras preliminares en las que el autor dialoga directamente con Marcia Leonarda y le comunica sus reflexiones sobre este género de escritura, cada intromisión de Lope en el relato, recuperando el “tú” previamente seleccionado, será una vuelta al nivel narrativo establecido en esa especie de *cornice* previa» (pág. 23).

⁸⁴ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 51.

⁸⁵ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 51.

⁸⁶ Lope de Vega, *ibid.*, págs. 51-52.

Creció la intimidad amorosa, tornándose en rutina los cumplidos de Celio —es fácil suponer que Lope hacía lo propio con Marta de Nevares—, pero, según nos dice el narrador, «invenciones tiene amor para hallar lugar a sus esperanzas, pues con ella le tuvo para venir a su casa de Otavio muchas veces, y Diana también para verle y desearle, y para que un día dichoso, al parecer de entrambos, pudiese darle un papel con una sortija de diamante»⁸⁷. Regalo que, por no hacer mudanza, la dama agradeció «viéndolo», «deseándolo», pues la «timidez» y la lujuria —simultánea e irónicamente— eran tan grandes que no podía perder el tiempo en asuntos tan banales como «hablar». Si miramos por la ventana del relato, siempre hacia el marco, la señora Leonarda, tan bella como parca en voquibles, «suscribía» un encuentro amoroso con su novelador.

Celio, desmoralizado ante una Esfinge que no tiene reparos en desnudarle el cuerpo pero ocultaba como un tesoro las palabras, utiliza una técnica habitual en los relatos: enviar una carta. No en vano, es lo mismo que hizo el narrador (Lope) con el fantasma de su colección (Marta de Nevares):

Hermosísima Diana, [...] yo no sé por qué ventura mía vine a verte, pero te puedo jurar por tus hermosos ojos que antes de verte te amaba. [...] Pero en confianza de aquellas palabras, que apenas creen mis oídos que fueron tuyas, si no las asegurasen los ojos de que te vieron cuando las decías, y el alma de la novedad y ternura que sintió oyéndolas, que me des licencia para hablarte.⁸⁸

La epístola del caballero se incluye en una novela —*Las fortuna de Diana*— compilada por otra misiva —el marco de la colección— que un narrador, anónimo, dirige a un trasunto de Marta de Nevares. Pero no terminan aquí los paralelismos. Celio ha copiado un tópico literario mientras pondera su belleza: «jura» por sus hermosos ojos que la quiere, ya que «palabras apenas las creen sus oídos». El piropo sugiere la naturaleza de este diálogo. No logra discernir la voz de Diana. Apenas creyó que tales conceptos puedan ser suyos; quizá, entre otros motivos, porque la escultural doncella todavía no ha despegado los labios. De ahí que cuando le pide autorización para «hablar», según la retórica amorosa, batalle con las dificultades pragmáticas que opone su seducción. Si Diana no emitiera algún sonido, imitando a la locuaz Melibea, y lo mismo sucede con el diálogo frustrado entre el narrador y Marcia Leonarda, el idilio «no podrá pasar adelante». Luego Lope, en la cumbre de la ironía, niega lo dicho en el intercolunio sobre *La Celestina*, pues nos está «contando» una novela donde la mujer no tiene protagonismo verbal.

⁸⁷ Lope de Vega, *ibid.*, págs. 52-53.

⁸⁸ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 53.

Esta dama, que será un antifaz de la narrataria, hospeda el cariño de Celio en los «oídos del corazón». Le responde —cualquier cosa antes que hablar— con otra carta, que nunca firmaría Marcia, porque su belleza, su voz, es la de un fantasma. Pero Diana rehuye de nuevo la plática cuando se nos informa, con otro sarcasmo, de que este diálogo visual, incluso carnal, saborea las nocturnas mieles de la elocuencia. Reímos sin freno al leer que, luciendo su recato, escribió lo siguiente: «en amores como mi estado puede, yo os obedezco; en daros lugar a hablarme, no es posible, porque los aposentos donde duermo caen a los corrales de unas casillas de alguna gente pobre, y por ninguna cosa del mundo me atreveré a dar disgusto a mi madre»⁸⁹. Prohibición que, curiosamente, dibuja un mapa de la estancia y los obstáculos que Celio tendrá que superar. Al tiempo que revela su deseo de exhibir la lengua en el único lugar que le interesa: el folio blanco de las sábanas.

Cuando el caballero se sitúa frente a la puerta no duda en mostrar «la llave de aquellos aposentos», imagen sexual que sugiere otro guiño para el lector, siempre que regresemos al dormitorio de Marcia. Ya nada podía evitar que Diana se exprese de alguna forma, aunque fuera jadeando, o mediante alaridos, pero Lope duplica la ironía: junto al balcón, en una escena típica de *El burlador de Sevilla* o *Romeo y Julieta*, el obstinado Celio «le dijo tan tiernas, tan suaves, tan enamoradas razones, que apenas acertaba Diana a responderle, porque *oprimía la lengua la vergüenza* y la novedad escurecía el entendimiento»⁹⁰.

Que este recato, la mudez y el cortejo responden a un plan cuidadosamente trazado por Diana, en primer término, y por Marcia, como «público-personaje» o lector afásico de lo que allí se cuenta, se confirma cuando, «pasados algunos días», fórmula con la que el Fénix distancia cada uno de los encuentros, «Celio le pidió licencia una noche para subir a ella. Diana fingió que se enojaba mucho y, no pesándole de la licencia, le preguntó que cómo había de traer una escalera a una casa en que ya no vivía nadie sin grande escándalo»⁹¹. La mujer, que sigue callada, hablando por boca del narrador, como en alguna ocasión hizo la Marcia de la epístola, era diestra en el arte de «fingir». Negándole la subida, lo que tiene algo de humor y mucho de masoquismo, facilita el triunfo de Celio, ya que éste no se había planteado el sutil ingenio de la escalera. Carmen Rabell opina que constantemente se da a entender que los personajes no son, sino que fingen ser, morales: «El narrador juega a hacernos creer que se ruborizan y, cuando casi nos tiene convencidos, realiza una vuelta de tuerca que produce efectos cómicos. Cuando le pide permiso para hablarle y Diana le contesta que no es posible, el lector se sorprende de que la razón que se da no sea de naturaleza ética sino

⁸⁹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 54.

⁹⁰ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 54.

⁹¹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 55.

práctica: los aposentos donde Diana duerme dan a las casas de una gente pobre, lo cual podría descubrirla ante su familia»⁹².

Finalmente admiramos la escala de cuerda que le permitirá gozar el «mudo estruendo» de la dueña. Y es que, como decía Góngora, «muda admiración habla callando». Diana, con la sensualidad a flor de piel, «disculpándose» por evitar la caída de su novio, eso sí, «toda turbada», como no puede ser de otra forma, «le previno las manos»⁹³. La pareja, con un gesto muy teatral, examina los rincones de la estancia donde «se descubrieron las voluntades y los principios de los deseos amorosamente, cual suelen las enamoradas palomas regalar los picos»⁹⁴. Lo que hicieran en ese preciso instante la señora Marcia y el tórtolo del «marco» voy a dejarlo a la imaginación de mis lectores.

No tiene límites el genio de Lope, quien, a renglón seguido, nos dice que «algunas noches duró en estos amantes la conversación», pero «referida secretamente», vedada al público y, sobre todo, a Marta de Nevaes, favorecida oyente de la novela. Pretende hacernos creer que el roce clandestino, incluso el coito, a estas alturas ya consumado, se demoran con una cita de Terencio sobre la seducción que conocía —perfectamente además— la señora Leonarda: «ya Celio de las cinco tenía las cuatro», es decir, ver, hablar, tocar, besar y copular.

Celio y el narrador (Lope) disfrutaban de las cinco gracias femeninas (Diana, Marcia Leonarda / Marta de Nevaes) porque son unos privilegiados en aquel tiempo —y en los que hoy corren para los novios— pero los lectores, identificados con Celio, o incluso con el narrador externo, la propia lectora-oyente-personaje del marco, sólo hemos tenido acceso a cuatro, puesto que no hay noticias sobre la voz de Diana.

Para cuestionar su «recato», Celio, ya muy cerca del tálamo, se arrodilla frente a la cintura, posición tan dudosa como la inocencia femenina: «pidióle resueltamente *licencia para entrar dentro*, que, habiendo callado Diana, *con poca resistencia de su parte* estuvo en su aposento, y, *puesto de rodillas*, le pidió con fingidas lágrimas perdón de su atrevimiento»⁹⁵. Lugar idóneo para que, en plena genuflexión, sugiriendo, de manera explícita, el sexo oral, Lope interrogue a Marcia: «Dígame vuestra merced, señora Leonarda, si esto saben hacer y decir los hombres, ¿por qué después infaman la honestidad de las mujeres? ¿Qué había de hacer Diana en este atrevimiento? ¿Era Troya Diana, era Cartago o Numancia?»⁹⁶. Desliza una pregunta que, sin formularla, resuena en el oído de su lectora: ¿qué piensa hacer «vuesa merced»?

⁹² Carmen R. Rabell, *Lope de Vega. El Arte Nuevo de hacer «Novellas»*, London: Tamesis Book, 1992, pág. 46.

⁹³ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 55.

⁹⁴ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 55.

⁹⁵ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 56.

⁹⁶ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 56.

La situación cobra tintes caricaturescos cuando Diana se desmaya tras la fatiga pasional y Celio, que, en un alarde de puntería, la ha dejado encinta, resuelve comportarse como «Tarquino de menos fuerte Lucrecia», pues «entre juramentos y promesas venció su fama, quedando en justa obligación de ser su esposo»⁹⁷. La actitud resulta lógica, si no fuera porque, desde su primera intervención, sabemos que Diana se parece muy poco a Lucrecia, prototipo de la dama casta y virtuosa que, violada por Sexto Tarquino, se dio la muerte ante sus familiares.

No tarda la joven en «retratar a Celio en su pecho con más espacio», fruto del hijo que iba a concebir. Pero si veloz fue el embarazo, más raudo e inverosímil será el parto. Y cuando señalo que no «tardaría mucho» quiero decir tres líneas. Episodio insólito para que nuestra Diana, cuyas argucias, retóricas como cañonazos mudos, son ya conocidas, tema «por lo que se diría en toda la ciudad de su recogimiento y apariencias»⁹⁸. La broma despliega otro intercolunio donde pone en cuarentena la erudición de Marcia. ¿Cómo es posible que una lectora del *Andria* terenciano necesite semejante glosa?: «Mil veces se maldecía Diana por haber dado lugar a Celio en su deshonra, puesto que le amaba tiernamente y, como dice en su lenguaje el vulgo, vía luz por sus ojos»⁹⁹. Además, sin previo aviso, le endereza una máxima de Séneca («porque un ánimo dudoso fácilmente se muda de un consejo en otro») que concierne tanto a la posición de Diana como a la sabiduría —o incultura— de la señora Leonarda.

Celio, para no deshonrar a Otavio, planea fugarse a las Indias en compañía de su novia. Sin embargo, el hermano de Diana lo entretiene durante una de esas partidas de naipes donde los caballeros olvidan el cuidado de las casas. La mujer, creyendo que era su querido, según habían acordado, «vio con la claridad de la luna venir a un hombre de buen talle y disposición, con un sombrero de tafetán de falda grande, pluma blanca y alguna cosa de oro»¹⁰⁰. Lope, entre carcajadas, insiste en preservar el silencio femenino, pues lo único que articula Diana son «dos ceceos» que llaman la atención del forastero. Sólo entonces, cuando hemos leído —y Marcia ha escuchado— un tercio de la novela, cuando hemos gozado las curvas de Diana, tocado sus relieves y hasta besado sus labios, la «muda» se decide a hablar. Triunfo, empero, que el narrador nunca logrará de la doncella del marco. Es cierto que las palabras no son un prodigio de elocuencia pero favorecen la inserción de otras modalidades novelescas en *Las fortunas de Diana*: «—¿Es ya la hora?». Y el respondió: «cualquiera es buena». La pregunta activa una trama donde el embozado, tras robarle las joyas, termina siendo muerto por Celio. Homicidio que dará con sus huesos en galeras. Luego el destino se escinde

⁹⁷ Lope de Vega, *ibid.*, págs. 56-57.

⁹⁸ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 57.

⁹⁹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 58.

¹⁰⁰ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 60.

y los novios tienen que viajar en direcciones opuestas: Sevilla y Cartagena de Indias. Itinerarios más propios de la bizantina, consecuencia, en buena medida, de la negativa de Diana a despegar los labios. Y cuando lo hizo —pensarán la señora Marcia y los lectores— mejor hubiera sido callarse.

La peregrinación de Diana y Celio, su búsqueda mutua, tiene como primera estación el desvanecimiento de Otavio cuando recibe la noticia de la partida de su hermana y, ciñéndonos a la protagonista, el ingreso en otro subgénero novelesco: la pastoril: «un valle cortado por varias partes de un arroyo que entre juncos y espadañas mostraba pedazos de agua»¹⁰¹. Paisaje óptimo para filosofar en soledad, con razones dignas de la mejor retórica. Sin embargo, la categoría de lo enunciado por Diana sorprende menos que su decisión de hablar, y además con ornato, cuando nadie puede escucharla: «—¡Ay, vanos contentos, con qué verdades os pagáis de las mentiras que nos fingís! ¡Cómo engañáis con tan dulces principios, para cobrar tan breves gustos con tan tristes fines! ¡Ay, Celio! ¿Quién pensara que me engañaras?»¹⁰².

Consciente de su papel en la historia y de las dificultades del idilio, Diana se dedica a contemplar sus pies, símbolo del placer sexual y, como nos informa sin rodeos, «muy estimados de Celio». Recordemos que «calzar» tenía una doble acepción en el Siglo de Oro, connotando los zapatos pero también el coito¹⁰³. Sus delirios de alcoba son ya gloria pasada y la joven sucumbe a la tristeza y el sueño. Duermevela que sólo interrumpen los versos de un zagal que anuncia el giro bucólico con el romance «Entre dos álamos verdes».

Diana camina tres días por aquellas soledades hasta que, de nuevo rendida, «ve de lejos un pastor que, hablando con una serrana, parece que venía donde ella estaba»¹⁰⁴. El verbo «parece» sumerge el relato en un halo de incertidumbre que, emulando los mundos de *La Diana* y *La Galatea*, Lope piensa narrar, aunque burlándose de los lectores. Incluso le dice a Marcia que podrá saltar el romance «Ay, verdades, que en amor», cantado por el rústico Fabio, para conocer el final de *Las fortunas de Diana*. Siempre, eso sí, que «estuviere más despacio su entendimiento», porque la cultura de su dueña resulta de lo más tornadizo. Es sugestivo y chancero, no obstante, que esta mujer, cuyo entendimiento juzga limitado, descifre la filosofía de Aristóteles y Plinio sin dificultad: «Decía Fabio

¹⁰¹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 63.

¹⁰² Lope de Vega, *ibid.*, pág. 63.

¹⁰³ Sobre el simbolismo erótico del pie, *vid.* el trabajo de A. David Kossoff, «El pie desnudo: Cervantes y Lope», en *Homenaje a W. L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, ed. A. David Kossoff y José Amor y Vázquez, Madrid: Castalia, 1971, págs. 381-86, quien, a partir de las teorías de Havelock Ellis en sus *Studies in the Psychology of Sex* (1930), lo estudia en Zabaleta, Santos, Pacheco, d'Aulnoy-Martin, Cervantes y *El castigo sin venganza*.

¹⁰⁴ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 65.

muy bien, porque después de celos averiguados es infamia amar, con el ejemplo de tantos animales como escriben Plinio y Aristóteles»¹⁰⁵.

La transición de tipologías noveleras se concreta en una imagen, casi un lienzo veneciano, donde la pulsión erótica del pie, desnudo, níveo, embruja nuestra retina. Pienso que esta Arcadía de Lope no brilla muy lejos de las bacanales de Tiziano, Giorgione o Poussin, ya que los pastores se admiraron «de ver entre aquellas ramas tal prodigio de hermosura, desmayada, descalfa y rendida, más a la verdad de la muerte que el sueño la retrata»¹⁰⁶. Escenario para que una zagala, viendo que Diana no responde, tome su cuerpo entre los brazos, «poniéndole la cabeza sobre sus faldas, desviándole los cabellos, que ya sin orden discurrían por él hasta la garganta, como libres de quien los ataba y prendía en otro dichoso tiempo»¹⁰⁷. Contemplamos la hermosura de dos jóvenes unidas por la misma «pintura». Cuadro, artificioosamente eglógico, donde Diana le brinda el testigo narrativo —y genérico— a la dulce Filis. Además, Lope reproduce un tópico de la pastoril: cuando la campesina modula un tierno y lastimoso llanto, nos dice que el «sentimiento del otro labrador», o sea, Fabio, que «amaba a lo cortesano», despertó a la dueña «de todo punto»¹⁰⁸.

El despertar de Diana nos sitúa en un paisaje que ya no será cortesano, ni siquiera urbano, sino completamente bucólico. Aunque porfía en el más obstinado de los silencios, comerá miel, bellotas y requesón mientras Filis le interroga sobre su «inclinación al monte». Celio, entretanto, se había enrolado camino de las Indias, presumiendo que en aquella flota también viajaba su amor. Pero sólo transcurren dos meses desde la salida del galán al parto de Diana, lo que obliga a llenar un vacío que Lope, dada la inverosimilitud de los hechos, no tuvo en cuenta. Embarazo trufado por citas latinas y ejemplos de Virgilio, que retrató a la «despreciada» —y encinta— «Dido del fugitivo Eneas», o del mismísimo Ovidio, poetas que ahora suenan familiares en los oídos de Marcia Leonarda¹⁰⁹.

Diana pide a los pastores que se hagan cargo del niño y adopta un disfraz masculino, renunciando, simultáneamente, a la crianza de su hijo y a la tipología

¹⁰⁵ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 68.

¹⁰⁶ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 69.

¹⁰⁷ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 69. Pierre Civil, «Erotismo y pintura mitológica en la España del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, IX (1990), págs. 39-49, apuntó que «la visión de los cuerpos desnudos provoca una urgencia de placer de los sentidos sobre el que se cierne la sombra del pecado. [...] Las clases altas, los nobles y familiares de la corte tenían a los ojos los escandalosos amores de Leda con el cisne, los abrazos de Júpiter, Dianas bañándose y un buen número de ninfas y Venus lánguidas» (págs. 39 y 41). Sobre el motivo de la dama dormida en la novela corta del Siglo de Oro y las sugerencias eróticas que despierta en las páginas de, entre otros, Tirso, Pérez de Montalbán o Lugo y Dávila, *vid.* el artículo de Antonio Rey Hazas, «El erotismo en la novela cortesana», *Edad de Oro*, IX (1990), págs. 271-88.

¹⁰⁸ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 69.

¹⁰⁹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 72. El paréntesis en mío.

bucólica para tomar el hábito de la comedia o, según veremos, de la bizantina¹¹⁰. Luego las mujeres son las responsables de los trueques socio-genéricos que estructuran la novela. Así, «cortándose los cabellos cubrió con un sombrero rústico lo que antes solían ser cuidadosos lazos, diamantes y oro»¹¹¹. Inaugura una «mascarada» que oculta su condición femenil, después cortesana, más tarde rústica y, en último término, etiópica. Pero Lope añade un intercolunio clave para analizar tanto el relato como la «epístola» donde el narrador teatraliza —cuenta— sus novelas: «Era Diana bien hecha y de alto y proporcionado cuerpo, no tenía el rostro afeminado con que pareció luego un hermoso mancebo, nuevo Apolo cuando guardaba los ganados del rey Admeto»¹¹².

Los críticos no se han detenido en la «analogía» entre Apolo, Diana y Marcia Leonarda. Sabemos que Diana ha vivido un par de meses como pastora y se despidió de Filis ofreciéndole unos diamantes como pago por las finezas y la manutención de su criatura. Tras cortarse los cabellos, vestida de hombre y lindamente tocada por un sobrero rústico, adoptará el nombre de «Lisis». Pues bien, la imagen que se filtra a continuación, no difiere, en principio, de otros alardes eruditos a los que el Fénix nos tiene acostumbrados. Sin embargo, anuda una red microscópica sobre los amores de Celio y Diana, por una parte, y los del narrador y Marcia Leonarda, por otra.

Esta comparación de Diana —vuelta hombre en un cortijo— con Apolo, que trabajó como boyero de Admeto, se torna coherente a la luz de un mito. El Fénix bien pudo evocar la belleza de Febo, sin más atributos que su condición divina, o cualquiera de los lances gentílicos en los que intervino, como la vigilancia de los rebaños del rey Laomedonte en el monte Ida. Empero, el novelista ha preferido otro trabajo: la servidumbre de Apolo en la corte de Admeto, soberano de Tesalia, para entrometerse en su matrimonio con Alcestis. Lope hacía público —mediante una prolepsis— el final de esta novela. Se trata de una ecuación donde «el retorno de la muerte de Alcestis, que se sacrificó en lugar de su marido, queda despejada, muy ajustadamente, en el destino de Celio, homicida por amor y condenado al patíbulo por apuñalar a ese hombre al que Diana entregó sus joyas, transformado, de manera un tanto forzada, en el patrón del bajel que apresa a Celio, providencialmente salvado por su enamorada»¹¹³:

Llegó, pues, a tanto extremo, que Celio con la daga le dio dos puñaladas, de que quedó muerto. La gente de la nave acudió al alboroto, y aunque él

¹¹⁰ Sobre la teatralidad de esta novela, *vid.* el artículo de Florence L. Yudin, «The novela corta as comedia: Lope's *Las fortunas de Diana*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV (1968), págs. 181-88.

¹¹¹ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 74.

¹¹² Lope de Vega, *ibid.*, pág. 74.

¹¹³ Juan Diego Vila, art. cit., 2000, págs. 812-13.

desesperadamente intentó defenderse, le prendieron y llevaron al navío, que, calafateado y puesto a punto, partió con buen viento y con Celio atado a una cadena en el lastre a Cartagena de las Indias.¹¹⁴

Desarrollo la hipótesis de Juan Diego Vila con otra sugerencia. Si la comparación «Alcestis ↔ Celio» tiene dos lecturas, el galán de Diana ya había disfrutado de una comida junto al patrón del barco, antes de revelarse como verdugo y narrarnos, tomando el papel de «peregrino», los motivos de su desdicha:

Comieron sobre unas yerbas, que les servían de manteles, y en el fin de la más descansada comida que había tenido el viaje, porque tenía la mesa más firme, el patrón conociendo la tristeza de Celio, le rogó que le dijese la causa. Él, movido de su piadoso ánimo, le contó quién era, lo que le había sucedido y lo que buscaba, a la traza que suelen ser las narraciones de las comedias, que hay poeta cómico que se lleva de un aliento tres pliegos de un romance.¹¹⁵

Bajo el masculino nombre de Lisis, trocando su apariencia pero nunca los silencios, Diana se emplea con un labrador de Béjar a quien su belleza —otra prolepsis— le parece «cosa fingida»¹¹⁶. Igual que Apolo, el nuevo «rústico / a» oficiará en la corte como boyero, mintiendo sobre su origen andaluz. Pronto el mayoral Lisandro, sorprendido de su habilidad con el laúd, talento poco común en un pastor, comienza a «mirarlo» con otros ojos. Silveria, su hija, desde el interior de la casa, tampoco había quitado los suyos de aquel dulce rostro. Lope insinúa otra escena lésbica —sin llevarla a término— que copia la de la sospechosa amistad entre Celio y Otavio. Pero el episodio, un poco inverosímil, termina cuando el narrador del marco consulta a la señora Marcia, público tan reconocido como mentiroso, sobre lo que nos está contando, pues, en el colmo de la subversión, no tiene muy claro que ocurriera así: «Páreceme que dice vuestra merced que claro estaba eso y que si había hija en esa casa se había de enamorar del disfrazado mozo. Yo no sé que ello haya sido verdad; pero, por cumplir con la obligación del cuento, vuestra merced tenga paciencia y sepa que la dicha Silveria tendría hasta diecisiete o dieciocho años, edad que obliga a semejantes pensamientos»¹¹⁷.

¹¹⁴ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, págs. 88-89.

¹¹⁵ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 87.

¹¹⁶ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 76.

¹¹⁷ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 77.

En este juego de lunas concéntricas, Silveria, pretendida por un estudiante, obtendrá la misma respuesta que recibió Celio cuando declaraba su amor a Lisis / Diana: un manual de fingidos artificios: «A todas estas cosas respondía Diana con mucha discreción y prudencia, fingiendo que el haberse casado su padre la había desterrado de su casa, encareciendo la áspera condición de su madrastra»¹¹⁸.

Lisis ingresa en el séquito del Duque de Béjar gracias a sus habilidades canoras. Pero la «dama / varón» fantasea con una biografía distinta de la referida a los pastores, al mayoral Lisandro y a la bella Silveria. Ahora dice tener raíces sevillanas, si bien el origen de los padres, que pudiera ser noble, no ha sido comprobado. La sátira adquiere tintes de farsa, cuando, ya en la corte del Duque, el narrador soslaya las aventuras de Diana para ocuparse de Celio:

¿Quién duda, señora Leonarda, que tendrá vuestra merced deseo de saber qué se hizo de nuestro Celio, que ha muchos tiempos que se embarcó para las Indias, pareciéndole que se ha descuidado la novela? Pues sepa vuestra merced que muchas veces hace esto mismo Heliodoro con Teágenes y otras con Clariquea, para mayor gusto del que escucha en la suspensión de lo que espera.¹¹⁹

La dubitación sobre la pregunta de Marcia, que no se ha producido en ningún caso, y muy posiblemente —como los lectores— sintiera más curiosidad por las correrías de Diana en la corte, termina con un paréntesis culto sobre Heliodoro, cuyas novelas, igual que *Las fortunas de Diana*, fueron «escuchadas». Tal digresión tampoco parece gratuita, ya que las sucesivas desgracias de los amantes pertenecen al género bizantino. Celio, durante una tormenta, tras quebrarse las amarras y todas las jarcias de su navío, se metamorfosea en trasunto de Teágenes, pero el narrador, que no cesa de ironizar, detiene las aventuras de Diana y también las de su caballero con otro inciso sobre los conocimientos de la dueña: «Celio, más que el navío, desordenadas las jarcias de los sentidos, sólo atendiendo a perder a Diana, a quien él imaginaba sol del mundo Antártico, decía, casi en imitación de Marcial, un poeta latino, por quien a vuestra merced le está mejor no saber su lengua: “Ondas, dejadme pasar, / y matadme cuando vuelva”»¹²⁰. A renglón seguido declara que el epigramista fue imitado por el divino Garcilaso: «pero a vuestra merced ¿qué le va ni le viene en que hablen como quisieren de Garcilaso?»¹²¹. He aquí el dardo final sobre la ignorancia de su narrataria: «Atrévome a vuestra merced con lo que se viene a la pluma, porque

¹¹⁸ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 79.

¹¹⁹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 85.

¹²⁰ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 86.

¹²¹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 86.

sé que, como no ha estudiado retórica, no sabrá cuanto en ella se reprehenden las digresiones largas»¹²².

Quizá Marcia no conozca a Marcial, aunque sus respectivos nombres y naturalezas se hallen más próximos de lo evidente, fruto de la salacidad de los epigramas y del marco de las novelas. Ahora bien, la ironía es sublime, porque una dama que ignora el latín, la poesía de Garcilaso y la oratoria clásica no parece extrañarse de las citas sobre *La Celestina*, Aristóteles, Plinio el Viejo o Heliodoro. Lope miente en alguna de las digresiones. Defiende y refuta a su conveniencia el saber de la dueña y, lógicamente, todo lo narrado, porque será ella quien confirme la veracidad o el fraude de los «cuentos».

La trama bizantina tiene menos relación con el marco: Celio elimina al patrón del barco que lo había capturado, el mismo individuo que robó las joyas de Diana, y, como condena por el homicidio, será encarcelado en Cartagena de Indias. La dama, todavía bajo el disfraz de Lisis, lucha contra los moriscos en las Alpujarras, prospera en la corte del Duque e incluso salva a este último de morir asesinado. Méritos que favorecen su mudanza de casa nobiliaria y el ingreso en el séquito del Rey Católico. Toda la novela se articula como una revista social sobre los cambios de estado de Diana. Los sucesivos amos son unos pastores, el mayoral, el Duque y, finalmente, el rey, si bien, «en la cumbre de toda buena fortuna», apenas son descritos, burlándose tanto del género picaresco como del cortesano.

Esta dama / caballero pronto llega a Toledo y recibe el título de Virrey de las Indias, donde tendrá noticias del presidio de Celio y procura liberarlo. Sin embargo, el reloj paródico sincroniza sus manecillas cuando el cautivo, juzgando que el joven Virrey se le había aficionado —recordemos de nuevo la ambigüedad de los lazos entre Celio y Otavio, Silveria y Lisis / Diana—, no la reconoce. Lope, consciente de la situación, se carcajea del público, porque ni el más ciego de los galanes resbalaría en tamaño olvido. Más inaudito resulta que Diana tampoco le descubra su identidad hasta la noche de los esponsales. Pero no termina aquí la ironía. El narrador triplica su broma con otro intercolunio: «vuestra merced me tendrá por desalentado escritor de novelas, viendo que tanto tiempo he pintado a Diana sin descubrirse a Celio después de tantos trabajos y desdichas; pero suplico a vuestra merced me diga, si Diana se declarara y amor ciego se atreviera a los brazos, ¿cómo llegara este gobernador a Sevilla?»¹²³.

Todo es resuelto favorablemente y celebran las bodas, anudando el final como un círculo que vuelve sobre el género cortesano y liquida las adversidades bizantinas. Reparemos un instante en el último paréntesis, pues ha pasado desapercibido a los estudiosos:

¹²² Lope de Vega, *ibid.*, pág. 87.

¹²³ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 99.

El contento destes amantes, cuando descansaron en los brazos de tantas fortunas, vuestra merced, con su grande entendimiento le figure, pues ya su imaginación se habrá adelantado a exagerársele. Que yo me parto a Toledo a pedir albricias a Lisena y Otavio de que ya se hicieron fin las fortunas de la hermosa Diana y el firme Celio.¹²⁴

Es evidente que Marcia pudo «exagerar en su imaginación» las nupcias de la pareja. Pero si, como he apuntado, Lope, desde el inicio de la novela, ponía en cuarentena el nombre de Celio, discutiendo tanto la aventura de Diana con los pastores y el mayoral, pues «sólo se lo parece», como que la dueña del marco comprendiera su repertorio de citas clásicas, todo puede ser verdad y todo puede negarse. Cuando el narrador concluye que «se parte a Toledo para pedir albricias a Lisena y Octavio», este viaje, absolutamente ficticio, o quizá no, lo transforma en un personaje más de la historia, esfumando la distancia cronológica e incluso física entre Diana y Marcia Leonarda. No es sino una forma de confesarle a la dueña del marco que el fin de sus amores imitará la seducción de Diana y Celio. Luego la «carta» exterior ya no sólo se teje y se desteje en el interior de las novelas sino que permite al narrador / actor, es decir, a Lope, protagonista de la misiva y enamorado de Marcia Leonarda / Marta de Nevaes, inmiscuirse en su relato como personaje y cronista.

Fijémonos ahora en *La desdicha por la honra* porque también ofrece pistas sobre los vínculos del marco y los personajes femeninos. Así, en esta segunda historia, el narrador se declara con modelos tan autorizados como Homero y Virgilio, «olvidando» que en *Las fortunas de Diana* nos ha dicho que la señora Leonarda ignoraba el latín. Ambigüedad que sirve de prólogo a una «poética» sobre el arte de novelar que contraviene el modelo de Cervantes:

Paréceme que vuestra merced se promete con esta prevención la bajeza del estilo y la copia de cosas fuera de propósito que le esperan; pues hágala a su paciencia desde agora, que en este género de escritura ha de haber una oficina de todo cuanto se viniere a la pluma sin disgusto de los oídos, aunque lo sea de los preceptos; porque, ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprehensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores, pienso valerme, para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden. Demás que yo he pensado que tienen las

¹²⁴ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 100.

novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte.¹²⁵

La apuesta de Lope viene cortada por el patrón de su *Arte nuevo* (1609), si bien defiende un estilo depurado, incluso gongorino, tal como he advertido en otros lugares. Paradójicamente, cuando soslaya la ignorancia —¿o era sabiduría?— de Marcia, hilvana dos citas de Homero y Virgilio que no sorprenden ya al lector. Sí resulta extraño, por el contrario, que desconozca la obra de Aristóteles, cuestionando su comprensión de *La Odisea* y de la épica del mantuano: «y por si vuestra merced no supiere quién es este hombre, desde hoy quede advertida de que no supo latín, porque habló en la lengua que le enseñaron sus padres, y pienso que era en Grecia»¹²⁶.

Esta cita burlona, casi denigratoria, será muy significativa. En primer lugar, niega un juicio del propio narrador, pues, en *Las fortunas de Diana*, acudía al magisterio de Aristóteles sin que a Marcia le cause ningún problema. Luego la segunda glosa deroga buena parte de la cultura que no había sido discutida en la primera novela. Pero —qué gran hallazgo— el narrador oculta que, a propósito de Marcial, ya nos había advertido en *Las fortunas* que su dama / público tampoco sabe latín. Si esto fuera cierto, y no encuentro motivos para dudarlo, Lope ha creado una equipolencia, rabiosamente irónica, entre la figura de su dueña y Aristóteles, ya que el filósofo ignoraba la lengua del Imperio romano. Sólo domina su «lengua materna», o sea, el griego clásico, de igual modo que Marcia únicamente habla español. Pero, en el mismo lugar, también nos dice que es una inculta, porque ni sabe leer en latín ni está familiarizada con la obra del estagirita. Luego su alabanza es objeto de ironía desde el momento en que el narrador la enuncia; aún más, se diría que la parodia por partida doble, ya que ¿cómo es posible que un público que no conoce la obra de Aristóteles comprenda sin dificultad los paréntesis que desliza, poco después, sobre Platón, Propercio, Plutarco, la disputa de Cremes y Menedemo en el *Heautontimorúmenos* de Terencio, Salustio, Estacio, Séneca, Lucano, César o Juvenal?¹²⁷. La respuesta es simple: Marcia Leonarda, igual que el auditorio heterogéneo de las novelas,

¹²⁵ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 103. Lo han analizado tanto Mariano Baquero Goyanes, *Comedia y novela en el siglo XVII*, en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter. Estudios de Literatura y crítica textual*, Madrid: Cátedra, 1983, vol. II, págs. 13-29, como Marcos A. Morínigo, «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, año II (1957), págs. 41-61.

¹²⁶ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 103.

¹²⁷ Lope de Vega, *ibid.*, págs. 104, 108, 130, 147, 158, 160, 199 y 188, respectivamente. Insistirá sobre esta idea cuando le aconseja: «Y así, cuando vuestra merced oiga decir a alguno, cosa que no le puede suceder, pero por si le sucede, que la quiere más que a sí, dígale que Aristóteles no lo sintió de esa suerte; y que a vuestra merced le consta que ese filósofo era más hombre de bien que Plinio y que trataba más verdad en sus cosas» (pág. 114).

puede transformarse, milagrosamente, como en *Guzmán el Bravo*, en «señora con la que se puede hablar en materia de difiniciones y etimologías»¹²⁸.

La red irónica no se detuvo en el dormitorio de la dueña. Lope, sabedor de que ha cargado las tintas sobre Marcia en *La desdicha por la honra*, que bastante tiene con ese paradójico —volátil— temperamento que la faculta para no saber griego mientras se regocija con la filosofía de Platón, o, según otro ejemplo, más divertido, prendarse de Séneca y Virgilio, aun siendo completamente lega en latín, tampoco perdona al otro polo de la ecuación: el mismísimo Aristóteles: «Y en esta parte no puedo dejarme de reír de la difinición que da Aristóteles de la fortuna; no le faltaba más a este buen hombre sino que en las novelas hubiese quien se riese de él»¹²⁹. Parece lógico que si la dama fue el blanco central de sus ironías también lo pueda ser el filósofo, igualando de nuevo sus máscaras, unidas y disociadas a la menor ocasión.

Volvamos sobre los personajes femeninos. Silvia, adorada por el valiente Felisardo, desempeña un papel similar al de Diana y la mujer que intitula la colectánea: «continuaba Felisardo su voluntad, y Silvia le correspondía, disimulando por su calidad lo que no hubiera hecho sin ella: así la tenían obligada los servicios personales deste mancebo y las fuerzas de amanecer en su calle, que ya ella, aunque con algún recato, se levantaba a verle»¹³⁰.

El duelo entre Alejandro y Felisardo viene rodeado por otro inciso que, de nuevo, rebate la simpleza de doña Marcia:

Creo que aquí vuestra merced me maldice, pues para decir: «Yo no soy descortés, vos sí, que por dos veces habéis hecho sentir al mundo la braveza de vuestros bigotes», no había necesidad de hablar tan bajamente la lengua toscana. Pues no tiene razón vuestra merced, que esta lengua es muy dulce y copiosa y digna de toda estimación.¹³¹

Aunque de manera más imperfecta que en *Las fortunas de Diana*, el parlamento del narrador tiene varias funciones: Marcia, esa iletrada que desconocía

¹²⁸ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 214.

¹²⁹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 130.

¹³⁰ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 107. El papel de la dama y su actitud fingida han sido explicados con maestría por Carmen R. Rabell, *op. cit.*, pág. 55: «Esta discreción se contradice en el texto. La razón por la cual queda más rendida que nunca a Felisardo es la «bizarría de la pendencia» de este con su rival; pendencia que tuvo un motivo nada heroico, los bigotes de Felisardo, si bien encubría la disputa por Silvia. Además, los lamentos al ser abandonada no aluden jamás a ningún tipo de arrepentimiento moral —antes bien, se limita a llorar su abandono y no se culpa ni de liviana ni de haber utilizado mal su libertad—, sino que se justifica arguyendo la gentileza de su amante y su mala fortuna. [...] No hay ni sombra de arrepentimiento en sus palabras y si se preocupa es porque tal vez ahora su amante juzgue de liviandad y libertinaje lo que era producto del amor».

¹³¹ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 110.

tanto el latín como el griego, dicta ahora sus pareceres sobre la lengua toscana. Pero estos comentarios no provienen de la boca de la señora sino de la del propio Lope que, otra vez y ciñéndonos al marco, ha elegido una máscara de seducción bifronte. Desdoblado como cuentista y público, hombre y mujer, autor y lector, firma unas novelas que, en buena medida, son un «ejercicio masturbatorio», una obra maestra de puro onanismo.

Veamos cómo el público se aproxima a Silvia cuando el narrador, en estilo directo y entrecomillado, parece tomar nota de un diálogo en el que, de una forma u otra, interactúa con sus personajes, convirtiéndose, además, en el único testigo y emisario de la charla que mantuvo con la dueña del marco. La vecindad del relato y la epístola que —nunca lo olvidemos— es «extra e intra-novelesca», se pone a prueba cuando le pregunta:

Cumpliendo voy lo que le dije, cansando a vuestra merced con cosas tan fuera de propósito, ya que lo sean del mío, pero ¿por qué no tengo yo de pensar que vuestra merced es belicosa y que si se hallara al lado de Felisardo, por haber nacido tan cerca de su patria, estar en el extranjero, enamorado y con buen talle, no se holgara de ayudarle, aunque fuera con voces?.¹³²

Lope ha decidido que, en dicho intercolunio, Marcia no sólo proceda igual que Silvia sino que, a ojos de su narrador, no sea tan inculta como aparentaba. Cuando Felisardo la deja para viajar a Nápoles, Silvia llora desconsolada; pero su llanto es el típico de una mujer dolida que se revela —y este detalle incide sobre el marco— como lectora del *Orlando furioso*:

¡Oh cruel español, bárbaro como tu tierra! ¡Oh el más falso de los hombres, a quien no iguala la crueldad de Vireno, duque de Selandia (que a la cuenta debía de ser esta dama leída en el Ariosto), ni todos los que, olvidados de su nobleza y obligación, dejaron burladas mujeres principales e inocentes!.¹³³

Las aventuras de Felisardo en Constantinopla, sus vínculos con Nasuf Bajá, yerno del turco, y Mamut Bajá, hijo del Cigala, así como el romance con la sultana María, siguen los cauces de la novela morisca, si no fuera porque el narrador, como había adelantado en *Las fortunas de Diana*, recusa toda su historia por medio de varios informantes («no sé», «no me lo dijeron», «parece que los disfraces») e incluso se atreve a censurar su conducta:

¹³² Lope de Vega, *ibid.*, pág. 112.

¹³³ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 115.

Pues, como digo, y volviendo al cuento, estuvieron algunos días Felisardo y sus padres dando trazas en su remedio, si para tal fortuna podía haber alguno. Y aquí confieso a vuestra merced, señora, que *no sé, porque no me lo dijeron, cómo o por dónde vino a ser Felisardo no menos que bajá del Turco*, que *parece que* los disfraces de las comedias, donde a vueltas de cabeza es un príncipe lagarto, y una dama, hombre y muy hombre, y a la fe que dice el vulgo que no le hablen en otra lengua. Turco, pues, era Felisardo. No lo apruebo.¹³⁴

Tampoco duda en cuestionar la naturaleza de sus personajes: cuando Mamut Bajá, ya casado con la hermana del Turco, llega a Constantinopla, donde no podía entrar, será Fátima, «si a vuestra merced le parece que se llame así, porque yo no sé su nombre», la que solucione el conflicto entre el sultán Amat y su yerno¹³⁵.

5. LA PRUDENTE VENGANZA: UNA «COMEDIA EN PROSA»

Lope aplica en *La prudente venganza* algunos recursos de *Las fortunas de Diana*, si bien de forma sostenida y con ligeras novedades. En primer lugar, resumió un argumento extrapolable a la situación marital de Marta de Nevares y, todavía más, a los requiebros de su festejante: «oblíguese la poca dicha en una mujer casada en tiempo menos riguroso, pues Dios la puso en estado que no tiene que ver, cuando tuviera condición para tales peligros»¹³⁶. Luego el paralelismo entre Laura y Marcia, a diferencia de primera novela, se funda desde el comienzo y en el «marco epistolar».

El relato ofrece un triángulo amoroso, no muy complejo, que copia los tópicos de las comedias y culmina en un final truculento. Sugiero, atendiendo a la protagonista femenina, otra clave de lectura, entre novelesca y teatral, que pondrá en tela de juicio los pilares trágicos y moralizadores sobre los que parece —sólo parece— fundarse esta venganza. Lisardo, un caballero sevillano, bien nacido, bien proporcionado y bienquisto, se dirige con todos estos bienes a galantear a Laura, tras un itinerario seductor que ya duraba demasiado. Como

¹³⁴ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 123. La cursiva es mía. Marcel Bataillon, «*La desdicha por la honra*: génesis y sentido de una novela de Lope», en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid: Gredos, 1964, págs. 373-418, ha precisado cómo la fuente directa para toda peripecia novelesca, semejante a una comedia, fue el libro de Sapiencia (Abbé Octavio), *Nuevo tratado de Turquía con una descripción del sitio y ciudad de Constantinopla, costumbres del gran Turco, de su modo de gobierno, de su palacio, consejo, martirios de algunos mártires...*, Madrid: Viuda de A. Martín, 1622. Vid. especialmente las págs. 401-18.

¹³⁵ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 135.

¹³⁶ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 144.

en los ejemplos de Marcia Leonarda, Diana o Silvia, la mirada gravita sobre el silencio de la dueña y la retórica —eminentemente visual— de los espíritus de amor: «dos años pasó Lisardo en esta cobardía amorosa, *sin osar a más licencia que hacer los ojos lenguas*, y el mirar tierno, intérprete de su corazón y papel de su deseo»¹³⁷.

La conquista, limitada, como digo, al círculo visivo, tiene lugar junto al Guadalquivir, una tarde en la que Laura, plena de sensualidad, acudió a recrearse con sus padres y, juzgando que no era observada, «en sólo el faldellín, cubierto de oro, y la pretinilla, comenzó a correr, a la manera que suelen las doncellas el día que el recogimiento de su casa les permite dar licencia del campo»¹³⁸. Si la joven es celebrada por Lisardo, privilegiado mirón, oculto entre la hojarasca, ¿cuál sería el papel y las intenciones del narrador, respecto a la señora Leonarda, el día en que «la vio descuidada como Laura, pero no menos hermosa»?¹³⁹. Imitando el *Polifemo* de Góngora, esta Laura, que rivalizaría con Galatea, se precipita por las veredas hasta detenerse junto a un arroyo donde se descalza; imagen, pues, que duplica el gran símbolo sensual de *Las fortunas de Diana*, aunque subrayado por un giro culto:

él debió de reírse de ver lo [pies] de Laura, hermosa primavera entonces, que, convidada del cristal del agua y del bullicio de la arena, que hacían algunas pequeñas islas, pensando detenerla, competían entrambos, se descalzó y los bañó un rato, pareciendo en el arroyo ramo de azucenas en vidrio.¹⁴⁰

A partir de entonces, el cuento y la fascinación evolucionan hacia lo dramático, según confesó el propio Lope cuando nos dice que Fenisa, la criada de Laura, «creyó» a su señora y «esta parece relación de comedia»¹⁴¹. Veamos cómo debaten, en el único diálogo femenino de toda la colección, sobre el furor del caballero Lisardo:

—¿Con que me adora? —dijo riéndose Laura—. ¿Quién te ha enseñado a ti ese lenguaje? ¿No basta que me quiera?

—Bastará a lo menos —replicó Fenisa—, pues vos no correspondéis a tanto amor, siendo igual vuestro, y que fuera tanta dicha de los dos casaros.¹⁴²

¹³⁷ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 145. La cursiva es mía.

¹³⁸ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 146.

¹³⁹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 146.

¹⁴⁰ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 147.

¹⁴¹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 148.

¹⁴² Lope de Vega, *ibid.*, pág. 149.

La plática entre señora y sirvienta parodia el léxico y los idilios de la novela corta. Pero, no satisfecho con ello, Lope decide rociar con la lejía del sarcasmo la modalidad pastoril que, sin asomo de burla, había utilizado en *La Arcadia* y *Las fortunas de Diana*: «Ya se llegaba la hora del comer y ponían las mesas —para que sepa vuestra merced que no es esta novela libro de pastores, sino que han de comer y cenar todas las veces que se ofreciere ocasión—»¹⁴³. Además, cuando Laura piensa en un regalo para Lisardo, Fenisa le sugiere que entregue a su criado «un capón y dos perdices, con alguna fruta y pan blanco», viandas de acusada simbología erótica, sobre todo las aves, que tendremos presentes para valorar el final¹⁴⁴. La glosa que acompaña el obsequio no carece de doble sentido: «bien lo puede comer Lisardo con gusto, que Laura se lo envía»¹⁴⁵.

El galanteo, poetizado en romances tan hermosos como «Corazón, ¿dónde estuvistes?», mueve a la dama, silenciosa como el resto de sus «hermanas», a escribir una carta, donde, juzgándolo enamorado de otra, felicita al caballero por los dulces días de su amor: «Los años que vuestra merced me ha obligado a su conocimiento parece que me fuerzan a cortesía a darle el parabién de su casamiento»¹⁴⁶. Luego la comunicación epistolar en *La prudente venganza* refleja la del narrador y Marcia Leonarda en el marco, separándose de *Las fortunas de Diana*, donde el arbitrio de la carta se limitaba a un simple «papel» de Celio. Por el contrario, los piropos de Laura y Lisardo discurren a través de un originalísimo epistolario, sostenido durante casi toda la novela. La mujer, tan silente, respecto al noble, como Diana, respecto a Celio, «hace oír» su voz en la misiva para que sea el narrador externo quien pronuncie sus palabras. Lo mismo ocurrirá en la pasión cortesana y epistolar de Felis y Felicia, ocasionalmente travestida bajo el disfraz de Mendoza, protagonistas de *Guzmán el Bravo* y lectores del *Amadís de Gaula*. Si bien en esta última novela, ironizando la estructura de *La prudente venganza* y, paradójicamente, las propias cartas, reducidas a la mitad, Lope invita a la señora Marcia a «descartar las que fuere servida»¹⁴⁷.

Laura participa como «voz escrita» de tal forma que podemos atribuirle una «conciencia de escritora» que no tuvo Diana. Incluso reta sensual y poéticamente a Lisardo, ya «se valió de aquella industria para provocarle a desafío de tinta y pluma»¹⁴⁸. Festejador y doncella se intercambian hasta nueve micro-cartas, compiladas, no lo olvidemos, dentro de la macro-epístola que son las *Novelas a Marcia Leonarda*, donde darán cuenta de su amor y plantean dudas sobre la veracidad del mismo.

¹⁴³ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 149.

¹⁴⁴ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 150.

¹⁴⁵ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 150.

¹⁴⁶ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 155.

¹⁴⁷ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 195.

¹⁴⁸ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 156.

Para ello Lope tuvo que idear una segunda trama, habitual en las comedias de capa y espada. Lisardo gozaba de la amistad de Otavio, enamorado de Dorotea, una cortesana ambiciosa —tal vez un dardo para Elena Osorio— que lo traiciona por la fortuna de un perulero. Octavio la descubre in fraganti, propinándole un par de bofetadas que suponen la llegada de los criados del indiano Fineo, la defensa de Lisardo, que liquidará al perulero, y, naturalmente, el exilio del protagonista. Dicho episodio guarda cierto parecido con *El curioso impertinente* de Cervantes, muy admirada por Lope, y se instituye como espejo paródico, intra-novelesco, del posterior triángulo amoroso entre Lisardo, Laura y Marcelo¹⁴⁹.

Laura, tras la fuga de su galán, cae en una profunda depresión de la que sólo parece salir cuando Menandro, su padre, le entrega una carta, absolutamente falsa, donde Lisardo le participa la huida a México y su matrimonio con una tal Teodora. La solución no se hace esperar: Laura necesitaba marido y el mejor candidato es un caballero del que no sabremos nada hasta después de una prolíja digresión sobre la voz «himeneo»: paréntesis y estado civil que fastidiarían a la señora Leonarda.

Este cortesano, que atiende por Marcelo, presagia el horrible final cuando introdujo en su casa a Zulema, un esclavo de Orán del que se fiaba mucho, incluso demasiado. Tras celebrarse las nupcias, el inoportuno Lisardo conquista de nuevo la escena y el corazón de Laura. Pero antes, enloquecido por su casorio, le envía con Artandro otra carta, donde le manifiesta su inclinación —también muy tópica— a tomar los hábitos. El intercambio postal se reanuda, si bien contemplado por el curioso Zulema. Pronto descubrirán que la «carta mexicana» fue una engañifa y Laura se rinde ante su galán, o viceversa, hasta el punto de que Marcelo actúa como un convidado de piedra que «no repara» en las frecuentes salidas de la mujer.

La acción se interrumpe con un intercolunio: «Diga ahora vuestra merced, suplícoselo, que si es esta novela sermonario. No, señora, responderé yo, por cierto, que yo no los estudio en romance, como ya se usa en el mundo, sino que esto me hallé naturalmente, y siempre me pareció justo»¹⁵⁰. En este baile de máscaras, el dramaturgo por fin cuenta la verdad: mientras asume su papel de narrador también ha dialogado con el único personaje que le interesa: Lope «travestido» de Marcia Leonarda. Cuando pregunta si la novela es «sermonario», la dueña, o sea, el Fénix, como narrador y público, responde negativamente. Incluso se atreve a declarar que la novela, de acuerdo con sus fingidas palabras,

¹⁴⁹ Sobre la relación con la novelita cervantina, aunque ha desdeñado por completo el episodio de Otavio, Dorotea y el perulero, ignorando mi hipótesis sobre la acción central, *vid.* Mariana Scordilis Brownlee, *op. cit.*, págs. 107-115.

¹⁵⁰ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 170.

no es una historia propia sino «hallada naturalmente». Dicho de otro modo: la cuenta de forma rigurosa pero, con mucha ironía, niega su paternidad.

Tenemos a Lisardo, favorecido y amando, a Laura, libre y olvidada de los votos matrimoniales, y a Artandro con Fenisa, secretarios de las misivas, única forma de diálogo posible, ya que, frente a *Las fortunas de Diana*, los enamorados han diferido el acto sexual. Pero Marcelo no desempeña el papel de marido consentidor que tenía Otavio en el episodio de Dorotea y el perulero. Inesperadamente, Lope comienza a preocuparse por la doncella: «Si a Laura no se le da nada del deshonor y del peligro, ¿para qué se fatiga el que sólo tiene obligación de contar lo que pasó? Que, aunque parece novela, debe de ser historia»¹⁵¹. Quien haya leído *Las fortunas de Diana* y *La desdicha por la honra* sabe que las somete a la «ley de la falsación», pues, en más de una oportunidad, la dueña del marco será el único juez de los relatos. Por ello parece cómico que ahora razone la conducta de Laura según el criterio de la verosimilitud, o fidelidad a la «historia», sobre todo cuando el narrador y la propia Marcia Leonarda son dos máscaras de Lope. Resumiendo: el dramaturgo sabía perfectamente que no escribe una «crónica» pero se divierte con esta hipótesis; después rebatida por un intercolunio de *Guzmán el Bravo*, novela de caballerías «a lo burlesco» con gotas de ficción cortesana: «Pesadas son estas armas, pero por eso no las ha de llevar el lector a cuestras; y ésta no es historia, sino una cierta mezcla de cosas que pudieron ser, aunque a mí me certificaron que eran muy ciertas»¹⁵².

Un episodio algo desvaído, como el idilio de Artandro con Leonarda, sobrina de Lisardo, y el castigo que el primero recibió por su atrevimiento, herido con una pica en la cabeza, da lugar a un falso perdón, pues el criado buscará a Marcelo en la iglesia. Allí le publica el adulterio de Laura con el que todavía es su señor. El marido defiende la integridad de la mujer «a capa y puñal» pero pide explicaciones a Lisardo, quien, curándose en salud, confirma sus palabras. El marido «finge creer» al hispalense y prepara su castigo, el último acto de una novela que Cirot y Ayllón dividen en tres ciclos: noviazgo, adulterio y venganza.

Laura sospecha que Marcelo la ha descubierto pero, ingenuamente, juzga que su marido era de esos hombres que toleran los defectos de las amadas. Pero el caballero, sin mancharse las manos, abonará trescientos escudos a Zulema, escarnecido por la propia Laura, para que termine con la vida de su esposa. A continuación, simulando un gran desconcierto, entra en los aposentos, con la sola intención de «sorprender» al esclavo homicida, que será atravesado por su

¹⁵¹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 178.

¹⁵² Lope de Vega, *ibid.*, pág. 200. Sobre este tapiz de afirmaciones y negaciones, Antonio Carreño, «Introducción» a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, *op. cit.*, pág. 39, acuña el marbete de «retórica de la coerción». Por supuesto, Lope no dice en ningún momento quién «certificó» los hechos de *Guzmán el Bravo*.

propia daga y ofrecido como «despojo» a los «muchachos de Sevilla». También despacha a Fenicia, la criada, con un filtro venenoso, y al pobre Artandro, que recibe dos balazos por la espalda en la oscuridad de la calle. Transcurridos dos años, culmina la muerte de Lisardo, pues la venganza debe servirse fría y, en este caso, acuática. Una noche de calor veraniego sigue al amante hasta el Guadalquivir y lo ahoga sin piedad.

Opina el Fénix que todo lo anterior no se ha narrado para que imitemos el proceder de Marcelo sino «para aprovechamiento de las mujeres que con desordenado apetito aventuran la vida y la honra a tan breve deleite, en grave ofensa de Dios, de sus padres, de sus esposos y de su fama». Luego la moralidad de este cuento, siempre a su juicio, estriba en que el marido debe salir indemne de los asesinatos contra un criado, cuya única flaqueza ha sido llevar cartas de un domicilio a otro, contra una sirvienta que nunca se excedió en sus funciones, más allá de abrir alguna puerta, contra su propia mujer que, ésta sí, pecaba de pensamiento y obra todas las noches, mancillando su «himeneo», pero que, si recordamos las epístolas y el curioso regalo del capón y las perdices, tiende a lo lascivo, y contra un galán engañado por una carta —no podía ser de otra manera— firmada por el padre de Laura, quizá, sin pronunciar una palabra, el personaje más inmoral de la novela.

En otro trabajo he comparado el final, tremebundo, según varios críticos, con una comedia todavía más «horrible»: *Los comendadores de Córdoba* (1596-1598)¹⁵³. Francisco Ynduráin explica que «el sentido del honor no solía tener las mismas exigencias en el teatro que en la novela, donde no podía haber mayor lenidad; pero en esta ocasión Lope ha procedido con el máximo rigor»¹⁵⁴. ¿Por qué rigor? Considero que Marcelo actúa como un criminal sin justificación pues, aun burlado por su esposa, la venganza no resulta honorable: engatusa pecuniariamente a Zulema, su criado más fiel, para denunciarlo después a la justicia; Lisardo será ajusticiado con gélida alevosía; elimina al pobre Artandro, tiroteándolo por la espalda, sin opción a réplica, cuando ha sido el sirviente quien le dio el chivatazo. Y todo sin derramar una gota de sangre.

¹⁵³ Antonio Carreño, *ibid.*, pág. 47, ha reparado en la familiaridad de estas dos obras. Sólo ofrezco algunas calas pues desarrollo mi teoría en «*La prudente venganza*: relección de una novela lopista», en *Homenaje al Prof. Giovanni Caravaggi*, eds. G. Mazzocchi y P. Pintacuda, Pavia, 2007, en prensa.

¹⁵⁴ Francisco Ynduráin, *op. cit.*, pág. 59. Joseph Spieker, «La novela ejemplar: delectare-prodesse» *Iberorromania*, 2 (1975), págs. 33-68, piensa que «en sus comentarios introductorios a la tercera *novella* de *La más prudente venganza* crea una correspondencia entre los elementos novelesco y ejemplar. Lo novelesco consiste en la extraña venganza planeada y ejecutada por Marcelo, el protagonista y marido de Laura, para limpiar la mancha de su honra causada por la infidelidad de ésta con Lisardo» (pág. 48). Sin embargo, la venganza, según se deduce de su artículo, es más puramente novelesca que ejemplar, pues, de hecho, no hay ejemplaridad ninguna.

El cierre guarda una relación ambigua y hasta paródica con *Los comendadores*: la cruenta revancha del Veinticuatro Fernán Alfonso, que aniquiló a su mujer, Beatriz de Hiniestrosa, a don Jorge, Comendador de Cabeza del Buey, primo del homicida y amante de la esposa, a don Fernando, Ana, Medrano, Jorgillo, Celia y a todos los criados, camareras, perros, gatos, monas, e incluso un papagayo, que no le confesaron la infidelidad de su dama¹⁵⁵. Si esta interpretación sobre el magnicidio del Veinticuatro es oportuna o no habrán de juzgarlo los especialistas en el «teatro de horror»; empero, al hilo de mi trabajo, considero que la «tragedia» de la novela, incluida su moraleja final, podría cuestionarse sin dificultad: «esta fue la prudente venganza, si alguna puede tener este nombre: no escrita, como he dicho, para ejemplo de los agraviados, sino para escarmiento de los que agravian»¹⁵⁶. Cuando Lope insiste tanto en abolir una de las posibles lecturas, es decir, aquella que define a Marcelo como sanguinario, homicida y traidor, similar a Fernán Alfonso, su misma insistencia hace más evidente dicha posibilidad. Carmen Rabell ha subrayado que el calificativo de «prudente» estaría de sobra en el título. Por otra parte, «la lectura de la *novella* como escarmiento de adúlteros, dada la relativa posición de “justificación” que adopta el narrador a lo largo del texto, tampoco parece sostenerse del todo. La ambivalencia de las hipótesis, sentencias y conclusiones de este narrador generan una ambigüedad que desautoriza o, al menos, relativiza su discurso»¹⁵⁷. En buena lógica el narrador tuvo que fundar una relación con el público que aclare los dobles sentidos. Si Lope dedica la novelita a Marcia Leonarda, o sea, a Marta de Nevares, habría previsto —jocosamente— la futura reacción de su marido. Porque no parece sensato, pero sí muy saleroso, cuestionando la «moraleja», el honor de Laura y Marcelo, los protagonistas, y, en última instancia, la virtud de su lectora y

¹⁵⁵ *Los comendadores de Córdoba*, de Lope de Vega, ed. crítica, introd. y notas de M. Abad y R. Bonilla, Córdoba: Ediciones La Posada, 2003. Recogemos aquí toda la bibliografía sobre esta pieza y optamos por una perspectiva de análisis que se aleja de los clásicos estudios de Donald Larson, «*Los comendadores de Córdoba: An Early Honor Play*», en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid: Castalia, 1971, págs. 399-412, y *The Honor Plays of Lope de Vega*, Cambridge, Mass. y London, Harvard: UP, 1977, para quien el Veinticuatro sería un paladín que transformó el crimen en un verdadero acto heroico. Con la muerte de todos los que, directa o indirectamente, intervienen en el adulterio, la estimación personal de Fernán Alfonso vuelve a renacer. Consideramos que la tesis de Melveena McKendrick sobre la comicidad y comportamiento ambiguo de los personajes es mucho más sugerente e incluso puede aplicarse a *La prudente venganza*: «Celebration or Subversion? *Los comendadores de Córdoba Reconsidered*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 61, 3 (1984), págs. 352-60, y «Lope de Vega's *La victoria de la honra* and *La locura por la honra*: Towards a Reassessment of his Treatment of Conjugal Honour», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXI, 3 (1987), págs. 1-14. Sobre todas estas cuestiones, *vid.* Rafael Bonilla Cerezo, «*La prudente venganza*: selección de una novela lopista», *op. cit.*

¹⁵⁶ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 185.

¹⁵⁷ Carmen R. Rabell, *op. cit.*, pág. 66.

amante, la señora Leonarda, que una novela donde se castiga el adulterio con la muerte sea el mejor regalo para una mujer casada con un «fiero Herodes».

Pariente lejano del colérico Veinticuatro, lo cierto es que el homicidio múltiple de Marcelo, inspirando deseos fúnebres en el alma de Roque Hernández de Ayala, que, felizmente, nunca llevó a término, ofrece la imagen de dos criminales, virulento el primero, fino estilista el segundo, de dos cadáveres hermosos y, sobre todo, de dos ciudades. Córdoba y Sevilla. Dos damas libertinas esperan su próximo y determinado fin. Los maridos, muy distintos, fraguando el sangriento ritual, acaso una carnicería, con su puñal en la mano y el corazón perdido en el vacío. Sevilla y Córdoba. Porque —bien lo sabía Lope— no hay patria como una boca que a gustar convide ni hombres como los andaluces, «pues dellos oigo decir, y he leído, que ninguna región del mundo ama tan dulcemente a las mujeres, ni con mayor determinación pierde por ellas la vida»¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 116.

FEMINISMOS PREVALECIENTES. HACIA UNA NUEVA HISTORIA DEL SIGLO XVII

TERESA LANGLE DE PAZ
(Brown University)

Aunque pueda parecer arriesgadamente hipotético, se puede afirmar que existió una conciencia feminista en el siglo XVII español y que dicha conciencia pudo ser un fenómeno más extendido de lo que a menudo se piensa. Gerda Lerner define conciencia feminista en la era pre-industrial del siguiente modo:

... el conocimiento de las mujeres de que pertenecen a un grupo subordinado; de que han sido discriminadas como grupo; de que su subordinación no tiene su origen en la naturaleza sino en la sociedad; de que deben unirse a otras mujeres para poner fin a dicha discriminación; y finalmente, de que deben y pueden proporcionar una visión alternativa de la sociedad en la cual tanto las mujeres como los hombres disfruten de autonomía y capacidad de decisión propia.¹

El problema reside en determinar no tanto si hubo un *discurso* feminista claramente identificado como tal y extendido por la cultura de la época a través de una serie de textos que clara y abiertamente se oponen a la misoginia, sino que más bien se trata de *definir* qué manifestaciones tuvo la conciencia feminista,

¹ Gerda Lerner, *The Creation of a Feminist Consciousness. From the Middle Ages to Eighteen-seventy*, New York, Oxford: Oxford University Press, 1993, pág. 14.

además del discurso claramente anti-misógino que aparece en diversos textos de la época y al que llamaré 'intervencionista', término acuñado por Gayatri Spivak.

No sólo se puede hablar de un discurso feminista con una poética concreta y clara hasta ahora reconocido por la crítica como «el» discurso pro-femenino o feminista o anti-misógino de la época, heredero de la *querelle des femmes* francesa, sino que hay que indagar en los códigos lingüístico-literarios para encontrar una definición mucho más amplia de feminismo; ésta se manifiesta en lo que yo llamo: *formas elusivas de subjetividad feminista literaturizada* y pueden aparecer en cualquier texto de cualquier escritora o escritor del siglo XVII español porque brotan desde el corazón mismo de los códigos literarios que se manejaban e intercambiaban, allí en donde se representa lo femenino. Si nos vamos a los textos escritos por las mujeres en esta época realizaremos una doble labor: *re-escribir la historia de las letras femeninas buscando instancias en donde aparecen brotes de ese feminismo más o menos evidente, más o menos oculto, según los casos*; si nos vamos a los textos canónicos, la mayoría de ellos escritos por hombres, *se trataría de rastrear las metáforas de lo femenino y estudiar hasta qué punto el lenguaje se rebela y contiene sin saberlo la posibilidad de una lectura feminista de dichas metáforas*.

En el campo de la historiografía literaria tradicional, es decir, de la reconstrucción de una historia lineal aparentemente objetiva, no queda ya más remedio que aceptar que el feminismo fue una realidad discursiva importante en los Siglos de Oro y concretamente en el siglo XVII. Poco a poco van apareciendo documentos que se pueden fácilmente catalogar como feministas porque directamente responden a un discurso misógino y/o masculinizante que estaba muy extendido. Como bien es sabido, entre otras cosas, estos textos hablan de las virtudes femeninas, de la falta de oportunidades de las mujeres para acceder a la educación, de la violencia contra las mujeres, de los estereotipos literarios femeninos, etc. Aunque no me voy a detener demasiado en aportar documentos de una historia lineal, de un tipo de discurso que emana directamente de la pluma de las mujeres sobre todo —aunque también de algunos hombres— y que habla más o menos visiblemente contra la misoginia, sí quisiera afirmar al menos que sus trazos en España se pueden seguir *ininterrumpidamente* a lo largo de los siglos XVI y XVII.

No es aventurado decir que los trazos de un discurso por algunos llamado «pro-femenino» pero al que yo prefiero referirme como feminista, pueden seguirse desde la época de las y los escritores de la Corte de Isabel la Católica, Marguerite de Navarra y su *Heptamerón* en el siglo XVI, Isabel de Liaño, ya a comienzos del XVII en 1604, con el prólogo a su obra *Vida y obra de Santa Catalina de Sena*, hasta por ejemplo el discurso de Clara Campoamor ante las Cortes en reclamo del voto femenino en 1931. Y no es casualidad que el discurso de Campoamor recoja

muchos de los *topoi* repetidos por escritoras feministas anteriores; una poética exhaustiva del discurso abiertamente opuesto a la misoginia y en defensa de las mujeres demostraría que efectivamente hay una trayectoria sin interrupción de esta larga tradición, cuyos vaivenes por la historia de nuestras letras han estado condicionados en gran parte por los caprichos de la crítica.

Si nos centramos exclusivamente en el siglo XVII, tras las palabras de Isabel de Liaño sobre las dificultades que tenía una mujer para hacer respetar sus contribuciones a la cultura de principios del siglo XVII, aparece por ejemplo, a mediados de siglo, la obra de una escritora como María de Zayas. En contra de lo que a veces se ha dicho, el caso de Zayas no fue excepcional sino que en su obra confluyen muchos elementos temáticos de la larga tradición europea feminista de la *querelle des femmes*, la cual empezó a reconocerse como tal con la obra de Christine de Pisan en Francia². La *querelle* o debate contra propuestas abiertamente misóginas en defensa de las mujeres también llegó a lugares como Italia e Inglaterra y, por supuesto, a la Península Ibérica. Tras la obra de María de Zayas, siguiendo un orden cronológico, podemos situar la obra de María de Guevara, Condesa de Escalante, una autora hasta el momento poco conocida pero a mi parecer muy importante para la historia del discurso feminista intervencionista. Su obra, *Desengaños de la Corte y mujeres valerosas* publicada en 1663, puede situarse en la más pura tradición de las utopías, pero es una especie de utopía al revés muy combativa contra la misoginia, que dialoga directamente con la famosa obra de Fray Antonio de Guevara, *Menosprecio de Corte y alabanza de Aldea*³. Ya a finales del siglo XVII, concretamente en el último año, en 1699, aparece por ejemplo, un tratado filosófico dialogado muy abiertamente combativo contra la misoginia, bastante extenso y escrito por la mujer del famoso impresor y librero barcelonés Rafael Figueró y titulado: *Defensa política y gustosa conversación entre Marido y Muger en la qual la mi señora con sapientissimas*

² Joan Kelly, en su ya clásico ensayo «Early Feminist Theory and the *Querelle des Femmes*», define el pensamiento feminista temprano del siguiente modo: «Feminist theorizing arose in the fifteenth century in intimate association with, and in reaction to, the new secular culture of the modern state. It was the voice of literate women who felt themselves and all women maligned and newly oppressed by that culture, but who were, at the same time, empowered by it to speak out in women's defense. Christine de Pisan was the first such feminist thinker, and the four-century-long debate on women that she spread, known as the *Querelle des Femmes*, became the vehicle through which most early feminist thinking evolved» (pág. 66). Hoy sabemos que no fue exactamente como describe Kelly, sino que habría que referirse a la historia del feminismo como historia de una conciencia feminista que se manifestó de muy diversas y múltiples formas. No deja de tener importancia la propuesta pionera de Kelly pero, en mi opinión, para hacer justicia a esa historia aún por escribir, es necesario desarrollar nuevas metodologías de análisis y nuevos parámetros teóricos.

³ Para un estudio más extenso sobre el tema véase mi artículo: «En busca del paraíso ausente: 'mujer varonil' y 'autor femenil' en una utopía feminista inédita del siglo XVII español», *Hispania*, 86 (2003), págs. 463-73.

razones convence y se defiende del oprobio [que] le hizo, leyendo el papel intitulado «Registro, y estado de la imperfección, ruindad y malicia de las mugeres» (1699). Es decir, este último texto se escribe en respuesta directa a un panfleto misógino del año anterior y que también conservamos⁴. Por una serie de razones en las que aquí no voy a entrar, la *Defensa* es un texto clave para entender que existió un encarnizado debate entre misóginos y defensores/as de las mujeres, al menos en la región catalana en el albor del siglo XVIII.

El objeto de este ensayo no es detenerme en los textos o autoras arriba citados pues asumo que cualquiera que los lea entenderá e identificará claramente sus reivindicaciones y protestas feministas, por poco que conozca la literatura y el contexto socio-cultural de la época. Sí quisiera, no obstante, dejar claramente establecidas dos cosas:

1. Que estos textos surgieron de un contexto y de una tradición europea compartida por las españolas y algunos españoles pues todos ellos poseen por ejemplo *topoi* en común de los que se podría extraer una *poética del discurso feminista*, al menos desde finales del siglo xv hasta nuestros días.
2. Que a pesar de que los documentos de este tipo aún son relativamente escasos —aunque menos de lo que se cree— la supuesta falta de documentos en lo que se refiere a la historia de las mujeres desgraciadamente nos acompaña hasta nuestros días y no es precisamente por falta de talentos ni de obras. Por lo tanto, no debemos precipitarnos en sacar conclusiones generales sobre el período literario que estudiamos pues las obras que he mencionado, situadas al principio, medio y fin del siglo xvii, son sólo una pequeñísima indicación de que hay que examinar con mucho más interés y cuidado la cultura española de dicho siglo para re-inscribir a las mujeres y re-situar al feminismo en ella.

Dada la complejidad histórico-contextual que caracteriza al siglo xvii en torno a la lectura, la autoría y la transmisión de ideas, como han demostrado sobradamente críticos como Roger Chartier en relación con Francia, o Iris M. Zavala, en el contexto peninsular, o más recientemente, Nieves Baranda, Juan Montero o Pedro Cátedra, se hace urgente una nueva propuesta teórica para estudiar la historia del feminismo y la expresión de lo femenino. En primer lugar, hay que preguntarse si la escasez de fuentes no sólo se debe a problemas de carácter documental y de catalogación en el sentido tradicional, sino también a que no

⁴ Quien lo desee puede consultar el estudio introductorio de mi edición crítica de dicho texto: *¿Cuerpo o intelecto? El debate sobre la mujer en la España del siglo xvii*, colección Atenea, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003.

hemos sabido identificar ciertas formas de expresión de protesta, y como ya decía antes, a que no hemos desarrollado aún métodos que nos permitan realmente reconocerlas y entenderlas. No se trata sólo de que la crítica haya dado visiones mono-centristas, etnocéntricas y masculinizantes de la literatura, sino también de que es imperativo desarrollar nuevas formas de identificación y nuevas definiciones de lo que es «resistencia» a una cultura hegemónica impuesta desde el poder/estado/nación y a través de las instituciones sociales como la familia.

Llegados a este punto de mi ensayo, no voy a continuar exponiendo mi visión a cerca de los documentos que se han encontrado y que pueden encajar en mayor o menor medida en una historia lineal del feminismo, ni tampoco voy a definir las pautas de la poética de dicha historia cronológicamente ordenada que se compondría de textos más o menos representativos, sino que voy a esbozar brevemente una propuesta sobre cómo estudiar y recomponer la historia del feminismo del siglo XVII; la materia prima son otro tipo de manifestaciones de la conciencia feminista mucho menos identificables *a priori*; una «historia de lo invisible», si se me permite la audacia.

Como estamos tan acostumbradas y acostumbrados a pensar linealmente, si tuviera que explicar de forma lineal cómo se estructuraría esa otra historia del feminismo, esa historia de lo invisible, diría que los textos que abiertamente se oponen a la misoginia habría que situarlos en uno de los dos extremos de una amplia gama de manifestaciones discursivas que componen la conciencia o subjetividad feminista del siglo XVII español; y en el otro extremo situaríamos aquellas manifestaciones esporádicas más elusivas que aparecen en textos de autoría masculina. En el amplio *spectrum* del medio estarían todos los brotes esporádicos que aparecen en textos escritos por mujeres y en donde se expresa de alguna manera la subjetividad femenina. Quiero decir que todos aquellos ejemplos en donde pueda identificarse *la expresión de un 'yo'-sujeto en proceso de búsqueda, en devenir hacia sí mismo* habría que rescatarlos para la historia del feminismo que estoy proponiendo. Parto del hecho de que en multitud de textos del siglo XVII aparecen *formas de subjetividad* verbalizadas a través de los códigos literarios vigentes que, en mayor o menor grado, reflejan no sólo una voluntad de *resistencia*, sino también y sobre todo un *deseo* de cambiar cómo se conceptualiza y se concibe lo femenino.

Situándonos específicamente en el contexto literario del siglo XVII español, adelantaré ya la hipótesis que da origen a este trabajo: que en gran medida el feminismo no fue detectado ni catalogado como amenaza al *status quo* por las instituciones del poder sino todo lo contrario, pasó muy desapercibido precisamente porque fue parte integral de la cultura que hasta ahora se ha denominado hegemónica. Y es que en el siglo XVII, los códigos de la supuesta cultura hegemónica estaban tan en deuda con las corrientes de expresión que los discursos feministas adoptaron, como éstos con aquéllos. Aunque tal vez sea cierto que

el espíritu de la *querelle* había impregnado sigilosamente la cultura de la época, simplemente aceptar esa premisa aun cuando fuera «demostrable,» no sería sino en esencia limitarse a una definición monolítica de lo que pudo haber sido la conciencia feminista, y validar así nociones igualmente limitadoras de lo que era la cultura en general. Nada más lejos de lo que estoy proponiendo, aunque sea tentadora la idea y aunque recientes investigaciones apunten incluso a tal revalorización del papel que las corrientes intelectuales pro-femeninas o feministas en la primera modernidad española. En realidad, hay que reconfigurar la noción de conciencia feminista desde la raíz considerando *la subjetividad como forma de expresión política por excelencia*. Un estudio del feminismo que no parta de un cuestionamiento de nociones esencialistas y deterministas de la diferencia sexual, en el fondo pone límites a sus propios logros y puede ser contraproducente en el ámbito académico, por ejemplo, pues podría servir, paradójicamente, para justificar que sea relegado a categoría de anexo o apéndice en los planes de estudio. No es mi intención atacar las importantes contribuciones que ya se han hecho en el campo del feminismo temprano y del papel de las mujeres en la cultura de la época, sino todo lo contrario: reconocer su valor y necesidad pero ofreciendo también una herramienta alternativa de análisis para lograr alcanzar una meta común: la de eliminar de una vez por todas visiones exclusivamente masculinizantes y machistas de la literatura y de la cultura de los Siglos de Oro. Lo que me interesa aquí es teorizar sobre un tipo de feminismo que —me aventuraría a afirmar— está por todas partes en la literatura de los Siglos de Oro.

Para comprender hasta qué punto cuajó la corriente ideológica de tono feminista o conciencia feminista, como la definía al comienzo de este ensayo, algo que en mi opinión debió de estar presente, más de lo que a menudo se acepta, entre los hombres y mujeres de letras pero también entre la gente común de la primera modernidad española, hay que echar una mirada cuidadosa y curiosa a la literatura. El feminismo no era únicamente (ni lo es hoy) un discurso abiertamente combativo contra los estereotipos sobre las mujeres difundidos por la literatura misógina, ni tampoco exclusivamente una reinterpretación de fuentes bíblicas y clásicas para rebatir las interpretaciones bíblicas de los Padres de la Iglesia, ni una reclamación de derechos concretos para las mujeres. El feminismo era todas esas cosas —aunque habría que afinar un poco las afirmaciones— pero además *era toda una serie de manifestaciones de la conciencia feminista, expresiones de lo femenino que escapan, transforman, superan, re-escriben, cuestionan, subvierten, reiteran, etc. los códigos literarios con los que se escribe el cuerpo femenino*.

La postura crítica que propongo requiere en primer lugar un liberarse de «los hábitos mentales de la linearidad y la objetividad» y de la hegemonía que éstos ejercen sobre nuestras formas de pensamiento (*Metamorphosis*, Braidotti 1). Lo

cual significa no pensar en el feminismo, lo femenino y la mujer como unidades de estudio que es posible delimitar claramente. En lo que respecta al siglo XVII esto es especialmente importante puesto que nos encontramos ante una cultura en donde ninguno de esos tres conceptos había adquirido la cohesión que iban a tener después con la modernidad. Es decir, las características de la época y el acercamiento teórico que propongo centrado en el *devenir del sujeto femenino*, en lo que éste quiere llegar a ser o conseguir, coinciden literalmente. Se trataría entonces de delimitar las figuraciones expresivas que aparecen en las mutaciones lingüísticas de los códigos de la época. Para ello hay que pensar en un sujeto cambiante, en proceso de búsqueda de sí mismo y de un lenguaje propio; un sujeto en proceso de formación pero sin las connotaciones negativas de lo que ‘aún no es’, sino todo lo contrario: un sujeto que es delimitable ante todo como potencialidad expresiva porque ocupa el lugar privilegiado del deseo y del devenir.

Del mismo modo, hay que pensar en el feminismo como un discurso fragmentado, abierto, infinito en sus posibilidades de articulación expresiva en donde se articulan las fluctuaciones de dicho sujeto⁵. Tender a la subjetividad de un sujeto en una consecución o flujo de descubrimientos de sí mismo significa también concebirla como «un proceso social mediado» por lo externo y lo social que a su vez moviliza las estructuras más profundas del yo, como señala Rosi Braidotti. Es decir, según Braidotti, la subjetividad debe entenderse teniendo en cuenta sus relaciones con dos formas de poder, un poder negativo que constriñe (*potestas*) y un poder positivo (*potentia*) que hace posible la agencia. Dicho esto, las formas de subjetividad que el estudio de lo femenino y del feminismo literarios que propongo debe tener en cuenta son aquellas expresiones en donde el sujeto femenino se configura como un ‘yo’ sólo inteligible dentro de la lógica del proceso, de un proceso permanente de aspiración al auto-conocimiento y de declaración de un deseo de alcanzarse y descubrirse en un *logos* que lo articule a la medida de su «incompleta naturaleza». Como tales, dichas formas de subjetividad conllevan una carga social y política que desvela o nos deja entrever el espacio por donde se mueve la expresión del ‘yo’ deseante; esto es, el espacio que media entre las restricciones y limitaciones socio-culturales, morales, religiosas, filosóficas, etc. del poder de la época y el proceso de superación, relativización y/o destrucción de éstas en el ámbito del deseo. Como explicaré luego, en la literatura de los Siglos de Oro esa conciencia *en proceso*, es enormemente expresable a través de un cuerpo literaturizado y codificado al máximo.

En muchos de los ejemplos literarios que se podrían aportar en un estudio más extenso que el presente, lo que parecerían en una primera lectura meras

⁵ Ver dos libros de Rosi Braidotti sobre la cultura contemporánea elaborados alrededor de esta idea: *Nomadic Subjects* y *Metamorphosis*.

manifestaciones de un discurso completamente sometido a la coacción de reglas y códigos patriarcales contextuales o de códigos literarios, en una segunda lectura —como la que aquí propongo— no serían sino retazos de un discurso que se libera de las constricciones de dichas reglas y códigos y que se impone cavando su propio espacio literario, sus propias reglas. Adelantaré ya que, irónicamente, los códigos literarios del Siglo de Oro no sólo permiten la configuración de un sujeto femenino que no conoce sus barreras ni su propio lenguaje, metafóricamente hablando, sino que lo favorece; dicho de otro modo —aunque suene algo temerario— *los códigos literarios y estéticos de la época favorecen de algún modo la expresión de subjetividades feministas tal y como las he definido anteriormente*. Así pues, las formas de subjetividad que el estudio de lo femenino y del feminismo literario que propongo debería tener en cuenta son aquellas expresiones en donde el sujeto femenino se configura como un ‘yo’ sólo inteligible dentro de la lógica del proceso; de un proceso en el sentido ‘espinozista’, esto es, en permanente aspiración hacia el auto-conocimiento y la declaración de un deseo de alcanzarse y descubrirse en un *logos* que lo articule a la medida de su «*incompleta naturaleza*», *como lo catalogaban los códigos morales de la época*. Dichas formas de subjetividad conllevan una carga social y política implícitas que desvela o nos deja entrever el espacio por donde se mueve la expresión de un ‘yo’ deseante; esto es, el espacio que media entre las restricciones y limitaciones socio-culturales, morales, religiosas, filosóficas, etc. del poder de la época y el proceso de superación, relativización y/o destrucción de éstas en el ámbito del deseo y en el ámbito del discurso literario.

Se puede decir pues, que en la literatura de los Siglos de Oro la conciencia feminista *en proceso*, es enormemente expresable a través de un cuerpo literaturizado y codificado al máximo. Además, gracias a ese cuerpo codificado por la lógica del deseo, de lo incompleto y del devenir que encontraremos por doquier una vez que hayamos abierto nuestro punto de mira a la posibilidad de encontrarlo, la literatura y cultura de la época que nos ocupa queda enormemente enriquecida en su potencial expresivo. Si examinamos algún ejemplo de la poesía del siglo XVII, se entenderá mejor mi propuesta, pues a menudo dicho género literario queda marginado en los estudios ya que suele identificarse como feminismo aquellos ejemplos que aparecen sobre todo en la prosa y que más o menos directamente arremeten contra la misoginia.

Los discursos convencionales sobre el amor heterosexual de los siglos de oro, reflejaban principalmente dos estereotipos sobre la mujer: el de la amada, en objeto de deseo, esto es en mero ideal de amor erótico o el de la seductora, figura demonizada en mayor o menor grado. Sin embargo, cuando dichos estereotipos aparecen en un poema de autoría femenina, los códigos de expresión del amor y el deseo deben ser examinados muy cuidadosamente porque son potencialmente vehículos privilegiados para dar lugar a formas de expresión de

la subjetividad femenina que van más allá de lo puramente amoroso y erótico. A menudo dichos códigos también encubren formas de expresión en donde se ocultan o se hacen casi invisibles otras narrativas sobre la agencia de un sujeto femenino como amada-amante y como 'auctor' femenino. En conclusión, la autoridad cultural de la autoría femenina en la poesía del siglo XVII se establece muchas veces a través del lenguaje amoroso, camuflada en poemas que parecen hablar sólo de la agencia femenina en el terreno amoroso.

Si bien en la tradición petrarquista la subjetividad masculina se representaba de algún modo como exclusión del sujeto femenino y su transformación en objeto, el camino poético al que me refiero como uno de los caminos sutiles que siguió el feminismo es precisamente el de la superación o el rechazo total a la posición de mero objeto deseado u 'otredad' para lo femenino en el poema. No se trata tanto de construir una subjetividad femenina mediante la conversión del amante masculino en amado y objeto de deseo, sino que sobre todo se trata de que en muchos poemas se da además una autorreflexión sobre el acto mismo de la escritura implícita en el lenguaje sobre el amor y el cuerpo. Para el sujeto poético femenino de la época, el proceso de representación de una toma de conciencia y de toma de autoridad sobre el 'yo' y sobre el cuerpo es a su vez el proceso de constitución de una meta-narrativa 'ejemplar' sobre cómo superar los códigos lingüísticos convencionales. Precisamente por esto, en muchos poemas encontramos que la agencia femenina es doble, en el amor y el deseo, y en el acto de la escritura mismo. Para ilustrar esto analizaré brevemente dos poemas de Marcia Belisarda.

Una forma de *ver* el feminismo, ya que es relativamente «invisible» en muchos casos, pues escapa a la fijación de un único código o poética, es prestar atención a cómo y en qué grado las narrativas sobre el deseo, la autoría y otras claramente contestatarias sobre diversos aspectos de la misoginia se entrelazan en los poemas.

En algunas ocasiones, como en lo que ocurre en unas décimas (Décima X) y en un romance burlesco (Romance Burlesco XXI) de Marcia Belisarda el feminismo o conciencia feminista emerge a través de discursos sobre el amor y el deseo pero clara y abiertamente como una protesta y un reclamo de libertad y autonomía de la voz poética femenina⁶. La décima de dicha autora está dedicada enteramente a dar voz a la amada, como ya indica el mismo título: «Persuadiendo a una dama que amase, escribieron cuatro poetas glosando esta copla, y yo respondí sobre la misma glosa por la dama, conforme a su dictamen». Desde el comienzo del poema ocurre un interesante fenómeno: en el instante mismo en que la autora se sitúa a sí misma como transcriptor/a sin un género

⁶ De la antología de Elizabeth Boyce y Julián Olivares, *Tras el espejo la musa escribe*, Madrid: Siglo XXI, 2000.

determinado de la voz lírica o subjetividad de una figura femenina ausente que es la protagonista del poema, se crea una íntima complicidad entre la autora del poema y la voz lírica femenina que ésta recrea de tal forma que la autora del poema y la escritura misma quedan metafóricamente liberadas al mismo tiempo que también se representa la «liberación» de la amada. Esto es, la complicidad entre la autora y la amada-voz lírica-protagonista del poema («y yo respondí sobre la misma glosa por la dama, conforme a su dictamen») es necesaria para rescatar a la figura literaria de la amada de su papel como figura ausente, figura fantasmagórica o figura idealizada en las convenciones poéticas. Y es que sin esa complicidad que se establece ya en el título del poema, la posibilidad de la amada de ser sujeto activo hablante que da expresión a su propia subjetividad no existiría. Además, no hay que olvidar que la autora inscribe la narrativa sobre el acto de la escritura dentro de unas convenciones poéticas abriendo así enormemente su potencial de significado. En suma: la autora o ‘auctor’ femenino se está construyendo a sí misma como tal al mismo tiempo que la amada, la otredad, se está inscribiendo en el poema de otra forma, y desembarazándose de su condición de otredad.

¿Y qué es todo este fenómeno? Pues es simple y llanamente un tipo de feminismo prevaleciente que se encuentra en muchos textos del siglo XVII. Sí, feminismo o conciencia feminista materializada en el poema y doblemente inevitable, pues desde el momento mismo en que comienza el poema queda establecido que éste va a ser una búsqueda narcisista de libertad e independencia, metafóricamente hablando, tanto para el ‘yo’ lírico como para la amada. Algunos retazos del discurso feminista intervencionista y directo o visible contribuyen a ello advirtiendo, por ejemplo, a los lectores y lectoras que el desengaño es el resultado del amor de los hombres, incapaces de amar de verdad:

Y en los hombres son extrañas
 las mudanzas que pondera
 mi imaginación severa;
 donde llego a examinar
 que ya sólo puede amar
en las montañas la fiera. (vv. 25-30)

En el poema de Marcia Belisarda, el estereotipo de la no reciprocidad de la amada al amor del amante masculino se anula y queda superado cuando la amada poco a poco se va abriendo camino hacia la construcción de una voz, una agencia y una identidad autónoma propias para terminar en un final triunfante:

Si en cautivar mi albedrío
 gloria pretendes tener,

yo la pienso poseer
 en que siempre sea mío.
 De mi amor sólo confío;
 y así, haciendo en mí empeño,
 tu consejo no desdén,
 si de amor no he de librarme;
 pues yo misma quiero amarme,
que el amor de todo es dueño. (vv. 31-40)

Literalmente, se podría decir que la voz narcisista no puede existir sin que haya también una meta-narrativa sobre la fusión entre el cuerpo de la amada liberado y transformado en amada-amante de sí misma y la voz autorial que se establece a sí misma con autoridad cultural mediante la cual es posible dicha transformación. Es decir, si la liberación metafórica del cuerpo de las convenciones poéticas masculinizantes es también el salto de objeto en sujeto, de amada en amante de sí misma: «yo misma quiero amarme» del mismo modo, ese proceso sólo es posible porque una voz autorial femenina queda constituida también. Dicho de otro modo, en el poema se da un proceso de racionalización —«llego a examinar»— que libera a la amada y consolida la idea de un autor femenino con autoridad cultural dentro de la tradición poética masculina y masculinizante a la cual se alude en el mismo título del poema como «cuatro poetas». En fin, el amor se ha convertido en la posibilidad de que haya un ‘yo’ femenino al margen de éste; el acto de la escritura, en el proceso a través del cual el sujeto femenino adquiere agencia y autoridad cultural explícitamente.

Existen muchos más ejemplos de este tipo si se rastrea cuidadosamente la poesía del siglo xvii español, no sólo poemas de Marcia Belisarda sino de otras autoras como María de Zayas, Catalina Clara Ramírez de Guzmán, Violante del Cielo, Leonor de la Cueva, Francisca Abarca de Bolea, etc. No obstante, en este breve ensayo sólo he pretendido demostrar dos cosas principalmente: por una parte, que para hacer justicia a la sociedad española del siglo xvii, hay que estudiar hasta qué punto las mujeres y los hombres de esa época habían integrado narrativas sobre la agencia femenina en su visión del mundo; por otro lado, que para estudiar tal fenómeno, hay que comprender primero que en aquella época las narrativas sobre las mujeres como sujetos y agentes de su obra y de su destino amoroso, pueden considerarse manifestaciones feministas porque directa o indirectamente respondían o contrarrestaban a un *maremagnum* de narrativas misóginas y/o masculinizantes, es decir, que respondían a representaciones en donde las mujeres aparecían como objeto de deseo u objetos pasivos.

En suma, no nos olvidemos de que, según lo que he explicado, precisamente porque se manifestaba a través de códigos altamente estandarizados o «reciclados» como lo eran el lenguaje petrarquista y el código del amor cortés, por

ejemplo, el feminismo en todas sus manifestaciones era un fenómeno altamente 'permeante' y por ello prevaleciente, y poseía un alto grado de «invisibilidad», sobre todo en la poesía, por razones obvias.

EL EROTISMO DE LA SERRANA DEVORADORA DE HOMBRES

ADRIENNE L. MARTÍN
(Universidad de California, Davis)

En sus novelas, el Marqués de Sade define el asesinato como la culminación de la excitación erótica. En *Las lágrimas de Eros*, su estudio de la relación entre violencia, erotismo y arte, Georges Bataille afirma, por su parte, que el arte medieval relegó el erotismo al Infierno¹. En el Renacimiento, dice Bataille, la violencia de la pasión fue central para concebir ese arte erótico nacido de la oscuridad del mundo religioso que condenaba toda obra carnal. Concluye el filósofo francés que desde aquel momento en que un erotismo distante y muchas veces brutal entró en este mundo, nos enfrentamos a una alianza terrible entre erotismo y sadismo². Otro francés, Jean-Paul Sartre, aseveró en su ensayo «¿Qué es la literatura?» (1947) que desconfiaba de lo que no se puede transmitir, porque es la fuente de toda violencia. Como sabemos, la tradición literaria hispana no ha sido reticente en la representación de la violencia, y podemos postular sin mucho riesgo que sobre su asociación con el erotismo, esa tradición también tiene mucho que decir, especialmente la del siglo de oro, y antes de aquélla la medieval.

¹ Georges Bataille, *The Tears of Eros [Les larmes d'Eros]*, trad. inglesa de P. Connor, San Francisco: City Lights Books, 1989, pág. 82. En este ensayo toda traducción del inglés al español es mía, salvo cuando indique lo contrario.

² George Bataille, *op. cit.*, pág. 83.

En el *Libro de buen amor* leemos «Yo só la Chata recia que a los omnes ata» (est. 952)³. Más allá de cualquier fantasía masculina o femenina respecto al mensaje transmitido, es evidente que en la frase citada la mujer toma las riendas, por así decirlo. Si hoy la representación en el teatro o la poesía permite que nuestra reacción salte de la admiración violenta al disgusto violento, la representación llevada a cabo por los autores de la temprana época moderna no era más sutil, y esa condición es particularmente notable en las serranas de las cuales la Chata sería un emblema. Por otro lado, solemos asociar la violencia erótica, o la que surge o se asocia con el erotismo, con la propulsada por el hombre sobre la mujer. Sin embargo, estas figuras femeninas agresivas no sólo agreden sexual sino físicamente al hombre con una carga conceptual que, aparte de ser psicológica, apunta hacia otros estados de la condición humana.

Por esas razones mi propósito es rastrear la figura de la serrana devoradora de hombres en tres hitos. Comienzo con sus orígenes en lengua española, en las terroríficas montañas de Juan Ruiz, a cuya investigación no pretendo añadir, sino más bien repasar para armar un enlace que no se ha notado con un período posterior de la historia literaria. Después trato brevemente la legendaria serrana del romancero, para culminar en el último hito, Gila, mujer varonil y asesina de mil hombres en *La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara. No se me pierde de vista el posible significado de que en su representación literaria estas mujeres hayan pasado de matar a uno que otro hombre a eliminar una cantidad de machos que podrían formar una división militar. Ahora, si los hombres tienen sus rangos, las serranas también han sido examinadas por su tipo, o por lo menos parecería existir una tipología de ellas. ¿Pero están ellas, como personajes, lo suficientemente desarrolladas como para establecer distinciones que nos permitan pasar de personaje a «tipo»? O, si pensamos en sus funciones en la trama en términos semióticos, ¿son lo suficientemente independientes como para manifestar que algunas son «actores» (personaje individual, colectivo, figurativo o no figurativo), o «actantes», es decir una categoría superior al personaje o *dramatis persona*, pues no sólo comprende a los seres humanos sino a los objetos, conceptos e incluso animales? No me voy por las serranías de la teoría, porque el hecho es que esas mujeres, en ciertos momentos, eran más que seres humanos, como vamos a ver, y ese desarrollo tiene que ver con cómo la literatura fue modificando o refinando su función en la historia social, porque una cosa era la persona, y otra la forma literaria en que actuaba.

³ Cito de la edición de G. B. Gybbon-Monypenny de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid: Castalia, 1988.

FUENTES Y ANTECEDENTES

Empecemos por especificar lo que hasta fechas recientes hemos entendido por serrana. La mayoría de los críticos que han investigado las serranillas medievales, las cancioncillas y villancicos donde encontramos la figura, creen que estos poemas se derivan en gran parte de la *pastourelle* provenzal. Esta lírica cortesana relata los encuentros entre un caballero (*chevalier*) con una muchacha campesina o pastora a quien seduce, engaña o viola para satisfacer sus instintos básicos e inmediatos. Al ambientarse en España, la pastora se convierte en serrana, la montañesa indígena a la península que puede ser menos refinada que su hermana francesa y a veces hasta grotesca⁴. Como ha apuntado Nancy Marino en su estudio de la serranilla española, la serrana no posee la timidez, ni la belleza delicada de la *bergère*. A causa de esta falta de delicadeza, la serrana ha sido identificada tradicionalmente con las mujeres monstruosas de la Edad Media⁵, frecuentemente con las *silváticas*, o mujeres-demonios del siglo x que personificaban las fuerzas de la naturaleza, como han afirmado a su vez Spitzer⁶ y Hart⁷. La serrana también ha sido percibida en términos de la folklórica y legendaria serrana de la Vera, aquella que agredía y mataba a los hombres que atravesaban las montañas. Este último tipo conduciría a la obra homónima de Vélez de Guevara, que analizo más adelante. Todas estas mujeres montaraces, junto con las temibles serranas de Juan Ruiz, a las cuales me dirijo en breve, carecen de la belleza convencional que poseen las pastoras cantadas por los trovadores provenzales, y por ende representan la antítesis de la mujer ideal de la época.

Por supuesto que no todas las serranas son del tipo feroz y violento que me interesa investigar. Según Marino, en el siglo xv, con poetas como el Marqués de Santillana, las serranas suelen ser lindas y hasta cierto punto refinadas. Era así a pesar del ambiente rural del que surgen, aproximándose así en apariencia y conducta más a las *bergères* de la lírica provenzal que a las primeras pastorelas españolas. O sea, «Aunque en el principio las serranas protagonistas de poesías pastoriles eran caricaturas grotescas de la *bergère*, o reproducciones de las horribles mujeres de los mitos medievales, las pastoras de la poesía lírica de finales de la Edad Media en España tienen más en común con sus antecesoras del otro lado de los Pirineos, en su aspecto y comportamiento»⁸. Marino asevera

⁴ Nancy F. Marino, *La serranilla española: Notas para su historia e interpretación*, Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1987, pág. 5.

⁵ Nancy Marino, *op. cit.*, pág. 6.

⁶ Leo Spitzer, *Lingüística e historia literaria*, 2ª. ed., Madrid: Gredos, 1961, págs. 122-23.

⁷ Thomas Hart, *La alegoría en el Libro de Buen Amor*, Madrid: Revista de Occidente, 1959, págs. 89-90.

⁸ Nancy Marino, *op. cit.*, pág. 7.

además que «Al principio, entonces, las protagonistas de serranillas son mujeres espantosas que se dedican a *aterrar a los hombres*. Esta categoría de serrana alcanzó su máxima expresión en la cuarta cantiga de serrana de Juan Ruiz»⁹. Ahora, el que haya habido un cambio en la representación de un personaje no quiere decir que sus autores hayan abandonado algunas de sus características para siempre, o que se contradigan. Igualmente, si pensamos en el arco temporal que se puede rastrear entre las serranas que estudia Marino y la de Vélez de Guevara, se notará que éste recupera una característica anterior, que ya estaba presente en las del *Libro de buen amor*. Empiezo, por lo tanto, con Juan Ruiz.

LIBRO DE BUEN AMOR

En el *Libro de buen amor* el narrador relata en primera persona y en cuaterna vía, seguida por una cántica, sus aventuras amorosas con cuatro temibles serranas al perderse durante la primavera en la alta sierra. Aunque pertinentes en términos de lo que ofrece cada género, en esta ocasión postergo comentar las discrepancias entre las partes narrativas y las cánticas y el narrador cambiante, ya que quiero centrarme en el entrelazamiento de erotismo y violencia que caracteriza los episodios¹⁰. En un estudio reciente sobre la lírica ibérica y el sexo, *Performing Women in the Middle Ages*, la crítica Denise Filios ha examinado con gran perspicacia estas aventuras en la sierra, y explica cómo los paisajes serranos componen una topografía plenamente erótica en su simbolismo. Para tomar sólo un ejemplo, los puertos de montaña que atraviesa el protagonista del *Libro* del Arcipreste cuando decide «provar la sierra» no son simplemente los conocidos de Somosierra y otros, sino también el *mons pubis* de las serranas que lo asaltan y llevan a su choza para alimentarle y luego «luchar» con el Arcipreste¹¹. Los asaltos son violentos y sexuales, y no podían ser menos. Por ejemplo, La Chata de Malangosto le dice:

Yo guardo el portadgo e el peaje cojo;
al que de grado me paga, non le pago enojo;
el que non quiere pagar, priado lo despojo.
Paga me, si non verás commo trillan rastrojo. (est. 953)

⁹ Nancy Marino, *op. cit.*, pág. 8, mi énfasis.

¹⁰ Remito al interesado a R. B. Tate, «Adventures in the Sierra», *'Libro de buen amor' Studies*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, Londres: Tamesis, 1970, págs. 219-29.

¹¹ Denise K. Filios, *Performing Women in the Middle Ages: Sex, Gender, and the Iberian Lyric*, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005, pág. 133.

Como arguye Filios, las actuaciones (término que se acerca más a la teatralidad implícita en el término inglés *performance*) de agresión y monstruosidad de las serranas posibilitan la sumisión y pasividad del narrador-protagonista. Él puede actuar como un tonto débil e impotente, y a la vez gozar del sexo, porque ellas son monstruosas. Esto se debe, como señala la misma crítica, a que el narrador retrata a las serranas como sub-humanas en su bestialidad y estupidez, súper-humanas en tamaño y fuerza¹². Filios llega a esa conclusión porque parte de la premisa de que la poesía sobre las serranas siempre es sobre sexo, género sexual, clase y esfera social, y casi siempre sobre la violencia¹³. Si su visión parece categórica es porque Filios intuye que los poetas de la época proyectan sus deseos, temores y frustraciones al paisaje montañoso erotizado y a la serrana. La lectura psicológica actualizada es convincente, y si nos atenemos al texto podremos ver que hay más que un ápice de razón en tales argumentos, si no relacionados al autor empírico, lo cual es imposible de comprobar, relacionados al contexto extratextual. La realidad es que la monstruosidad que se le puede atribuir a la serrana es a la vez otro mito y metáfora del mundo al revés, creada por procesos socioculturales que incluyen la superstición rural y los temores de las clases dominantes de que las masas se rebelaran.

Filios arguye adicionalmente que el comportamiento de las serranas es ritualista, y refleja el culto de Santa Águeda, en cuyo santo, el cinco de febrero, las mujeres atacan a los hombres¹⁴. Por eso no es sorprendente que los episodios empiecen con un epígrafe sugerente: «De cómo el Arcipreste fue a probar la sierra, e de lo que le contesció con la serrana». No obstante, ¿a qué está aludiendo el autor y qué nos está adelantando cuando dice que «fue a probar la sierra»? Algunas reacciones inmediatas serían pensar en el tópico de la mujer como naturaleza, en el significado cultural de las montañas y su forma de seno, en un tipo de alpinismo sexual que recompensa al que llega más alto, al consabido «monte de Venus». Estas percepciones no son descabelladas, y no hay que pensar en las imágenes populares y visuales de épocas posteriores para admitir esa posibilidad. Precizando más, las sierras en la época de Juan Ruiz y las subsecuentes eran lugares temidos y marginales, no sólo por su inaccesibilidad y la dificultad de atravesar tales terrenos, sino también por estar poblados de fieras y bandoleros (recuérdese Roque Guinart) y el tipo de colectores no oficiales de peajes y portazgos, como La Chata y Gadea de Río Frío¹⁵. El yermo, la soledad, el bosque salvaje y el páramo inexplorado producían pavor en los habitantes

¹² Denise Filios, *op. cit.*, pág. 148.

¹³ Denise Filios, *op. cit.*, pág. 131.

¹⁴ Denise Filios, *op. cit.*, pág. 149.

¹⁵ Denise Filios, *op. cit.*, pág. 133.

del Viejo Mundo. En el folclor europeo tales topografías están pobladas por espíritus malignos, demonios, brujas¹⁶, y por ende no está de más recordar que Ruiz llama a sus serranas «endiabladas». En ese contexto, un «monstruo» como la serrana surge de los placeres y peligros de su diferencia como ente humano, de las clases peligrosas que son fuentes de transgresión, y de las dimensiones oscuras de la explotación.

Pero aparte de ser lugar peligroso y temido, la montaña, por lo menos antes del siglo dieciocho, también ha sido interpretada como un lugar deforme y pecaminoso, poco atractivo o sublime, un desperdicio malformado que desafía y asusta al Cielo con su altura. Relacionado a esa topografía, «Debido a su tierra impenetrable, la gente montañesa han mantenido su independencia más efectivamente que la gente de los valles o los llanos, o así ha parecido»¹⁷. De estas percepciones encontradas se desprende una obvia oposición entre civilización y barbarie —el bosque salvaje— y la tendencia a representar las sierras en la lírica castellana (desde la época medieval) como baldíos inhóspitos, habitados por mujeres monstruosas y violentas que golpean y violan hombres viajeros¹⁸.

También, vale mencionar al respecto que la crítica actual da casi por sentado que las sierras se construyen de manera análoga a una mujer acostada, en la posición normativa de la cópula sexual. Es por razones afines a ésta que en la lírica popular la montaña *es* el cuerpo erótico femenino por antonomasia:

Montaña hermosa,
alegre y muy leda,
la tu arboleda
cómo es deleytosa.

Así reza una copla de entre muchas parecidas recopiladas por Margit Frenk en su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*¹⁹.

Volviendo al *Libro de buen amor*, y tomando la primera de sus serranas como modelo, La Chata de Malangosto encuentra al Arcipreste perdido y expósito bajo la nieve y granizo de la sierra. Louise Vasvári ha estudiado cómo el padecer frío y hambre equivale a la frustración sexual, y afirma que la posada que el

¹⁶ Véase John Rennie Short, *Imagined Country: Environment, Culture and Society*, Londres y Nueva York: Routledge, 1991, págs. 6-8.

¹⁷ Michael Ferber, «Mountain», *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pág. 131.

¹⁸ Denise Filio, *op. cit.*, pág. 138.

¹⁹ Margit Frenk, *Corpus de la Antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, Nueva biblioteca de erudición y crítica, 2ª. ed., Madrid: Castalia, 1987, núm. 980, pág. 469.

viajero le pide a la serrana después alude al refugio sexual del triángulo erótico femenino²⁰. La serrana responde a su petición como sigue:

Echó me a su pescueço por las buenas rrespuestas,
e a mí non me pesó por que me llevó a cuestas;
escusó me de passar los arroyos e las cuestas.
Fiz de lo que y passó las coplas de yuso puestas. (est. 958)

La cántica que sigue amplía la historia. En ella el Arcipreste le pide a La Chata que le caliente («querría estar al fuego» dice, est. 964), pero es obvio que el fuego que precisa es el que ella lleva por dentro. La respuesta de la serrana es un resumen del acto sexual completo, por así decirlo, porque no sólo se refiere directamente a cómo ella será el miembro activo sino que le dará de comer después de «quemarle». En sus palabras:

Yo te levaré a casa,
e mostrar te he el camino;
fazer te he fuego e brasa;
dar te he del pan e del vino. (est. 965)

El camino es el de su propio cuerpo, naturalmente, y más específicamente su vagina, cuyo fuego y brasa calentarán al pasajero²¹. Además, nada de seducción o actividad parasexual para ella, porque va al grano, y la pasividad del narrador es notable cuando añade:

Tomó me rrezio por la mano,
en su pescueço me puso,
comme a çurrón liviano,
e levom la cuesta ayuso; (est. 967)

Ella le lleva de esta manera «cuesta ayuso» a su choza y le alimenta con una comida a la vez campesina y erótica: «mucho gazapo de soto, / buenas perdizes asadas, / fogatas mal amassadas, / e buena carne de choto» (est. 968). Como han estudiado ya otros críticos, manjares como pan, conejo (o gazapo) y perdiz, todos pueden tener significados secundarios referidos al órgano sexual femenino,

²⁰ Louise Vasvári, «Peregrinaciones por topografías pornográficas en el *Libro de buen amor*», *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. J. M. Lucía Megías, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1977, II: 1563-1572, pág. 1566.

²¹ Sobre el significado del vocablo *camino* para indicar vagina, véase Louise Vasvári, *op. cit.*, págs. 1567-70.

y aluden a él. Después de estos preámbulos, una verdadera estimulación erótica diríamos, La Chata le exhorta, «Hadeduro, / comamos deste pan duro; / después faremos la lucha» (est. 969). Y ya excitada, le dice:

Luchemos un rrato:
 lieva te dende apriosa,
 desbuelve te de aqués hato.
 Por la muñeca me priso,
 ove de fazer quanto quiso;
 creo que fiz buen barato. (est. 971)

Lo que presenciamos aquí es, otra vez, un juego del tipo mundo al revés, donde la mujer suplente en agresión sexual al hombre, quien gusta de jugar el papel sumiso y termina felicitándose porque el encuentro le ha costado poco.

En Juan Ruiz entonces, y con respecto a mi tema, la serrana es agresiva sexual y físicamente, pero no llega a matar, acto que tiene otras connotaciones cuando se lo relaciona al acto de hacer el amor. Lo opuesto a un objeto pasivo, la serrana es la actante en un *quid pro quo* asumido y sexual que en el fondo representa un juego no demasiado serio, que se basa en un intercambio de los convencionales roles sexuales. Como tal, las serranas de Juan Ruiz concuerdan con el tono auto-burlesco, la ambientación salvaje, y la temática amorosa-sensual del arte amatorio híbrido y multifacético que es el *Libro de buen amor*.

ROMANCERO

El segundo hito que exploro para entender cómo la serrana metamorfosea a lo largo de los siglos de la temprana época moderna es la serrana de la Vera, del romancero. Este legendario personaje extremeño emerge en la comarca de la Vera de Plasencia, área que Julio Caro Baroja describe como «sierra, pura sierra»²². Sobre esta mujer varonil del pueblo de Garganta la Olla existe una serie de romances conocidos cuyo asunto contiene varios rasgos comunes²³. En contraste con las mujeres montaraces y salvajes de Juan Ruiz, la serrana de la Vera es una rara belleza, casi siempre blanca, rubia y ojimorena, y esto a pesar de que en varias versiones es hija del acoplamiento extraño de un pastor con una yegua, unión que no deja de tener relaciones con el erotismo y la otredad sexual. Caro Baroja ha notado diplomáticamente que «esto nos pone acaso ante las consecuencias de un enorme delito contra natura; un delito de bestialidad

²² Julio Caro Baroja, *Ritos y mitos equívocos*, Madrid: Istmo, 1974, pág. 3.

²³ Véase la antología de Delfín Hernández Hernández y Luis Martínez Terrón, *La Serrana de la Vera: Antología y romancero*, Cáceres: Asociación Cultural «Amigos de la Vera», 1993, págs. 171-72.

atribuido, con bastante frecuencia, a pastores en sus soledades»²⁴. Las armas y la indumentaria que lleva la serrana de la Vera varían según las versiones, aunque se aprecia cierta preferencia por honda y flechas y ropajes típicos. De la cintura le cuelgan perdices y conejos, los mismos animales estrechamente asociados con el erotismo que encontramos en las serranas medievales, como se mencionó anteriormente.

Esta serrana individualizada del romancero también asalta al incauto viajero y se lo lleva a su choza o cueva para satisfacer sus deseos: «cuando tiene ganas de agua / se baja pa la ribera; / cuando tiene ganas de hombres / se sube a las altas peñas» dice una versión de la tradición oral²⁵. Allí cenan conejos y capones (otra vez, animales erotizados) y a veces ella le ofrece agua para beber de una calavera, o le pide que haga lumbre con calaveras y huesos. Después de comer ella se queda dormida y él huye con los zapatos o las «bragas» en la mano. Otra vez, la posesión de los objetos deseados o empleados apunta a posibilidades eróticas que no son despreciables. A veces la serrana se rinde al sueño por los efectos sedantes de la cópula sexual, y a veces la misma idea se expresa de otra manera. El pasajero muchas veces toca un rabel mientras ella toca una vihuela. Una versión recogida por María Goyri de Menéndez Pidal dice:

Le trajo un arrebolillo,
para que se entretuviera,
y al son del arrebolillo
jizo que durmiera ella.²⁶

No es demasiado arriesgado pensar que ese rabel y esa vihuela signifiquen los dos caminos —el vaginal y el rectal— del cuerpo femenino. Recordemos que *rabel* en la poesía erótico-burlesca (sobre todo en Góngora) se funde en un juego lingüístico con *rabo*. Estos romances suelen terminar con la serrana persiguiendo al viajero por los montes, intentando retenerlo con excusas, pero él no se deja engañar. No obstante, y según François Delpech, los romances «se ciñen todos a un episodio escueto, desprovisto de incidencias y antecedentes: no sabemos nada de la vida de la protagonista»²⁷. Naturalmente, para los autores la vida de los personajes es menos importante que una parte de ella, y esa parte es la sexual.

²⁴ Julio Caro Baroja, *op. cit.*, pág. 294.

²⁵ Delfín Hernández Hernández y Luis Martínez Terrón, *op. cit.*, págs. 171-72.

²⁶ Citado en Julio Caro Baroja, *op. cit.*, pág. 279.

²⁷ François Delpech, «La leyenda de la Serrana de la Vera: las adaptaciones teatrales», *La mujer en el teatro y la novela del siglo xvii*, Toulouse: Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines; Université de Toulouse-LeMirail, 1979, pág. 25.

En estos poemas aumenta la violencia ya que la intención final de la serrana extremeña, después de haber descargado sus apetitos sexuales con el intruso, es matarlo para que no la descubra. Así deja la sierra sembrada de cruces de piedra o su cueva llena de calaveras y esqueletos como prueba de su fiereza. Con estos símbolos amenaza al hombre, diciéndole que a él también le espera la muerte, aunque éste logra huir ileso de la trampa. Difícil sería obviar en este punto de mi trabajo la pertinencia de las ideas que ha desarrollado René Girard en torno a las relaciones entre violencia, mimesis y deseo, por no decir nada del sacrificio como violencia y otros medios de persecución.²⁸ Baste decir que, como ilustra la crisis de la serrana, las prohibiciones (por ejemplo, que una mujer no debe portarse así) reflejan la suposición de que la víctima no controla la violencia, y que ella se legitima y se convierte en el significante de toda prohibición.

En esta versión de la serrana, el preámbulo erótico de la comida y posterior episodio de cama conducen al sacrificio del viajero. Es a esta montañesa con su sensualidad sanguinaria a quien le cuadra mejor el calificativo de devoradora de hombres de mi título. Así Delpech apunta que en los romances, «el juego más o menos reglamentado de la ‘pastourelle’ se ha hecho conflicto y violencia: hemos pasado de un código cultural lúdico a la evocación de una naturaleza salvaje donde sólo rigen el instinto primitivo, deseo o miedo»²⁹. Para este momento de su desarrollo en la literatura peninsular, la serrana se ha convertido en una mujer apetecible pero peligrosa, una asaltante sexual de la cual hay que huir, pero no sin antes compartir con ella una cama agridulce. O sea, de la monstruosidad de las serranas medievales se conserva sólo el apetito sexual, y sus encantos son mortales para el hombre. En varios sentidos se trata de una *vagina dentata*, o quizás una versión humana de la araña viuda negra, que después del coito mata al macho. No deja de ser importante que los versos de este romance tardío reaparezcan insertados en la comedia de Luis Vélez de Guevara. Así la sanguinaria figura legendaria renacerá en un contexto diferente, en el que también se dedica a tentar y luego matar al varón, pero impelida por otras circunstancias.

VÉLEZ DE GUEVARA

Como consecuencia, el último hito en mi recorrido de los avatares de las serranas del Siglo de Oro es *La serrana de la Vera* de Vélez, y requiere un cambio de enfoque en el cual la literariedad cede a la noción de espectáculo teatral.

²⁸ Añadiendo los mitos, el chivo expiatorio, la Biblia y su atención a Freud y Nietzsche, las mencionadas son las líneas empleadas para armar la antología *The Girard Reader*, ed. James G. Williams, Nueva York: The Crossroad Publishing Company, 2000, a la cual refiero a los interesados en una visión panorámica de la obra de Girard.

²⁹ François Delpech, *op. cit.*, pág. 25.

Ya en 1949 Wellek y Warren avisaban que «la tendencia en la teoría dramática actual va completamente en contra de todo juicio de una obra dramática que esté divorciado de su calidad escenográfica o teatral o no la tenga en cuenta»³⁰. En años más recientes, José Luis García Barrientos afirma también que «Frente al logocentrismo, la concepción escenocéntrica [...] considera la representación, espectáculo o puesta en escena como realidad primera, principal y autónoma, esto es, ni dependiente ni subordinada ni posterior a la obra literaria; sostiene que no es el texto escrito el que produce o contiene la representación sino que es el espectáculo teatral el que integra [...] al texto, lo determina y, en cierto sentido, lo produce»³¹. Creo, por lo tanto, imprescindible atender a la puesta en escena de la obra de Vélez, no sólo para encontrar el significado y el particular uso de enhebrar erotismo y violencia en este drama, sino para tener una visión más completa de los significados que produce la serrana.

La comedia presenta un convencional conflicto de engaño y honor en el que Gila —mujer bella, varonil e indomable— es burlada bajo promesa de matrimonio por el noble don Lucas. Ella se refugia en la sierra para allí vengar su agravio a solas. Jura la serrana abandonada que:

por estos brazos mismos
mi agravio quiero vengar,
que sólo a todos les ruego
que vengan a ser testigos
de la suerte que me vengo.

Y guárdense de mí todos
cuantos hombres tiene el suelo
si a mi enemigo no alcanzo,
que hasta matarlo no pienso
dejar hombre con la vida. (vv. 2129-2138)³²

Cumpliendo con su palabra, se dedica a seducir para, acto seguido, despeñar a cuanto varón perdido o descuidado cruce su camino, incluyendo a don Lucas. Gila es finalmente apresada por la Santa Hermandad, y muere agarrotada y asaetada en la plaza pública, pero no en el escenario. Volveré en seguida a este desenlace tan sugerente, pero antes quiero señalar cómo esta obra crea, en la figura de la serrana, otra irresistible fusión de erotismo y violencia.

³⁰ Citado en José Luis García Barrientos, *Teatro y ficción*, Madrid: Fundamentos, 2004, pág. 53.

³¹ José Luis García Barrientos, *op. cit.*, pág. 53.

³² Cito por la edición de William R. Manson y C. George Peale de Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002, con los versos citados entre paréntesis.

Para volver brevemente a Girard, lo que también está en juego en el mundo renovado que muestro para la serrana es la noción que las tradiciones culturales surgen del desorden, que la violencia verdadera o potencial que se experimenta cuando el «deseo mimético» (o deseo basado en rivalidad, apropiación y violencia) es exagerado y los seres humanos descubren que convergir sobre una víctima les provee unanimidad, y por ende alivio de la violencia³³. Es decir, la serrana es una especie de mal necesario, como muestra la teatralidad a la que se la somete.

Para empezar, es crucial recordar que *La serrana de la Vera* fue una obra de encargo para la actriz Jusepa Vaca. Vélez le dedica la obra en la portada de su manuscrito. Es más, Vélez diseñó la acción dramática precisamente para que aquella actriz pudiera lucir sus dotes de representación³⁴. Y más aun, una de las acotaciones en la primera jornada suponía el estilo particular de actuar de Vaca: «Éntrase el CAPITÁN, retirando, y GILA, poniéndole la escopeta a la vista, que lo hará muy bien la Señora Jusepa»³⁵. Señalan los editores de la edición que manejo que el papel de Gila requería una extraordinaria gama de destrezas histriónicas, pues se trataba de un personaje polifacético. Además de la «serrana» típica, exigía también que en un momento u otro actuara el papel de mujer varonil, de bella cazadora, de villana coqueta, de bandolera y asesina. En la protagonista «están sumadas y fundidas masculinidad y feminidad, agresión y pasividad, fuerza y belleza, contradicción y consistencia»³⁶. Lo que quiero enfatizar es que al leer el texto dramático tendemos a relegar u olvidar la materialidad de la actuación, que puede engendrar una lectura concentrada en la mujer real que se exhibe en el tablado, la cual tendría que ser una súper mujer o actriz. Evidentemente, Vélez pensaba que Jusepa Vaca reunía las cualidades necesarias para proyectar estas características, y sus detalladas acotaciones dan fe de la importancia que concedía al vestuario y a los efectos visuales.

Por todo lo dicho debemos considerar la enorme popularidad de aquella comedianta, no sólo por su condición de gran artista —sobre todo en papeles que exigían traje varonil— sino, más importante, por su notoriedad como semi-cortesana y la mala fama de su esposo, el autor de comedias Juan de Medrano Morales. En un estudio sobre esta famosa histrionisa, Mercedes de los Reyes Peña explica que su fama no fue del todo buena, por su falta de castidad y la cantidad de visitantes nobles que solía recibir, provocando los celos del marido.

³³ Véase James G. Williams, *The Girard Reader*, pág. 69.

³⁴ Luis Vélez de Guevara, *op. cit.*, págs. 17-18.

³⁵ Luis Vélez de Guevara, *op. cit.*, pág. 18.

³⁶ Ruth Lundelius, «Paradox and Role Reversal in *La serrana de la Vera*», en *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, ed. A. K. Stoll y D. L. Smith, Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press, 1991, págs. 200-44. Citado en Luis Vélez de Guevara, *op. cit.*, pág. 18.

La situación la convirtió en tema de mentideros y le ganó una serie de sonetadas y otros pasquines lanzados por, entre otros, Góngora, Quevedo y sobre todo el Conde de Villamediana. En ellos se regodean del caso, burlándose de Medrano como marido consentidor que se beneficiaba materialmente de los arreglos de su mujer³⁷. Y como sabemos los que sufrimos la prensa amarilla, es precisamente este tipo de notoriedad lo que lanza una actriz al estrellato. En este aspecto conviene recalcar que las actrices fueron vistas como poco más que prostitutas durante la época. El hecho de que Jusepa Vaca hiciera de Gila, añadiría una buena dosis más de sensualidad, tanto a la figura de la serrana como a esta obra particular. De hecho, Jusepa no creó el papel de Gila, sino que ocurrió al revés, Gila fue escrita para el lucimiento teatral y erótico de Jusepa Vaca, el modelo vivo para esta serrana de la Vera. He aquí otra versión de cómo el arte imita la vida.

Por esto, cuando Gila/Jusepa aparece por primera vez en el escenario en la primera jornada de la obra, su entrada es eminentemente espectacular. La acotación específica lo siguiente:

Suenen relinchos de labradores, y vayan entrando por el patio cantando toda la compañía, menos los dos que están en el tablado, con coronas de flores, y uno con un palo largo y en él metido un pellejo de un lobo con su cabeza, y otro con otro de oso de la misma suerte, y otro con otro de jabalí. Y luego, detrás, a caballo, Gila, la Serrana de la Vera, vestida a lo serrano, de mujer, con sayuelo y muchas patenas, el cabello tendido, y una montera con plumas, un cuchillo de monte al lado, botín argentado, y puesta una escopeta debajo del caparazón del caballo, y lo que cantan es esto hasta llegar al tablado, donde se apea (entre vv. 204 y 205).

Es notable aquí la conjunción de varios elementos visuales. Primero, los pellejos y cabezas de las fieras clavados en un palo como emblema violento de la caza, y luego la ostentosa entrada de Gila como una suerte de centauro romano a caballo, otro símbolo de su masculinidad. Sabemos a partir de los estudios de la puesta en escena de Ruano de la Haza que los caballos sí salían al patio de los corrales, y que no había ningún obstáculo que impidiera la entrada de un caballo pequeño por la puerta principal del Corral del Príncipe o de la Cruz hasta el patio central. Explica Ruano de la Haza que «El animal podría atravesar con relativa facilidad las habitaciones de la planta baja de los corrales, las cuales tenían [...] unos 3,5 metros de altura. Una vez en el patio, el público de a pie

³⁷ Véase Mercedes de los Reyes Peña, «En torno a la actriz Jusepa Vaca», *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, ed. J. A. Martínez Berbel y R. Castilla Pérez, Granada: Universidad de Granada, 1998, págs. 81-114.

les abriría paso, permitiendo que los actores y el caballo se acercaran al tablado»³⁸. Nótese que mientras Jusepa se acerca paulatinamente al tablado, siempre a caballo y por lo tanto en alto, los otros actores cantan una serie de coplas que ensalzan la belleza de la Serrana de la Vera y guían la mirada de los espectadores a contemplar los atractivos de la actriz convertida en amazona: «ojos hermosos rasgados... lisa frente,... rojos labios,... pelo de ámbar, blancas manos,... cuerpo genzor y adamado» (vv. 213-19). No es difícil imaginar el efecto excitante más que emocionante, producido por tal desfile triunfal hasta llegar la histrionisa al borde del tablado. En fin, la escena es, como dice la letra de la cantante de boleros cubana la Lupe: «teatro, puro teatro». Por si el público no estuviera lo suficientemente deslumbrado por el espectáculo, exclama el Capitán don Lucas al ver a la serrana por primera vez: «¡De puro admirado callo! / ¡No he visto en un hombre jamás / tan varonil bizarría!» (vv. 247-50).

A lo largo de todo el resto de la comedia, una serie de apariciones espectaculares de Gila/Jusepa funden erotismo y violencia, para nunca escindirlos. En varios momentos de la obra la vemos dominar a los hombres en luchas de esgrima, vencer a un toro con sus manos, apalea a los bueyes, despeñar a sus víctimas³⁹ e incluso arrancarle la oreja de un mordisco a su propio padre en el final de la obra. Es más, antes de aparecer en escena, se la presenta como mujer bella cuya fuerza y destrezas exceden a los de todos los hombres: «De bueyes, detiene un carro, / de un molino, la violencia» (vv. 147-48). Por otro lado, leemos o escuchamos:

Corre un caballo mejor
que si en él cosida fuera,
y en medio de la carrera
y de la furia mayor,
que parece que al través
a dar con un monte viene,
suelta el freno y le detiene
con las piernas y los pies. (vv. 149-56)

Nótese la insistencia en piernas y pies, los dos objetos de fetichismo sexual en la época, por estar normalmente ocultados bajo faldas largas. Y éstas son las piernas que el público ve cuando entra en escena esta mujer varonil, sea como cazadora, espadachín, torera o asesina. En todos estos momentos —insisto— tenemos que imaginar la gestualidad y la actuación, aun en los episodios narrados.

³⁸ José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 2000, págs. 271-74.

³⁹ Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo xvii*, Madrid: Cátedra, 1995, pág. 315.

Es precisamente en los gestos y movimientos de las actrices donde se evidencia el erotismo en la comedia, y no en el diálogo, siempre más casto. Por ejemplo, los movimientos y expresiones de Jusepa cuando Gila cuenta la caza del jabalí habrán sido dignos de nota:

Vuelvo las ancas, aflojo
 el freno, doyle al ijar
 la espuela, y vuélveme a dar
 asalto, en su sangre, rojo. (vv. 309-12)

Pero la última visión de Gila, la que llevarán consigo los espectadores, es inolvidable y ocurre en una apariencia. Ruano de la Haza afirma que «el propósito de las apariencias era asombrar y admirar al público mediante el descubrimiento repentino de una imagen memorable»⁴⁰. Dice Vélez en la didascalía a la escena en que aparece la serrana muerta: «Entre don Fernando, y doña Isabel, y el Maestre, y los que pudieren de acompañamiento, corren el tafetán, y parezca Gila en el palo arriba, llena de saetas y el cabello sobre el rostro». Lo que tenemos es un tipo de *tableau vivant*, nada exento de cierto morbo, que aprovecha los encantos físicos de la actriz para crear un sugerente espectáculo a la vez violento y erótico. Matthew Stround ha hecho la muy obvia conexión entre el cuerpo asaetado de Gila y el martirio de San Sebastián. Para representar este santo, el arte de la época solía mostrar una figura masculina desnuda o semidesnuda, en una pose lo más erótica posible. El crítico nota que el asaetamiento de Gila es una manera de eliminarla y feminizarla a la vez, ya que la que es penetrada es dominada⁴¹.

No cabe duda de que la revelación de Gila ajusticiada de esta manera es un espectáculo cuidadosamente montado para evocar el mayor impacto posible en los espectadores del corral. En su estudio *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Josef Oehrlein explica cómo «El más alto grado de estimulación erótica para el público durante esta época venía dado por la aparición en escena de mujeres que imitaban los ademanes masculinos y llevaban ropas de hombres»⁴². ¿Cuál sería el efecto, entonces, cuando una verdadera estrella de las tablas aparecía semidesnuda, las piernas a la vista, el cabello suelto, penetrada y sangrante, en una postura que probablemente remedaba la de Cristo en la cruz? Fuera interpretada como víctima cruel e injustamente martirizada, o como

⁴⁰ José María Ruano de la Haza, *op. cit.*, pág. 228.

⁴¹ Matthew D. Stround, «Homo/Hetero/Social/Sexual: Gila in Vélez de Guevara's *La serrana de la Vera*», *Calliope*, 6.1-2 (2000), pág. 65.

⁴² Josef Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1993, pág. 225.

asesina debidamente castigada, la mezcla de violencia y erotismo debió ser un elemento de gran atracción, además de bastante taquillera, al igual que hoy en día. Es evidente que la serrana, como tipo y personaje, ha superado con creces su representación inicial.

Lo que hace Vélez entonces es modificar y adecuar la leyenda según las posibilidades técnicas y físicas de Jusepa Vaca, una mujer real. Esto es lo que iba a atraer al público al corral, no una transposición «realista» de lo que se creía que era una serrana en la época. Por eso el personaje es como es y funciona como imán en el escenario, para ser sacrificada después de manera espectacular. Con la obra de Vélez la lascivia salvaje previa se convierte en una sensualidad canalizada y preparada para culminar en una figura expuesta y traspasada de flechas en lo alto del escenario⁴³. En última instancia, la realización y metamorfosis refuerzan el dominio del varón sobre la mujer en un enfrentamiento ambiguo, que seguramente «leerían» de modo diferente la mujer y el hombre del auditorio. La imagen mítica de la mujer salvaje ha cambiado, cosméticamente por cierto. Pero no se puede decir, desde un punto de vista femenino, que ha mejorado. En suma, este dramaturgo humaniza a la serrana pero también vierte su erotismo en un sacrificio ejemplar, cuyo mensaje no es positivo para la mujer que se atreve a transgredir las normas sociales y genéricas. El de ella es un sacrificio que sabemos, a partir de los estudios de Girard sobre la doble transferencia del chivo expiatorio, sirve para transferir los desórdenes y las ofensas producidos por la violencia colectiva a la víctima. Pero para terminar en una nota positiva, también se puede decir que los agresores transfieren a la víctima la paz que acaban de encontrar al abusarla, atribuyéndole a ella el poder que produce esa paz.

⁴³ Ruano de la Haza explica que muchas veces se utilizaban los corredores del corral para mostrar apariencias como la de Gila asatada porque por una razón u otra éstas habían de mostrarse en alto. José María Ruano de la Haza, *op. cit.*, pág. 236.

LA NOBLE LECTORA. LAS LECTURAS CABALLERESCAS DE LA DUQUESA

JOSÉ MARÍA PAZ GAGO
(Universidade da Coruña)

Historiadores de la literatura y cervantistas, filósofos y teóricos de la ficción han hecho correr ríos de tinta sobre el muy incierto personaje de Dulcinea, abordando las personalidades de sus antagonistas, Aldonza Lorenzo o Maritornes; también se han interesado por otros personajes femeninos que transitan por la vida ficticia de don Quijote como Altisidora. Los estudios de género y la crítica feminista, por su parte, ha preferido centrarse en las figuras de Marcela y Dorotea.

Menos atención ha merecido, sin embargo, la figura fascinante de la duquesa. Esta, al parecer de don Quijote, *bellísima* mujer perteneciente a la alta nobleza, culta y amante de las diversiones palaciegas, es una lectora compulsiva de libros de caballerías como el propio protagonista de la novela, siempre seducida por cuentos y espectáculos, juegos y mascaradas.

La duquesa es el prototipo de la *nobleza lectora* de la Edad de Oro. Tal como se nos presenta en la novela cervantina, se trata de una aristócrata letrada que se retira a sus posesiones campestres para dedicarse al cultivo de una ociosidad amena: la caza mayor y de cetrería, la construcción de jardines y dependencias suntuosas, el fasto y los juegos cortesanos, junto a la lectura de libros sabios o de entretenimiento.

En el capítulo xxx de la Segunda Parte aparece en escena esta mujer que, desde el epígrafe titular, se describe como una *bella cazadora*. A través de los

ojos fascinados del caballero andante se nos describe una muy *gallarda señora*, de gran *fermosura* y de condición principal, montada sobre un bien enjaezado palafrén y con un azor en la mano. La duquesa es la única mujer que recibe de don Quijote los muy exorbitantes cumplidos que el nuevo caballero andante dedica en exclusiva a su imaginaria Dulcinea: *digna señora de la hermosura y universal princesa de la cortesía* (*Quijote* II, xxx, pág. 952).

Desde sus primeras palabras, la duquesa se nos revela como una gran lectora, sagaz e inteligente receptora de libros de caballerías y del mejor de todos ellos, la propia Primera Parte del *Quijote* que conoce a la perfección, pues demuestra conocer muy bien las aventuras de escudero y caballero, *de quien ya tenemos acá mucha noticia*, amenísima lectura que tanto gusto y contento le ha producido.

Como otras personalidades de su género y alcurnia, la duquesa pasa lo mejor de su tiempo dedicada a la lectura de obras de entretenimiento y a la caza de cetrería, ocupaciones bien reflejadas en la novela que está inaugurando los códigos de la novela realista.

En este sentido, la duquesa y su esposo son fiel reflejo de los hábitos de la nobleza áurea que emplea su tiempo de ociosidad —concepto ya frecuente en los ambientes cortesanos de aquellos albores de la modernidad— en tres actividades esenciales, todas ellas ejercidas en sus residencias campestres, como esta casa de placer de los duques: las trazas —en este caso efímeras—, la lectura y la caza, si hemos de creer abundantes testimonios de la época.

Santiago Martínez Hernández, de la Real Biblioteca, ha documentado muy acertadamente esas actividades cotidianas de los Marqueses de Velada, recogidas en su correspondencia personal. Así, en una carta de 1604, el de Velada escribía al Marqués de Villafranca sobre la mejor manera de entretener el ocio: *El de las obras es un gran entretenimiento y muy lúcido, y quien junto con esto fuere amigo de leer y de andar al campo pásaralo muy bien en su casa*¹.

Junto a la caza, la lectura de libros caballerescos es la gran afición de tantos nobles y cortesanos de nuestra Edad de Oro que practica con fruición nuestra duquesa². Como es bien sabido, los libros de caballerías eran lectura preferida de la nobleza femenina, independientemente de que se hayan revisado esas tesis de un público casi exclusivamente nobiliario —defendidas con ímpetu

¹ Santiago Martínez Hernández, «Gusto, afición y bibliofilia. Práctica de lectura en la nobleza española: A propósito de los Marqueses de Velada y los libros», *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, t. 1, Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, págs. 781-801.

² Fernando Bouza Álvarez, «El mecenazgo real y el libro: impresores y bibliotecas en la Corte de Felipe II», *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo xvi*, t. I, *La Corte, centro e imagen del poder*, Lisboa, 1998, págs. 131-55. Véase también, del mismo autor, *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid: Akal, 1998.

por Máxime Chevalier— para afirmar que también tuvieron gran éxito popular, entre los estamentos inferiores a los que pertenecían artesanos, mercaderes o siervos. Como ha demostrado Roger Chartier, a partir precisamente del caso de la Diócesis de Cuenca, los trabajadores, artesanos y comerciantes conquenses interrogados por la Inquisición entre 1560 y 1610 leían tanto libros de devoción y vidas de santos como libros de caballerías: *Le constat* —dice Chartier— *permet de réévaluer le diagnostic porté sur le public des romans de chevalerie, tenu pour fondamentalement nobiliaire*³.

De quien sí sabemos que gustaba de las novelas caballerescas es del Duque de Calabria, don Fernando de Aragón, Virrey de Valencia, en cuya célebre biblioteca abundaban las historias de amadises, esplandianes y palmerines⁴. Fueron muchos los nobles que constituyeron excelentes bibliotecas para su solaz en las épocas de reposo y vacación, que eran las más; así, los Condes de Oropesa dedicaron lo mejor de su tiempo a los placeres de la lectura, la caza y la jardinería en sus residencias campestres del Rosario y Bobadilla, a las afueras de la villa de Oropesa.

Es también el caso de los Marqueses de Astorga o de los Condes de Gondomar; ya en el Reinado de Felipe II, don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar y Embajador de su Majestad en Londres, compra en 1598 sendos ejemplares de *Palmerín de Inglaterra* y *Belianís de Grecia* (Chevalier, pág. 87). El Tercer Marqués de Velada enviaba, en 1616, precisamente un ejemplar de la *Segunda Parte del Quijote* a la infanta Isabel Clara Eugenia, que fue *todo su pasatiempo estas Carnestolendas*⁵.

De las diferentes fuentes —testamentos, inventarios de bibliotecas, inventarios *post-mortem*— que deben ser consultadas con todas las precauciones del caso, se desprende que los libros de entretenimiento, y entre ellos los de caballerías, eran preferencia del público femenino. A la muerte de la salmantina doña Ana de Ocampo, por ejemplo, se hace un inventario *post-mortem* en el que se especifica que 163 volúmenes de Humanidades y Teología pertenecían a su marido, mientras que otros 252, no académicos se sobreentiende, eran de la esposa⁶.

³ Roger Chartier, «Lectures et lecteurs “populaires” de la Renaissance à l’âge Classique», en G. Cavallo y R. Chartier, *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris: Seuil, 2001, págs. 337-54.

⁴ Vicente Vignau, *Inventario de los libros del Duque de Calabria*, págs. 115-16, en M. Chevalier, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid: Turner, 1976, pág. 77.

⁵ Carta de la infanta Isabel Clara Eugenia al Marqués de Velada, Bruselas, 6 de marzo de 1616 (BL Add. 28698, fols. 205r-208v). En Martínez Hernández, 2004, págs. 796-97.

⁶ Archivo Histórico Provincial de Salamanca, leg. 4321. En Ángel Weruaga Prieto, «La lectura femenina en la Salamanca moderna», *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, t. 2, Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, págs. 145-57.

Del estudio de inventarios post-mortem correspondientes a mujeres salmantinas a lo largo del siglo xvii, se deduce que las mujeres leían novelas de caballerías hasta 1620, fecha en que decae el interés general por este tipo de literatura, tan popular hasta entonces. En las bibliotecas femeninas de Salamanca se encuentra *Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva, por ejemplo, al menos en tres de ellas, en los años de 1603, 1606 y 1620. Sin embargo, el *Quijote* aparece en ocho bibliotecas y su lectura siguió a lo largo de todo el siglo y también en el xviii.

En todo caso, lo que sí está más que demostrada es la afición femenina y nobiliaria a la lectura caballeresca, afición que confirma esta pasión de tan fascinante y fascinada figura como la duquesa. El correlato real más probable de esta aristócrata cervantina sea doña María Luisa de Aragón, esposa de don Carlos de Borja, Duques de Villahermosa y de Luna, que tenían su casa de placer junto a Pedrola, cerca de Zaragoza, el Palacio de Buenavía⁷. Al igual que ella, otra duquesa, la de Alba, esposa de don Fernando Álvarez de Toledo, pasaba largas temporadas en su corte rústica, dedicada a la lectura de obras serias pero, sobre todo, de entretenimiento.

A lo largo del siglo xvi era tanta la afición de las damas de la Corte a las caballerías que Fray Luis de León se ve obligado a aconsejar, *a las duquesas y a las reinas* precisamente, que se dediquen a tareas domésticas como tejer el lino o labrar la seda, para librarse *del leer en los libros de caballerías*⁸.

Queda muy claro que la duquesa ha leído las aventuras del Caballero de la Triste Figura, *de quien anda impresa una historia que se llama del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (*Quijote* II, xxx, págs. 449-50). El narrador insiste en que los duques conocen *el disparatado humor* de don Quijote *por haber leído la primera parte desta historia*, lo cual les permite tramar las bromas y ceremonias paródicas que organizarán en los capítulos que tienen como marco su palacio rústico.

Continuamente la esposa del duque hace alusión a su lectura preferida, la Primera Parte de la novela, y a su éxito inmediato, de la que ella misma es prueba fehaciente: *pero si, con todo eso, hemos de dar crédito a la historia que del señor don Quijote de pocos días a esta parte ha salido a la luz del mundo, con general aplauso de las gentes.*

⁷ En 1592, a la muerte de don Fernando de Aragón y Gurrea, V Duque de Villahermosa, hereda el título *Da. María Luisa de Aragón y Gurrea, VII Duquesa de Villahermosa*, (Por Sentencia dictada a su favor en pleito puesto por su tío carnal *D. Francisco de Aragón y Gurrea, VI Duque de Villahermosa, GEPC*, VII y último Conde de Ribagorza, cuyo Condado fue incorporado a la Corona a cambio del Condado, ex Ducado, de Luna, siendo I Conde de Luna: R. D. 18.08.1598), VI Condesa de Cortes, Sra. de la Baronía de Gurrea, etc. (†1663).

⁸ *Obras Completas*, Madrid: BAC, 1949, pág. 266.

Lectora sabia y perspicaz, la duquesa tiene un conocimiento perfecto del mundo de los libros caballerescos, lo cual le permite tratar a la andantesca pareja según aquellos arcaicos códigos literarios que don Quijote ha tomado como modelo para su conducta, y lo hace de forma tan convincente que, como apunta el texto, *aquél fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos* (*Quijote* II, xxxi, pág. 955). El duque y la duquesa, por otra parte, advierten a su servidumbre la forma en que deben tratar *a don Quijote, para que imaginase y viese que le trataban como caballero andante* (pág. 957).

No se trata de una lectora superficial, sólo ocupada en entretener sus ratos libres, sino que la duquesa afronta los temas más interesantes y difíciles de la novela, profundizando en ellos en sus diálogos con los dos personajes. Así, se interesa particularmente por el complejo problema existencial y ficcional de Dulcinea, pidiendo a don Quijote que *le delinease y describiese, pues parecía tener felice memoria, la hermosura y facciones de la señora Dulcinea del Toboso* (*Quijote* II, xxxii, pág. 970). No deja de preguntarse a sí misma y al protagonista de la historia por el problemático estatuto —metaimaginario, diríamos— del personaje de su enamorada: *si hemos de dar crédito a la historia..., della se colige, si mal no me acuerdo, que nunca vuesa merced ha visto a la señora Dulcinea, y que esta tal señora no es en el mundo, sino que es dama fantástica, que vuesa merced la engendró y parió en su entendimiento, y la pintó con todas aquellas gracias y perfecciones que quiso* (*Quijote* II, xxxiii, págs. 971-72).

Amante de los libros impresos, la duquesa se refiere continuamente a lo *que dice la historia referida...* (pág. 973), reflexionando hasta sus últimas consecuencias sobre ese texto que anda en estampa y planteando, de forma casi obsesiva, *ciertas dudas que tengo, nacidas de la historia que del gran don Quijote anda ya impresa* (*Quijote* II, xxxiii, pág. 979), cuestionándolo de nuevo sobre el espinoso problema de la existencia metaficticia de Dulcinea

La Duquesa, lectora convencida de la Primera Parte de la novela, conoce el problema de la identidad de Dulcinea y en su diálogo con el enamorado caballero expone toda una teoría sobre los seres de la ficción fantástica, con una gran precisión terminológica. Para la Duquesa, Dulcinea es una *dama fantástica*, una pura creación de don Quijote que nunca la ha visto; éste rebate el argumento —la imposibilidad de percibir empíricamente un ente imaginario— con una evasiva poco convincente: *... Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y estas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo* (*Quijote* II, xxxii, pág. 290). En cierto modo, el protagonista da la razón a su interlocutora, y queda claro que Dulcinea carece de existencia real en el mundo realista de la novela.

De todos modos, vuelve a recurrirse a la sorprendente estrategia de la oposición mentira/verdad, falsedad/veracidad dentro de la ficción para afirmar la existencia de un ser ficcional al prometer la Duquesa que en el futuro creará y hará creer a todos los de su casa que Dulcinea del Toboso existe y vive. La dama de los amores caballeriles es descrita con sus atributos de tal, es hermosa y principal, aunque —en el colmo de la confusión de modalidades existenciales— se exponen ciertas dudas sobre su linaje, pues ha sido vista en forma de labradora (*Quijote* II, xxxii, pág. 292).

Efectivamente, produce auténtico vértigo intelectual la complejidad con la que se plantea aquí la confusión de modalidades discursivas y existenciales —mentira, fingimiento, ficción, falsedad, verdad, realidad— cuando Sancho reconoce que el encantamiento ha sido una pura mentira suya, inventada para engañar a su amo.

Pero la Duquesa lleva todavía el procedimiento a sus últimas consecuencias para la posibilidad de la existencia ficcional, tratando de convencer al escudero de que Dulcinea existe *real* y *verdaderamente*, que es una labradora, que está efectivamente encantada y que el encantamiento es también real y auténtico y no invención suya (*Quijote* II, xxxiii, pág. 301). Ante la insistencia de la Duquesa, Sancho concluye reafirmando la validez indiscutible de su percepción, basada en el sistema referencial ligado al universo realista en el que existe, y dudando de la existencia de un ser puramente imaginario como la Dulcinea descrita por su amo: *Verdad sea que lo que yo vi fue una labradora, y por labradora la tuve, y por tal labradora la juzgué; y si aquello era Dulcinea, no ha de estar de mi cuenta* (*Quijote* II, xxxiii, pág. 302).

No sólo los libros impresos atraen a esta noble y muy divertida lectora, sino que también gusta nuestra duquesa de las modalidades orales, tan presentes todavía en la sociedad áurea. No debemos olvidar que el *Quijote* se encuentra en ese umbral entre oralidad y escritura, entre medievalidad y modernidad, acogiendo en sus páginas esa coexistencia de la voz y la letra, el griterío del recitador y el silencio del libro. El régimen oral propio a la expresión literaria durante los siglos precedentes ha dejado una huella profunda e interesantísima en la novela cervantina, cuyos personajes narran, leen en voz alta o escuchan buena parte de las narraciones que se integran en ella. En la primera novela moderna se establecen unas complejas relaciones entre oralidad y escritura, pues ambas confluyen en un texto a medio camino entre la cultura oral propia de los siglos medievales y la cultura escrita que comienza a consolidarse, un siglo después de la invención de la imprenta.

Gran defensora y amiga de Sancho, lo que más atrae a la duquesa del sencillo escudero es oír sus gracias y cuentos, por eso, dice el narrador, *Mandó la duquesa a Sancho fuese junto a ella, porque gustaba infinito de oír sus discreciones* (*Quijote* II, xxx, pág. 953).

Este deseo de la compañía de Sancho que continuamente expresa la duquesa, reclamando la presencia escuderial en el camino y en la mesa, pero también en sus aposentos más íntimos, junto a sus dueñas y doncellas, manifiesta esa muy barthesiana erótica de la narración que la invade. Como he manifestado en otro lugar (Paz Gago, 1995), la Duquesa es un caso singular dentro de esa erótica narrativa que empapa las páginas del relato cervantino, uno de esos personajes apasionadamente seducidos por la irresistible atracción del relato y del placer que éste les produce. Si Dorotea manifiesta su deseo de *entretener el tiempo oyendo algún cuento*, el cura decide leer la novela del Curioso impertinente *entendiendo que a todos daría gusto y él le recibiría* (Quijote I, xxxii, pág. 399). Todo un complejo de recitadores y oyentes, narradores y narratarios, se dan cita en las páginas del *Quijote*, atrapados por ese intenso placer cognoscitivo y sensitivo que provoca en ellos la acción de narrar, tanto en sentido activo (relatar) como pasivo (escuchar o leer).

Los efectos sensitivos y estéticos que experimentan ante la narración de las acciones de la intriga son tan intensos que, al ser frenada bruscamente su progresión, los oyentes se sienten espoleados por esa pasión narrativa que les atenaza —*Cardenio, Dorotea y todos los demás le rogaron la acabase. El, que a todos quiso dar gusto, y por el que él tenía de leerla, prosiguió el cuento* (Quijote I, xxxv, pág. 441)— y les inclina irremediabilmente hacia ese placer —*el gusto*— que en ellos provoca el acto de narrar historias.

Cuando el escudero comienza, durante el almuerzo, el cuento lleno de digresiones del hidalgo y el labrador, que continuamente interrumpen tanto su amo como el capellán de los duques, la duquesa ruega muy explícitamente a Sancho que prolongue sin preocupaciones su narración, por una razón placentera muy explícitamente confesada: *por hacerme a mí placer; antes, le ha de contar de la manera que le sabe, aunque no lo acabe en seis días; que si tantos fuesen, serían para mí los mejores que hubiese llevado en mi vida* (Quijote II, xxxi, pág. 960).

Con ocasión y sin ella, la duquesa ruega al escudero que la acompañe para contarle sus graciosas historias, que tanto le divierten y apasionan, por el placer (gusto) que le producen: *la cual, con el gusto que tenía de oírle, le hizo sentar junto a sí en una silla baja...* (Quijote II, xxxiii, pág. 979). *Rogóle la duquesa que le contase aquel encantamento o burla, y Sancho se lo contó todo del mismo modo que había pasado, de que no poco gusto recibieron los oyentes* (Quijote II, xxxiii, pág. 980)... *Ni dejó de admirarse en oír las razones y refranes de Sancho...* (Quijote II, xxxiii, pág. 982).

Personaje prototípico de su estamento, de su sexo y de los hábitos de la nobleza áurea, la Duquesa se afana también en la práctica, común entonces, de escenificar episodios característicos de los libros de caballerías. Hay abundantes testimonios de estos fastos caballeriles en los que entretenían su ocio los

cortesianos de la reina Isabel de Valois, empedernida lectora, como las damas y dueñas de su cortejo, de *Amadís de Gaula*, *Florisel de Niquea* y de *El caballero del Febo*, si hemos de creer los testimonios aportados por González de Amezúa (Chevalier, pág. 82-83). Como es de sobra conocido, en 1565, con ocasión de la estancia de la Reina, se organiza en Bayon un festejo caballeresco idéntico al que organizan los duques y su servidumbre para burla de don Quijote y Sancho. En la diversión real participan los duque franceses de Orleáns, Guisa, Nemours y de Longueville; por parte española, participan entre otros el mismísimo Duque de Alba.

No es otra la intensa actividad lúdica que despliega la duquesa y su marido para agasajar y burlar a la andantesca pareja en sus posesiones. Así, recogiendo motivos frecuentes en las caballerías librescas, traman las burlas de Clavileño, la Dueña Dolorida, doña Rodríguez, el Gobierno de la Ínsula Barataria o la resurrección de Dulcinea.

Especialmente feliz es la broma del caballo Clavileño, tan hábilmente organizada que don Quijote no duda en montarlo e incluso convence a Sancho para que le acompañe en tan arriesgado viaje, que harán con los ojos vendados. Una serie de mecanismos efectistas —fuelles para producir viento, estopas encendidas imitando la región celeste del fuego— simulan las circunstancias del singular vuelo con tal perfección que no sólo el amo sino también el escéptico escudero quedan convencidos de que están haciendo realmente el prodigioso viaje aéreo. El narrador externo pone de relieve la maestría caballeresca con que la estratagema está montada: *tan bien trazada estaba la tal aventura por el Duque y la Duquesa y su mayordomo, que no le faltó requisito que la dejase de hacer perfecta* (*Quijote* II, XLI, pág. 349), hasta tal punto han logrado recrear un episodio leído en aquellas tan populares novelas.

La dueña expone un problema probable en el mundo realista, correlato de los que podrían plantearse en el mundo *actual* de la época y paralelo de los que se narraban en el *Quijote* de 1605: el protagonista debe desafiar al hijo de un labrador rico que ha burlado a la hija de doña Rodríguez, para obligarle a contraer matrimonio. Como el caballero andante toma inmediatamente a su cargo el remedio de la doncella menesterosa (*Quijote* II, LII, pág. 434), la Duquesa aprovecha la ocasión para organizar una nueva estratagema importada de sus lecturas preferidas, ordenando que se trate a madre e hija como *señoras aventureras que venían a pedir justicia a su casa* (pág. 436).

Concertado el desafío caballeresco, el narrador insiste repetidamente en la estratagema del fingimiento, pues el lacayo Tosilos representa el papel del villano que debe ser vencido por don Quijote, siguiendo las puntuales instrucciones de los urdidores de la trama libresca. Pero, en esta ocasión, se produce un fenómeno curioso al traspasarse el umbral que separa la ficción realista de la ficción maravillosa de origen caballeril: el personaje del mundo realista que

simula revestir una personalidad maravillosa se aparta del programa paródico trazado por sus señores y se enamora realmente de la hija de doña Rodríguez, declarándose vencido y dispuesto a contraer matrimonio con la deshonrada doncella. La estrategia metaficcional está tan conseguida que parecen confundirse la vida y los libros, la realidad y la ficción. Una vez más, el mensaje cervantino que encarnan estos duques, tan enloquecidos por sus lecturas como el caballero andante del que se burlan, llega con eficacia a los lectores reales.

Ávida de historias impresas, recitadas o representadas; leídas, escuchadas o contempladas, esta duquesa culta y frívola, burlona y tierna al mismo tiempo, vive en los terrenos de la realidad y de la lectura, de la historia y de la ficción. Quizás por eso, no dejan de recordarnos, por su proximidad temporal y espacial, esta festiva estancia de don Quijote en tierras aragonesas las Justas caballerescas que el 21 de septiembre de 1599 se celebraron en Zaragoza, con ocasión de una breve estancia del Rey Felipe III en la ciudad. En palabras de un cronista anónimo, aquello *parecía ficción de los libros de Amadís o Esplandián*⁹.

⁹ *Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII*, pág. 274, en M. Chevalier, *op. cit.*, pág. 87.

VERSOS ESPAÑOLES A TRES DAMAS DEL RENACIMIENTO EUROPEO

MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO
(UNED – Madrid)

En los primeros años del Renacimiento los poetas españoles dirigieron también algunas veces sus versos a poderosas damas europeas, particularmente de Italia y de los Países Bajos. Me ha parecido que podía tener interés recordar aquí a tres de ellas: Margarita de Austria, cantada por poetas flamencos y españoles en su corte de Malinas; Lucrezia Borgia, exaltada en anónimos versos castellanos con ocasión de su casamiento con el duque de Ferrara; y, por último, Isabella d'Este, celebrada por Torres Naharro en los versos de su comedia *Jacinta*.

Margarita de Austria, hija del emperador Maximiliano, había sido esposa del malogrado príncipe don Juan, primogénito heredero de los Reyes Católicos, prematuramente fallecido en octubre de 1497. Pocos meses antes, con motivo de su venida a España, ya habían ensalzado su belleza escritores de la corte como Lucio Marineo Sículo, que la canta en un poema epitalámico en latín dirigido a don Juan:

Margarita tibi totum quaesita per orbem,
inuenta est, princeps, et preciosa nimis [...]
Vincit enim rutilos tua margarita pyropos,
vincit sardonices lucida gemma nitens [...]

Hanc quicumque uident princeps mirant et riunt
hec hominum fieri pulchrior arte nequit [...]¹

Luego, tras la muerte del joven príncipe, muchos poetas, como Juan del Encina, Garcí Sánchez de Badajoz, el Comendador Román o Diego Guillén de Ávila, nos devolverían la imagen de una Margarita infortunada y llorarían su desconsuelo en elegías, consolatorias y poemas diversos. Incluso el romancero que, como género de poesía noticiera y popular, recogió en distintas versiones la muerte del príncipe, se inquietó por el destino de Margarita, viuda y embarazada:

Villanueva, Villanueva, ¿qué se cuenta por España?
La muerte del rey don Juan que está malito en la cama;
siete doctores le curan de los mejores de España [...]
Tú te vestirás de luto llorando desconsolada
y te irás para la iglesia y volverás a tu casa;
hallarás las calles tristes y las tus puertas cerradas,
y la justicia a la puerta pidiéndote las fianzas,
y no tendrás quien te fíe, esposa mía del alma,
ahí te fiarán mis padres, que a ellos te dejo encargada.
En estas palabras y otras se ha caído desmayada,
no la han sido de volver ni con vino ni con agua.
Luego la abrieron el vientre y de sus entrañas sacan
un niño como una rosa, parece un rollo de plata.
Se le llevan a su padre, que la bendición le echara.
La bendición de Dios Padre, la de Dios Hijo te caiga.
Si te crías para el mundo, serás príncipe en España
y, si no, irás a gozar al Redentor de las almas.²

¹ «Has buscado, Príncipe, una margarita por todo el mundo y la has encontrado extremadamente preciosa [...] Tu margarita vence a los encendidos granates y, brillando como fulgente perla, aventaja a la pedrería entera [...] Todos los que la ven, oh Príncipe, la admiran y la celebran, no pudiendo hacerse más hermosa por el artificio de los hombres [...]» (Lucio Marineo Sículo, *Carmen ad Ioannem Hispaniae et Siciliae principem*, en *Lucii Marinei Siculi epistolarum familiarium libri decem et septem*, Valladolid: Arnao Guillén de Brocar, 1514; trad. del Duque de Maura, 1944, págs. 162-63).

² María Goyri de Menéndez Pidal, «Romance de la muerte del Príncipe don Juan (1497)», *Bulletin Hispanique*, 6 (1904), págs. 29-37.

A la muerte del príncipe, Margarita regresaría a Flandes³ y se haría cargo de la formación de su sobrino Carlos V, estableciendo su residencia en el palacio de Malinas, desde donde gobernó los Países Bajos y alentó una espléndida corte artística y cultural.

De su estancia en España, aparte las huellas afectivas, le quedó el recuerdo de esas relaciones literarias y una pequeña pero selecta biblioteca que luego incrementaría extraordinariamente en Malinas. Al marcharse, le fue entregada en Granada, el 29 de septiembre de 1499, en presencia de sus embajadores, una buena parte de las joyas y libros de la Cámara del Príncipe. Allí figuraban varios libros de horas, unos evangelios en romance, un misal, un breviario, unas coplas de la Pasión y otras de *Vita Christi* (pudieran ser las del Comendador Román y las de Fray Íñigo de Mendoza) y un *Ysopete* en romance. Y también había varios y significativos libros en francés: dos obras de Cristine de Pizan, el libro «de las tres virtudes para ensenamiento de las mugeres» y el «espejo de damas», el libro de viajes de Juan de Mandevilla, y un libro de danzas y otro de coplas⁴. A esos libros habría que añadir el *Libro del Caballero Cifar* (el manuscrito iluminado que hoy se guarda en la Biblioteca Nacional de París), seguramente copiado para el Príncipe, que luego lo regalaría a su esposa (en 1530 pasó a María de Hungría), y el *Arte del ajedrez*, de Luis Ramírez de Lucena (que va a continuación de la *Repetición de amores*), que está dedicado a Juan III, príncipe de Castilla, pasó luego a Margarita y se halla hoy en la Biblioteca Real de Bruselas⁵.

En el palacio de Malinas, Margarita reunió una espléndida corte de poetas, músicos y pintores. Por ella pasaron humanistas como Erasmo, Luis Vives, Juan Segundo o Cornelio Agripa. Pero sobre todo hubo poetas, poetas de la llamada *École des Rhétoriciens*, como Jean Molinet, Nicaise Ladam, Antoine du Saix y, el principal, Jean Lemaire de Belges⁶. Éste compuso para Margarita varias piezas literarias, de refinada retórica cortesana, motivadas por la muerte de su tercer marido Filiberto de Saboya, sobrevenida también súbitamente en una jornada de caza. Una de esas obras es *La Couronne margaritique*, compleja alegoría en

³ El cronista Andrés Bernáldez, Cura de los Palacios, nos resume en su crónica la suerte de Margarita tras la muerte de su joven esposo: «quedó preñada y malparió sin días una hija; y después el Rey y la Reina la enviaron a su padre, a su tierra de Flandes, en el mes de setiembre del año de 99 [...] e de allí casó con el duque de Saboya en Piamonte, e en cabo de pocos años murió el duque de Saboya e tornó a ser viuda Margarita».

⁴ José Ferrandis, *Datos documentales para la historia del arte español, III. Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*, Madrid: CSIC, 1943, y F. J. Sánchez Cantón, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid: CSIC, 1950.

⁵ Marguerite Debae Louvain, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche: essai de reconstitution d'après l'inventaire de 1523-1524*, París: Editions Peeters, 1995.

⁶ Puede verse Henry Guy, *Histoire de la poésie française au xvie siècle, I. L'École des Rhétoriciens*, París: Champion, 1968.

la que Virtud, para compensarla de lo dispuesto por Infortunio, ordena a Mérito que fabrique una corona de diez perlas con que diez doncellas coronarán a Marguerite, rodeada por diez virtudes y diez oradores, cuyas iniciales forman en acróstico el nombre de la duquesa. Otra, las *Epistres de l'Amant vert*, escritas por un papagayo que ha abandonado Margarita y que arde en amores por ella.

En varios álbumes poéticos que poseyó, una especie de recopilaciones de poesía de uso cotidiano, aparecen poemas de otros poetas de su corte y alguno de ella misma. El más antiguo es el *Petit album de Marguerite d'Autriche*, compuesto en la corte de Saboya por encargo de Filiberto para obsequiarla el día que contrajeron matrimonio, el 2 de diciembre de 1501. Es un libro de canto, de composiciones a tres y cuatro voces, dieciocho de ellas en francés y cuatro en latín. Domina una poesía en la que los poetas cortesanos quieren alejar y exorcizar todas las penas pasadas de Margarita.

La corte malinesa de Margarita se incrementó con la presencia de algunos españoles. Fue sobre todo a raíz de la súbita muerte de Felipe el Hermoso y el regreso al trono de Fernando el Católico cuando algunos de aquellos españoles que habían servido a Felipe en su corto gobierno (1504-1506) y habían visto en él una nueva orientación política, emigraron a los Países Bajos, quizá temerosos de alguna represalia. Hombres de iglesia, como el obispo de Badajoz Alonso Manrique, el de Plasencia Juan de la Mota o Pedro Puertocarrero, que fue arzobispo de Granada; nobles y caballeros, como Fernán Gómez de Ávila, Juan de Zúñiga, Diego de Acuña, Pedro de Guevara; letrados, como Luis Vaca, Martín de Ayala, Juan de Pedraza, quizá muchos de ellos conversos, decidieron acercarse a la corte de Margarita de Austria a la espera de que su sobrino Carlos, el heredero, se hiciese cargo de la corona de España y regresar con él.

Entre esos emigrados se encontraba, Sancho Cota, miembro de una conocida familia de conversos, hermano del doctor Alonso Cota, condenado y quemado públicamente en Toledo en 1486. En 1507, Sancho marchó a Flandes y no regresaría a España hasta 1517 con la infanta doña Leonor, de quien era secretario⁷. Es autor de unas *Memorias de Carlos V, por Sancho Cota, su criado*, en realidad, una crónica en prosa, en la que narra sucesos acaecidos desde el reinado de los Reyes Católicos al de Carlos V, deteniéndose en algunos momentos en el gobierno de los Países Bajos. En el relato va intercalando algunos poemas, dedicados sucesivamente a Margarita de Austria, a Carlos cuando recibe el reino, a la infanta Leonor (una «Canción de tristeza» cuando parte su hermano Carlos de Flandes) y al obispo Alonso Manrique celebrando la noche de Navidad.

⁷ Los datos biográficos han sido precisados por Francisco Cantera Burgos, *El poeta Rodrigo Cota y su familia de judíos conversos*, Madrid: Universidad de Madrid, 1970, págs. 53-59. Las memorias fueron publicadas por Hayward Keniston, *Memorias de Sancho Cota*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1964.

El dedicado a Margarita, que es el que ahora nos interesa, está en la más pura línea de los *rhétoriqueurs* y también de la tradición cultista y alegórica de los poetas castellanos. En un breve prólogo en prosa, a manera de epístola, el poeta encarece a su destinataria comparándola con ilustres mujeres del pasado que encarnan alguno de sus rasgos o condiciones: Faustina Augusta, Julia hija de César, Artemisa que edificó el sepulcro a su marido, Yole que domeñó las fuerzas de Hércules (como Margarita las de Fortuna), Penélope encarnación de la «continencia vidual e la perfecta castidad» o Camila gobernadora de los volscos. El poema, en sesenta coplas castellanas de ocho versos, es una visión alegórica en la que el poeta, tras encomendar a Margarita a la diosa Diana, que ya la había acogido como una de las de su «jurisdicción», se siente transportado al monte Parnaso. Allí contempla el cortejo de las famosas damas de Diana, entronizadas en sus sillas, que enumera y describe en sucesivas estrofas: Vesta, Semíramis, Ops y Rea, Juno, Ceres, Minerva, Isis, Argía, Yole Europa, Libia, Andrómeda, Hipermestra, Camila, Isifile, las amazonas Marpesia y Lanpeda, Carmentis, Tomiris, Lucrecia, Pantasilea, Policena, Veturia, Artemisa, Penélope, Orithia, Isicrates, Dido y Constancia. Y allí asiste al triunfo y entronización de Margarita en una suntuosa silla adornada de piedras preciosas y un dosel con el toisón de oro y las insignias imperiales:

Cerca del teatro estava
un muy prefulgente estrado,
cortinas de oro tirado,
que todo el campo çercava,
y de muy preciosas piedras
y de perlas orientales
y de los claros cristales
con hojas de verdes yedras [...]

Sobre la famosa silla
vi un rico pavillón,
en él bordado el tusón
de oro rico a maravilla;
en el dosel figurada
la dignidad paternal
con el águila imperial
de tres coronas ornada [...]

En el vestido Margarita traía bordada la divisa que para siempre adoptó tras la muerte de su último marido, Filiberto de Saboya, y que resumía en una suerte de juego poético, de melancólico calambur, todo su desdichado sino, *Fortune infortune fort une*:

En la silla vi asentada
 una reina muy hermosa,
 Margarita preciosa,
 de virtudes adornada,
 su divisa bien broslada
 que a todos vicios repune
 «Fortune, infortune, fort une»,
 de letras bien esmaltada.

La rodean varias figuras alegóricas, como el Consejo, en figura de noble viejo o, además de las virtudes cardinales y teologales, en figura de damas con ropas chapadas de oro, otras virtudes más particulares y apropiadas a su persona: «la vidual Continencia, / y la perfecta Bondad, / la sabia Sagacidad, / la noble Magnificencia». En medio de dulces canciones, Diana le ofrece la palma de victoria y las reinas le imponen una prefulgente corona, «que triunfando la asentaron / en el diánico trono, / do queda lugarteniente / de Diana en sus virtudes, / çerrada con alamudes / de sabias, casta y prudente», desde donde rige y gobierna:

Do reyes y emperadores
 por su valor e prudencia
 le fazen gran obediencia,
 dándole grandes onores,
 de donde gobierna y rige
 con su leal pudiciencia
 los reyes en la amiciencia
 que a los contrarios aflige.

Emperatriz y señora,
 de las virtudes riqueza,
 do sale tanta nobleza
 con que a los imperios dora,
 estos mis versos perdone
 vuestra gran magnificencia
 y su intencion y sentencia
 con su bondad galardone.

El poema, como se advierte, es muy representativo de toda aquella literatura que se crea en torno a Margarita, una literatura celebrativa y encomiástica, pero también teñida de una tristeza melancólica, y siempre artificiosamente elaborada en sutiles juegos retóricos cortesanos y en complejas figuraciones alegóricas, pobladas de modélicas y poderosas damas de la antigüedad y ejemplares virtudes

que la guían en su comportamiento y gobierno. Siempre nos dan la imagen de una mujer golpeada por el destino, pero siempre fuerte y sagaz para doblegarlo.

* * *

Lucrezia Borgia había casado dos veces. La primera, por conveniencia política, con Giovanni Sforza en 1493, matrimonio que anularía cuatro años más tarde su propio padre, el papa Alejandro VI. La segunda, en 1498, con Alfonso de Biscegli, hijo bastardo de Alfonso II de Nápoles, que dos años después sería asesinado por los sicarios de su hermano y cardenal César Borgia. Su tercer matrimonio, esta vez con Alfonso d'Este, que sería duque de Ferrara a la muerte de su padre en 1505, se celebra el 30 de diciembre de 1501 e irá seguido de grandes fiestas días más tarde con motivo del traslado de Lucrezia a Ferrara. Una espectacular comitiva, de la que forman parte, por ejemplo, cuatro carrozas de damas de honor, aparte cardenales, caballeros, escuderos, viaja desde Roma y, tras apoteósicos recibimientos en ciudades de la Italia central (como el de Foligno con carros triunfales que representan a la Lucrecia romana que anuncia la presencia de una Lucrezia superior en virtud o a Cupido ofreciendo la manzana a Lucrezia que gana en hermosura a la misma Venus), llega a Ferrara el día 2 de febrero de 1502. Aquí las fiestas se prolongarán hasta el 8 de febrero, para lo que el propio Alejandro VI tiene que prorrogar el tiempo de carnaval y retardar la entrada de la cuaresma. Entre los festejos diversos, ocupan lugar relevante los literarios: presentaciones, discursos, epitalamios y, por supuesto, teatro, al que tan aficionado era el suegro Ercole d'Este. Epigramas en honor de Lucrezia y de Alfonso compuso Nicolo Mario Paniciato, un poema mitológico Celio Calcagnini, un epitalamio celebrando a la «pulcherrima virgo» a pesar de sus dos matrimonios y amantes diversos Ludovico Ariosto⁸.

En Ferrara se iniciaría también la apasionada relación de Lucrezia con el humanista y luego cardenal veneciano Pietro Bembo, de la que queda una copiosa correspondencia. Bembo le dedicaría *Gli Asolani*, en 1505, y Lucrezia le correspondería, aparte el misterioso mechón de cabellos rubios conservado entre sus escritos, con cartas y versos, algunas veces en español. También Bembo parece que transcribió del castellano, con destino a Lucrezia, versos de poetas españoles como Cartagena, Tapia, Juan Álvarez Gato y Diego López de Haro⁹.

⁸ Las referencias biográficas, puede verse el libro clásico de F. Gregorovius, *Lucrecia Borgia. Según los documentos y correspondencias de su propio tiempo*, trad. esp. de A. Escarpizo, Barcelona: Editorial Lorenzana, 1962. Para la estancia en Ferrara, véase el reciente trabajo de Laura Laureati, «De Borgia a Este: due vite in quarant'anni», en *Lucrezia Borgia. Ferrara-Palazzo Bonacossi, 5 ottobre-15 dicembre 2002*, Ferrara: Comune di Ferrara, 2002, págs. 19-76.

⁹ Pio Rajna, «I versi spagnoli di mano di Pietro Bembo e di Lucrezia Borgia serbati da un codice Ambrosiano», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, II, Madrid, 1924, págs. 229-321.

Del gusto de Lucrezia por la poesía castellana del xv tenemos también otros testimonios como el inventario de su ajuar, por el que sabemos que entre los libros que trae de Roma se encuentra una colección de canciones españolas y que con ocasión de su boda con Alfonso le es regalado el famoso *Cancionero de Módena*, un lujoso manuscrito de 157 folios a una sola columna con rúbricas en tinta roja, que contiene poemas de Santillana, Mena, Lope de Estúñiga, Santa Fe, Torrellas y otros varios poetas castellanos y aragoneses de mediados de siglo.

En ese contexto de aficiones literarias y celebraciones nupciales, hay que situar el poema al que quiero referirme, un texto relativamente breve procedente de la Biblioteca Nacional de Nápoles, que dio a conocer Benedetto Croce en 1894 y que recientemente yo mismo he editado y estudiado¹⁰. Se trata de un escrito en alabanza de la Duquesa de Ferrara y de sus damas, cuyo desconocido autor sería un fiel y admirador cortesano, uno de los muchos españoles allegados a los Borgia y próximo a Lucrezia y a su corte, en cuyo acompañamiento seguramente viajó de Roma a Ferrara en 1502.

El tratado consta de dos partes, una de alabanza a la Duquesa, que ocupa los primeros ciento cincuenta versos, y otra de loores a varias de sus damas y doncellas, que llena los ciento veinticinco versos restantes. Al frente lleva un breve prólogo en prosa, dirigido a tan alta señora, en el que, recurriendo al tópico de modestia, expresa el autor la imposibilidad de escribir debido a que carece de las virtudes necesarias. Sin embargo, al igual que Orfeo cuando bajó al infierno decidido a sacar de allí a su amada Eurídice, pospone sus temores y, con el único propósito de servir, determina componer este tratado, «más de palabras verdaderas escrito» que «de dulçes razones senbrado».

La primera parte del poema, en efecto, son las *Alabanças de Vuestra Excelencia*, como reza la rúbrica, y está formada por quince estrofas de diez versos octosilábicos. Muchas de ellas, como ya estudió Keith Whinnom, no son sino una imitación literal del elogio a la reina Isabel la Católica que Diego de San Pedro incluye al comienzo de su *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*¹¹. Sin embargo, el texto se acomoda a la nueva situación, modificando algunas alusiones y reemplazando la tercera persona por la segunda a quien ahora habla

¹⁰ Benedetto Croce, *Versi spagnuoli in lode di Lucrezia Borgia, Duchessa di Ferrara, e delle sue damigelle*, en *Serie di opuscoli inediti o rari*, I, Nápoles, 1894; Miguel Ángel Pérez Priego, «Los versos españoles a Lucrezia Borgia y sus damas», en A. Baldissera y G. Mazzocchi, *I Canzonieri di Lucrezia. Los Cancioneros de Lucrecia*, Padua: Unipress, 2005, págs. 313-24.

¹¹ Keith Whinnom, «Lucrezia Borgia and a Lost Edition of Diego de San Pedro's *Arnalte y Lucenda*», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli (Sezione Romanza)*, 13 (1971), págs. 143-51. Ivy A. Corfis, *Diego de San Pedro's «Tractado de amores de Arnalte y Lucenda». A critical Edition*, Londres: Tamesis Books, 1985, págs. 44-51. Esa edición sería anterior a la conocida de Burgos, 1522, pero posterior a 1505, cuando Alfonso d'Este adquiere el título de duque y Lucrezia pasa a ser «duquesa... en Ferrara tan querida» como la nombra el poema.

directamente el poeta. Así, donde referido a la reina Isabel decía: «*Es nuestra reina real / en su España así tenida / que del bueno y comunal, / de todos en general, / es amada y es temida*», ahora dirigido a Lucrezia pasa a decir: «*Sois, duquesa, tan real, / en Ferrara tan querida, / qu'el bueno y el comunal, / de todos en general, / sois amada, sois temida [...]*». Por su parte, en las coplas finales, de nueva creación, es donde encontramos referencia al reciente casamiento de la duquesa que le ha propiciado tal estado y ha convertido en gloria su pasado:

Pues tan entera ventura,
a que Dios traeros quiso
por las ondas de tristura,
fue por valle d'amargura
meteros en paraíso,
donde todo lo pasado
es en gloria convertido,
pues siendo aquello olvidado,
poseyendo tal estado,
alcançastes tal marido.

También significativa es la insistencia en la divinización de la dama, motivo muy extendido en toda la poesía de la época y aquí intensificado respecto del poema de San Pedro. Esos encarecimientos dan lugar a algunas imágenes conocidas, que nuestro anónimo autor toma prestadas de otros poetas famosos. La imagen iluminista de la dama «sol divinal» del v. 83:

Mas aunque lo diga mal,
digo que son las hermosas
ante vos, sol divinal,
qual es el pobre metal
con ricas piedras preciosas

(que no se hallaba en el poema a Isabel: «digo que son las hermosas / *ante su cara real* / qual es el pobre metal») la ha tomado seguramente de las famosas *Coplas de Vita Christi* de Fray Íñigo de Mendoza y su repetidísimo primer verso «Aclara, *sol divinal*». Pero los versos que más originalmente resuenan en sus coplas y que tampoco estaban en el poema a Isabel son los de Juan de Mena, como se advierte en la copla XIII:

Si las famosas pasadas
agora fueran presentes,
no fueran ellas nonbradas,

porque en vos son demostradas
 virtudes más exçelentes.
 En la tierra vos sois una
 en medio vuestras donzellas
 más luziente que ninguna,
 como en el çielo la luna
 entre las claras estrellas,

donde la comparación de la dama (Lucrezia) con las famosas mujeres del pasado, así como la de su esplendor con el de la luna, son recuerdo de versos de poemas de Mena¹², como los que comienzan «Presumir de vos loar» o «¡Guay de aquel ombre que mira!».

La segunda parte del tratado, el *Loor de las damas*, está constituida por doce estrofas también de diez versos octosilábicos, dedicadas a otras tantas mujeres de la corte de Lucrezia. Allí son celebradas las damas madonna Ysabetta, al decir del autor, mujer prudente y virtuosa, que transmite sosiego y consuelo; doña Ángela Borgia, su sobrina, de quien alaba la hermosura y galanía, aparte de divinizarla por razón de su propio nombre; la española Juana Rodríguez, diligente y servicial, que consiente vivir en Ferrara y es madre estimada y gobernalle de la nave. Doncellas son Nicola senese, graciosa y discreta, que sabe tañer y cantar; Jerónima, mesurada y honesta; Çindia, prudente y discreta, ante quien no es bastante su elocuencia para loarla; Catalina, diligente servidora, honesta y discreta; Catalinela, de gran merecimiento, imposible de expresar; Samaritana, cortés, a quien conoce poco; Camila, muy sabida y despierta, aunque niña.

El poema no tiene mayor trascendencia, estamos ante unos versos más bien de ocasión y de compromiso, como fueron tantos de los de la poesía de cancioneros¹³. Y como muchos de ellos resultan un tanto convencionales e inexpresivos, de manera que, con los debidos retoques, pueden convenir lo mismo a Isabel la Católica que a Lucrezia Borgia que a cualquier gran dama. Responden siempre a una retórica y a una circunstancia. En este caso, se acomodan bien a la circunstancia concreta de que se instalaran en Ferrara Lucrezia Borgia, duquesa desde 1505, y su corte de damas, sobre quienes el poeta vierte todo tipo de encarecimientos y alabanzas.

* * *

¹² Juan de Mena, *Obra lírica*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid: Alhambra, 1979, págs. 83-84 y 95-96.

¹³ Brian Dutton, *El Cancionero del siglo xv*, III, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991, pág. 53.

La tercera dama objeto de comentario es Isabella d'Este, hija del duque de Ferrara Ercole d'Este, hermana de Alfonso y cuñada, por tanto, de Lucrezia Borgia. Casada con Francisco Gonzaga, pasó a ser marquesa de Mantua, título con el que en realidad se la conoce. Fue otra de las grandes damas del Renacimiento italiano, muy instruida y amante de las letras y las artes¹⁴. Se rodeó siempre de una corte de escritores y artistas, entre los que sobresalió Mario Equicola, autor de un famoso tratado sobre la naturaleza del amor, quien fue algo más que su secretario y preceptor desde 1508. Por la correspondencia que nos ha quedado de Isabella se sabe que fue muy aficionada al teatro, afición que le nacería en la propia corte de Ferrara y heredaría de su padre. En 1502 asistió a las referidas bodas de Alfonso y Lucrezia, y en cartas a su marido describe las fiestas y particularmente las representaciones teatrales, en concreto las cinco piezas de Plauto que en aquella ocasión se escenificaron. Por lo que sabemos, Isabella continuó gustando de los clásicos, así como de las églogas dramáticas cortesanas y de las *sacre rappresentazioni*.

Entre 1514-1515, pasó una larga temporada en Roma como invitada del papa León X. Durante varios meses, acompañada de sus damas, recibió toda suerte de agasajos, entre ellos la representación de piezas teatrales. Una de ellas fue la comedia *Calandria* del Cardenal Bibbiena. Otra sospechamos que fue la comedia *Jacinta* de Bartolomé de Torres Naharro¹⁵, quien por entonces frecuentaba la corte papal y representaba sus primeras obras ante la curia romana. Tratándose de una personalidad tan inquieta y tan atenta a las novedades artísticas, no tendría nada de particular que la marquesa prestara atención a aquellas piezas teatrales con que Naharro quería abrirse paso en Roma y que éste quisiera agasajarla con una de ellas. Lo que sí es seguro es que Isabella se interesó por el teatro de Naharro y que en su biblioteca pronto hubo un ejemplar de la *Propalladia* (1517)¹⁶.

En la *Comedia Jacinta*, Divina, dama poderosa, manda al rústico Pagano que detenga y lleve a su presencia a quienes pasen por los alrededores de su castillo. Así, van compareciendo en escena tres peregrinos, Jacinto, Precioso y Fenicio, que proceden, respectivamente, de Alemania, Roma y España. Cada uno de ellos,

¹⁴ A. Luzio y R. Renier, *Cultura e relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, Torino: Loescher, 1903.

¹⁵ J. P. W. Crawford, «Two Notes on the Plays of Torres Naharro», *Hispanic Review*, 5 (1937), págs. 76-77. Ha reforzado argumentos en favor de esa representación Joan Oleza, «En torno a los últimos años de Bartolomé de Torres Naharro», en P. Garelli e G. Marchetti, eds., *Un 'Homme de bien'*. *Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2004, págs. 233-48. Mi opinión sobre la fecha de la muerte de Naharro y sobre la publicación de la comedia *Aquilana* puede verse en M. Á. Pérez Priego, «La imprenta y el primitivo teatro castellano: el papel del corrector», en P. Botta, ed., *Filologia dei testi a stampa (Area Iberica)*, Modena: Mucchi Editore, 2005, págs. 15-23.

¹⁶ A. Luzio y R. Renier, *op. cit.*, pág. 134.

en sucesivos monólogos, expone sus quejas e infortunios ante Pagano: Jacinto se lamenta de las miserias de la vida cortesana y del servicio a los poderosos, Precioso se queja de los falsos amigos, Fenicio clama contra las vanidades del mundo y expone su propósito de entrar en religión. Podría interpretarse así que los tres vienen a ser personajes simbólicos y, en alguna medida, recogen las vivencias y actitud ante el mundo del propio Naharro. Con las intervenciones de esos personajes transcurren tres jornadas de la comedia. En la cuarta, hacen los tres una encendida defensa y exaltación de las mujeres, en la que pueden leerse versos tan rotundos como estos contra los que dicen mal de mujeres y en alabanza de la condición femenina:

¡Mueran en malas batallas
 los puercos, sacos de menguas,
 que en mugeres ponen lenguas
 deviendo enentes cortallas!
 A las mugeres loallas
 dentro y fuera de poblados,
 y subillas y ensalçallas
 sobre todos los estados.
 ¡O vellacos deslenguados,
 maldizientes detratores,
 que devrían, los traidores,
 ser dellas apedreados! [...],

versos que preludian la entrevista con la gran dama, que ahora se acerca a ellos. En la quinta jornada, aparece majestuosamente Divina, que viene cantando con júbilo la hermosura de la naturaleza, y les solicita noticias de los lugares de donde proceden. En su respuesta, Precioso hace referencia a su huida y persecución por la Inquisición, de la que más de uno parece haber escapado. Divina acaba persuadiéndoles de que no continúen camino y les promete repartir con ellos cuanto tiene, al tiempo que, en un desenlace un tanto precipitado, pide a Jacinto por marido y a los otros dos por hermanos¹⁷.

La comedia, fuera de algunos desajustes, como éste de la decisión final, está bien articulada en el desarrollo de la acción, la fluidez del diálogo y el juego de personajes. Es importante señalar también que la obra está construida a partir de una anécdota de tradición folclórica, la de la mujer que atrae a los caminantes y

¹⁷ Las obras de Naharro pueden verse en Joseph E. Gillet, ed., *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, Bryn Mawr-Filadelfia: Univ. de Pennsylvania, 1943-1951, 3 vols.; Miguel Ángel Pérez Priego, ed., *Obra completa*, Madrid: Turner (Biblioteca Castro), 1994, y *Antología (Teatro y poesía)*, Badajoz: Diputación de Badajoz (Clásicos Extremeños, 11), 1995.

les hace abandonar su camino para forzar su casamiento o su voluntad, o incluso para darles muerte, tema de larga tradición, que en la Edad Media se remonta a los relatos de serrana, en cantares o romances, y que también guarda cierto parecido con algún episodio del *Palmerín de Olivia*¹⁸.

Las jornadas finales, las que contienen el elogio de la protagonista y de la mujer en general, así como de la magnanimidad de la dama, parecen estar calculadas para halagar y satisfacer a una dama destinataria de la obra o que hiciera de anfitriona, a cuya exaltación va dedicado el espléndido villancico final:

Villancico

Una tierra sola, Roma,
y un Señor, un solo Dios,
y una dama sola, vos.

Holgava Dios aquel día
quando a vos os hizo tal,
de tan precioso metal
qu'el mundo no's merescía.
Mayor bien ser no podía
que tener acá entre nos
una dama tal qual vos.

Hízoos Dios tan gran señora
y en las damas tan sin par,
que no devría culpar
a quien por tal os adora;
y ansí los tienpos de agora
no se hallan tales dos:
ni otra Roma ni otra vos.

¹⁸ Allí una de las mujeres que se cruzan en la fidelidad de Palmerín con Polinarda es la reina de Tarsis, viuda, hermosa y rica que ha sido abandonada por el infante Manarix, de cuya deslealtad se venga con una corona encantada que le hace arder sobre la cabeza y que sólo le podrá quitar el más leal amador. Palmerín, que llevará a cabo esa empresa, será forzado a mantener una relación con la reina por obra de un vino encantado, que lo lleva a yacer con ella y a engendrar un hijo. Sobre esa historia de la mujer poderosa que fuerza u obliga al caminante o peregrino, diluida en su obra ciertamente, Naharro tejió más bien una especie de diálogo filosófico-moral, cuajado de sentencias y reflexiones moralizantes (M. Á. Pérez Priego, «La materia caballeresca en los orígenes del teatro español», en *La comedia de caballerías*, Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, ed. F. B. Pedraza, R. González Cañal y Elena Marcello, Almagro: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha [Corral de comedias, 19], 2006, págs. 17-29).

APUNTES SOBRE EL GÉNERO NOVELESCO DE
«SUCESOS Y PRODIGIOS DE AMOR», DE JUAN PÉREZ DE
MONTALBÁN

ANTONIO REY
(Universidad Autónoma de Madrid)

INTRODUCCIÓN BIOGRÁFICA¹

Juan Pérez de Montalbán nació en Madrid, probablemente en 1602, aunque no hace mucho se ha apuntado que quizá naciera el año anterior.² Era hijo de Alonso Pérez, conocido impresor, y de Felipa de la Cruz, casados en la Corte desde 1592. El matrimonio vivió algunos años en Alcalá de Henares, donde el padre había nacido y era librero, hasta que trasladó su establecimiento a Madrid, ubicándolo en la calle de Santiago, cerca de la célebre puerta —ya por entonces quemada— de Guadalajara, donde vino al mundo nuestro autor. La familia tuvo cinco hijos (los restantes fueron Cristóbal, Isabel, Petronila y Ángela), y parece ser que era extremadamente devota, quizá debido a su probable ascendencia judaica, pues era usual que los conversos exageraran su religiosidad cristiana, a

¹ Los datos biográficos fundamentales sobre Montalbán pueden verse en A. de la Barrera, *Catálogo biográfico y bibliográfico del teatro antiguo español* (Madrid, 1860), ed. facsímil, Londres: Tamesis Books, 1968; G. Y. Bacon, *The Life and Dramatic Works of Doctor Juan Pérez de Montalbán*, BHi, XXVI (1912), págs. 1-475; y Jack H. Parker, *Juan Pérez de Montalván*, Boston: Twayne, 1975.

² V. Dixon, «Juan Pérez de Montalbán's *Segundo Tomo de las comedias*», HR, XXIX (1961), pág. 96, n. 22.

fin de evitar cualquier tipo de sospecha.³ La más que posible condición conversa de Montalbán no está totalmente probada, aunque existen indicios suficientes como para sostenerla, basados sobre todo en las acusaciones manifiestas de judaísmo que contra el discípulo de Lope hizo Quevedo en su *Perinola*, y en el hecho harto significativo de que aquél no se defendiera de estos ataques, y sí de otros, en su contrarréplica de la *Trompa* o en datos como que el propio Montalbán, en su *Para todos* (1632), asegurara que el arte de la imprenta había tenido su origen entre los hebreos (su padre era impresor) además de por ciertos rasgos peculiares de una de sus novelas, *La fuerza del desengaño*, que analizaré en otro momento.⁴

Estudió Humanidades y Filosofía en la Universidad de Alcalá de Henares, en compañía de su gran amigo Francisco de Quintana, y se licenció en el año 1620, doctorándose más tarde en Teología por la misma Universidad, en 1625 ó 1626. Por las mismas fechas, en 1625, probablemente antes de obtener el doctorado, fue ordenado sacerdote y obtuvo la capellanía de la parroquia de San Juan en Ocaña. También en dicho año fue admitido, junto con su amigo Quintana, en la Congregación de San Pedro de Sacerdotes Naturales de Madrid, concretamente el día 13 de mayo. Años más tarde, en 1632, era aceptado como discreto en la Venerable Orden Tercera de San Francisco, aunque no entró a formar parte de ella hasta 1633, año en el que, poco después, era nombrado Notario Apostólico del Santo Oficio.

Hacia 1636 comenzaron a notarse ciertas anomalías en su comportamiento, ciertos problemas mentales, posiblemente heredados, de origen familiar, aunque sin duda agudizados por el exceso de estudio, las agrias polémicas literarias en que se había visto inmerso (sobre todo la de Quevedo, sin menospreciar la de Villaizán), y la reciente muerte de su admirado y querido Lope de Vega. Merced a este aluvión de motivaciones, seguramente, sus desequilibrios psíquicos fueron en aumento. Sufrió diversos ataques de locura, múltiples colapsos que, a veces, le hacían perder totalmente la razón y verse transportado de nuevo a su niñez, según cuenta su amigo Quintana en *Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del gran poeta y teólogo insigne Dr. Juan Pérez de Montalbán*, publicadas por Pedro Grande de Tena. El poco juicio que le quedaba le abandonó totalmente, por lo que tuvo que ser ingresado durante unos seis meses en el asilo de Madrid.

³ Es suficiente pensar (ahora que sabemos que don Diego Coronel es un converso) en el *Buscón* de Quevedo, donde el pícaro dice de él y de su amo, que: «era de notar ver a mi amo tan quieto y religioso, y a mi tan travieso, que el uno exageraba al otro o la virtud o el vicio»; Cito por mi ed., Madrid: SGEL, 1983, pág. 73.

⁴ Los principales estudiosos de la obra de Montalbán —J. H. Parker, *op. cit.*, y M.^a G. Profeti, *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Universidad de Pisa, 1970— creen que en efecto, era converso.

Murió el 25 de junio de 1638, sin llegar a ver publicado, por sólo un mes, el *Segundo tomo de sus comedias*, preparado por su padre. Se le hicieron suntuosas exequias, siendo sus panegiristas fray Diego de Niseno, provincial de San Basilio, y el doctor Francisco de Quintana, superior del hospital de la Concepción, los dos muy queridos por el finado. Los poetas le dedicaron sentidos elogios fúnebres, entre los que destacan el *Elogio evangélico funeral* de Fray Diego Niseno y la *Oración panegírica* de Francisco de Quintana, recolectados, como he anticipado, por su amigo el licenciado don Pedro Grande de Tena e imprimidos por su padre con el título de *Lágrimas panegíricas [...] Lloradas y vertidas por los ilustres ingenios de España*, Madrid, imprenta del reino, año de 1639.

VIDA LITERARIA: LA SOMBRA DE LOPE

Las aficiones literarias de Juan Pérez de Montalbán se manifestaron tempranamente, pues ya a los diecisiete años escribió su primera comedia, *Morir y disimular*, posiblemente ayudado por Lope de Vega y, desde luego, a la zaga de su concepción dramática. Por esas fechas, durante sus años universitarios, compuso otras comedias, como *La ganancia por la mano* y *Cumplir con su obligación*, además de, seguramente, algunas de las novelas cortas incluidas en *Sucesos y prodigios de amor* (1624). *La villana de Pinto*, en concreto, está escrita, según propia confesión de su autor, cuando era estudiante en Alcalá: «Esta novela escribí estando en la villa de Alcalá de Henares, donde vuestra merced es Licurgo y Apolo», dice en la dedicatoria al Marqués de Careaga.

Desde el primer momento fue el discípulo predilecto de Lope, a quien quería como amigo leal, admiraba como maestro y, en fin, casi idolatraba, movido no solo por la poderosa atracción que sobre él ejercía la pasmosa obra literaria del Fénix, sino también por el afecto personal, a causa de la comunicación continua que había tenido con él desde la adolescencia, dada la amistad que existía entre Lope y su padre, Alonso Pérez, frecuente impresor de sus escritos. Es obvio que tanto Lope como Montalbán aceptaron gustosos la relación de maestro y alumno, que, unida a la amistad cordial que siempre existió entre ambos, se mantuvo constante, a pesar de algún que otro distanciamiento ocasional, hasta el día de su muerte.⁵

Todos los escritores contemporáneos insistieron en resaltar la dependencia literaria que Montalbán tenía de Lope. Para comprobarlo, es suficiente recordar los poemas de elogio preliminares a *Sucesos* de Valdivielso, Tirso de Molina y

⁵ Sobre esta cuestión, *vid.* J. H. Parker, «Lope de Vega and Juan Pérez de Montalbán: their literary relations», en *Hispanic Studies in Honour of L. González Llubera*, Oxford, 1959, págs. 225-35.

Anarda.⁶ El primero dice admirar en Montalbán una serie de virtudes estéticas «traducidas de Lope». Tirso le alaba, igualmente, entendiendo como algo natural que dé tan espléndido fruto «alimentado en su Vega». Anarda se refiere literalmente, en fin, al hecho de que «su alumno la Fama os llama»:

Las locuciones floridas,
 las elegantes purezas,
 las delgadas agudezas
 y las dulzuras lucidas
 admiro en ti, traducidas
 de Lope, que te inspiró
 sus alientos y infundió
 su espíritu, porque solo
 te gloriases de que Apolo
 a su imagen te formó.
 (Valdivielso)

Fruto das en vez de flor
 en el abril de tus años:
 para el cuerdo desengaños,
 preceptos para el amor.
 Prodigioso es el autor
 que a tales prodigios llega;
 mas si Manzanares riega
 plantas de Apolo tributo,
 ¡qué mucho nos dé tal fruto
 alimentado en su Vega!
 Su memoria inmortalizas,
 porque cuando Fénix quede
 todo fama, en ti se herede
 el parto de sus cenizas.
 Pues tu patria fertilizas,

⁶ Anarda es el pseudónimo literario de doña Ana Francisca Abarca de Bolea, hermana del Marqués de Torres, descendiente de una aristocrática familia aragonesa. Muy relacionada con Lastanosa, Ustarroz y Gracián, Anarda, monja cisterciense, «parece que pasó la mayor parte de su vida en el convento leyendo, estudiando y escribiendo vidas de santos, poemas devotos o composiciones para diversos certámenes celebrados en Aragón alrededor de 1650», en palabras de W. F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo xvii*, BRAE, anejo X, Madrid, 1963, pág. 121. Su más conocida creación literaria fue la novela con estructura de reunión académica titulada *Vigilia y octavario de San Juan Bautista*, Zaragoza, 1679.

escribe sutil y diestro
 y ocasiona al siglo nuestro
 que laureles te aperciba,
 para que en ti eterna viva
 la fama de tu maestro.
 (Tirso de Molina)

Heliodoro sois y Apolo
 de aquesta verde floresta,
 planta, en fin, de Lope puesta,
 Lope, Fénix, sol y solo.
 Desde el uno al otro polo
 su alumno la Fama os llama;
 mas no es mucho que la fama
 os haga tanto favor,
 inclinada a vuestro amor
 por lo que tiene de dama.⁷
 (Anarda)

El «primogénito del ingenio de Lope de Vega», por decirlo con palabras de Valdivielso, en justa correspondencia, rindió siempre tributo a su mentor, mediante elogios múltiples y variados de toda suerte. En *Sucesos*, por ejemplo, lo hace tres o cuatro veces. La más interesante de todas es un largo parlamento que interrumpe la peripecia narrativa de *Los primos amantes* para decir lo siguiente:

¿Quién no se ríe de ver a un hombre (que porque él sabe más de un poco de gramática se puede llamar gramático simple), satisfecho de su buen juicio y pagado de sus buenas letras, hablar y tomar la pluma contra quien alaban todos? Hombre o gramático, o lo que fueres, que bien poco puede ser quien se deja vencer de su envidia, ¿de qué te sirve querer deslucir el sol y oponerte a sus divinos rayos, si naciste nube y es fuerza que su mismo calor te venga a deshacer? ¿Qué importa que se atreva tu ingenio (si acaso lo tienes) a vituperar los escritos que todo el mundo estima, si nadie te escucha, porque no tienes autoridad sino para contigo? Escribe algo, intenta algún poema, que no

⁷ Cito siempre por la primera edición de *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares*, Madrid: Juan González, a costa de Alonso Pérez, 1624; aunque prefiero modernizar el texto cuando dicha modernización no atenta contra la fonética. En los casos en que no hay variantes, utilizo la edición de A. González de Amezúa, Madrid: SBE, 1949. He visto después la de L. Giuliani, Barcelona: Montesinos, 1992.

se gana la opinión propia solo con censurar los trabajos ajenos. Pero Séneca te disculpa; porque un envidioso, ¿qué ha de hacer sino consumirse y ladrar porque le falta a él lo que mira en otros?⁸

Obviamente, la defensa de Lope se dirige contra Pedro de Torres Rámila, lector de gramática latina en la Universidad de Alcalá, denostado aquí como «gramático simple», que había atacado muy duramente a Lope en 1618 por medio de un libro que pretendía borrar como una esponja sus obras, llamado por ello *Spongia*, hoy perdido. Los amigos del Fénix, dirigidos por Francisco López de Aguilar, contrarreplicaron aún con mayor dureza en su *Expostulatio Spongiae* (1618). El discípulo querido, en buena lógica, actúa como fiel valedor de su maestro⁹, y se sirve de argumentos similares a los utilizados por el propio Lope en *La Filomena*:

Decidle al ave fúnebre¹⁰, deidades,
 trocando por verdades
 esta envidiosa tema,
 que emprenda algún poema
 que intente honor a España:
 es la reprehensión fácil hazaña,
 pero el tomar la pluma
 no se concede a todos.¹¹

En *Sucesos* también reconoce siempre la impronta capital de su magisterio, le dedica expresamente *La mayor confusión*, etc., y, sobre todo, tras su muerte, le dirige un espléndido homenaje: *Fama póstuma a la vida y muerte del Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio* (Madrid, 1636), la primera biografía de Lope, en la que, llevado de su natural amor hacia él, intentó ofrecer una imagen intachable y ejemplar del Fénix, corriendo conscientemente un tupido velo sobre sus miserias, y destacando solo las grandezas de su vida y de su obra.¹² De ese modo, pergeñó, desde luego, un retrato desmesuradamente immaculado y, por ende, falso de su maestro.

⁸ Ed. cit., págs. 279-80.

⁹ Vid. J. de Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid: CSIC, 1947, vols. I y II.

¹⁰ Antes había llamado a Rámila «tordo».

¹¹ M. Blecua, Lope, *Obras poéticas*, Barcelona: Planeta, 1983, pág. 652.

¹² Así opinan H. Rennert y A. Castro en su *Vida de Lope de Vega*, Madrid: Anaya, 1968. Aunque no piensa lo mismo M.^a G. Profeti, *op. cit.*, pág. 12 y sigs., más partidaria de la incapacidad de Montalbán como biógrafo, a consecuencia de su marcada inclinación al ejercicio retórico válido por sí mismo.

El cariño de Lope a Montalbán, de otra parte, se mantuvo asimismo constante desde sus primeros elogios al *Orfeo* y a *Sucesos* (ambas obras de 1624), hasta el postrer reconocimiento, expresado en el grave y delicado momento de hacer testamento, prueba manifiesta de la permanencia de dicho sentimiento paternal, porque una de sus cláusulas no deja lugar a dudas:

A el Doctor Juan Pérez de Montalbán, que yo he amado y tenido en lugar de hijo, dejo un retrato que está en mi estudio, señal de mi amor y de mis pocos bienes, pues con diferentes prendas había yo de acudir a tan grandes obligaciones.¹³

Así pues, Montalbán estuvo protegido por Lope durante la mayor parte de su vida creadora, hecho digno de consideración en el mundillo literario de la época, pues implicaba en buena medida el abrigo simultáneo de la mayor parte de los «ingenios» de la Corte, casi todos ellos amigos, imitadores o admiradores del autor de *Fuenteovejuna*. Si elogios y parabienes fueron abundantemente vertidos sobre los escritos de Montalbán, ello se debió en parte a sus propios méritos, indudablemente, pero también a su condición reconocida de segundo Lope de Vega, de hijo artístico del monarca de los teatros hispanos.

Sin embargo, no todo fueron ventajas en ese torrente de alabanzas, porque, incluso en las bienintencionadas, no quedaba claro en ocasiones si ensalzaban al discípulo porque era tan digno de admiración como su mentor, o si, en realidad, usaban su nombre como pretexto para encumbrar indirectamente al Apolo de los poetas de España; aunque en todo caso halagaran su vanidad, por el mero hecho de hacerle semejante a su maestro. Pero, ¿no querrían decir, de vez en cuando, que se trataba de un simple émulo, carente de originalidad, cuyos hallazgos literarios no debían atribuirse a su ingenio, sino al de su protector? Dada la proverbial ambigüedad de estas felicitaciones artísticas, pergeñadas siempre desde la óptica de su dependencia del Fénix, lo único que resulta obvio en ellas es la loa del maestro, del inspirador, pero quizá no tanto la del discípulo imitador.¹⁴

No obstante, éste parecía no ya contento de su posición ancilaria, sino incluso orgulloso de ella, pues, dado que, para bien o para mal, hacerle semejante a Lope constituía, sin duda alguna, un mérito nada desdeñable. Por eso dice en la dedicatoria de *La mayor confusión*:

¹³ *Apud.* Rennert y Castro, *Vida*, ed. de Madrid, 1919, pág. 439. Suprimido en ediciones posteriores.

¹⁴ Es suficiente leer todos los poemas de elogio preliminares a *Sucesos*, o simplemente, los tres de Valdivielso, Tirso y Anarda que reproduzco.

Esta novela [...] restituyo a vuestra merced como cosa suya, porque si lo poco que he alcanzado en mis pocos años lo debo a su doctrina, a cuyos pechos me he criado siempre, volver al mar lo que salió de su abundancia más se debe llamar restitución que ofrenda. Yo me holgara pareciera de vuestra merced porque, en efeto, fuera de Lope, aunque esto no *sería* difícil de creer en muchos, que, pensando deslucir algunas obras mías, y viéndose convencidos a que están escritas con acierto, se las atribuyen a vuestra merced, error grande de su mala intención, pues no advierten que mejorándolas de dueño las califican; y lo mismo que intentan para desconsolarme viene a servirme de panegírico.¹⁵

La declaración es muy clara e iluminadora: Lope era su maestro indudable, su modelo en todo, el mar de su inspiración en poesía, teatro y, lo que ahora me interesa, en el ámbito de la novela corta. Cervantes también estaba indirectamente implicado, al haber originado la emulación de Lope, porque sus cuatro *Novelas a Marcia Leonarda* pretendían, en primer lugar, competir con las, ya celebradas por todos, *Novelas ejemplares*, que el propio Montalbán había imitado desde el principio, desde *La villana de Pinto*, que sigue de cerca los pasos de *La Gitanilla*. El camino estaba marcado; sigámoslo.

COMPONENTES GENÉRICO-NOVELESCOS DE «SUCESOS»¹⁶

Cuando nuestro autor se inicia como novelista, en el año 1624, la novela cortesana o novela corta es un género de moda, en pleno auge, pues en el corto espacio de cuatro años habían aparecido no menos de siete volúmenes que contenían narraciones de esta índole, sin olvidar que Lope había dado a la imprenta, justamente entre 1621 y 1624, esto es, entre *La Filomena* y *La Circe*, sus cuatro novelas a Marcia Leonarda. Así, las ocho novelas ejemplares del notario del Santo Oficio son rigurosamente coetáneas de *Novelas morales* (1620) de Ágreda y Vargas, *Casa de placer honesto* (1620) de Salas Barbadillo, *Teatro popular* (1622) de Lugo y Dávila, *Historias Peregrinas y ejemplares* (1623) de Céspedes y Meneses, *Novelas amorosas* (1623) de José Camerino, *Cigarrales de Toledo*

¹⁵ Cito, como ya he dicho, por la primera edición, Madrid, 1624. Aunque, en este caso, la única variante con la de Amezúa (págs. 129-30) se encuentra en la línea octava, pues donde él lee «fuera», la princeps dice «sería».

¹⁶ Hace años me ocupé de estas novelas, primero, y muy sesgadamente, en «El erotismo en la novela cortesana», *Edad de Oro*, IX (1990), págs. 271-88; después, sobre todo, analizando el marco novelesco del volumen, en «Madrid en *Sucesos y prodigios de amor*: la estética novelesca de Juan Pérez de Montalbán», *Revista de Literatura*, LVII (1995), págs. 433-54. De esas fechas son estas reflexiones inéditas que publico ahora.

(1621?-1624) de Tirso de Molina, y *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* (1624) de Juan de Piña.¹⁷

Montalbán aprovecha ese momento de efervescencia novelística porque se aviene muy bien con sus deseos de lograr reconocimiento literario con rapidez —nada mejor, para ello, que un género en ebullición—, porque la novela corta ofrecía además una fórmula artística considerada menor, apta para jóvenes que se iniciaban en las lides literarias, y porque, finalmente, pertenecía a un círculo próximo a la «novella», ya que era discípulo de Lope y amigo de Lugo y Dávila, cuya obra novelesca había elogiado por medio de una décima preliminar. Su incursión fue, por otra parte, muy afortunada, pues la aceptación que el público dispensó a *Sucesos* fue tal, que se hicieron necesarias, a lo largo del XVII, dieciséis ediciones de la obra, cuando menos, para satisfacer sus apetencias de lectura, además de dos traducciones, una al francés y otra al italiano. El autor, a juzgar por la más que favorable acogida del lectorado, había acertado plenamente.

Las narraciones de Montalbán, no obstante, y a pesar del inmenso éxito de público que tuvieron en su época, desde entonces acá no han gozado de la misma aceptación, sino todo lo contrario. Más bien se ha seguido, no sé si implícitamente, la malévola opinión de Quevedo, cuando aconsejaba en su *Perinola* a nuestro autor que dejara «las novelas para Cervantes». Juicio que, por otra parte, no solo es válido para el «retacillo de Lope», si a ello aplicamos un cierto rigor, sino también para la mayor parte de los novelistas españoles seiscentistas que escribieron después de las *Ejemplares* cervantinas sin apenas enterarse, con mucha frecuencia, de los hallazgos geniales del autor del *Quijote*. Juan Pérez de Montalbán no fue el único lector-imitador poco profundo de Cervantes, sino uno de tantos, por lo que podríamos decir que se le ha desdeñado y, en general, se le sigue desdeñando no muy acertadamente, quizá incluso injustamente; aparte de que muy pocos se han detenido a leer estos relatos con una mirada crítica y filológica.

Uno de los pocos que lo ha hecho, Amezúa, no ha sido tan duro, pues en realidad lo único que le reprocha, además de su juventud, es que «le faltaba [...] la observación y el estudio de la realidad de la vida». Y en esto, desde nuestra actual perspectiva, no hay censura alguna, ya que ahora sabemos que las declaraciones de realismo que expresan los escritores de novelas cortesanas son un simple tópico literario, un recurso de escuela sin mayor interés,¹⁸ y no, como creía el ilustre historiador, una afirmación de realismo estético tendente a reproducir la vida con fidelidad. Así, cuando Montalbán dice que *La mayor confusión* «tiene mucha parte de verdad», o que en *Los primos amantes* «el caso es verdadero», está siguiendo una receta estereotipada, con el objeto de crear

¹⁷ Vid. B. Ripoll, *La novela barroca*, Salamanca: Universidad, 1991.

¹⁸ Profeti, pág. 18.

ilusión de realidad en el lector y acentuar la verosimilitud de la novela, al igual que hacen M.^a de Zayas, Solórzano y los demás, porque, en verdad, la novela cortesana, o novela corta, o novela corta marginada,¹⁹ es un género literario condicionado totalmente por directrices estéticas, por normas de escuela procedentes de la novela italiana, de Cervantes —en la medida muy superficial en que fueron capaces de entenderle—, de la comedia, de otros géneros del XVI, y de la preceptiva clásica, bien directamente, bien a través del Pinciano o de Carvallo; pero no definida, en ningún caso, por ser una pintura fiel de la realidad.

Por ello, cuando Amezúa alaba, en cambio, la imaginación del notario del Santo Oficio, su facilidad para pergeñar adecuados caracteres, el «buen gusto y sentido de la novela» y, sobre todo, su: «constante dinamismo, acción mucha y sostenida, que por sí sola sabe engendrar movidos episodios y seductoros peripecias, para que en brazos del interés y de la amenidad la novela cumpla su misión, que es solazar y distraer al lector».²⁰ Debemos entender que defiende al discípulo de Lope, al igual que, desde otro punto de vista, hace M.^a Grazia Profeti, y, más que ningún otro estudioso, W. F. King, para quien: «Su gran talento reside, en realidad, en la construcción de novelas; notables por la originalidad de la trama, la agilidad narrativa, la simplicidad del lenguaje, y unos personajes insólitamente coherentes, algunas de sus novelas se encuentran entre las mejores del siglo».²¹

Las narraciones de Montalbán, en mi opinión, no tienen nada que envidiar a las de M.^a de Zayas, Céspedes o Castillo Solórzano, y son superiores, según creo, a las de José Camerino, Lugo y Dávila, Andrés de Prado, Eslava, Ágreda y Vargas, Juan de Piña, etc. Únicamente le superan Lope, Tirso y Salas Barbadillo, aparte del intocable —para todos, y a pesar del Fénix— Cervantes. En todo caso, parece que se tiende hacia un mayor aprecio por ellas, aunque no ha mucho W. Krömer ha definido su quehacer como el de un mero aplicador más o menos hábil de recetas consabidas que empiezan a hacerse triviales.²²

¹⁹ Marbete genérico que no me gusta nada, pese a la inteligente defensa de Evangelina Rodríguez, que lo postuló así: *Novela corta marginada en el siglo XVII. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*, Universidad de Valencia, 1979.

²⁰ Ed. cit., pág. XIII.

²¹ W. F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, BRAE, anejo X, Madrid, 1963, pág. 137.

²² Wolfram Krömer, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid: Gredos, 1973, págs. 229-31.

CONCEPTO DE LA NOVELA: COMPONENTES GENÉRICO-LITERARIOS²³

Aparte de algunos tópicos habituales del género, como la ejemplaridad («en ocho novelas ejemplares»), la ya comentada referencia a la realidad de lo narrado, o la no menos común alusión a la originalidad de los argumentos frente a los «novellieri» italianos, tres lugares comunes de la herencia cervantina, o, por mejor decir, algunas de las pocas cosas que entendieron de Cervantes («Solo quiero que me agradezcas que no las has de haber visto en la lengua italiana —presume el escritor en su prólogo— culpa de algunos que las escriben no sin agravio de la nuestra y de sus ingenios, pues para cosa de tan poca importancia piden a otras naciones pensamientos prestados».²⁴ «Que no queda inferior al Cintio, Bandello y Boccaccio en la invención destas fabulas» —dice Lope de él en su censura preliminar—); aparte eso, repito, la novelística de Montalbán se caracteriza por responder, dicho sea básica y brevemente, a la siguiente poética implícita:

1. *Hacia una novela cortesana, bizantina y pastoril*

Una de las primeras peculiaridades que llama la atención del lector de *Sucesos* es la carencia absoluta de notas festivas que hay en todas las novelas, la falta de chistes, anécdotas cómicas, personajes apicarados, situaciones satíricas, burlas, bromas, etc. Y el correspondiente tono opuesto, esto es, siempre serio, digno y aristocrático que las define. Y ello es de resaltar porque, como es sabido, la mayor parte de los cultivadores de la novela corta del xvii (Zayas, Barbadillo, Solórzano, Lope, Tirso, Camerino, Lugo y Dávila), o bien jalonan de vez en vez sus novelas de amor con alguna anécdota o cuentecillo divertido, o bien incluyen alguna narración apicarada y salaz entre los relatos graves de sus colecciones. En cualquier caso, lo que no es usual es el ceño constantemente adusto, grave, falto siempre de humor que caracteriza a Montalbán, fruto de su interés exclusivo por un mundo elevado, idealizado y nobiliario, de pasiones y vicios solo aristocráticos, de sentimientos únicamente posibles entre gentes de posición elevada.

Ello presupone, dentro de la mal definida novela cortesana, una concepción particular, desdeñosa de la tradición literaria picaresca y satírica, abierta solo a las realizaciones de corte idealista y heroico, como la novela griega, la morisca, los libros de pastores y la caballerescas, además de la «novella» italiana.

²³ Estas viejas notas, escritas hace ya años, que publico ahora con excesiva premura, se han visto mejoradas por la consulta de M.^º Jesús Ruiz, *Novela corta española del siglo xvii: teoría y práctica en la obra novelesca de Juan Pérez de Montalbán*, Cádiz: Universidad, 1995.

²⁴ Montalbán es, en efecto, uno de los novelistas más originales de su época, al decir de W. F. King, y C. Bourland.

Es evidente que nuestro escritor no entendió a Cervantes, a quien, sin embargo, tenía siempre delante, ya que confundió la elevación novelesca con el rango temático de los personajes, y la altura literaria con la altura social de sus tramas, además de, eso sí, una marcada estilización poética de la expresión. Las doce novelas cortas del autor del *Quijote* utilizan una serie de refinados recursos, una inteligente y depurada técnica narrativa, una sutil interacción entre realidad y ficción, que se le pasaron totalmente desapercibidas al «retacillo de Lope». No supo captar que todo eso presuponía una decidida liberación de la capacidad de comprensión en el lector, y, por ende, implicaba una concepción siempre abierta, culta y aristocrática de la novela, incluso en los relatos de materia apicarada y rufianesca, como el espléndido *Coloquio de los perros*.²⁵ Montalbán se atuvo a lo clásico, a lo tradicional, a lo anterior a Cervantes, persiguiendo con ello el decoro aristotélico: primor estilístico, composición medida, nobleza de los personajes, grandeza de los sentimientos...; eso era, para el alumno de Lope, una concepción apreciada del relato; pero no supo ver que eso era también, entre otras cosas, lo que había superado genialmente el manco de Lepanto.

Guiado por su mentor, Lope de Vega; influido por amigos como Lugo y Dávila o Francisco de Quintana, el joven escritor se forjó una visión de la novela corta muy próxima a la de la novela larga de corte idealista. Es suficiente pensar en que las ideas del Pinciano o de Cervantes («que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso», I, 47) fueron a menudo defendidas por los amigos del doctor en Teología. Lope, por ejemplo, dice en su *Epístola VII, A un señor destes reinos*, que «la esencia de la poesía no es el verso, como se ve en Heliodoro, Apuleyo, las Prosas de Sannazaro...». Lugo y Dávila, en el prólogo a su *Teatro popular*, afirma que «la novela es un poema regular fundado en la imitación», o que «hallamos en los griegos [...] este género de poemas, cual se ve en la de *Teágenes y Cariclea, Leucipo y Clitophonte*». Francisco de Quintana divide sus *Experiencias de amor y fortuna* (1626) «en poemas, porque poema es nombre genérico que no solo a los versos comprende, sino a la prosa». Céspedes titula una de sus más conocidas novelas *Poema trágico del Español Gerardo*.

En suma: en el círculo literario de nuestro autor se produjo una paulatina, pero clara y gradual asimilación de géneros narrativos en principio diferenciados, y la novela corta de origen italiano se fue acercando cada vez más a la novela bizantina y pastoril, a la novela heroica que franceses, italianos e ingleses denominan roman, romanzo o romance. Cervantes lo había hecho antes, pero mezclando en proporciones diversas *romance* y *novel*, elementos idealistas y

²⁵ Vid., simplemente, mi trabajo «Género y estructura del *Coloquio de los perros* o ‘cómo se hace una novela’», en *Lenguaje, ideología y organización textual en «Las Novelas Ejemplares»*, Madrid: Universidad Complutense, 1983, págs. 119-44; en su versión última, en *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga: Universidad, 2003.

realistas. No así los demás. De ahí que Montalbán se viera afectado por esta concepción de lo novelesco, patente en Lope y en Lugo y Dávila, por ejemplo, que tiende a encumbrar la novela corta por medio de la utilización sistemática en su seno de temas y recursos procedentes de la conjunción culta bizantino-pastoril. No olvidemos que Anarda, para elogiar *Sucesos*, llama Heliodoro al joven escritor; ni que el notario de la Inquisición escribió una comedia sobre *Teágenes y Cariclea*.²⁶

No es que todas las novelas de *Sucesos* estén marcadas por tal estética. Claro está. Unas lo están más que otras, aunque de una u otra manera afecta a la mayor parte. El componente aventurero y bizantino está muy presente en *La hermosa Aurora*, *La Prodigiosa* y *La desgraciada amistad*, así como en *Los primos amantes* y *El envidioso castigado*, aunque en ésta última de forma más tenue. La novela pastoril, por otra parte, condiciona decisivamente la cervantina *Villana de Pinto*. Pero lo fundamental es que en casi todas estas narraciones se produce una interesantísima conjunción bizantino-pastoril, pues cuando aparecen elementos de la novela griega, simultáneamente, adquiere gran importancia la naturaleza idealizada del bucolismo, como marco inherente de aventuras caballerescas y lances de amor.

El émulo de Lope siente muy unidos ambos géneros quinientistas a la llamada novela cortesana, porque ya se habían integrado, aunque de diverso modo, en las novelas del siglo XVI, como *Clareo* y *Florisea* (1552), de Reinoso, merced a sus *Insulas Pastoril* y *Deleitosa*, como *La Diana* (1559) de Montemayor, que entrelazaba sus eglógicos casos de amor por medio de cruces a la manera griega o por el de una mujer cortesana y guerrera llamada Felismena, o como *La Galatea* (1585) de Cervantes, mucho más próxima a la práctica del XVII, por obra de su compleja mixtura cortesano-bizantina-pastoril que remoja todos esos géneros. Ahora, en la novela corta, asimismo, cuando priva lo bizantino sucede lo propio con lo pastoril. Y no solo en las novelas de Montalbán, sino también en otras como *Las fortunas de Diana* de Lope, o la más larga y bizantina historia de los *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina (en la que los dos amantes catalanes que acompañan a don Juan Salcedo se fingen hermanos, viajan por mar, sufren ataques de piratas, se quedan en Cerdeña plenamente inmersos en un mundo idílico...), o en algunas narraciones de José Camerino, como *La ingratitud hasta la muerte*, etc.

Estos narradores, pues —Montalbán en mayor medida, creo, que los otros—, impelidos por el afán de lograr una novela corta de altura, aristocrática y estilizada, que dejara de ser considerada género menor, apta para evadirse de la realidad cotidiana y, simultáneamente, capaz de idealizarla, retomaron la tradición narra-

²⁶ Vid. W. Krömer, *op. cit.*, y Jean-Michel Laspéras, *La Nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier: Universidad, 1987.

tiva culta más prestigiada entre los humanistas españoles del siglo XVI, esto es, la novela griega y los libros de pastores, e intentaron armonizar ambos géneros al unísono con el de la novela cortesana o corta de ascendencia italiana.

El creador de *Sucesos*, en concreto, lo hizo así, movido, en mi opinión, por el ejemplo de Lope de Vega, su admirado maestro, que había autorizado previamente con su ejemplo, en *Las Fortunas de Diana* (1621), la específica conjunción novelesca de relato corto, pastoril y bizantino; y ello con plena conciencia de lo que estaba haciendo, pues así se lo dice a Marcia Leonarda, para que no haya dudas:

Paréceme que le va pareciendo a vuestra merced este discurso más libro de pastor que novela, pues cierto que he pensado que no por eso perderá el gusto el suceso, ni que puede tener cosa más agradable que su imitación.²⁷

Y, más adelante, añade significativamente, refiriéndose al otro género en cuestión:

Pues sepa vuestra merced que muchas veces hace esto mismo Heliodoro con Teágenes y otras con Clariquea, para mayor gusto del que escucha, en la suspensión de lo que espera.²⁸

2. *Una novela de corte comediesco*

Ahora bien, sobre tal basamento narrativo se impone con harta frecuencia una estructura de comedia, especialmente en lo que se refiere a la tipificación de los personajes, a las relaciones que establecen entre ellos, a la construcción externa de la intriga, a los obstáculos que interfieren o dificultan la realización plena del amor, y a multitud de motivos, temas y situaciones. Dicha interconexión genérica no debe extrañarnos en absoluto, puesto que existe, no solo en la novela corta española del XVII, sino también en su predecesora más inmediata, en la «novella» italiana:

Esa transmutación de valores, o más bien dicho, de géneros [...] se había ido operando lentamente en la comedia italiana, que había descubierto en la novela no precisamente una fuente, sino una hermana.²⁹

²⁷ Cito por la ed. de F. Rico, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid: Alianza, 1968, págs. 53-54.

²⁸ *Ibid.*, pág. 60.

²⁹ En palabras de Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid: Gredos, 1969, pág. 291.

Dicha imbricación entre novela corta y comedia, generalizable a buena parte de la novela cortesana española, aparece con extraordinaria claridad en las narraciones cortas de Lope,³⁰ por lo que nada nos extraña encontrarla en las de Montalbán, su discípulo más preclaro, a quien no debieron pasar desapercibidas, obviamente, las siguientes palabras de su mentor:

Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo aunque se ahorque el arte; y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles.³¹

La escasa poética novelesca que existe en España por esas fechas es básicamente similar a la preceptiva dramática. La teoría literaria defensora de la verosimilitud, la unidad en la variedad, el decoro, la admiración, la verosimilitud, etc., vale tanto para la comedia como para el relato. De hecho, Lugo y Dávila, por ejemplo, propone en su *Teatro popular* la imitación y el decoro para la novela:

Y por primer precepto, digo que la novela es un poema regular, fundado en la imitación [...] se debe imitar cada persona que se introduce en la novela, con el decoro y propiedad que le pertenece; hablando el sabio como sabio, el ignorante como ignorante, el viejo como viejo, el mozo como mozo...³²

Es decir, propone los mismos rasgos que ya Lope de Vega había propuesto para el teatro en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609):

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare
procure una modestia sentenciosa [...]
Guárdese de imposibles, porque es máxima
que solo ha de imitar lo verisímil;
el lacayo no trate cosas altas...³³

³⁰ Vid. Francisco Ynduráin, «Lope de Vega como novelador», en *Relección de clásicos*, Madrid: Prensa Española, 1969, págs. 115-67; Marcos A. Moriñigo, «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Rev. de la Universidad de Buenos Aires*, 2 (1957), págs. 41-61; Florence L. Yudin, «The Novela Corta as Comedia: Lope's *Las fortunas de Diana*», *BHS*, 45 (1968), págs. 181-88, y «Theory and Practice of the 'Novela comediesca'», *Romanische Forschungen*, 81 (1969), págs. 585-94.

³¹ Lope, *Las fortunas de Diana*, pág. 74.

³² Francisco de Lugo y Dávila, *Teatro popular*, ed. de E. Cotarelo, Madrid: CSANE, 1906, págs. 24-26.

³³ Lope de Vega, *Arte nuevo*, ed. de Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid: SGEL, 1976, pág. 190.

Las novelas italianas de la época, por otra parte, cimientos del género español, tienen a menudo «una construcción casi dramática», puesto que

el novelista evita la narración de los hechos y prefiere presentarlos en escenas localizadas en el tiempo y en el espacio, y a menudo también dialogadas.³⁴

De modo que, ya sea por influencia personal de Lope, su maestro, ya porque la preceptiva literaria de la época era en esencia la misma para novela y teatro, o ya, en fin, porque las narraciones italianas que constituían el origen de la cortesana española estaban asimismo dotadas de una estructura en buena medida dramática; el hecho es que los *Sucesos* de Montalbán se inscriben a la perfección dentro del mismo concepto coetáneo de novela comediesca. No olvidemos, claro está, que el notario del Santo Oficio era, antes que otra cosa, un consumado dramaturgo.

LA PRÁCTICA DE UNA NOVELA COMEDIESCA-BIZANTINO-PASTORIL

A fin de confirmar lo que acabo de exponer, inicio el análisis de estas novelas con el de *La hermosa Aurora*, y ello porque, al tratarse de una obra marcadamente bizantino-pastoril, ofrece el mejor ejemplo posible para ver hasta qué punto está o no condicionada por elementos precedentes de la comedia.

En principio, parece un mero relato de aventuras en el que Ricardo, hijo y heredero del rey de Polonia, enamorado de oídas por la fama de la belleza de Aurora, hija de Dionisio, tirano de Sicilia, accede a una pequeña isla, después de un naufragio, y allí se prenda de una hermosísima dama, sin saber hasta el final de la narración que es justamente la misma Aurora a la que había ido buscando desde los comienzos de su aventura. La novela relata el proceso de enamoramiento mutuo de ambos príncipes en el seno paradisíaco de una idílica isla en la que no hay más habitantes que los guardas de Aurora, ella, su dama, y algunos pastores, y en la que es posible, por tanto, el amor al margen de la sociedad, el amor en la naturaleza niveladora, seno espacial arquetípico en la época áurea del *amor omnia vincit*. Al final, reaparecen los soldados compañeros de Ricardo, salvados del naufragio, y todo concluye felizmente.

Es, pues, una novela de escasa acción en los dos tercios primeros que la componen —todas las de *Sucesos* aceleran mucho la acción al final, mediante la acumulación de peripecias en un incesante sucederse unas a otras—, remansada pastorilmente para que la naturaleza sea el marco adecuado de ese amor, su ámbito eglógico necesario para que sea posible la nivelación social, como

³⁴ Othón Arróniz, *op. cit.*, págs. 290-91.

sucede con la huerta del palacio imperial en *Don Duardos*, la tragicomedia de Gil Vicente, herencia del *Primaleón*, a título de ejemplo comparativo, dado que se trata también del hijo del rey de Inglaterra y también se desconoce su identidad, aunque en este caso vaya disfrazado de hortelano, lugar idílico dedicado a resaltar las conversaciones de los enamorados, en las que poco a poco van vislumbrándose algunos atisbos dramáticos.

Sin embargo, la estructura tiene aire de comedia por otros motivos; a saber: porque Aurora tiene una dama noble en función de «criada», Celia, que es su fiel confidente y acompañante a la manera teatral. La heroína, como no sabe quién es Ricardo, por si acaso no fuera de su misma sangre, trueca su nombre con el de Celia, y pide a su compañera que sea ella quien escriba sus billetes de amor. A partir de este momento, la intriga discurre por cauces propios de la comedia de capa y espada, ya que, tras este cambio de firmas, aparece un nuevo y también aristocrático personaje, Federico, el enamorado correspondido de Celia, que descubre las cartas con letra y rúbrica de ésta (ya sabemos que son de Aurora) dirigidas a Ricardo, lo que origina el enfrentamiento entre ambos galanes por celos y la ruptura del amor idílico, hasta que, finalmente, se descubre la verdad, oculta por el entramado de apariencias falsas, y todo concluye felizmente con la doble boda de Ricardo y Aurora, Federico y Celia.

De este modo, la novela de amor y de aventuras que se inicia en un marco pastoril desarrolla, simultáneamente, su acción mediante una trama comediesca, con los característicos cruces de damas y galanes; secundarios unos, a veces en función de «criados»; principales otros; pero encaminados todos al final feliz, al doble matrimonio típico de la comedia de capa y espada. Ello aparte de las usuales apariencias engañosas, de las misivas de amor confusas, de las situaciones imprevistas o falaces, y demás recursos propios de la dramaturgia áurea.

Algo semejante sucede, por ejemplo, en *Los primos amantes*, obra de comienzo urbano común a novelas y comedias, ya que parte de una relación amorosa de mutua correspondencia entre dos primos, Lisardo y Laura, que se han criado juntos en Ávila bajo la tutela del padre de la dama, ya que el padre del galán, su hermano, había tenido que emigrar a las Indias en busca de fortuna. El hecho es que el padre de Laura pretende casarla con Octavio, un rico heredero, con lo que crea un obstáculo teatral característico y tópico donde los haya, puesto que esta clase de dificultades opuestas al amor de los dos (en este caso) primos son también comunes a relatos y obras dramáticas. Tras una serie de lances, Lisardo viaja hacia Córdoba, porque no cree posible impedir la boda de Octavio y Laura. Ella, sin embargo, hace lo propio, tras los pasos de su primo y enamorado, acompañada por Alejandro, amigo íntimo de aquel, en función de «criado» comediesco a partir de este momento.

Comienza así un desarrollo de corte aventurero y bizantino, con viaje, rapto de bandidos, simulación engañosa de hermandad por parte de Alejandro y Laura,

al modo de las novelas griegas, reencuentro de Laura y Lisardo en una cueva de bandoleros, etc. Finalmente, después de una serie de dificultades nuevas ocasionadas por el hecho de que también el padre de la dama y Octavio han ido en su persecución, todo acaba satisfactoriamente, a causa de la aparición por sorpresa del padre de Lisardo, que regresa a tiempo de América, no ya casado y muy rico, sino casualmente acompañado de una hermosa cuñada que viene a las mil maravillas para que Alejandro, el amigo fiel que tantas trabas opuestas al amor de los dos primos ha resuelto, encuentre su pareja. Y, ¡cómo no!, todo termina, otra vez, con dobles nupcias. Así, elementos bizantinos y comediescos se entrelazan claramente de nuevo en esta ocasión.

Otro significativo ejemplo de la concepción novelesca de Montalbán ofrece *El envidioso castigado* (novela que, dicho sea de paso, presenta multitud de semejanzas con *El desdén del Alameda*, de Céspedes y Meneses), obra de inicio y desarrollo propios de una tragicomedia, o de una «novella», si se quiere, pues se trata de dos hermanos que se disputan en Sevilla el amor de una dama, porque uno de ellos, Alfredo, el mayorazgo, el que ha heredado el título de conde, el rico y poderoso, envidia desmesuradamente, incomprensiblemente, al otro, Carlos, el desheredado, el segundón, el pobre. Toda la acción del relato gira en torno a una serie de confusiones, apariencias falsas y equívocos producidos a causa de la noche, la oscuridad, las conversaciones poco iluminadas al amor de la reja, y demás obstáculos propios de la escena. Por ello, Estela confunde a uno con otro, y cree escuchar al tosco y prepotente Alfredo cuando en realidad está escuchando las discretas razones de Carlos; o viceversa, una vez solucionado este malentendido, y en el momento en que van a gozar merecidamente su amor, Alfredo interrumpe embozado en la alcoba de Estela, que espera a Carlos, mientras el galán está fuera, originándose así nuevos embrollos.

Todo es disfraz, enredo, confusión y engaño, rasgos típicos de comedia de capa y espada. Sin embargo, a continuación, Carlos y Estela, huyendo de la justicia, se refugian en una quinta próxima a Sevilla, donde hay un espléndido jardín que se constituye en verdadero locus amoenus, en el decorado natural idealizado propicio para el amor que ya hemos analizado, favorecedor bucólico del sentimiento y de la pasión, lo cual hace que otra dama se enamore de Carlos, creándose nuevas confusiones y conflictos. Pues bien, en este momento aparece la conjunción pastoril-bizantina, ya que no sólo se añade el marco natural al *amor omnia vincit* propio de la égloga, sino también y simultáneamente algo tan característico de la novela de aventuras como es que los dos enamorados se finjan hermanos, o que se vean forzados a separarse, escapando ella sola hacia Granada, aunque sea para regresar de inmediato y unirse, a la postre, definitivamente.

Lo estrictamente comediesco es todavía más claro en *La fuerza del desengaño* y *La mayor confusión*. El lector puede comprobarlo personalmente, si lo desea, aunque será suficiente recordar que la primera inicia su conflicto cuando uno de

los dos galanes entra en casa de la dama, ocasiona un gran alboroto, y le echan la culpa al otro; y la segunda, más conocida, arranca en el momento en que el galán se acuesta con su madre, incestuosamente enamorada de su propio hijo, pensando hacerlo con la criada.

Aparece, en cambio, en menor medida en las demás narraciones, a lo que creo, pues *La Prodigiosa* muestra una perfecta construcción bizantino-pastoril, de interferencia dramática muy escasa. *La villana de Pinto*, que pretende competir en vano con *La Gitanilla* de Cervantes, es básicamente bucólica, aunque en este caso los juegos de disfraces villano/noble, la injerencia de otra dama, las dificultades que interpone el tutor de Silvia y la enrevesada intriga final bien pueden ser comunes con la comedia. *La desgraciada amistad*, por último, es la menos comediesca de todas, al mismo tiempo que se alza como la mejor «novela-romance» de *Sucesos*, debido a su compleja y ambiciosa composición, en verdad similar a la de cualquier novela larga de la época. Aunque los equívocos nocturnos, apariencias falaces y confusiones de unos personajes con otros no desaparecen nunca de la intriga externa, epidérmica y, por ende, comediesca de todas estas novelas.

La concepción de la novela corta que tiene Montalbán, a la zaga de Lope, presupone, en fin, una síntesis integradora de géneros literarios dispares: «novella» italiana, comedia barroca, novela griega y libros de pastores, que se unen por obra de la facilidad que implicaba la común uniformidad poética impuesta por la preceptiva aristotélica imperante.

El abundante número de lectores, con su más que aceptable acogida de estas narraciones, sancionó mayoritariamente una concepción híbrida semejante de la novela corta o cortesana del siglo xvii, y ello con independencia de los géneros anteriores que asimilaba. Y quizá sea desde esta óptica de la recepción desde la que haya que enfocar el mal comprendido, peor estudiado y no sé si mal denominado género de la novela cortesana,³⁵ mucho mejor definido, en mi opinión, por la amalgama de géneros que he analizado, además de por el uso de unos recursos variados literariamente atractivos, garantes del placer de la lectura, que analizaré en otro momento.

³⁵ Es sabido que tal denominación la creó Amezúa, cuya definición del género, inaceptable a la vista de lo que he expuesto, es la siguiente: «Por novela cortesana comprendo yo [...] una rama de la llamada genéricamente novela de costumbres. [...] Nace a principios del siglo xvii, tiene por escenario la Corte y las grandes ciudades, cuya vida bulliciosa, aventurera y singularmente erótica retrata; conoce días de esplendor y ocasos de decadencia, y muere con el siglo que la vio nacer, para no resucitar por entonces», *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid: Tipografía de Archivos, 1929, págs. 11-12.

EL SUJETO FEMENINO DE LA *NOCHE OSCURA* DE SAN JUAN DE LA CRUZ

FANNY RUBIO
(Universidad Complutense de Madrid)

Sin pretender ni recibir honores, san Juan de la Cruz fue el más grande poeta —no reconocido— de su tiempo. Baste consultar el trabajo de Dámaso Chicharro *San Juan de la Cruz en el ámbito judeo-converso giennense (Sobre el proceso apostólico de 1617)*¹ para darnos cuenta de las dificultades históricas por las que tuvo que pasar hombre tan castigado. D. Chicharro (1993, 1996) ha investigado todo lo relativo a san Juan de la Cruz en el ámbito judeo-converso giennense, deduce del legajo 4596 del Archivo Histórico Provincial de Jaén algunos datos que avalan la capacidad del desasimiento primitivo de místico del exilio interior «que está en la base *vivida* y no retórica, de unos poemas esencialmente distintos que conocemos como la *Noche*, el *Cántico* y la *Llama*. En *De san Juan de la Cruz...* (1996) dedica un interesante ensayo «Sobre los tres años del santo en Baeza» («el nido de los conversos»): «De la documentación que manejamos —como dice— podría deducirse el carácter converso de San Juan, que hasta hoy no se ha postulado de forma seria por nadie». Esperamos que esta vinculación con la universidad baezana, y todo lo que ello supone, permita demostrarlo alguna vez con pruebas fehacientes, lo cual no haría sino

¹ D. Chicharro, «San Juan de la Cruz en el ámbito judeo-converso giennense (sobre el proceso apostólico de 1617)», en *ACIS* (Ávila, 1991), Valladolid: Junta de Castilla-León, 1993, t. 2, págs. 407-16.

confirmar un rasgo muy propio de la literatura y espiritualidad de avanzadilla en nuestros Siglos de Oro. Con ello no creemos disminuir la figura del Carmelita, pues la auténtica espiritualidad se manifiesta en esta Baeza universitaria, de los cristianos nuevos, la que llegó a llamarse «nido de conversos», que fue fuente de renovación según se manifiesta en los trabajos de Huerga Teruelo, Sala Balust y otros. El rigor del estatuto de limpieza en la sociedad eclesial, el recelo del Santo Oficio contra los cristianos nuevos confluían de modo devastador. San Juan de Ávila había experimentado más de una amargura por su origen, éste sí de converso con seguridad. Pronto pudo percatarse de que también a sus discípulos la «raza» empezó a traer sinsabores. La sangre era una amenaza para la desintegración de las «Escuelas». Y por eso había que ocultar a toda costa este origen. Que San Juan lo hiciera, como lo hizo Santa Teresa, pudo ser un medio de época. Por eso hay que trabajar con la hipótesis del carácter converso del fundador del Carmelo. El tiempo y la documentación nos dirán si estamos en lo cierto. A esa discusión dedicamos los epígrafes que siguen. Reparemos antes en otro dato revelador: fue la Universidad de Baeza la primera en reconocer al Santo distinguiéndolo como doctor, ya a comienzos del siglo XVIII, cuando no era aún reconocido como maestro por casi nadie.

Remito a los estudios biográficos realizados por Jean Baruzi (1924) y Crisógono de Jesús (1929), a los estudios comparatistas de M. Asín Palacios (1929) y las interpretaciones más modernas de Dámaso Alonso (1942), E. A. Peers (1950), F. Ruiz (1960, 1968, 1990, 1991), Eulogio Pacho (1969), Víctor García de la Concha (1970) y José Luis L. Aranguren (1973, 1976), acerca de las divisiones de las noches sanjuanistas: lo que hace san Juan es «describirmos las penas de ese estado y cómo ellas son *para ilustrar y dar luz*».

La investigación contemporánea se ha incorporado al fenómeno sanjuanista una vez pasado el período más crítico², y ese paso debe mucho a las maduras investigaciones del pionero J. Baruzi (1922) y a los trabajos iniciales de los primeros intérpretes, E. A. Peers (1923), Sainz Rodríguez (1927), Emilio Orozco (1939), Dámaso Alonso (1942)³ y H. Hatzfeld (1952), entre otros. Emilio Orozco y Dámaso Alonso situaron al místico en diálogo con las corrientes espirituales de su tiempo, destacándose el misticismo carmelitano cuyo exponente máximo

² Un gran avance se debe a la incansable colaboración sanjuanista del profesor Cuevas. Véase Cristóbal Cuevas, «La poesía de San Juan de la Cruz» en AA.VV., *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1991, págs. 283-313. Gracias a su aportación sabemos por la documentación aportada la comunicación que se establece con los poetas modernos.

³ Dámaso Alonso, *San Juan de la Cruz. La poesía (desde esta ladera)*, Madrid: Gredos, 1973; (Obras Completas, Ensayos Literarios), pág. 874, reconocía que algunos problemas habían sido tratados por Jean Baruzi [Jean Baruzi, *Saint-Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, París, 1924].

era, obviamente. Así, los trabajos citados sobre las aproximaciones iniciales de Menéndez Pelayo (1881), Jorge Guillén (1943) y J. M. Blecua (1949) junto a los ya clásicos pioneros de Jean Baruzi (1922) hasta la revisión de Eulogio Pacho (1951, 1958, 1960, 1967, 1969, 1982, 1999, 1991, 1993, 1994, 1995, 1997, 2000), que ha insistido en la importancia del elemento estético armonizado con el espiritual, así como las aproximaciones de Domingo Ynduráin (1969, 1983, 1990), se fueron sucediendo los trabajos de Gabriel Celaya (1971), para quien la poesía sanjuanista es «comprometida», Francisco García Lorca (1972), valorado en los años ochenta por A. Alonso de Miguel (1986), José Luis L. Aranguren (1973, 1976), Colin P. Thompson (1974, 1985, 1988, 1992, 1993, 1995, 1996), Gerald Brenan (1974), Luce López-Baralt (1975), Víctor García de la Concha (1979, 1992), Leo Spitzer (1980), J. Servera Baño (1987) por su aproximación a la huella de san Juan en pos de los poetas del 27, o J. González Cuenca (1993), valedor de la interpretación conjunta de prosa y verso ofreciendo un método para salir airosos de esa lectura. También J. D. Gaitán (1987) nos interesa cuando señala la presencia de María Magdalena, citada en *Subida del Monte Carmelo*, como la esposa del *Cantar de los Cantares* por entre una serie de fuentes directas hasta 1641. Gran parte de estas recuperaciones críticas, hasta 1942, muy fructíferas a medida que nos acercamos al momento actual, han sido evaluadas por P. Elia (1990), ejemplo de crítica reciente que ha reunido la biblioteca sanjuanista.

Entre las interpretaciones más interesantes y polémicas, conviene destacar las de J. C. Nieto (1974, 1982, 1988, 1996). En 1988 Nieto reconfirmó la calidad de la *Noche* como poema totalmente logrado como arte literario (pág. 54): «Esto se debe a que su sinceridad temática rechaza totalmente lo artificioso, lo falso, lo alegórico o cualquier otro aspecto que pudiese sacrificar la idea central» (ver su capítulo «La noche poética» y la «Noche oscura»).

En *Místico poeta rebelde* (Nieto, 1982) el investigador se adentra en la faceta erótico-sexual de la *Noche oscura* oscilante entre ortodoxia y heterodoxia, aplicando las teorías de Freud que lo ayudan a interpretar la *Noche* con un sentido psicológico profundo, «se puede decir que si la forma del poema puede tener un fundamento en vivencias o reminiscencias eróticas, el poema mismo nos da la clave para entenderlo, no como erótico, sino como místico» (pág. 72).

También M. Ballester (1977, 1995), en «Poesía y experiencia...» (1995), ha resaltado que el poeta amoroso «vive, pues, en su trascender a lo otro; el amor es forma derivada de ese trascender del alma; por eso el amor enciende y perdura en su trascender, en su alterizarse; esa otredad es su mismidad» coincidiendo en esencia con Gabriel Celaya.

M. J. Mancho (1982, 1987, 1990, 1991, 1993) estudia el símbolo poesía sanjuanista; C. Cuevas (1983, 1988, 1992, 1993, 1996, 1997, 1998, 1999) considera a san Juan como transgresor de la norma, de «sobria ebrietas» en su calidad de

escritor experimental y profesional y su categoría pedagógica y crítica, aunque hasta hace bien poco su percepción fuera dentro del ámbito eclesiástico.

No es San Juan de la Cruz un poeta visionario que escribe sus versos al dictado de una inspiración pasivamente recibida. Mientras más se investigan sus escritos, mejor se descubre, por el contrario, su condición de escritor nato, dominador reflexivo y experimental de todos los recursos del idioma. Desde la organización general del poema —el *Cántico espiritual* es ejemplo paradigmático— a los más menudos detalles de retórica y estilo, todo obedece a un propósito claro de carácter artístico. Lejos de incontrolados automatismos, su poesía no surge de la entrega a una febril exaltación, sino de la concreción de emociones y atisbos en palabra sabiamente manejada.

Y en su edición de *La poesía de San Juan de la Cruz*, se afirmó en la casi certeza de que fuera posible la composición del poema *La noche* en la cárcel toledana⁴, lo mismo que el *Monte de perfección*.

Por su parte, Víctor García de la Concha, en su discurso leído en la Real Academia, precisó, entre otros hallazgos, que la mayor parte de las comparaciones hiperbólicas del santo proceden de la imaginería amorosa, en tanto que «el sentido del dinamismo ascensional» es de signo inverso en el Areopagita y san Juan: «Camina aquel en tiniebla hacia el Sinaí, en cuya cima persiste la tiniebla; avanza, en cambio, nuestro místico en la noche, y al ritmo de la noche, hacia la cima del Monte Carmelo, para ver clarear allí el sol divino» (pág. 25).

J. Lara Garrido y José Ángel Valente (1995) han puesto realmente al día la poética sanjuanista, mientras que Luce López-Baralt (1985, 1996), en *Para la génesis...* (1985) investiga acerca del peso de *Las aves* en la literatura mística, en particular el tratado de *Las propiedades del pájaro solitario*. Y Guillermo Serés, «Del intelecto a la voluntad. San Juan de la Cruz y la mística» en *La transformación de los amantes* (1996, págs. 259-303) lo sitúa en la cadena literaria, cuyos aspectos bibliográficos han sido elaborados por M. D. Sánchez (2000).

La actualidad del santo ha conseguido durante el cuarto centenario (1942-1991) el mayor aporte bibliográfico, junto con las publicaciones que se han sucedido como consecuencia de éste hasta esta misma fecha (la bibliografía que

⁴ Aparte de la descripción de J. Jiménez Lozano (1983, 48-50), véase *Obras de San Juan de la Cruz* de Silverio de Santa Teresa ed., Monte Carmelo, Burgos, 1929-1931, págs. 873-74: «El propio fray Juan sólo aludió con claridad a su experiencia en una ocasión, en la primera de sus cartas conservadas, escrita desde Baeza el 6 de julio de 1581 a Catalina de Jesús, donde lamenta el hecho de que no había podido volver a Castilla para ver a la madre Teresa: “Después que me tragó aquella ballena y me vomité en este extraño puerto nunca más merecí verla”».

muestro junto con el resumen que presento da buena cuenta pormenorizada). No obstante, las verdaderas aportaciones se han producido alrededor de 1991, el centenario de la muerte del poeta y santo, pues ya aseguró José Ángel Valente (1995), apoyándose en Thompson, que en 1942 se publicaron muchos artículos en honor de san Juan, pero ninguno analizó realmente su arte poética⁵.

Ciertamente, la trayectoria histórica de los textos sanjuanistas, ha sido notablemente accidentada hasta las ediciones modernas de Luce López-Baralt con Eulogio Pacho (1991). Debemos a estos editores las matizaciones acerca de la *Noche oscura* apoyados en los textos del poeta y muy particularmente la aclaración acerca de los múltiples accidentes de los textos sanjuanistas a lo largo del tiempo. Hasta la edición última citada se partía de las obras mayores inmersa en la óptica espiritualista a partir de *Subida del Monte Carmelo*, desembocando en los escritos breves, poemas, *avisos* y cartas. Los criterios editoriales de 1942 abogaron por la precedencia de las poesías (como también citan Luce López-Baralt y Eulogio Pacho), las poesías constituyen la primera actividad literaria del autor. No obstante, la interdependencia de las prosas que acompañan al poema *Subida* y *Noche* va ganando camino —juntas— en el primer plano de la ordenación (Eulogio Pacho, 1988, 1990), pese a otras opiniones respetables de mantener la independencia de cada uno de los textos en prosa, cuestión todavía no cerrada.

La *Noche* ha sido vista como narración que utiliza sólo formas del pasado, frente al *Cántico*, la *Llama* y las demás composiciones (Domingo Ynduráin, 1990)⁶. Este catadrático partía de una idea en la que reincide a menudo que es la relación entre Renacimiento y hermetismo:

Esta sabiduría, que prescinde de la palabra y de la lógica, encanta a los renacentistas neoplatónicos porque enlaza con la gnosis, es útil en la lucha contra el ergotismo escolástico y se basa en el silencio (ofrece, al mismo tiempo, la bibliografía de Aurora Egido, 1986). En este ambiente, dentro del sistema que venimos viendo [Plotino, etcétera], es natural que la obra de san Dionisio tuviera una importancia decisiva «[...] Y entrar así en el rayo de las tinieblas. Se le llama tiniebla porque el entendimiento no la aprehende, y sin

⁵ José Ángel Valente, «Formas de lectura y dinámica de la tradición», en José Ángel Valente y José Lara Garrido eds., *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid: Editorial Tecnos, 1995, pág. 17: «Es ése, en buena parte, el mundo acrítico de lo que se ha llamado la *trivialidad hagiográfica*, cuya evolución alcanza un punto climático —según recuerda Colin P. Thompson— en 1942, cuarto centenario de San Juan, fecha en la que se publicaron muchos artículos en su honor, pero ninguno analizó realmente su arte poética».

⁶ Domingo Ynduráin, *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso*, Madrid: Cátedra, 1990.

embargo el alma es iluminada por el más alto grado [Dionisio, *De angelica hierarchia*]. (177)

Por unas u otras razones, los neoplatónicos y la gnosis utilizan la misma imagen pero la interpretan de otra manera, probablemente a partir de la creencia en que las almas en su descenso van revistiéndose de materia, perdiendo su belleza; belleza que sólo puede recuperar despojándose de esas vestiduras, limpiándose y lavándose para volver a ser lo que eran. No es otra concepción que Juan Ramón tiene de la poesía. (191)

Pesan indudablemente las referencias a fuentes españolas, en particular Garcilaso, fray Luis de León (estudiado por Francisco García Lorca, 1972) o las versiones *a lo divino* de Garcilaso de Sebastián de Córdoba, cuestión bien explicada por Dámaso Alonso (1942), además de los aspectos estilísticos y temáticos analizados por D. Alonsos (1957), R. Ricard (1964), H. Hatzfeld (1967), J. M. Blecua (1949), cuyas observaciones, a partir de los préstamos que la canción profana proporciona a la poesía del *Pastorcico*, nos sitúan en un contexto aún más general. La parte final del poema de san Juan, la del Pastor sobre la Cruz si podría derivar del Garcilaso a lo divino.

Curiosamente, Orozco observa la presencia de la *noche* en la poesía de fray Luis de León, noche *serena* de armonía interior y música callada, con añoranza del más allá, frente al contemplativo Juan de la Cruz, poeta de las noches que reposa junto a los ríos o las montañas mientras canta y medita. En otros trabajos, el profesor Orozco desarrolló la complicada construcción de alegorías y símbolos que unían emoción de la realidad concreta gozada con el doble sentido de lo espiritual místico⁷ junto a lo material. La fuerza del sustantivo sanjuanista llega a ojos de Orozco al extremo de prescindir hasta del verbo⁸.

⁷ Emilio Orozco, *Manierismo y barroco*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1975: «Se comprende por lo dicho cómo el arte manierista no pudo ser el arte de la Contrarreforma; o, mejor dicho, pudo serlo sólo en su aspecto negativo, limitando los temas o rectificando la forma de representarlos. Porque ese movimiento exigía expresar no las preocupaciones estéticas, técnicas o estilísticas, sino lo que afectaba al hombre, como tal hombre, a su vida espiritual y sentimental, a su religiosidad. En consecuencia, era necesario hablar no a la inteligencia, sino a los sentidos; aunque procurase atraer y convencer, pero no por la vía de la lógica y el razonamiento, sino impresionando la imaginación, conmoviendo sensorial y sentimentalmente. Y éste fue el camino que de una manera, en parte, espontánea, y, en parte, reflexiva también por responder a una actitud de tradición medieval buscaron y siguieron nuestros escritores ascéticos y místicos».

⁸ También Manuel Ballester lo recuerda en *Juan de la Cruz: de la angustia al olvido*, Barcelona: Ediciones Península, 1977, pág. 55: «Las materias no-independientes y separadas, *dichosa, florido*, llegan al sustantivo para introducirlo en un modo de ser inadecuado; en ambos casos hay desplazamiento metafórico (*translatio*), pero los vectores de dirección del movimiento son de signo contrario:

El ímpetu de recoger todo lo visual propio de su hacer de pintor es incluso escaso a la hora de utilizar adjetivos de color. Así Orozco observó que «quien pudo penetrar la naturaleza de un contenido trascendente llega a crear un paisaje todo animación y vida; un paisaje que, al mismo tiempo nos sugiere y refleja todo un mundo sobrenatural, nos está hiriendo y calando como una viva realidad presente a través de todos los sentidos» (cit., pág. 133). De ahí el carácter espacial de esta poesía con impulso de lanzamiento, espacio amplio y completo que produce el vértigo de altura señalado por Dámaso Alonso.

La relación humano-divina sobre la que se monta la poesía sanjuanista y más concretamente *Noche oscura* navega en un mar de teorías que revalorizan la naturaleza, una idea de base platónica por la que la naturaleza es espejo de Dios. «Esas referencias de los antiguos biógrafos nos están diciendo también cómo la visión de paisaje de soledad que busca y prefiere el santo como lugar de oración no es la artificiosa, recogida y regalada —cual sería la del jardín o el pequeño huerto— sino la más libre, áspera y espaciosa, de anchurosos valles y extensas huertas, de espesuras y grandes montañas; sobre todo lo que mejor corresponde a la desnudez espiritual que exige el ascenso a lo inmenso, desértico y agreste de su monte de la perfección» (Orozco, 1987, pág. 185). La naturaleza es el enigma impenetrable tras el cual se oculta lo divino. Y con san Juan de la Cruz nos situamos con esta mediación en el corazón del humanismo: un nuevo concepto de individuo se abre paso (incluido un nuevo concepto de hombre espiritual) en esta época *moderna*. Se observa una definitiva relación con el cuerpo: cuerpo y espíritu se mantienen unidos, y unidos testifican la aventura de lo corpóreo «El aire de la almena, / cuando yo mis cabellos esparcía, / con su mano serena / en mi cuello hería, / y todos mis sentidos suspendía». La vivencia interior⁹ es expresada así, de manera directa, sin mediatizaciones convencionales de fórmulas estereotipadas. Ese estado espiritual extraordinario potencia la calidad poética de la obra sanjuanista. Dios es entendido también como un ser personal.

La *Noche oscura* del alma finaliza en el alba (Hatzfeld, 1967, pág. 73).

“noche”-elemento cósmico

“dichosa” (hacia lo subjetivo)

“pecho”-elemento de la propia exterioridad

“florido” (hacia el mundo)».

⁹ Pedro Cerezo Galán, «La antropología del espíritu en Juan de la Cruz» en Juan Paredes Núñez ed., *Presencia de San Juan de la Cruz*, Granada: Universidad de Granada, 1993, págs. 233-63 (pág. 263). «... cuando el sujeto está experimentando el límite de su voluntad de poder, (porque existe también una *vivencia comunitaria de la noche*, tanto más recia y apremiante cuanto más alta es la autoconciencia histórica de la propia soberanía), la experiencia sanjoanista de la noche puede convertirse en un camino de esperanza».

La *Noche oscura*, compuesta después de haber gozado la alborada de la unión, finaliza en el alba. Y, según Hatzfeld, san Juan no interpreta sus experiencias psicológicamente, sino que da a entender que la *noche oscura* es para todos una necesidad ontológica y la etapa más importante de todo el proceso de contemplación, pues siguiendo a Hugo de San Víctor, presenta el alma en el estado de un tronco dentro del fuego, que antes de ponerse incandescente, antes de formar parte del fuego mismo, debe convertirse primero en negro y feo carbón, verde madero en llama pasando por el negro tizón. Alojado en la concepción agustiniano-medieval de nuestra agustiniana *visio vespertina*, que puede convertirse en *visio matutina* por medio de la fe iluminada y en una visión meridiana en el cielo, cuenta con una escala disfrazada¹⁰ es propia de la *Noche oscura* en que el bajar es subir, y el subir es bajar, pues convencida el alma de que está bajando, realmente está subiendo (Hatzfeld, pág. 78)¹¹. Esta *noche* investigada por María Rosa Lida remite a los paisajes bíblicos del Salmo 139, 11: «*Et nox illuminatio mea*» o Éxodo, 20: «*Erat nubes tenebrosa et illuminans noctem*». Pero Dámaso Alonso explica la *Noche oscura* más influida por un villancico a lo divino: «*Si la noche es oscura y corto el camino [...] ¿cómo no vienes Dios mío?*».

Una de las marcas más interesantes que lo aproximan a san Juan es la conciencia de la nada, donde localiza a Dios. No obstante, Hatzfeld ha aproximado la simbólica de la *Noche oscura* a la órbita cristiana y a la influencia de Ruysbroeck, que no pudo ser comprendido por san Juan por las diferencias que marcaron

¹⁰ Veamos la definición en *Subida del Monte Carmelo*, «Declaración de la canción *Noche oscura*», capítulo 2, párrafo 1, en San Juan de la Cruz, *Obra completa* (I), ed. de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho, Madrid: Alianza Editorial, 1999, pág. 123: «Camino por donde ha de ir el alma a esta unión, lo cual es la fe, que es también oscura para el entendimiento como noche. [...] estas tres partes de noche todas son una noche; pero tiene tres partes como la noche. Porque la primera, que es la del sentido, se compara a prima noche, que es cuando se acaba de carecer del objeto de las cosas y la segunda, que es la fe, se compara a la media noche, que totalmente es oscura. Y la tercera, al despidiente, que es Dios, la cual es la inmediata a la luz del día. Y, para que mejor lo entendamos, iremos tratando de cada una de esta causas de por sí». También se ha ocupado de ello Colin P. Thompson, *Canciones en la noche. Estudio sobre San Juan de la Cruz*, Madrid: Editorial Trotta, 2002, pág. 131: «Esta transición también se refleja en la sintaxis de las cinco primeras estrofas. Las tres iniciales están construidas casi por completo a partir de una serie de sintagmas adverbiales, de un modo que he identificado en otra parte como típico de secciones del Cántico: *Es una noche oscura / con ansias en amores / sin ser notada / estando ya mi casa sosegada / ascuras [= a oscuras] / por la secreta escala a escuras / estando ya mi casa sosegada / en la noche / en secreto / sin otra luz / sino la que en el corazón*».

¹¹ Cristóbal Cuevas, «Estudio literario» en AA.VV., *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1991, págs. 125-201, (pág. 142): «Frente a las dudas de H. Hatzfeld, que no encontraba el cauce histórico de comunicación de San Juan con la mística musulmana, o del padre Crisógono, que, sin rechazar de plano esta tesis, la invalidaba por falta de pruebas, sus defensores explican esa influencia recurriendo a caminos indirectos —lecturas de Lull, Osuna, Laredo o Estella—, a la tradición oral mozárabe o morisca, o a traducciones medievales manuscritas e impresas hoy perdidas».

las traducciones, dudando san Juan en determinados términos. Hatzfeld (1955, 109) utiliza la octava lira de la *Noche oscura* para establecer una coincidencia en el reclinarse en el amado. San Juan dice «*el rostro recliné sobre el amado [...] entre las azucenas olvidado*»¹². Y Ruysbroeck «los que se reclinan sobre la esencia [...] lejos en el abandonamiento». ¡Qué pena que Hatzfeld no se haya dado cuenta de que en Ruysbroeck falta el cuerpo presentándose el rostro con absoluta potencia en el místico español! En sus conclusiones dice haber intentado conciliar la tesis árabe con la tesis germana, conciliar Oriente y Occidente en la formación del lenguaje de los místicos españoles, y esos autores son para él Lulio y Ruysbroeck, antes que Ibn Arabi y el maestro Eckart.

También es cierto que a la hora de analizar las causas del amor confirma el seguimiento que León Hebreo hace de Aristóteles al distinguir lo hermoso de lo bueno, considerando Hebreo que el «divino amor más verdaderamente es deseo» (Domingo Ynduráin, 2000, 194), considera plenamente que la noción de ausencia sea de cariz platónico. Los procesos amorosos parten de la principal causa, la hermosura «mas hablando de la hermosura de que nosotros agora tratamos, la cual es solamente aquella que parece en los cuerpos, y en especial en los rostros humanos, y mueve aquel ardiente deseo que llamamos amor, diremos que es un lustre o un bien que mana de la bondad divina, el cual aunque se extienda y se derrame sobre todas las cosas criadas como la luz del sol...» (Domingo Ynduráin, 2000, 200).

El poeta místico descubre sus símbolos independientemente de las condiciones históricas, así la *Noche oscura* da forma a una experiencia¹³ que tuvieron otros pero que no pudieron simbolizar, salvo el poeta. Aunque se critica la tesis árabe de Asín Palacios, a propósito de la desnudez sin imágenes del alma, del ritmo entre sequedad mística¹⁴ y etapa dulce y el vocabulario de san Juan, que ha

¹² Manuel Ballester, *Juan de la Cruz: de la angustia al olvido*, Barcelona: Ediciones Península, 1977, pág. 58: «La octava estrofa es compacta, como lo exige el instante en que definitivamente se abolen espacio y tiempo, cosmos y cursos interiores; instante inextenso por cuyo fondo sopla lo eterno. La VIII lira, en sus materias fónica y semántica, entrega el imposible *Verweile doch, el permanece* dicho al instante: *quédate como instante, mantente en lo instantáneo*. Paradójica *durée* puntual que se desea duradera sin que dure ni decaiga. ¡Muévete en lo inmóvil! Ya se ha aludido a los enclíticos *quedéme, olvidéme* que con su perfil circunflejo frenan el *tempo*. Y algo también se frena y se disuelve, precisamente el tiempo *quedéme, olvidéme, recliné, cesó todo, dejéme*, (dejando), (olvidado)».

¹³ Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía*, Madrid: Revista de Occidente, 1962, pág. 96: «... noche oscura. El simbolismo nos revelaría, directamente acaso, un hecho que ningún otro modo de pensamiento nos hubiese permitido alcanzar. Y, por lo tanto, ya no habría traducción de una experiencia por un símbolo: habría en el sentido estricto del vocablo, *experiencia simbólica*».

¹⁴ Pedro Zambrano, *La mística de La noche oscura. San Juan de la Cruz y T. S. Eliot*, Huelva: Universidad de Huelva, 1996: «La imagen del desierto, la sed y la sequedad es un tópico místico repetido por muchos autores. En San Juan es también un lugar recurrente: Y para probar más claramente la eficacia que tiene esta noche sensitiva en su sequedad y desabrigo...».

sido emparentado con el místico mahometano Aben Arabi, a quien fue llamado Aflatum (el hijo de Platón), y también, más tarde, con Ibn Abbad de Ronda, fuente que cuidadosamente desarrollará Luce López-Baralt. Abbad es un escritor ascético y un director de conciencia, pero también es un poeta místico, una de cuyas marcas que lo aproximan a san Juan es la conciencia de la nada¹⁵, donde localiza a Dios. Las últimas investigaciones aseguran que no hubo relación directa, lo que no significa ignorancia de los métodos empleados por ambos. Mayor consenso arranca Lulio. A partir de los estudios de H. Hatzfeld los críticos han situado en Lulio la contemplación como ciencia de amor, el amor desinteresado y la existencia del nudo de amor. Una terminología que está en San Juan (*Noche*, Libro II, cap. 18), juntar el alma con Dios, unido al concepto de ciencia de amor, como existe también en F. de Osuna, quien influye directamente en santa Teresa, un árbol genealógico de esta *ciencia de amor* que tenemos en Lulio¹⁶.

A G. Serés debemos la obra titulada *La transformación de los amantes* (1996) donde rastrea las distintas teorías amorosas que terminan en la fusión de los amantes, una vez que el amor se ha asentado en la memoria y la imaginación (según la doctrina aristotélica), anulación del amante para vivir en el amado, que estaba ya en Cavalcanti, esa *virtus unitiva* de Dante en el *convivio*, etc. Transformación que se produce en la contemplación platónica (*Cancionero* de Herberay, *Cancionero general*, el *contrafactuni* de Alonso de Proaza: «Assi vos del vuestro amado / transformada toda en él...», etcétera), para advertir (G. Serés, 1996, 203) que «ni Garcilaso ni san Juan son buenos representantes del amor platónico». Su ensayo «Del intelecto a la voluntad. San Juan de la Cruz y la mística» es consciente de que falta en el comentario la explicación del verso «*Amada en el amado transformada*» y analiza el arranque de la primera noche, como ilustración mística del *furor* platónico, se detiene en la doctrina platónica del olvido reivindicado al final del poema, pasado por el vaciado del entendimiento y otras potencias para que quede la voluntad transformante (Serés, 1996, 276) y así concluye el investigador que «San Juan de la Cruz recorrió *a contrariis* el proceso *cupiditas-caritas*» (o sea, sentido común-voluntad) para llegar a la idea apriorística de que la negación de imágenes *naturales* o aprehendidas impide la *concupiscencia* y aun la *cupiditas* y ese es uno de los rasgos por los cuales san Juan se separa de los escritores de su tiempo, pues su resultado es un poema erótico, sensual y misterioso que puede entenderse a la luz del hermetismo de base gnóstica que alimenta su entorno.

¹⁵ Cristóbal Cuevas, «Estudio literario» en AA.VV., *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1991, págs. 125-201.

¹⁶ Emilio Orozco se refiere al arte y la poesía española de tema religioso como un signo particular de la conciencia artística española capaz de ser reconocida universalmente.

En *San Juan de la Cruz, espíritu de llama*, de E. A. Peers, traducido por Eulalia Galvarriato, reparó en determinados aspectos biográficos de fray Juan, como su estancia en Beas y su confidencia del poema y explicación del mismo a una de las monjas. Precisamente por eso Peers comparó el *Cántico* y la *Noche* afirmando que el tema era el mismo, la búsqueda mística, mientras observó que la perfección de estas liras es un nuevo argumento a favor de «su posterioridad con relación a las del poema más extenso y de haber sido escritas en un período de mayor serenidad mental de la que el autor pudiera gozar en su prisión toledana» (1950, pág. 60). Tras comentarlo, concluyó que el final era una melodiosa cadencia que da la impresión, en el original, de felicidad absoluta: «entre las azucenas olvidado». A medida que pasaron los años, los especialistas desplazaron el punto de mira al poeta. Así, Orozco analizó el hecho de que el místico carmelita diviniza la naturaleza ofreciendo el lado trascendente, la mediación de los sentidos, la tensión vital incluso lo inanimado, como los bodegones, y una visión aérea, sin límites, caso extremo en el Renacimiento y Dámaso Alonso insistió en las fuentes literarias, la gradación temática, sin decidirse a atravesar la ladera teológica. San Juan ya estaba en manos de los poetas. Jorge Guillén reparó en que para el místico «no hay camino que no conduzca a la noche, aunque se hunda el mundo»: «La extraordinaria aventura de San Juan —su identificación con lo Absoluto— le conduce a escribir, según el modo más relativo y concreto, algunos de los más hermosos poemas del amor humano [...] entre los mejores o acaso los mejores de la lengua española».

López-Baralt asegura que el propio san Juan, al explicar a la destinataria del poema (Ana de Jesús) lo que significan las flores y esmeraldas al mismo tiempo que las escoge el poeta al rayar el alba de su éxtasis transformante, no hace otra cosa «que celebrar el altísimo grado espiritual alcanzado en su trance teopático» (pág. 148). Teniendo en cuenta que ella era otra iniciada debería entenderlo. Esa expresión puede producir espanto y religioso terror. Es una equivalencia simbólica universal que se registra en los contemplativos de distintos países. Es la Rosa mística de Occidente y es el Loto de los gnósticos de Oriente relacionada con el Buda iluminado. Las esmeraldas quedan asociadas por el contexto a la celebración de la experiencia deificante (149). También la Biblia habla de las piedras preciosas del pectoral de Aaron en el que se encontraba la esmeralda. Incluso los lapidarios, como el de Alfonso X, hablan de la piedra verde, esmeralda, de muy hermosa verdura, y cuanto más lo es, tanto es mejor. Si la esmeralda está bajo el signo astrológico de Aries y en la tercera faz de Capricornio, el que traiga esa gema, dice Alfonso X, será bien visto por los viejos, por los alcaldes y por los escribanos. En la tradición de Oriente, la esmeralda conjura el mal, gracias a su capacidad de cegar los ojos de las serpientes y los dragones. Pero en la gnosis mítica su importancia es mayor. Los sufíes llevan a cabo *itinerarium ad visionem smaragdinam* que era la manera de conducirlos al centro del alma iluminada, al

proceso de unión transformante. (Cit. Henry Corbin, cit. Cirlot, cit. Asín Palacios a propósito de *La divina comedia*). En las subidas de las montañas místicas, que aparecen tanto en los textos en prosa de san Juan como en sus dibujos se entra en representaciones gráficas de procedimientos místicos muy comunes en Raimundo Lulio, «que asocia Julián Ribera a sus antepasados sufíes antes que a la tradición emblemática europea» (J. Ribera, *Opúsculos diversos*, 1952). En los montes y en las subidas aguarda la esmeralda de la *visio smaragdina*. La luz verde que emana en la cima del monte no es otra cosa que la cima del alma del itinerante extático. La piedra preciosa del éxtasis «tenía que ser para los espirituales del Islam, porque su color verde poseía implicaciones simbólicas decisivas en la cultura islámica [...]» (López Baralt, 1996, págs. 159-61). Toda experiencia extática se resume en un color, el verde¹⁷, resplandeciente cielo interior, asociado a la morada del alma. Para López-Baralt, san Juan se hará eco de esta realidad. Cuando el visionario accede a la morada de luz negra ya está cerca de esta meta. La luz negra es la morada espiritual en la que el gnóstico itinerante se topa con una fuente que parece tenebrosa *porque es de noche*, pero que, sin embargo, es lumínica. Tanto en los relatos místicos persas como en otros espejos incluidos los del *Cántico*, la *Noche Oscura* del alma se resuelve en cristalina fuente entreverada de resplandores. La luz negra corresponde al Dios del propio ser y al camino hacia el propio yo. Por tanto, la fuente es la morada del alma interior iluminada entre nieblas nocturnas al descubrir el propio yo y la propia inmortalidad divinizada, el sujeto en los relatos místicos persas asocian ese descubrimiento con el verdor de la naturaleza siempre viva. En mística se ha convertido en verde. Así Ibn Arabi dice que «el estado del alma vivificada es verdeciente». En la *Noche oscura* el poeta explica que su alter ego femenino desciende *disfrazada* por una escala gracias a la cual logra salir de sí misma al indescriptible encuentro consigo misma en estado de deificación, y dice el poeta: «con aquel disfraz que más al vivo representa las aficiones de su espíritu» (Noche I, 2, C21, 3). Aunque la vestidura de alma tiene otros tres colores, blanco de fe, verde de esperanza y colorado de caridad, san Juan privilegia el verde: dice *verdura*, dice *viveza*, dice *las cosas de vida eterna con los que accede a las fuentes de la vida*, dice *esperanza* (NL, 2, C21, 7).

¹⁷ En *Vita Antonii* de san Atanasio (313 d. C.) uno de los primitivos citados por san Juan es Elías a quien las escrituras relacionan con el Monte Carmelo. San Juan también confluye con ellos. Es devoto de «Nuestro Padre Elías», pues Elías, el del monte Carmelo, está unido en el relato bíblico a la contemplación infusa de Dios en lo alto de un monte. Elías simboliza el mismo estado que atraviesa el alma de san Juan cuando viste su librea verde. También los contemplativos islámicos acceden a la aurora u oriente de su alma dando por terminado su simbólico exilio occidental. San Juan, como Teresa, fue asociado al iluminismo heterodoxo en boga. La Inquisición incautó libros de cabecera que muchas veces eran las obras de san Juan de la Cruz. No es difícil concluir que san Juan de la Cruz encontró el fresco amanecer en esa significación verde de una gema que tenía ocultas significaciones místicas.

1. LA POÉTICA DE LA *NOCHE OSCURA*: UN SUJETO MUJER¹⁸

P. Elia y M. J. Mancho (2002), han situado bibliográficamente el poema *Noche oscura*, que encierra el símbolo místico por excelencia y está expresado a través de una voz femenina o sujeto femenino que toma referentes de la naturaleza en un universo paradójico¹⁹. J. Baruzi (1924) ya conectó el poema *Noche oscura* con las fases del anonadamiento de un ser, mientras que la conciencia poética fluctúa de fuera adentro. Han sido de gran utilidad los trabajos de Steggink (1991), donde se aborda el conflicto de jurisdicción de la detención del carmelita descalzo, el descarte del erasmismo por parte de Avilés Fernández (1991), el estudio de la formación universitaria del poeta analizada por L. E. Rodríguez-San Pedro y el estudio de los dos tratados que constituyen el comentario del poema *Noche oscura* por parte de J. V. Rodríguez.

Es muy difícil abstraer la carga religiosa que la explicación del poema *Noche oscura* tiene puesto que a la vez que poeta su autor fue lector y comentarista de su escrito.

Este es el primer elemento de distancia que observamos entre autor y poema, a la hora de recordar las distintas interpretaciones del texto a la luz de su potencia comunicativa.

Rodeado de dogmas hasta hace bien poco, el poema *Noche oscura* está preso de una tradición creyente²⁰ en la que el texto ha sido custodiado. Mis respetos para todas las interpretaciones que liberan mi escepticismo por un territorio franco, *entre laderas*, que ha ido quedando en los márgenes de las distintas interpretaciones y que me obligan a no prescindir del todo de ninguna siempre que el texto camine según su dinámica específica en su *mismidad* produciendo nuevas propuestas significativas (¿tal vez es la «orfandad de la letra», como la ha llamado algún crítico filósofo, la que nos llama a continuar la explicación?). La complejidad es extrema. Cualquier intento realizado fuera de las pautas ortodoxas para aproximarnos al poema corre el más grande riesgo. Sin embargo, lo hago de la mano de quienes han urdido en la sombra una parte de la herencia poética sanjuanista, la que viniendo de la *Noche oscura* ha alimentado la palabra

¹⁸ Jorge Guillén en *Lenguaje y poesía*, Madrid: Revista de Occidente, 1962, pág. 105, asegura que la *Noche oscura*, el *Cántico espiritual*, la *Llama de amor viva* «existen en conjunto como cantos independientes, casi independientes, con una casi total coherencia de metáfora, tan continua que ya no es metáfora sino exposición de aventuras y de sentimientos, sobre todo en la *Noche* y en la *Llama*».

¹⁹ Colin P. Thompson, *Canciones en la noche. Estudio sobre San Juan de la Cruz*, Madrid: Editorial Trotta, 2002, pág. 138: «La paradoja de una noche radiante de luz tiene dos antecedentes bíblicos importantes».

²⁰ Colin P. Thompson, *Canciones en la noche. Estudio sobre San Juan de la Cruz*, Madrid: Editorial Trotta, 2002, pág. 299: «Leer sus tres grandes poemas en liras debería bastar para corregir tal punto de vista, pero sus imágenes sensuales raramente son integradas en el estudio de su teología».

de los poetas españoles contemporáneos, quienes, junto con los ensayistas españoles contemporáneos, han escrito análisis verdaderamente renovadores acerca de san Juan de la Cruz. Por ello creo en este apartado muy necesario situar el texto en la crítica literaria de referencia, la que remite al símbolo de la *noche oscura*, un símbolo sometido a una doble explicación por su autor angustiado y acosado en vida, también muy marcado hasta hoy por los límites que la piedad, el dogma, el panegírico y el laicismo, compartimentos estancos absolutamente incomunicados, que lo han tenido confinado a lo largo del tiempo. Este secreto tan celosamente guardado ha sido la palabra poética que hoy aquí revivimos a su propósito.

El poema *Noche oscura*, espacio en el que se despliega el máximo símbolo sanjuanista, refleja un proceso exterior e interior, de universo y sentido, cuya protagonista es un sujeto místico femenino simétrico al del *Cántico*, aunque más concentrado. Para Baruzi (1924, 343) se trataba de una «traducción directa de una experiencia: se trata de una confesión lírica y de una autobiografía transplantada».

Asuma en primer plano el símbolo de la noche, que alumbra la fusión con la otredad (Celaya, 1971) tras la salida por la escala y el regreso plácido en un paisaje de azucenas²¹. Llamado por Spitzer (1949, 229-30), *Cantar de los cantares católico*, el poema es considerado por la crítica de especial densidad, escrito con palabras de fuerte oralidad y cotidianeidad, desde un *ubi* nocturno, narrado, a otro *ubi* final de reposo: el sujeto pasa de la noche personal a la de la otredad y la cósmica hasta el vértice de toda significación, de ahí su cuádruple plano personal, interpersonal, cósmico y trascendente unidos por el efecto del amor (acerca de esa trascendencia ha opinado recientemente Joaquín González Cuenca [1991, 218-19]), insistiendo de nuevo en el elemento trascendente «y no porque su temática sea escatológica o de postrimerías sino porque su palabra es poética, libre, transfigurada» de pronto califica: «nos hallamos ante un caso límite, quizá único en nuestra literatura. Por no reconocerlo, por empeñarnos en tratar los textos sanjuanistas como los demás clásicos, se producen lamentables confusiones. Sustituir esa perspectiva de sintonización en profundidad por una balumba de notas y erudiciones será un espléndido ejercicio de filología, pero

²¹ Colin P. Thompson, *Canciones en la noche. Estudio sobre San Juan de la Cruz*, Madrid: Editorial Trotta, 2002, pág. 130: «Destacan contra el oscuro trasfondo de forma que no lo hacen muchas del *Cántico*: la casa en la primera estrofa, la escalera y la casa en la segunda, la luz que arde en el corazón de la tercera, la luz del mediodía en la cuarta, las brisas desde los cedros en la sexta y la serie de imágenes físicas en la séptima, pero, sobre todo, las azucenas del último verso, cuya súbita aparición contra la oscuridad les da un poder y una presencia que se encuentran en ninguna otra parte de la poesía del Siglo de Oro»; y pág. 139: «Ynduráin ha señalado el significado simbólico de estas flores según la definición de Covarrubias: *es el azucena símbolo de la castidad por su blancura, y de la buena fama por su olor*».

eso es frecuentemente, en expresión del filósofo Ferrater Mora, “resucitar un clásico para volverlo a matar”».

Wilson (1975) se refirió a la noche como un símbolo de los dos permanentes, el otro es el amor, mientras que para Thompson (1977), «el símbolo de la noche oscura en el poema es más misterioso que en la explicación en prosa. Ciertamente, la *Noche* es la suma de procedimientos combinatorios y alegóricos». Lo cierto es que a partir del poema *Noche* se han observado también referencias simbólicas en tanto la literatura es vista como fruto en el escritor de un impulso *ajeno* que, en principio, no está en él mismo aunque la inspiración tiene su origen en la intimidad²² y soledad del poeta, como asegura E. Lledó (1995, 110). Estaríamos, pues, cerca de la concepción de la literatura como *reflejo* de lo trascendente. «Reflejo de otro mundo casi inaprensible más allá del lenguaje que procede, al parecer, de esas inasibles presencias que ponen, sin embargo, en movimiento el, hasta ahora, inabordable y difícilmente explicable proceso de creación» (Lledó, 1995, 110). De ahí toma Juan de la Cruz el fervor divino del que parte en la *Noche*, aunque apenas nos sirva el «Comentario» en prosa para tenerlo en cuenta (Lledó, 1995).

El papel del símbolo nocturno en san Juan ha sido visto como procedente de fuentes religiosas (Crisógono de Jesús, 1929, cit. *Salmos, Éxodo, Cantar de los Cantares*, san Agustín y su tesis de la iluminación divina) o profanas como ya hiciera Dámaso Alonso (1942) con los versos de la *Égloga II* de Garcilaso, con la semejanza de la salida de los amantes en noche oscura y en silencio, aspectos que han de ser transformados *a lo divino* por Sebastián de Córdoba, una tradición muy anterior, como se han encargado de estudiar Emilio Orozco y R. Asún (1986), en tanto que en san Juan de la Cruz se impregnan de un sentido en dual y denso, pues la noche no solamente es la confidente del poeta, ni tampoco la noche alegórica de Córdoba. Domingo Ynduráin (1983) localiza las huellas de esta noche *literaria*. Para Ynduráin la influencia de Ovidio no está tan clara, pues la fecha de la traducción de Sánchez Viana en 1589 lo imposibilita, en cambio señala a Cetina y retoma a Garcilaso, sin renunciar a integrar las herméticas. *De lumen naturae* de Paracelso, *De lumine* de Ficino, la luz divina como la flor de bondad, *flos bonitatis*, late en ella.

Otras influencias del poema *Noche oscura* han sido resaltadas: clásicas (Ovidio, *Metamorfosis*, «Tisbe sale en las tinieblas de la noche, disfrazada») formaban parte de los programas de las aulas salmantinas en 1567, tal como documentó Marasso (1944); la influencia cristiana nórdica, la influencia franciscana y mística

²² Colin P. Thompson, *Canciones en la noche. Estudio sobre San Juan de la Cruz*, Madrid: Editorial Trotta, 2002, pág. 302: «San Juan no describe un estado sino un proceso, un atravesar y dejar atrás muchos estados hasta que el alma, en unión con Dios, es finalmente libre para realizar su destino divino y humano mediante una “reelaboración desde dentro”».

cristiana anterior (Osuna, Laredo), las influencias de Ruysbroeck y Lulio que hemos visto más arriba. Las fuentes quedan sistematizadas en F. Ruiz (1985): Sagrada Escritura, Éxodo, Job, San Pablo, etc.; tradición patrística, orígenes, Dionisio Areopagita; mística medieval, especialmente Ruysbroeck; poesía contemporánea del santo. Influencia cabalística en lo relativo a la *Noche* como víspera de gozo. Es una noche bisémica (positiva-negativa) y noche alquímica, que transforma lo humano en espíritu según la *Tabula smaragdina*, cuya referencia encontramos en el siglo VIII y en versión latina de san Alberto Magno.

Mancho (1987) ya observó el entrecruzamiento en la poesía sanjuanista de religiones orientales a partir de las teorías de Eliade (1949, 1952), pues «la simbología de la luz y de las tinieblas, de origen mítico, fue característica de diversas religiones orientales, con las que entraron en contacto el judaísmo y el cristianismo sucesivamente». Así puede seguirse el paso del simbolismo de la luz a la Biblia, a la cultura helenística de la segunda mitad del siglo IV.

Acerca de los resultados evaluados ante el poema en el proceso de recepción, J. C. Nieto (1988, 106-107) concluye que san Juan hizo todo lo contrario al *Cantar*, secularizándolo. El sujeto, activo (*salí*)²³ fue glosado por Ballestero, así como la métrica y la estrofa²⁴, o pasivo (*que nadie me veía, sin ser notada*) destacado por Spitzer (1949) y Lobera Serrano y Prelwitz (1979), con sus variantes pasiva y activa, mientras que Rufinatto (1979) analiza el sujeto negado (ni ser vista ni ver).

En lo tocante a otras amadas, hubo pendientes de la escala: Melibea, amada de la escala, ha sido analizada por Nieto con su dinamismo contradictorio, «el descenso erótico de la amada puede referirse alegóricamente a su ascenso místico», igualmente se ha referido López-Baralt (1998) al hecho de vagar a ciegas. Tal vez más importante sea la calificación de *secreta*²⁵ junto a la celada *oculta*,

²³ Manuel Ballestero, *Juan de la Cruz: de la angustia al olvido*, Barcelona: Ediciones Península, 1977, pág. 36: «Lo esencial en el análisis de la forma *salí* no estriba en la posición temporal pasada, sino en la perspectiva transcendental desde la que se construye: una para la que el tiempo es un puro posible no realizado, promesse du reel»; y pág. 21: «Otro rasgo puede señalarse: la mayoría de los momentos fónicos rítmicos (ada-ía-aba-aste-ido-éme) son terminaciones de tipo *gramatical*; la rima es *obvia y fácil*, como si Juan de la Cruz hubiese deseado evitar toda sorpresa».

²⁴ Manuel Ballestero, *Juan de la Cruz: de la angustia al olvido*, Barcelona: Ediciones Península, 1977, pág. 21. Asegura el crítico que Juan de la Cruz no pretende sorprender: «Un examen superficial del poema en su conjunto pone de relieve que, en la serie, las estrofas se encierran en sí mismas; ninguna de estas totalidades de sentido se prolonga más allá de sus fronteras métricas; unidades cerradas, conexionadas no obstante desde el exterior, por la regularidad con que se repiten sus esquemas formales. No sólo la distribución general de los compases sino la materia fónica que sostiene las rimas apenas se modifica» y pasa a comentar en detalle el poema.

²⁵ Colin P. Thompson, *Canciones en la noche. Estudio sobre San Juan de la Cruz*, Madrid: Editorial Trotta, 2002, pág. 297: «Todavía manteniendo la atención relativamente centrada en el poema, san Juan procede a explicar las palabras *secreta*, *escala* y *disfrazada* del segundo verso de su segunda estrofa».

sinónimo de *disfrazada* (Lobera Serrano y Prellwitz) con el fin de gozar en la fusión. Así Sesé interpreta la escala como espejo de amor y A. Egido (1986) la califica como valor de secreto, camino iniciático de acceso a los misterios de la filosofía pagana. Ese camino iniciático puede ser el descrito por Elías, santo patrón del Carmelo, quien (M. Satz documenta) fue el autor de una revelación ante los místicos hebreos de la Provenza; hablaba del ascenso y descenso en el carro místico o *merkabá* (Satz, 1991, 276). Todavía en la escala, recordemos el monte dibujado por el autor (Mn. 6296) dedicado a la madre Magdalena del Espíritu Santo con las palabras de aviso «que conviene [...] en la *Subida del Monte* que es la figura que está al principio de este libro, los cuales son doctrina para subir a él, que es la unión». Un monte, una escala, son puentes entre el cielo y la tierra. Acerca del topos literario, la queja de los amantes sobre la brevedad de la noche y las diferencias con el poema llegan por parte de Lobera Serrano y Prellwitz (1980, 74).

Desde el punto de vista sintáctico, rítmico y fónico advertimos una serie de correspondencias. Las correspondencias sintácticas, fónicas y estróficas acrecientan las equivalencias estróficas. El esquema narrativo, sin embargo, con yuxtaposición semántica y correlaciones, la estrofa quinta hace de centro, y el esquema temático, temporal y espacial es circular. El comentario de M. Ballester (1977) es pormenorizado.

J. C. Nieto (1988) asegura que el gran símbolo de la *noche mística* (según Baruzi) no emana de esa poesía concebida como profana, opinión rebatida por Rossi (1993). Para Sesé (1993) el poema transcurre a la manera dramática, en cuyo centro hay plenitud de éxtasis.

Para Hatzfeld (1963-1964, 354), el símbolo de la noche oscura «representa una fusión cósmico-espiritual de la angustia, de la aparente ausencia o no sentida presencia del Amado, y remite al *Cantar* [...] Acerca del Eros de raigambre plotiniana (para Plotino el Uno equivale a la reducción de la multiplicidad)». Pachó (1991b, 425-27) recuerda que la *salida* sucede en la *noche oscura*, en tanto Maio (1974, 134, 179, 181), manifiesta la fuerza y vehemencia del Eros —como raíz de deseo— neoplatónico, que impulsa hacia el Todo o Dios. Para Thompson (1977, 201) *inflamada*²⁶ puede ser o *noche* o la *protagonista*, aunque el verbo *salí* despeja la incógnita al final de la estrofa. J. C. Nieto (1988, 52-56) mantiene que el agente del poema es un personaje casi andrógino, con base en la lírica primitiva. Su espacio es la *casa*. Con relación a la escala, Salina (1940,

²⁶ Colin P. Thompson, *Canciones en la noche. Estudio sobre San Juan de la Cruz*, Madrid: Editorial Trotta, 2002, pág. 133: «El verso “con ansias en amores inflamada” admite dos interpretaciones gramaticales: el alma parte inflamada por la ansiedad del amor, leyendo “ansias en amores” como única expresión, o bien parte ansiosamente, inflamada por el amor, “con ansias, en amores inflamada”, dos expresiones separadas».

150) resalta el carácter de ascensión del desplazamiento. Eliade (1949, 1952, 1957) pone de relieve la universalidad arquetípica del símbolo y su extensión en diferentes religiones. También para Spitzer (1949, 234), la palabra es escala. Aunque Greenhill (1954) remite a la escala de Jacob o el árbol cosmológico medieval, fray Juan ya lo dibujó en su famoso *Monte*. El sentido ascendente señala el mundo superior, el descendente la profundidad. M. J. Mancho (1993) insiste en el sentido de ascenso en la simbología del santo, aunque éste no nos los dice; así J. C. Nieto (1988) contradice la opinión general para invertir el simbolismo, *salida* a la calle, «San Juan dice salí, no bajé». Salinas (1940) elige la *verticalidad*. Para Domingo Ynduráin (1990)²⁷, a semejanza de la humildad (San Agustín: humillarse es ascender), según el platonismo cristiano (descenso de la divinidad, ascenso de lo humano). ¿Subir sería bajar, como en la tradición hermética?

Dámaso Alonso (1942^a, 168) utilizó el dato de la escasez verbal como una importante técnica del poeta, mientras que en Marasso (1944, 251), se alude a la sabia intención musical que ya había desarrollado Gerardo Diego (1942) a propósito de la sílaba «ma» equivalente al lenguaje inicial infantil. Maio (1974, 182) sitúa en los tres últimos versos el Eros neoplatónico, y Sesé (1993b, 251) reconoce la intensidad en la interrupción final. Suma, pues, de paralelismos y progresiones de luz, Thompson (1977, 204-205). A propósito de la transformación de lo erótico en lo místico, Nieto (1982) se detiene en el verso «amada en el amado transformada» a lo profano (para Ynduráin, es neoplatónico, es el amor infinito que deifica al amante), según J. C. Nieto (1988, 41). López-Baralt (1998, 169) destaca la existencia de los sentidos olfativos y táctiles del elemento natural del entorno. G. Serés estudia las tradiciones del fenómeno (Serés, 1996, 259).

M. J. Mancho (1991) destaca el elemento aéreo en la obra sanjuanista, noticia que Dámaso Alonso comprobó en la *Égloga II* de Garcilaso, pero a través de Córdoba, quien transforma «un barranco» en «una torre de muy grande altura», donde «*allí entre dos almenas hice asiento / y acuérdome que ya con ella estuve / las noches de verano al fresco viento*»²⁸.

Domingo Ynduráin se detiene en «los cabellos esparcía», tópico de los encuentros amorosos en composiciones populares, etcétera. Con Salinas (1940) en el éxtasis la vista se para. Y Wilson (1975, 46-51) valora la horizontalidad del final. Pedro Salinas reconoce que el poeta ha creado al final el vacío y la

²⁷ Domingo Ynduráin (1990) reincide en la conexión platónica, neoplatónica (Plotino, Proclo, Pseudo Dionisio, san Bernardo, san Agustín, Ficino, León Hebreo).

²⁸ Cristóbal Cuevas, «Estudio literario» en AA.VV., *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1991, págs. 124-201, (pág. 143): «... y de nuevo en el tema del *aire de la almena* (Noche, copla 7), también tomado del Garcilaso a lo divino (Égloga II, vv. 540-547, *Allí entre dos almenas hice asiento*)».

soledad plenas. J. C. Nieto (1988, 193) recoge una variante —«*el rostro recliné sobre la mano*»— y Cossío (1942) remite a la coincidencia en las azucenas de fray Luis y san Juan.

Y es en este punto donde me atrevo a continuar con la indagación a partir de la pista ofrecida por Lázaro Carreter en unos de sus trabajos sobre Poética, partiendo del agustiniano Pedro Malón de Chaide. Suscribe Lázaro Carreter (1993)²⁹:

Y en 1588, un verdadero poeta, discípulo de fray Luis de León, el agustino navarro Pedro Malón de Chaide, sin contacto alguno conocido con San Juan, hará cantar a la Magdalena, en su bello libro sobre su conversión:

«¿Por qué, mi bien, te escondes?
Vuelve a mí, que te llamo y te deseo;...»

Cuando *La conversión de la Magdalena* se publica, San Juan ha escrito ya sus tres poemas mayores, pero es casi imposible imaginar que a Malón de Chaide pudiera llegar su conocimiento: esa atmósfera de pareja fragancia poética que en uno y otro escritor se advierte, no la inventa ni uno ni otro: se había forjado en la lírica pastoril profana, y había impregnado el arte de monasterios y cenobios como parte de sus actividades devotas.

Y aquí donde se produce el hecho sorprendente de que, en un medio poco exigente, más atento a la perfección de las almas que a la de los versos, broten esas tres centellas de arte que son los poemas en liras de San Juan. Allí donde la reiteración sin aventura es norma, van a ser sus poesías pura audacia aventurera. Donde basta con ser honrado artesano, un artista va a afirmar su originalidad grandiosa, no sólo entre los artistas de su tiempo, sino entre los de todos los tiempos. [...]

Por lo demás, el difuso platonismo en que hubo de formarse, le había enseñado que la poesía era uno de los delirios para acceder a Dios, junto con el delirio profético y el delirio místico, según enseñaban Platón y su exegeta Marsilio Ficino. Éste comentaba que el alma tiene necesidad de delirio poético, «el cual mediante sonidos musicales despierta lo que duerme, y por medio de una dulzura armoniosa apacigua lo que está turbado y finalmente, por el acuerdo de los diversos elementos, elimina la discordia disonante y establece el equilibrio entre las diferentes partes del alma». El delirio poético dice Ficino no conduce aún directamente a Dios, pero es previo y necesario para que sobrevenga el delirio místico que es el que procura la unión. (págs. 35-37)

²⁹ Fernando Lázaro Carreter, «Poética de San Juan de la Cruz» en *ACIS* (Ávila, 1991), Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1993, I, págs. 25-45.

A propósito de la obra de Pedro Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena*, Lázaro reflexiona sobre las conexiones del tema magdaliniiano y san Juan de la Cruz. Esto hace imposible la tesis de Nieto de la sustitución del género en el verso «amado en la amada transformada», porque lo que está sucediendo en la *Noche* es el relato cronístico de la visita en solitario de Magdalena al sepulcro donde aguarda Jesús. Podríamos volver a las teorías de las *bodas místicas en la cárcel* de O. Steggink que nos confirmaría en lo ya expuesto.

Decía Juan de la Cruz en el comentario al verso primero de la primera estrofa de la *Noche Oscura*: «Porque la parte sensitiva se purifica en la sequedad y las potencias en el vacío de sus aprehensiones y el espíritu en tiniebla oscura». La verdad es que no podemos dejar de pensar en que estamos ante un poema iniciático. El poema tiene en común con los gnósticos de los que hemos venido hablando a lo largo de todo este trabajo una serie de aspectos que no desearía desechar, aunque soy consciente de la dificultad de enmarcar la *Noche oscura* dentro de un ámbito de espiritualidad abierta, de escritura de lo sagrado, en la que tanto el movimiento simbolista como el surrealista estuvieron inmersos tres y cuatro siglos más tarde. Uno de los elementos que me hacen entrar en ese territorio con el mayor de los respetos y la fascinación de quien intenta superar un tabú.

Noche oscura es el poema de una resurrección. Poema iniciático en el que existe una verdad encerrada: sólo el amor atraviesa la noche, sólo el que ama atraviesa, está dispuesto a atravesar la luz y la tiniebla. Y esa verdad, transmitida de nuevo por la filósofa María Zambrano, será bien aprendida por algunos poetas contemporáneos (Prados, Cirlot, Crespo, Valente). ¿Sería el poema *Noche oscura* la prueba de la raíz religiosa de la poesía en clave gnóstica? Lo cierto es que *Noche oscura* advierte de la necesidad de un sendero interior, el que inaugura el sujeto místico femenino con esa voz certera: «salí». Cualquier lector recibe de este sujeto el impacto de lo sagrado. Sin entrar en polémicas religiosas he de recordar que un sujeto muy amado por los gnósticos, pues la consideran primer testigo de la resurrección, Magdalena, María de Magdala, es aludida repetidamente en el comentario a *Noche oscura*. En Libro II, *Noche*, capítulo XIII: «Esta es la causa por que María Magdalena, con ser tan estimada en sí como antes era, no le hizo caso la turba de hombres principales y no principales del convite, como dice San Lucas (VII, 37), ni el mirar que no veía bien ni lo parecía ir a llorar y derramar lágrimas entre los convidados, a trueque de (sin dilatar una hora, esperando otro tiempo y sazón) para poder llegar ante aquel de quien estaba y su alma herida e inflamada. Y ésta es la embriaguez y osadía de amor que, con saber que su amado estaba encerrado en el sepulcro con una grande piedra sellado y cercado de soldados (Juan XX, 1) que, porque no le hurtasen sus discípulos, le guardaban, no le dio lugar para que algunas de estas cosas se le pusiese delante, para dejar de ir antes del día con los ungüentos

para ungrirle. Y, finalmente, esta embriaguez y ansia de amor le hizo preguntar al que creyendo que era hortelano le había hurtado del sepulcro, que le dijese si le había él tomado, dónde le había puesto, para que ella lo tomase; (Juan XX, 15); no mirando que aquella pregunta en libre juicio y razón era disparate, pues que está claro que si el otro le había hurtado, no se lo había de decir, ni menos se lo había de dejar tomar, pero esto tiene la vehemencia y fuerza del amor, que todo le parece posible y todos le parece que andan en lo mismo que anda él, porque no cree que hay otra cosa en que nadie se deba emplear, ni buscar otra, sino a quien ella busca y a quien ella ama; pareciéndole que no hay otra cosa que querer ni en qué emplear sino en aquello. Que por eso cuando la Esposa [...] tal era la fuerza de amor de esta María que le pareció que si el hortelano le dijera dónde lo había escondido [...] fuera ella y le tomara, aunque más le fuera defendido. A este talle, pues, son las ansias de amor[...].»

La segunda vez que aparece Magdalena es en el capítulo XIX del Libro II de la *Noche*: «María Magdalena, ni aún en los ángeles del sepulcro reparó. Aquí en este grado, tan solícita anda el alma que en todas las cosas busca al Amado; en todo cuanto piensa luego piensa en el Amado; en cuanto habla, en todos cuantos negocios se ofrecen, luego es tratar y hablar del Amado; cuando come, cuando duerme, cuando vela, cuando hace cualquier cosa, todo su cuidado es en el Amado, según arriba queda dicho en las ansias de amor [...]».

La aridez, escribe Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*, tal vez parafraseando a los gnósticos o al budismo, o a ambos al mismo tiempo, es el comienzo del estado de gracia. ¿Y cómo no pensar que el poema *Noche oscura* está escrito el día de la muerte de Dios? Así, el poema es la marca por la cual uno se vuelve espiritualmente vivo. Los gnósticos eran subversivos, pues así como los demás tenían que pasar por la jerarquía para tener relación con Dios, ellos admitían como única vía la iniciativa personal. Pero para los gnósticos la palabra es acción, acción para el sujeto, para el testigo, acción intermedia. Para ellos. Por eso el descubrimiento de 1945 es importante, el descubrimiento de manuscritos en el alto Egipto, los primeros hallazgos, trece papiros encuadernados en cuero, depositados en el Museo Copto de El Cairo, que encontramos en la bibliografía. No obstante, apunto que el gnóstico, además de preferir a Magdalena como testigo de la resurrección, defiende el conocimiento a través de la experiencia, admite el proceso intuitivo de conocerse a sí mismo, conversa acerca del nacimiento y de qué es el renacimiento. El secreto de la gnosis es conocerse a sí mismo, y el autoconocimiento es el conocimiento de Dios. El yo y lo divino son la misma cosa. Existe la iluminación y el dolor³⁰.

³⁰ Véase Gonzalo Aranda Pérez, «Apocalipsis de Adán», en VV.AA., *Textos gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi, III. Apocalipsis y otros escritos*, ed. A. Piñero, Madrid: Trotta, 2000, págs. 15-45.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, D., «Sobe el texto de *Aunque es de noche*», *RFE*, XXVI (1942), Madrid, págs. 490-494.
- , *La poesía de San Juan de la Cruz. Desde esta ladera*, 1.^a ed., Madrid: CSIC, 1942; nueva edición en 1946 con las *Poesías completas de San Juan de la Cruz y una selección de sus comentarios en prosa*, ed. de E. Galvarriato, Madrid: Aguilar, 1946; Madrid: Aguilar, 1966; Madrid: Gredos, 1973; Reproducido en *Obras completas*, vol. II, Madrid: Gredos, 1968, págs. 869-1075.
- , *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid: Gredos, 1957.
- , «San Juan de la Cruz. La poesía (desde esta ladera)», Madrid: Gredos, 1973; *Obras completas. Ensayos Literarios*, pág. 874.
- ARANGUREN, J. L., *San Juan de la Cruz*, Madrid: Júcar, Colección Los Poetas, 1973; reimpr. en *Estudios Literarios*, Madrid: Gredos, 1976, págs. 9-92.
- ASÍN PALACIOS, M., *El justo medio de la creencia. Compendio de teología dogmática de Algazel*, trad. española de M. Asín Palacios, Madrid, 1929.
- AVILÉS FERNÁNDEZ, M., «San Juan de la Cruz y el erasmismo», en *ACIS* (Ávila, 1991), Valladolid: Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo, 1993, 11, págs. 99-117.
- BALLESTERO, M., *Juan de la Cruz: de la angustia al olvido*, Barcelona: Ediciones Península, 1977, pág. 55.
- , «Poesía y experiencia en el Cántico», en *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, ed. de José Ángel Valente y José Lara Garrido, Madrid: Editorial Tecnos, 1995, págs. 63-80.
- BARUZI, J., «Le problème des citations scripturaires en langue latine dans l'œuvre de saint Jean de la Croix», *BHI*, XXII (1922), Burdeos, págs. 18-40.
- , *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1992 (trad. esp. y pról. J. Jiménez Lozano).
- , *Saint-Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, París, 1924.
- BLECUA, J. M., «Los antecedentes del poema del *Pastorcico* de San Juan de la Cruz», *RFE*, XXXIII (1949), Madrid, págs. 378-80; reimpr. en *Sobre poesía de la Edad de Oro (Ensayos y notas eruditas)*, Madrid: Gredos (Campo Abierto), 1970, págs. 96-99.
- BRENAN, G., *San Juan de la Cruz*, Barcelona: Laia, 1974, reed. Barcelona: Plaza & Janés, 2000.
- CELAYA, G., «La poesía de vuelta de San Juan de la Cruz», en *Exploración de la poesía*, Barcelona: Seix-Barral, 1971; reimpr. en *En torno a San Juan de la Cruz*, coord. J. Servera Baño, Madrid: Júcar, 1986, págs. 89-122.

- CEREZO GALÁN, P., «La antropología del espíritu en Juan de la Cruz» en Juan Paredes Núñez ed., *Presencia de San Juan de la Cruz*, Granada: Universidad de Granada, 1993, págs. 233-63.
- COSSÍO, J. M. de, «Rasgos renacentistas y populares en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz», *Esc*, IX (1942), Madrid, págs. 205-28. *Reproducción en Letras españolas (siglos XVI y XVII)*, Madrid: Espasa-Calpe, 1970, págs. 139-82.
- CRISÓGONO DE JESÚS SACRAMENTADO, O. C. D., *San Juan de la Cruz. Su obra científica* (vol. 1). *San Juan de la Cruz. Su obra literaria* (vol. 2), Madrid: Mensajero de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz, 1929; reimpr. Ávila: Imp. Catól. y Encuadernación de Sigirano Díaz, 1929.
- CRUZ, San Juan de la, *Subida al Monte Carmelo*, «Declaración de la canción *Noche oscura*», cap. 2, párrafo 1, en *Obra completa* (I), ed. de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho, Madrid: Alianza Editorial, 1999, pág. 123.
- CUEVAS, C., «Estudio literario» en AA.VV., *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, Valladolid: Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo, 1991, págs. 125-201.
- , «La poesía de San Juan de la Cruz» en AA.VV., *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, Valladolid: Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo, 1991, págs. 283-313.
- , estudio preliminar a la edición de *Cántico espiritual. Poesías*, Madrid: Alhambra, 1983, págs. 78-86.
- , ed., *Poesías completas* de San Juan de la Cruz, Barcelona, 1981; reed. Barcelona: Ediciones Z, 1988.
- , «Aspectos retóricos de la poesía de San Juan de la Cruz», *Edad de Oro*, XI (1992), págs. 29-41.
- , «Destinatarios de los escritos de San Juan de la Cruz: del *logos* poético al exegético», *Analecta Malacitana*, XV (1992), Málaga, págs. 257-70.
- , «Derramar lágrimas sobre los sentimientos: retórica afectiva en San Juan de la Cruz», en *Presencia de San Juan de la Cruz*, ed. de J. Paredes, Granada: Universidad de Granada, 1993, pág. 11-33.
- , ed., *Poesías. Llama de amor viva* de San Juan de la Cruz, Madrid: Taurus, 1993.
- , «San Juan de la Cruz y la transgresión de la norma expresiva», en *ACIS* (Ávila, 1991), Valladolid: Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo, 1993, I, págs. 49-73.
- , «Los versos de la *Llama* de San Juan de la Cruz en su tradición manuscrita», *Silva Philologica. Homenaje al profesor Ricardo Senabre*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996, págs. 103-17.
- , «La crítica filológico-literaria sobre San Juan de la Cruz en torno al Centenario, 1991», en *La recepción de los místicos*, coord. S. Ros García, Salamanca:

- Universidad Pontificia de Salamanca-Centro Internacional de Ávila, 1997, págs. 358-83.
- , ed., *Poesías completas* de Fray Luis de León, Madrid: Castalia, 1998.
- , «La prosa», en *Historia de España* de Menéndez Pidal, vol. XXXI: *La cultura del Renacimiento (1480-1580)*, Madrid: Espasa-Calpe, 1999, págs. 734-83.
- DIEGO, G., «Música y ritmo en la poesía de San Juan de la Cruz», *Esc*, IX (1942), págs. 163-86.
- DIEGO SÁNCHEZ, M., *Bibliografía sistemática de San Juan de la Cruz*, Madrid: Editorial de Espiritualidad, 2000.
- EGIDO, A., «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», *Bhi*, LXXXVIII (1986), Burdeos, págs. 93-120; reimpr. en su *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona: Crítica, 1990, págs. 56-84.
- ELIA, P., *Poesías* de San Juan de la Cruz, Madrid: Castalia, 1990.
- y M. J. MANCHO, eds., *Cántico espiritual y poesía completa de San Juan de la Cruz*, estudio preliminar de D. Ynduráin, Barcelona: Crítica, 2002.
- ELIADE GAITÁN, J. D., «San Juan de la Cruz: en torno a *Subida y Noche*. Su relación con el poema *Noche oscura*», en AA.VV., *Introducción a San Juan de la Cruz*, Ávila, 1987, págs. 77-90.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V., «Conciencia estética y voluntad de estilo en San Juan de la Cruz», *BBMP*, XLVI (1970), Santander, págs. 371-408.
- , *Filología y mística. San Juan de la Cruz. Llama de amor viva*, Madrid: Real Academia Española, 1992, págs. 1-75.
- GARCÍA LORCA, F., *De Fray Luis a San Juan: la escondida senda*, Madrid: Castalia (La lupa y el escarpelo, 10), 1972.
- GONZÁLEZ CUENCA, J., «La tradición en la técnica poética de San Juan de la Cruz», en *ACIS* (Ávila, 1991), Valladolid: Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo, 1993, I, págs. 205-19.
- GUILLÉN, J., «San Juan de la Cruz y la poesía», *RindB*, Bogotá, 1943, pág. 50.
- , *Lenguaje y poesía*, Madrid: Revista de Occidente, 1962, pág. 105.
- HATZFELD, H., «Ensayo sobre la prosa de San Juan de la Cruz en la *Llama de amor viva*», *Clav*, XVIII (1952), Madrid, págs. 1-10.
- , *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid: Gredos, 1955; 2.^a ed. aum. 1968; 3.^a ed. aum. 1976.
- , «Lo elementos constitutivos de la poesía mística (San Juan de la Cruz)», *NRFH*, XVII (1963-1964), México, págs. 40-59; reimpr. en *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid: Gredos, 1955; 2.^a ed. aum. 1968, págs. 332-48.
- , «Una explicación estilística del *Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe* de San Juan de la Cruz», *QIA*, XXXIV (1967), Turín; reimpr. en *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid: Gredos, 2.^a ed. aum., 1968, págs. 332-48.

- JIMÉNEZ LOZANO, J., *Poesía completa de San Juan de la Cruz*. Estudio preliminar, introducción y notas, Madrid: Taurus, 1983, págs. 48-50.
- LARA GARRIDO, J. y J. A. VALENTE, eds., *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid: Editorial Tecnos, 1995.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «Poética de San Juan de la Cruz» en *ACIS* (Ávila, 1991), Valladolid: Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo, 1993, I, págs. 25-45.
- LLEDÓ, E., «Juan de la Cruz: notas hermenéuticas sobre un lenguaje que se habla a sí mismo», en *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, ed. de J. Á. Valente y J. Lara Garrido, Madrid: Editorial Tecnos, 1995, págs. 99-122.
- LOBERA SERRANO, F. y N. PRELLWITZ, «Sulla poetica di San Juan de la Cruz: en una noche oscura» (1.^a parte), *SI*, 1979, págs. 81-104.
- , «Sulla poetica di San Juan de la Cruz: en una noche oscura» (2.^a parte), *SI*, Milán, 1980, págs. 71-119.
- LÓPEZ-BARALT, L., «Anonimia y posible filiación espiritual islámica del soneto *No me mueve, mi Dios, para quererte*», *NRFH*, XXIV (1975), México, págs. 243-99.
- , «San Juan de la Cruz: una nueva concepción del lenguaje poético», *BHS*, LV (1978), Liverpool, págs. 19-32. Incluido en *San Juan de la Cruz y el Islam (Estudio sobre las filiaciones semíticas de su literatura mística)*, México: El Colegio de México, 1985, págs. 19-85.
- , «Para la génesis del pájaro solitario de San Juan de la Cruz», *Romance Philology*, XXVII (1984), págs. 409-24; incluido en *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*, Madrid: Hiperión, 1985, págs. 59-72.
- , «El símbolo de los siete castillos concéntricos del alma en Santa Teresa y el islam», en *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*, Madrid: Hiperión, 1985, págs. 73-97.
- , *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*, Madrid: Hiperión, 1985.
- y E. PACHO, eds., *Obra completa de San Juan de la Cruz*, Madrid: Alianza Editorial, 1991, 2 vols.
- , «El Cántico espiritual. El júbilo de la unión transformante», versión abreviada en *ACIS*, (Ávila, 1991), Valladolid: Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo, 1993, vol. I, págs. 163-204; versión completa en *San Juan de la Cruz and Fray Luis de León. A Commemorative International Symposium*, ed. de M. M. Gaylord y F. Márquez, Newark (Delaware): Juan de la Cuesta, 1996, págs. 145-89.
- , *La experiencia mística: tradición y actualidad*, en *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*, ed. de Luce López-Baralt y Lorenzo Piera, Madrid: Editorial Trotta, 1996, págs. 9-23.

- , *Asedios a lo indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*, Madrid: Trotta, 1998.
- MAIO, E. A., *Saint John of the Cross: The imagery of Eros*, Madrid: Editorial Playor, 1974.
- MANCHO DUQUE, M. J., *El símbolo de la noche en San Juan de la Cruz. Estudio léxico-semántico*, prólogo de E. Bustos, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982.
- , «Panorámica sobre las raíces originarias del símbolo de la *Noche* de San Juan de la Cruz», *BBMP*, LXIII (1987), Santander, págs. 125-55.
- , ed., *La espiritualidad española del siglo xvi. Aspectos literarios y lingüísticos*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990.
- , «Antítesis dinámicas en la *Noche oscura*», *San Juan de la Cruz, espíritu de llama*, coord. Otger Steggink, Roma: Institutum Carmelitanum, 1991, págs. 369-82.
- , «El elemento aéreo en San Juan de la Cruz: léxico e imágenes», *Criticón*, LII (1991), págs. 7-24.
- , «Simbolismo sonoro en el *Cántico espiritual*», *Analecta Malacitana*, XIV (1991), [1], Málaga, págs. 55-70.
- , «Antítesis dinámicas en la *Noche oscura*», *San Juan de la Cruz, espíritu de llama*, coord. Otger Steggink, Roma: Institutum Carmelitanum, 1991, págs. 369-82.
- , «Acerca de la *extrañez* sanjuanista», *Íns*, DXXXVII (1991), Madrid, págs. 29-31.
- , *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, Madrid: FUE, 1993.
- y P. ELIA, eds., *Cántico espiritual y poesía completa de San Juan de la Cruz*, estudio preliminar de D. Ynduráin, Barcelona: Crítica, 2002.
- MARASSO, A., «San Juan de la Cruz», *HuC*, XXIX (1944), Comillas (Santander), págs. 5-26.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., «La poesía mística en España», discurso de ingreso en la Real Academia Española (1881), reimpr. en *La mística española*, Madrid: Afrodísio-Aguado, 1881; reed. y estudio preliminar de P. Sainz Rodríguez, Madrid: Aguado, 1956, págs. 139-201 y en *Estudios de crítica histórica y literaria*, Madrid, 1941, tomo II.
- NIETO, J. C., «Mystical theology and salvation-history in John of the Cross: two conflicting methods of biblical interpretation», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXXVI (1974), págs. 17-32.
- , *Místico, poeta, rebelde, santo: en torno a San Juan de la Cruz*, Madrid-México: FCE, 1982.
- , *San Juan de la Cruz. Poeta del amor profano*, Madrid: Editorial Torre de la Botica-Swan, 1988.

- , «El proceso hermenéutico de la *Llama de amor viva*», en *San Juan de la Cruz and Fray Luis de León*, ed. de M. M. Gaylord y F. Márquez, Newark (Delaware): Juan de la Cuesta, 1996, págs. 227-40.
- OROZCO, E., «Mística y plástica (comentarios a un dibujo de San Juan de la Cruz)», *Boletín de la Universidad de Granada*, año XI (1939), Granada, págs. 273-95. Incluido, con adiciones en sus notas en el libro *Mística, plástica y Barroco*, Madrid: Cupsa, 1977.
- , *Manierismo y barroco*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1975.
- , «Sobre la actitud de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz ante la naturaleza», en *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, ed. de T. Egido, V. García de la Concha y O. González de Cardenal, Salamanca: Universidad de Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, Ministerio de Cultura, 1983, II, págs. 721-45; reimpr. en *Expresión, comunicación y estilo en la obra de Santa Teresa*, Granada: Diputación Provincial de Granada, 1987, págs. 179-215.
- PACHO, E., «La Sagrada Escritura y la cuestión de la segunda redacción del *Cántico espiritual*», *EC*, V (1951/1954), Roma, págs. 249-475.
- , «El prólogo y la hermenéutica del *Cántico espiritual*», *EMC*, LXXVII (1958), págs. 1-108.
- , «La clave exegética del *Cántico espiritual*», *EC*, IX (1958), Roma, págs. 307-37 y XI (1960), págs. 312-51.
- , «La crítica sanjuanista en los últimos veinte años», *Salm*, VIII (1961), Salamanca, págs. 195-246.
- , «La antropología sanjuanista», *MKC*, LXIX (1961), Burgos, págs. 1-44.
- , *El Cántico espiritual. Trayectoria histórica del texto*, Roma: Ed. del Teresarium, 1967.
- , *San Juan de la Cruz y sus escritos*, Madrid: Guadarrama, 1969.
- , «El hombre, aleación de espíritu y materia», en *Antropología de San Juan de la Cruz*, Ávila: Diputación Provincial de Ávila-Institución Gran Duque de Alba, 1988, págs. 23-36.
- , ed., *Defensa de la contemplación* de Miguel de Molinos, Madrid: FUE, 1988.
- , *Reto a la crítica. Debate histórico sobre el Cántico espiritual de San Juan de la Cruz*, Burgos: Monte Carmelo, 1988.
- , «Contribución sanjuanista a la mística de la luz y de la oscuridad», en *La espiritualidad española del siglo xvi. Aspectos literarios y lingüísticos*, ed. de M.^a J. Mancho, Ávila-Salamanca: Universidad de Salamanca-UNED, 1990, págs. 167-83.
- , «Lenguaje y mensaje», en *Experiencia y pensamiento en San Juan de la Cruz*, coord. por F. Ruiz et al., Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1990, págs. 60-73.

- , «Juan de la Cruz, místico de confluencias y de síntesis», *Vida religiosa*, LXVIII (1990), págs. 456-66.
- , «San Juan de la Cruz, reo y árbitro en la espiritualidad española», en *Aspectos históricos de San Juan de la Cruz* de José Vicente Rodríguez et al., Ávila: Diputación Provincial de Ávila, 1990, págs. 143-62.
- y Luce LÓPEZ-BARALT, eds., *Obra completa* de San Juan de la Cruz, Madrid: Alianza Editorial, 1991, 2 vols.
- , «Noche oscura. Historia y símbolo, evocación y paradigma», *MC*, XCIX (1991), Burgos, págs. 425-44.
- , *Lenguaje técnico y lenguaje popular en San Juan de la Cruz*, en *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, ed. de J. Á. Valente y J. Lara Garrido, Madrid: Editorial Tecnos, 1995, págs. 197-219.
- , *Estudios sanjuanistas*, Burgos: Monte Carmelo, 1997.
- , *Diccionario de San Juan de la Cruz*, Burgos: Monte Carmelo, 2000.
- PEERS, E. A., «Introductory Essay to the Edition of *The Book of Lover and the Beloved*», Londres: Society for Promoting Christian Knowledge, 1923, págs. 1-21.
- , *San Juan de la Cruz, espíritu de llama*, versión española de E. Galvarriato, Madrid: CSIC, 1950.
- PIÑERO, A., (ed.), *Textos gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi. III. Apocalipsis y otros escritos*, Madrid: Trotta, 2000.
- RIBERA, J., *Opúsculos diversos*, 1952.
- RICARD, R., *Estudios de la literatura religiosa española*, Madrid: Gredos, 1964.
- RUFFINATTO, A., «Los códigos del eros y del miedo en San Juan de la Cruz», *Dispositio*, IV (1979), págs. 1-26.
- RUIZ, F., «Novedades editoriales sobre San Juan de la Cruz», *RevEspir*, XIX (1960), Madrid, págs. 295-301.
- , *Introducción a San Juan de la Cruz. El hombre, los escritos, el sistema*, Madrid: BAC, 1968.
- , «El símbolo de la *Noche oscura*», *RevEspir*, XLIV (1985), Madrid, págs. 79-110.
- , *Experiencia y pensamiento en San Juan de la Cruz*, Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1990.
- , «Síntesis doctrinal», en *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, Valladolid: Consejería de Cultura y Turismo, 1991.
- SAINZ RODRÍGUEZ, P., *Introducción a la historia de la literatura mística en España*, Madrid: Ed. Voluntad, 1927; Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
- SANTA TERESA, S. de, *Obras de San Juan de la Cruz*, Burgos: Monte Carmelo, 1929-1931, págs. 873-73.
- SATZ, M., *Umbría lumbre. San Juan de la Cruz y la sabiduría secreta de la kábala y el sufismo*, Madrid: Hiperión, 1991.

- SERÉS, G., *La transformación de los amantes*, Barcelona: Crítica, 1996.
- SERVERA BAÑO, J., *En torno a San Juan de la Cruz*, Madrid: Júcar, 1987.
- SESÉ, B., «Estructura dramática de la *Noche Oscura* (tres aspectos del poema)», en *ACIS* (Ávila, 1991), Valladolid: Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo, 1993, I, págs.245-56.
- SPITZER, L., *Estilo y estructura de la literatura española*, Barcelona: Crítica, 1980.
- , «Tres poemas sobre el éxtasis (John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner)» (1949), recogido en *Estilo y estructura de la literatura española*, Barcelona: Crítica, 1980, págs. 213-56.
- STEGGINK, O., *San Juan de la Cruz. Espíritu de llama*, 1991.
- THOMPSON, C. P., «The Authenticity of the Second Redaction of the *Cántico espiritual* in the Light of its Doctrinal Additions», *BHS*, LI (1974), Liverpool, págs. 244-54.
- , *El poeta y el místico: un estudio sobre el Cántico espiritual de San Juan de la Cruz*, San Lorenzo de El Escorial: Swan, 1985.
- , «The many paradoxes of the mystics», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, ed. de Luisa López Grigera y Agustín Redondo, Madrid: Gredos, 1988, págs. 471-85.
- , «La tradición mística occidental: dos corrientes distintas en la poesía de San Juan de la Cruz y de fray Luis de León», *Edad de Oro*, XI (1992), págs. 187-94.
- , «Literatura, teología y experiencia en San Juan de la Cruz», en *Presencia de San Juan de la Cruz*, ed. de Juan Paredes Núñez, Granada: Universidad de Granada, 1993, págs. 97-165.
- , «Luz y transfiguración», en *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, ed. de José Ángel Valente y José Lara Garrido, Madrid: Editorial Tecnos, 1995, págs. 293-304.
- , *La presencia de san Juan de la Cruz en la literatura del siglo xx. España e Inglaterra*, en Luce López-Baralt y Lorenzo Piera, eds., Madrid: Trotta, 1996, págs. 189-203.
- , *Canciones en la noche. Estudio sobre San Juan de la Cruz*, Madrid: Editorial Trotta, 2002.
- VALENTE, J. Á., «Formas de lectura y dinámica de la tradición», en *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, ed. de José Ángel Valente y José Lara Garrido, Madrid: Editorial Tecnos, 1995.
- WILSON, M., *San Juan de la Cruz. A Critical Guide*, Londres: Grant & Cutler, 1975.
- YNDURÁIN, D., «San Juan de la Cruz entre alegoría y simbolismo» en *Relación de clásicos*, Madrid: Prensa Española, 1969, págs. 11-21.
- , *Poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 1983.

—, *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso*, Madrid: Cátedra, 1990.

ZAMBRANO, P., *La mística de La noche oscura. San Juan de la Cruz y T. S. Eliot*, Huelva: Universidad de Huelva, 1996.

MUJER Y VIOLENCIA EN LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

JOSÉ RAMÓN TRUJILLO
(Universidad Alfonso X el Sabio)

I. INTRODUCCIÓN

Quiere el sabio y atento historiador Cide Hamete Benengeli que se inicie la Cuarta parte del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* con el cura intentando consolar al infeliz Cardenio en medio de los riscos y de las malezas. En esto andan junto al barbero, cuando oyen una voz quejosa y, a unos veinte pasos, ante sus ojos se muestra un mozo vestido de labrador lavando sus pies en un arroyo de la sierra. Sus pies desnudos y blancos¹ y las ropas ceñidas al cuerpo suspenden en un momento de enorme (y ambiguo) erotismo la atención² de los tres hombres, hasta que Cardenio exclama al fin que «Esta, ya que no es Luscinda, no es persona humana, sino divina». Cuando la joven vestida de

¹ Para el motivo erótico del pie desnudo dentro de un marco galante, *vid.* Kossof, «El pie desnudo: Cervantes y Lope», en *Homenaje a William M. Fichter*, Madrid: Castalia, 1971, págs. 381-86.

² Se han señalado tanto la ambigüedad sexual de la escena, como el efecto erótico «voyeurista», en que queda atrapado el lector: «besides the carefully staged approach of the three men that sets them in the role of voyeurs, everything else in the description contributes to the intensification of erotic/voyeuristic effects», Jiménez Fajardo, pág. 41. Para la importancia de las escenas en Sierra Morena, *vid.* Salvador Jimenez Fajardo, «The Sierra Morena as Labyrinth in Don Quixote I», en *MLN*, vol. 99, 2 (Marzo de 1984), Hispanic Issue, págs. 214-34.

campesino libera de su montera sus cabellos largos y dorados para peinarlos,³ se resuelve la ambigüedad de la presentación y aumenta aún más la admiración de la compañía por la belleza del que creían ser un joven. Finalmente, se presentan ante ella y, tras impedir su huida, consiguen que les cuente su origen, es hija de labradores ricos, así como su desventura: don Fernando, señor de sus padres, la acosa durante un tiempo hasta que éste, en complicidad con una doncella traidora,⁴ se introduce en su habitación para tomarla. Durante la escena, la joven Dorotea, hablando para sí misma, razona que antes que ser violada es preferible entregarse confiada en el juramento secreto de don Fernando de que la tomará luego en matrimonio desigual. Incumpliendo la palabra dada, la deshonra, la abandona y se casa con Luscinda, de la que se halla enamorado Cardenio.⁵

Nos dice Dorotea que, con esta noticia

en lugar de helárseme el corazón en oïlla, fue tanta la cólera y rabia que se encendió en él, que faltó poco para no salirme por las calles dando

³ El cabello rubio como el sol y «desparcido» ofrece una clara resonancia petrarquesca, superada en cuanto el personaje femenino, a través de sus diferentes máscaras, se convierte en un personaje activo. El arranque de la escena, con un *locus amoenus* y una *descriptio puellae*, a la manera de los cancioneros petrarquistas, dejan paso a las acciones y la narración de Dorotea. Redondo (1990, pág. 267) encuentra en este pasaje resonancias en la Égloga III de Garcilaso. Para el simbolismo del cabello rubio, *vid.* Erika Bornay «Las mujeres áureas», en *La cabellera femenina*, Madrid: Cátedra, 1994, págs. 91-102 y 139: «El atractivo sexual que de ella (la cabellera) emana reside fundamentalmente en que ésta aparezca suelta, frondosa y esparcida alrededor del rostro». Eglá Morales Blouin: «todo acicalamiento del cabello, sea lavándolo, exponiéndolo al viento o peinándolo demuestra un sentido de preparación para el amor, participación en un encuentro erótico y aceptación de las consecuencias» (pág. 205). Rose (1998, pág. 420) relaciona la descripción de Dorotea con su deshonra, en contraposición con la Virgen María.

⁴ La dueña traidora es un tópico muy frecuentado en los libros de caballerías. Así previene Juan Díaz sobre ellas, comentando el caso de la doncella de Leonela: «todos los que tienen hijas deven tener muy grande aviso en las mugeres que las sirven y aguardan, saber en sus condiciones cuándo son conformes a la virtud, porque si d'ellas si son al contrario, no suelen aconsejar a sus señoras salvo a sus condiciones semejantes y costumbres, porque no ay cosa que más vença ni quebrante la preciada castidad que la compañía y contratación de aquéllas que no la aman, que, por tener en semejantes de su yerro, todos sus consejos son fundados sobre cimientto de deshonestidad y deleites», Juan Díaz, *Lisuarte de Grecia*, VIII libro de *Amadís*, Sevilla: Jacobo y Juan Cromberger, 1526, cap. xxxvi, f. lii^r.

⁵ La seducción por la palabra debió de ser corriente. El contrato «de palabra», que equivale a relación prematrimonial en muchos casos, se incumplía con frecuencia, tal y como muestran los avisos de María de Zayas. De los 9.669 autos matrimoniales habidos entre 1707-1762, el 53,75% eran demandas «de palabra» y, de ellas, en un 97% el incumplimiento se debía a la desigualdad entre las partes o por las expectativas profesionales del novio. Las querellas solían fracasar a pesar de las pruebas. María Luisa Candau, «Entre lo permitido y lo ilícito: la vida afectiva en los tiempos modernos», *La Historia de las Mujeres: Perspectivas actuales*, AEIHM, Barcelona, 19-21 de Octubre de 2006, págs. 14-20. La desigualdad del matrimonio podría desligar a don Fernando de su juramento, según Rico, 1990, pág. 251.

voces, publicando la alevosía y traición que se me había hecho. (*Quijote*, I-xxviii)⁶

Sin embargo, la joven consigue calmarse y adopta una solución activa: se viste de hombre y parte junto a un zagal en busca de su amado, para reconducir la situación. Durante la búsqueda, el zagal intenta violar una noche a la protagonista en la montaña, pero ésta se defiende y consigue arrojarlo por un derrumbadero. Dorotea encuentra más tarde a un ganadero para el que entra a trabajar, pero éste intenta también forzarla, por lo que ella acaba huyendo. En este estado ha encontrado la compañía a Dorotea y su relato les ha convencido de que es una mujer de «suelta lengua»,⁷ pero también tan hermosa como «discreta».

Implicada en la farsa caballeresca —la primera del libro— para devolver a don Quijote a su casa, adopta el personaje de la princesa Micomicona, para lo cual emplea un rico vestido que trae con ella y se vale de que «había leído muchos libros de caballerías y sabía bien el estilo que tenían las doncellas cuitadas cuando pedían sus dones a los andantes caballeros». Dentro de un reconocible estilo caballeresco, Cervantes nos presenta el encuentro de Dorotea y don Quijote⁸ a través del siguiente diálogo:

—De aquí no me levantaré, ¡oh valeroso y esforzado caballero!, fasta que la vuestra bondad y cortesía me otorgue un don, el cual redundará en honra y prez de vuestra persona, y en pro de la más desconsolada y agraviada doncella que el sol ha visto. Y si es que el valor de vuestro fuerte brazo corresponde a la voz de vuestra inmortal fama, obligado estáis a favorecer a la sin ventura que de tan lueñas tierras viene, al olor de vuestro famoso nombre, buscándoos para remedio de sus desdichas.

—No os responderé palabra, fermosa señora —respondió don Quijote—, ni oiré más cosa de vuestra hacienda, fasta que os levantéis de tierra.

⁶ Todas las citas cervantinas se realizan por la edición de Florencio Sevilla, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Sial Ediciones, 2005.

⁷ Hathaway ha señalado la impropiedad de que Dorotea confiese abiertamente su deshonra ante unos extraños, ridículamente ataviados, que la han sorprendido mientras se lava los pies. Vid. Robert Hathaway, «Dorotea or The Narrator's Arts», en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes' Society of America*, 13 (1993), págs. 109-26.

⁸ La aparición de Micomicona recuerda la de Angélica en la corte de Carlomagno en el *Orlando innamorato* de Boiardo, que se imprimió en Valencia en 1555, traducido por Francisco Garrido de Villena, y separa al caballero de su destino, ofreciéndose a cambio de superar una prueba (Pandafileando de la Fosca Vista). La propia locura de don Quijote tiene como modelo evidente el *Orlando* ariostesco. En todo caso, Chevalier (1966, pág. 456) señala que no es descartable que estos y otros paralelismos, pudieran darse a través de lecturas interpuestas de otros libros de caballerías.

—No me levantaré, señor —respondió la afligida doncella—, si primero, por la vuestra cortesía, no me es otorgado el don que pido.

—Yo vos le otorgo y concedo —respondió don Quijote—, como no se haya de cumplir en daño o mengua de mi rey, de mi patria y de aquella que de mi corazón y libertad tiene la llave. (*Quijote*, I, XXIX)

La fuente que imita Dorotea es el capítulo 58 de *Don Policisne de Boecia* (1602),⁹ y la de Cardenio —«en razón de la sinrazón que os hace»— y de don Quijote (*Quijote*, I-1) la retórica del *Florisel de Niquea* (1551), de Feliciano de Silva¹⁰. Dorotea, al describir su educación ejemplar, ha omitido intencionadamente su afición por la caballeresca, ahora revelada a las claras, y se ha confesado exclusivamente lectora de libros de devoción:

Los ratos que del día me quedaban, después de haber dado lo que convenía a los mayores, a capataces y a otros jornaleros, los entretenía en ejercicios que son a las doncellas tan lícitos como necesarios, como son los que ofrece la aguja y la almohadilla, y la rueca muchas veces; y si alguna, por recrear el ánimo, estos ejercicios dejaba, me acogía al entretenimiento de leer algún libro devoto, o a tocar una arpa, porque la experiencia me mostraba que la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu.

La ocultación de su afición lectora responde a la necesidad de crear en la compañía una primera impresión acorde con la de la joven ejemplar, tal como describen los manuales de formación del momento, entre ellos los de Luis de León, Luján o Acosta,¹¹ pero muy especialmente el de Luis Vives. Así queda subrayado por la contraposición que hace del «lascivo apetito» de don Fernando

⁹ Juan de Silva y de Toledo, *Don Policisne de Boecia*, Valladolid: herederos de Juan Iñiguez Lequerica, 1602. Vid. Rodríguez Marín, *Quijote*, II, págs. 355 y 367, para las fuentes.

¹⁰ Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea (parte IV)*, Salamanca: Andrés de Portonaris, 1551.

¹¹ El moralismo del siglo XVI forjó un modelo de mujer honesta, encarnado en la Virgen María y basada en la pureza, el recato y los deberes matrimoniales. Además de la obra de Vives, cabe destacar en el siglo XVI: Fray Vicente Mexía, *Saludable instrucción del estado del matrimonio*, Córdoba, 1566; Fray Luis de León, *La perfecta casada*, Salamanca, 1583, ed. de G. Mayans y Sísar, Madrid: BAE, Atlas, 1950, págs. 211-46; Pedro de Luxán, *Coloquios matrimoniales*, 1550 (ed. de A. Rallo, Anejo XLVIII del BRAE, Madrid, 1990); G. Astete, *Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y doncellas*, Burgos, 1597/1603; Juan de Espinosa, *Dialogo en lavde de las mugeres intitulado Gianepaenos*, Milán, 1580; Cristóbal de Acosta, *Tratado en loor de las mujeres y de la Castidad, Honestidad, Constancia, Silencio y Justicia, con otras muchas particularidades y varias historias*, Venecia, 1592; Juan de la Cerda, *Libro intitulado vida política de todos estados de mujeres*, Alcalá de Henares, 1599. Del mismo tenor son otras obras europeas, como las de Bullinger o John Wiclif.

en contraposición con su «honestidad». Sin embargo, como hemos indicado ella misma revelará después que «había leído muchos libros de caballerías». Esta afición arroja luz sobre la capacidad de iniciativa y el carácter «romántico» de Dorotea.¹²

La mayor parte de los motivos hasta aquí desgranados remiten a diferentes tópicos caballescicos: la mujer disfrazada de hombre, el matrimonio secreto, el retiro y la locura amorosa del caballero¹³, la dueña desposeída de su reino, el don en blanco, la dueña traidora, la ambigüedad sexual, los estilemas empleados en los diálogos, etc. El lector u oidor de la época sin duda era capaz de reconocer muchos de ellos, habituado por los libros de caballerías a situaciones literarias similares, entre la cotidianidad y las respuestas extraordinarias de los personajes. Todos los cervantinos que se encuentran en la venta —don Quijote, Dorotea, Luscinda, Cardenio, el cura y el barbero, primero; el ventero y Maritornes, más tarde— son rendidos lectores de historias caballerescas y contribuyen en los sobreentendidos a construir en varios planos el pasaje, e incluso a reflexionar sobre la verosimilitud y la diferente recepción que éstas tienen en públicos diferentes.

El arranque del capítulo I-xxviii, como señaló Márquez Villanueva,¹⁴ posee un notorio paralelismo con una escena del *Noveno libro del Amadís*. La escena

¹² La ocultación es paralela al disfraz de hombre. Vives, en su *Libro llamado de la instrucción de la muger cristiana*, Valencia, 1528 (cito por Madrid: Espasa Calpe, 1944³) para Catalina de Aragón, afirma que «los estudios dan forma a la crianza y costumbre; instruyen en la vida; enseñan a obrar conforme a virtud; encaminan a la razón; y finalmente muestran vivir sin perjuicio de nadie, ni de sí mismas». Pero esa educación nunca puede estar orientada al magisterio, a conseguir un puesto profesional, pues «no es bien que ella enseñe, porque habiéndose puesto en la cabeza alguna falsa opinión no la traspase a los auditores con la autoridad que tiene la maestra y traiga a los otros a su mismo error» recomienda que la doncella aprenda «juntamente letras, hilar y labrar que son ejercicios muy honestos que nos quedaron de aquel siglo dorado de nuestros pasados y muy útiles a la conservación de la hacienda y honestidad, que debe ser el principal cuidado de las mujeres» (pág. 14); pero también advierte que «no aprobaría ni querría ver a la mujer astuta y sagaz en mal leer en aquellos libros que abren camino a las maldades y desencaminan las virtudes y a la honestidad y bondad, pero que lea los buenos libros compuestos por santos varones, los cuales pusieron tanta diligencia en enseñar a los otros a bien vivir como ellos vivieron, esto me parece no sólo útil mas necesario» (pág. 18).

¹³ Don Quijote enuncia (I-xxvi) su deseo de seguir la conducta de Orlando —o de Beltenebros—, pero el mismo Cardenio sigue también a su manera el patrón cuando en la sierra corre desnudo, persigue a los pastores y daña sus propiedades.

¹⁴ Vid. Francisco Márquez Villanueva, «Amantes en Sierra Morena», en *Personajes y temas del Quijote*, Madrid: Taurus, 1975, págs. 15-76. El texto de Silva, perteneciente al subgénero de los libros de entretenimiento, entrelaza aventuras cercanas a la ficción sentimental en una complicada trama. Vid. Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia (libro IX de Amadís de Gaula)*, Cuenca: Cristóbal Francés, 1530. El episodio ha sido estudiado por López Estrada (1974, págs. 328-29). Para el travestismo en el teatro español, vid. Josef Oehrlein, «El actor en el Siglo de Oro: Imagen de la profesión y reputación social», en J. M.^a Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres: Tamesis, 1989.

de don Fernando en la cámara mantiene paralelismos con escenas similares en muchos libros, como el del *Florinsando* de Rui Páez de Ribera en que se narra la seducción de Teodora mediante la palabra. Además, el matrimonio secreto «de palabra» es un lugar común frecuentísimo en los libros de caballerías. Ejemplos similares de matrimonio «de palabra» previos al acto sexual los encontramos en el *Palmerín de Olivia*: Polinarda y Palmerín toman matrimonio secreto mediante un juramento realizado ante Brionela; una vez pronunciado, Polinarda es «vuelta doncella»¹⁵. Con un orden diferente, en el *Philesbian de Candaria*,¹⁶ después de «hacer dueñas» don Floridior a Leonisa y don Felinis a la princesa «con gran contento d'ellos», los caballeros se casan en secreto mediante el siguiente juramento: «Que yo me doy por vuestro, mi muy presciada señora, que porque vos lo queréis y assí es necessario, por esposo y marido, y juro la fe de cavallería de jamás ser la señora de mi coraçón otra sino vos». Los matrimonios secretos atraviesan la literatura aurisecular con gran éxito informando a otros géneros literarios, especialmente en las novelas sentimentales y de pastores y las obras de teatro,¹⁷ y siguen apareciendo aun después de su prohibición por el Concilio de Trento¹⁸.

Pero de entre todos los motivos cuyo origen puede rastrearse en los libros de caballerías, nos detendremos de manera especial en la figura femenina en relación con la violencia, así como su evolución a través del tiempo.¹⁹ Como punto de partida y de llegada, dejamos por ahora a esta Dorotea —conocedora de los modelos de ficción—, que ha sufrido en poco tiempo tres intentos de violación con fuerza, de los que sólo se ha consumado el primero —en su propio ámbito doméstico— gracias a que a partir de ese momento ha recurrido a la fuerza en defensa propia y, para evitar nuevas situaciones de peligro, incluso se ha travestido de hombre.

¹⁵ El conflicto surge cuando posteriormente el padre de Polinarda intenta casarla con el delfín de Francia. Vid. *Palmerín de Olivia*, Salamanca: Juan de Porras, 1511, cap. 47.

¹⁶ *Philesbian de Candaria*, Medina del Campo: Juan de Villaquirán, 1542, f. LXXXI.

¹⁷ Como señaló Menéndez Pelayo, Dorotea y don Fernando también podrían tener como referente a Felismena y don Felis —éste también rompe su juramento— del Libro II de la *Diana*.

¹⁸ El Concilio de Trento ahondó en la importancia del sacramento del matrimonio frente al impulso sensual e instituyó en la sesión XXIV su indisolubilidad y la monogamia, arrogándose la Iglesia la jurisdicción sobre causas matrimoniales. Sin embargo, el demasiado amor y el matrimonio secreto, corrían parejas en la vida y la literatura caballescra. Vid. Justina Ruiz de Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los Libros de Caballerías [submitted to the Faculty of Radcliffe College... for the Degree of Doctor of Philosophy]*, Madrid: M. Aguilar, 1948.

¹⁹ De aparición reciente, algunos estudios abordan una visión de algunos motivos: María Carmen Marín Pina, «Don Quijote, las mujeres y los libros de caballerías», en *Cervantes y su mundo*, coord. por Kurt Reichenberger, Darío Fernández-Morera, vol. 2, 2005, págs. 309-340; y J. M. Lucía Megías / E. J. Sales Dasí: «La otra realidad social en los libros de caballerías (II): damas y doncellas lascivas», en R. Alemany y otros, eds., *Actes del X congrés internacional de l'Associació hispànica de literatura medieval*, Alicante: Centro Universitario de Estudios Sociales, en prensa.

II. EL ESPACIO DE LA MUJER EN LOS TEXTOS CABALLERESCOS

Violencia, amor y sexualidad son los ingredientes esenciales de los libros de caballerías y, en gran medida, esta mezcla fue la razón de su enorme éxito entre los lectores. Así nos lo hace saber Cervantes por boca del ventero:

que verdaderamente me han dado la vida, no sólo a mí, sino a otros muchos. Porque, cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí, las fiestas, muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destes libros en las manos, y rodeámonos dél más de treinta, y estámosle escuchando con tanto gusto que nos quita mil canas; a lo menos, de mí sé decir que cuando oyo decir aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan, que me toma gana de hacer otro tanto, y que querría estar oyéndolos noches y días.

Como queda anotado, los hombres ocupan su ocio con el placer de la acción violenta; aunque por razones muy distintas, también las mujeres se complacen en ellos:

—Así es la verdad —dijo Maritornes—, y a buena fe que yo también gusto mucho de oír aquellas cosas, que son muy lindas; y más, cuando cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciéndoles la guarda, muerta de envidia y con mucho sobresalto. Digo que todo esto es cosa de mieles. —Y a vos ¿qué os parece, señora doncella? —dijo el cura, hablando con la hija del ventero.

—No sé, señor, en mi ánima —respondió ella—; también yo lo escucho, y en verdad que, aunque no lo entiendo, que recibo gusto en oírlo; pero no gusto yo de los golpes de que mi padre gusta, sino de las lamentaciones que los caballeros hacen cuando están ausentes de sus señoras: que en verdad que algunas veces me hacen llorar de compasión que les tengo.

—Luego, ¿bien las remediárades vos, señora doncella —dijo Dorotea—, si por vos lloraran?

—No sé lo que me hiciera —respondió la moza—; sólo sé que hay algunas señoras de aquéllas tan crueles, que las llaman sus caballeros tigres y leones y otras mil inmundicias. Y, ¡Jesús!, yo no sé qué gente es aquélla tan desalmada y tan sin conciencia, que por no mirar a un hombre honrado, le dejan que se muera, o que se vuelva loco. Yo no sé para qué es tanto melindre: si lo hacen de honradas, cásense con ellos, que ellos no desean otra cosa. (*Quijote*, I-xxxii)

Precisamente contra esta seducción «romántica» y su retórica alertaba Vives con vehemencia a las mujeres;²⁰ una retórica novelesca que se había extendido desde los textos caballerescos y sentimentales a la comedia renacentista y áurea, multiplicando sus efectos. La vía literaria proponía un modelo extraordinario basado en el discurso cortés acrisolado desde la Edad Media, el amor-pasión, el amor externo al matrimonio, en ocasiones apoyado en terceros, y la boda secreta.²¹ Pero también, y quizá sea la razón última de su éxito entre las lectoras, se trataba de un modelo con la virtud de mostrar a mujeres con capacidad de decidir y de vivir aventuras; un modelo que facilitaba la identificación con mujeres libres, bien que literarias, más allá de los estrechos papeles dispuestos para ellas por la sociedad.

II.1. «Militia et amor». La mujer con iniciativa

Desde antiguo y frente a la moralidad medieval,²² las primitivas historias artúricas habían ofrecido a sus lectoras un amplio y seductor campo de libertad y extrañeza. Juntamente con los grandes mitos, las nuevas técnicas narrativas y el *ethos* caballeresco, los *romans* trajeron consigo dos modelos de mujer féerica, procedentes de los *lais bretones* y de la tradición popular: las morganianas, que como la reina Morgaina atraen a los hombres hacia el mundo mágico en el que habitan, en ocasiones trayéndoles desgracias; las melusinianas, que como en el caso de Melusina son capaces de integrarse en el mundo cotidiano de los

²⁰ «—Él dice que morirá, y aun, si a Dios place, que su muerte no puede ya tardar; ¿y tú creérselo has? ¡Oh, boba! Dile que te muestre las sepulturas de los que él ha visto morir de amores de tantos millares de enamorados. Fatiga alguna vez el amor, mas nunca mata; y si él muere, más te vale que muera él que no que mueras tú, o él solo, que no los dos juntos», en Luis Vives, *op cit.*, pág. 124.

²¹ A este modelo novelesco opondrán los humanistas otro basado en afecto mutuo y la libre elección de la pareja, amor-ágape, erotismo relacionado con la procreación, y matrimonio honesto y con honor. *Vid.* J. Oleza, «Calamita se quiere casar. Los orígenes de la comedia y la nueva concepción del matrimonio», en F. Carbó, E. Martínez y C. Morenilla eds., *Homenatge a Amelia García Valdecasas*, València: Anexes de Quaderns de Filologia, 1995, págs. 607-22.

²² Con dos polos opuestos en las figuras de la *virgo intacta* y de la *vagina dentata*. La imagen de la mujer en la Edad Media como ser maligno, que conduce al hombre al pecado, es una reformulación del *Génesis* y de algunos textos de la patrística —san Pablo, san Ambrosio, san Jerónimo y san Isidoro, en especial—. Ramón Llull achaca el olvido divino a las mujeres: «Eternal Senyor, perdurable, en tots temps gloriós; enaixí com gran secada e grand fred és pestilència dels fruits de la terra, enaixí, Sènyer, la bellea de les fembres es estada pestilència e tribulació a mos ulls; car per la bellea de les fembres som estat oblidós de la vostra gran bonea e de la bellea de vostres obres» (Ramon Llull, *Libre de Contemplació*, en *Obres escollides* de Ramon Llull, Antoni Bonner, ed., Mallorca: Moll, 1989, vol. II, 104, 16, pág. 321). Un pensamiento muy próximo al de Fray Luis de León, muchos años después, en el prólogo a doña María Varela: «La mujer dio principio al pecado, y por su causa morimos todos». (*Prov.* 19)

hombres, aun incorporando a él elementos fantásticos y prohibidos.²³ Violencia armada y escenas amorosas se entretajan para formar el género caballeresco; mientras en el primer caso había primado la presencia masculina, en el segundo era la mujer el centro de atención. La fantasía había roto estas fronteras y había entremezclado ambos mundos.

La narrativa caballeresca está compuesta por dos grandes bloques de obras, el de los *romans* antiguos de origen francés, en especial de la denominada materia de Bretaña, y el de los libros de caballerías castellanos, de origen peninsular y compuestos a partir del siglo XIII en la estela de los anteriores:

Al lado de esta multitud de textos forasteros —«exóticos» los llamaba Menéndez Pelayo— están las obras «indígenas», o sea las de aquellos autores peninsulares que, a partir de fines del siglo XIII, se lanzaron a componer libros de caballerías por cuenta propia y siguieron elaborando ficciones nuevas hasta comienzos del XVII: el *Caballero Zifar*, escrito posiblemente antes de 1300 y editado en 1512; el *Tirant lo Blanc*, redactado hacia 1460 e impreso treinta años más tarde; el *Amadís de Gaula*, objeto de varias refundiciones sucesivas a lo largo de los siglos XIV y XV, que salió finalmente a luz, en la versión de Garci Rodríguez de Montalvo, en los albores del XVI, y el resto de los «Amadis» entre 1510 y 1549; el *Palmerín de Oliva*, impreso en 1511, cuya media docena de continuadores, los «Palmerines», se distribuyen entre Castilla y Portugal, siendo de procedencia lusitana, además del *Palmerín de Inglaterra*, los dos últimos miembros de la serie, el *Don Duardos de Bretonha* y el *Clarisol*, fechado en 1602. A estas obras se suman cantidad de otras menos conocidas o, por mejor decir, más olvidadas, que es imposible enumerar en forma exhaustiva; valgan como muestras y por hacer sonar el nombre de algunas, el *Floriseo*, el *Polindo*, el *Félix Magno*, la familia de los cinco «Clarianes», libros publicados todos antes de 1550, y, posteriores a esa fecha, *Florando de Inglaterra*, *Leandro el Bel*, *Febo el troyano*, *Rosián de Castilla* y, por fin, las cuatro partes del *Caballero de Febo*.²⁴

²³ Vid. L. Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge*, Genève: Slatkine, 1984. Para una revisión de estos modelos femeninos, vid. J-J. Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris: Champion, 1996. Resulta productivo comprender ambos modelos de personaje como modelos narrativos. En textos sencillos como el *Yvain*, el *Partinuplés* y el *Florimont* puede distinguirse el carácter melusiniano, pues siguen un esquema *encuentro, prohibición, transgresión, pérdida*. Los caballeros suelen obtener su lugar en el mundo, marcado por el matrimonio, tras una serie de hechos de armas. En textos más complejos, como el *Biaus inconnus* o la *Continuación Gauvain*, la narración oscila entre ambos modelos.

²⁴ Roubaud-Bénichou, *op. cit.*, págs. CXXII-CXXIII.

Las fechas y líneas de introducción de la materia artúrica en España han sido objeto permanente de debate. Hay evidencias en los textos conservados y en los nombres documentados de que los caballeros de la Tabla Redonda fueron admirados desde muy antiguo.²⁵ Aunque previamente lo habían hecho sus grandes temas y motivos a través de la lírica y de los trovadores,²⁶ los relatos franceses de la versión *Vulgata* penetraron en la Península²⁷ durante el siglo XIII a través de traducciones en castellano, gallego-portugués y catalán. A finales del siglo, se introdujo la traducción desde el francés del último de sus grandes ciclos en prosa, denominado *Post-Vulgata* —pues su redacción (circa 1230-1240) es posterior al conocido ciclo de la *Vulgata*—, atribuido falsamente en el propio texto a Robert de Boron. La crítica en general admite el inicio del siglo XIV (1314) como fecha segura de difusión manuscrita de la *Post-Vulgata*,²⁸ es decir, en el contexto favorable del Molinismo a la formación de una nueva literatura, a la que aportaría la experiencia del *roman* francés. Coincide significativamente con las primeras redacciones de *El caballero Zifar*

²⁵ Hook ha recogido en una sucesión de trabajos los primeros nombres artúricos documentados. D. D. Hook, «*Domnus Artux*: Arthurian Nomenclature in 13th century», en *Romance Philology*, XLIV (1990), págs. 162-64; *The Earliest Arthurian Names in Spain and Portugal*, St. Albans: Fontaine Notre Dame, 1991, págs. 23-33; y «Further Early Arthurian Names from Spain», en *La Coronica*, 21, 2 (1993), págs. 23-33.

²⁶ Se ha incidido en las alusiones trovadorescas a Tristán, subrayando la relación con las cortes catalanas y occitanas. R. Lejeune, «L'Allusion à Tristan chez le troubadour Cercamon», en *Romania*, LXXXIII (1962), págs. 183-209 y F. Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XI^e et XIII^e siècles*, Barcelona: Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 1972.

²⁷ Para una introducción y la bibliografía fundamental del ciclo francés de la *Vulgata*, vid. J. Frappier, «The Vulgate Cycle», en *ALMA*, págs. 294-302 y 313-15. Para la compleja traducción manuscrita del *Lancelot*, vid. Micha, «Les manuscrits du Lancelot en prose», en *Romania*, LXXXI (1960), págs. 145-87; «Tradition manuscrite et versiones du Lancelot en prose», *BBSIA*, 14 (1962), págs. 99-106; «Les manuscrits du Lancelot en prose», en *Romania*, LXXXIV (1963), págs. 28-60, 478-99; y *Romania*, LXXXV (1964), págs. 292-318, 478-517. Deyermond ofrece una síntesis de su difusión peninsular en Alan Deyermond, *Historia de la literatura española*, 1, *Edad Media*, Barcelona: Ariel, 1972, págs. 279-81. Para la evolución del mito artúrico en la Península, P. Gracia, «El ciclo de la *Post-Vulgata* artúrica y sus versiones hispánicas», en *Voz y Letra*, VII, 1 (1996), págs. 5-15.

²⁸ *La Demanda del Sancto Grial con los maravillosos fechos de Lanzarote y de Galaz su fijo*, Toledo: Juan de Villalquirán, 1515, se compone de dos partes: un *Baladro del famosísimo profeta y nigromante Merlin con sus profecias* y la *Demanda del Sancto Grial* propiamente dicha. *Baladro del sabio Merlin*, Burgos: Juan de Burgos, 1498. Para el estudio de los textos personajes y motivos, vid. J. R. Trujillo, *La versión castellana de la Demanda del Sancto Grial*, UAM, 2004 y *La Demanda del Sancto Grial. Guía de Lectura*, Centro de Estudios Cervantinos. Para el contexto literario hispánico de la época y las líneas de formación de la prosa castellana, vid. F. Gómez Redondo, «La materia caballeresca: líneas de formación», en *Voz y Letra*, VII, 1 (1998), págs. 45-80; e *Historia de la prosa medieval castellana, II, El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca*, Cátedra: Madrid, 1999.

y del *Amadís*, en el contexto de una nueva recepción. Para su constitución, este ciclo mezcla materiales procedentes de la *Vulgata*, de Robert de Boron y de la primera versión del *Tristan en prose*, narrando de forma ordenada la historia del Grial, desde sus orígenes hasta la destrucción de la Tabla Redonda y del reino artúrico, y deteniéndose especialmente en la vida de Merlín y en los hechos de Arturo y sus caballeros. Su estructura trimembre (*Josep de Abarimatea, Merlín y Demanda del santo Grial*), se caracteriza por una mayor coherencia y el equilibrio en la extensión entre sus ramas, al eliminar la más voluminosa —y pecaminosa—, el *Lanzarote*.

Entre los dos bloques novelísticos existe una estrecha relación, pues los libros de caballerías hispánicos posteriores tendieron a conservar las principales características de sus predecesores. De manera muy especial, esta continuidad se refleja en los contenidos, restringidos a dos fundamentales, *militia et amor*:

Militia, o sea ‘caballería’ (que así solían interpretar la palabra latina aquellos que en la Edad Media la traducían a una lengua vernácula), vale decir las actividades militares propias de los caballeros: por un lado, las guerras, los retos, los combates singulares a ultranza, emprendidos por necesidad u obligación; y, por otro, las competiciones organizadas por gusto y ostentación, pasos de armas, justas y torneos, merced a los cuales la aristocracia feudal se ofrecía a sí misma, en la vida real como en los libros, la confirmación de su arrojo y gallardía. *Amor*, el ‘amor cortés’ o ‘amor fino’ (*fin amors* lo habían denominado los trovadores provenzales del sur de Francia, imitados después por los poetas catalanes, gallego-portugueses y castellanos de los siglos XIII y XIV), aquella relación amorosa en que el caballero prendado de una dama noble se le entrega por entero, sometiéndose a su voluntad, dedicándose a servirla y obligándose a observar estrictas reglas de conducta erótica —discreción absoluta, paciencia ilimitada, rigurosa fidelidad—; turbado cuando ve a su señora, suplicante cuando le habla, triste al alejarse de ella, dolorido si la descontenta, pero deslumbrado si obtiene sus favores y logra hacerla suya en apasionada unión de cuerpo y alma.²⁹

Como lo había sido en la épica, en el mundo artúrico y en las literaturas relacionadas, la *militia* —de donde deriva el marbete de *fábulas milesias*—, o ejercicio de la violencia mediante las armas a caballo, es el espacio social y la razón de ser del caballero, una actividad que define las formas de comportamiento de todo el estamento nobiliario frente a los otros «órdenes», los *oratores*

²⁹ *Ibid.*

y *laboratores*.³⁰ La profesión militar de los caballeros terrenales que pueblan el *roman* artúrico, basada en la fuerza, el valor y la destreza, permite tener las mismas aspiraciones a los caballeros más humildes que a la alta nobleza, a los noveles que a los experimentados, pues las acciones militares igualan a todos, algo que se expresa mediante el símbolo de la Tabla Redonda.³¹ La capacidad y habilidad individual en el oficio de la violencia define la fama o «nombradía» de un caballero —es decir, el reconocimiento de los demás—, refleja el momento de una carrera y el lugar de un escalafón social.

Derivado de esta necesidad de virtud terrena, el caballero debe probarse incesantemente en las justas y maravillas que la providencia depara, por lo que marcha en su busca constantemente. Dios elige a aquellos que se esfuerzan con valor, aunque provengan de un pequeño estamento, como dice Godofredo. Las acciones esforzadas proporcionan fama terrena —denominada caballería u honra—, pero también elevan y aportan riqueza, incluso la dignidad de rey. El caballero debe «hacer de armas» para obtener «nombradía», con lo que ésta se convierte en el motor esencial de las diferentes acciones de los personajes (proeza, socorro a los débiles, en el lado positivo; envidia y venganza, en el negativo). Los jóvenes deben realizar hazañas no solo para honrar a su linaje, sino también para alzarse en la estima de su orden: los caballeros andantes deben caminar solos y alcanzar en soledad su aventura, por lo que constantemente deben separarse de los demás. Un caballero debe perdurar en obtener su demanda y no querer las de otros. La estima se refleja en la valoración de los caballeros y de sus armas, y los compañeros conservan la memoria de las acciones elevadas o infames mediante las crónicas y su inscripción en los sepulcros.

En ocasiones, el «caballero de armas» destaca de manera simultánea en otras bondades, como la gracia o la cortesía.³² Cuando el motivo del Grial se convierte

³⁰ Vid. Georges Duby, *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Madrid: Taurus, 1978. Nuestra idea de una tripartición de los órdenes o estamentos sociales cerrados, admitida de forma común como supuesto de trabajo, no resulta tan fiable cuando se desciende a los textos de la época. Según los autores medievales, la división puede realizarse entre laicos y religiosos, nobles y siervos, monjes, clérigos, caballeros y labradores, etc. Gornemans de Goort enseña las reglas de la caballería a Perceval vv. 1305-1698 y al ordenarlo «et dist que donee li a / le plus haute ordene avec l'espee / que Diex ait fait et comande: c'est l'ordre de chevalerie, qui doit estre sanz vilonnie», *Perceval*, vv. 1634-1638.

³¹ «Para tales hombres, cuya posición era insegura, el servicio a un gran señor tenía un fuerte atractivo, tanto psicológico como económico, porque estaban asociados a la posición y a la reputación de los hombres que servían. La función literaria de la Tabla Redonda era, evidentemente, la de ser símbolo de la igualdad por la que todos los caballeros, grande y humildes, se mezclaban en la mesa una vez que habían ganado, por valor o por servicio, su derecho a tener un sitio allí». Maurice Keen, *La caballería*, Barcelona: Ariel, 1986, pág. 149.

³² El *ethos* caballeresco se encuentra marcado por dos ejes, el linaje y la virtud, que conducen a aceptar como imperativos éticos algunos valores que estrechan los lazos de solidaridad del grupo de combate o feudal: lealtad, cortesía nobiliaria, proeza, generosidad distributiva.

en centro del relato artúrico, el espíritu religioso tiñe el texto, adueñándose de la acción militar que sólo tiene lugar para el servicio a Dios. Fruto de la especificidad de estos textos, la mayor honra se alcanza precisamente abandonando las armas y dedicándose al servicio de Dios con la oración.³³ Los personajes se organizan así de manera concéntrica en torno a la gracia dentro de un doble escalafón de perfección militar y celestial. En el resto de textos, la cortesía se convierte en el contraste de la violencia, aunque siga siendo una cualidad secundaria con respecto a la proeza para obtener la fama. La acción externa domina las traducciones castellanas³⁴ y las aventuras militares de los ciento cincuenta compañeros de la Tabla Redonda conforman el grueso del relato: cabalgadas, justas, torneos y batallas reflejan la manera de enfrentarse a los retos de una caballería, que posee unas formas de actuar comunes. Éstas constituyen una ética cortesana que impone límites a la violencia física. Los parlamentos de los caballeros reflejan ese código de conducta cortés que la caballería ha ido desarrollando entre los siglos XII y XIII. Los *romans* formulan este *ethos* caballeresco sublimado, como parte del imaginario colectivo nobiliario, adoptando en ocasiones el tono del reproche o del castigo con una intención claramente didáctica.

En contraste con la violencia profesional de los personajes masculinos, el espacio reservado a las mujeres es esencialmente el amoroso. Tratar el amor en la novela artúrica es hablar de *fin'amors*³⁵ y del lugar que ocupan los personajes femeninos en el complejo entramado de la corte. La corte ideal que muestran los trovadores entre los siglos XIII y XIV es aquella en que la liberalidad

tenía lugar en una atmósfera de intercambio social tranquilo, alegre y armonioso, música y compañía femenina, donde los dirigentes de la sociedad acogían a sus inferiores sin guardar las distancias, escuchaban consejos y manejaban a gente difícil con tacto y discernimiento.³⁶

³³ En la *Demanda del Santo Grial*, por ejemplo, la actitud de Galaz contradice la búsqueda de la gloria terrena: huye de la escena tras hacer grandes proezas, por ejemplo en la batalla de Camaloc o en el torneo maravilloso, y renuncia a la nombradía terrena, ya que su búsqueda pertenece a la esfera espiritual.

³⁴ La intervención de los refundidores y editores de la *Demanda* hacen que el texto esté dominado por la acción militar más que por la faceta cortesana o amorosa que aparece en otros textos similares. Del mismo modo se han eliminado los episodios maravillosos que en origen dotaban al conjunto de un equilibrio entre las proezas caballerescas y el simbolismo religioso, y que la traducción portuguesa conserva al menos en parte.

³⁵ También *fine amor* o *hohe Minne*, para *trouvères* y *minnesingers*. El término 'amor cortés' es anacrónico, pero se emplea en general como sinónimo.

³⁶ L. M. Patterson, *El mundo de los trovadores. La sociedad occitana medieval (entre 1100 y 1330)*, Barcelona: Península 1997, pág. 98.

Este ideal de *jois y solatz*, en medio de un mundo de violencia, acciones guerreras y privaciones, representa un espacio para el gozo y el desarrollo de unos lazos entre caballeros basados en cuidadas relaciones cortesanas. Un espacio en el que la mujer es el centro y posee la iniciativa. Inexistente en la épica, dentro de este ámbito la *fin'amors* se constituye como un modelo cognitivo literario cuyo impacto en los usos históricos es enorme y que, en conjunción con el sistema estamental, permite a la nobleza contener las violentas fuerzas del sistema dentro de un orden. La literatura, en especial los trovadores occitanos, enunciaron en términos de vasallaje y de servicio la relación amorosa entre dama y caballero, excluyendo de ella la figura del marido. Köhler sostiene que, de esta manera, los trovadores dan voz a la baja nobleza, reconocida por la alta aristocracia a través de la figura de la dama y su conquista.³⁷ Lewis³⁸ considera que el amor estilizado según las normas cortesanas como juego sutil y sublimación literaria erótica responde a cuatro características: humildad, cortesía, adulterio y religión de Amor. Su enunciación corresponde a los trovadores, impulsados por las damas de la corte. La conocida tesis de Rougemont³⁹ de que el amor es una invención occidental, ha abierto paso a la investigación acerca de su codificación y sus relaciones con la realidad histórica. En su desarrollo, Schnell argumenta que sería mejor hablar de un discurso cortés del amor, más que de una forma particular de éste.⁴⁰

Los *lais y romans* incorporan, desarrollan y difunden el discurso de la *fin'amors*. María de Francia lo convierte en valor absoluto que trasciende las reglas sociales⁴¹; Chrétien consigue conciliar caballería, matrimonio y amor en *Erec y Enide*, y aborda el adulterio de Lanzarote en *Le Chevalier de la Charrete*, sublimando el amor del caballero —casi místico—, que le permite alcanzar meritorias proezas, entre ellas rescatar a su amada, frente a la impotencia de Arturo, el marido.⁴² *Li contes del Graal*, sin embargo, incluye

³⁷ Eric Köhler, «Observations historiques et sociologiques sur la poesie des trouvadours», en *Cahiers de civilisation médiévale*, 7 (1964), págs. 27-51 y E. Köhler, «Trouvadours et jalousie», en *Melanges Jean Frappier*, París, vol. I, 1970, págs. 543-51.

³⁸ C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford, 1931, *vid.* capítulo I. Otro estudio clásico es el de R. Nelly, *L'erotique des troubadours*, París, 1963.

³⁹ Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, París: Union Générale D'Éditions, 1939, ed. definitiva 1972. Seignobos considera al amor «una invención del siglo XII».

⁴⁰ R. Schnell, *Causa amoris*, Berna-Munich, 1985; y R. Schnell, «L'amour courtois en tant que discours courtois dur l'amour», en *Romania*, 110 (1989), págs. 72-126 y 331-63.

⁴¹ Jean Flori, «Mariage, amour et courtoisie dans le *lais* de Marie de France», en *Bien Dire et Bien Apprendre*, 8 (1990), págs. 71-89.

⁴² Ribard, *op. cit.*, 1972, intuye en *Le Chevalier de la Charrete* un paralelismo con el amor místico: Genièvre es un trasunto del alma humana y Lancelot de Cristo, dispuesto a morir por amor y cuyo esfuerzo es salvador. El texto prefiguraría las posteriores novelas del Grial.

un mundo mítico, en el que el amor terrenal ya no juega un papel de motor narrativo, restricción que se acentuará con la cristianización del mito arturiano y la sacralización del Grial. Sin embargo y a pesar de los esfuerzos por idealizarlo, el discurso cortés conduce por la pendiente de un claro erotismo. Los textos caballerescos se encuentran llenos de situaciones abiertamente sensuales y ambiguas.

Las doncellas de los *romans* son mujeres valientes, arrojadas en el amor y en las acciones, atrevidas incluso, o son mujeres de inteligencia y poderes extraterrenales, como en el caso del hada Morgaina o de la tía de Perceval, que vive en gracia de Dios. Estas características las heredarán en general las mujeres de los libros de caballerías, incluidos el empuje erótico y una sensualidad activa. Las mujeres intervienen y tienen un papel importante, dejan de ser simples actantes—doncellas mensajeras, portadoras de objetos o desencadenantes de la acción—, como lo eran las imágenes femeninas en los relatos de la tradición folklórica o en los relatos épicos. Pero es en este punto, en el de la materia amorosa, en el que se revelan verdaderamente independientes de la figura del varón y de los esquemas sociales, llegando a arriesgar incluso su vida en la consecución de sus impulsos.

Esta iniciativa sexual femenina llegará aun al asalto con violencia del hombre deseado. Un ejemplo paradigmático es el de Belisenda, hija del rey Feremondo, que ama a un joven Tristán y decide tenerlo a toda costa cuando éste la rechaza a través de Gorvalán. Tristán camina a oscuras entre cámaras, cuando Belisenda, inflamada de deseo,

echóle los braços al cuello, e començólo de abraçar así como muger que estava salida de su seso por el su amor. E tenía en tal manera abraçado que no se podía partir d'ella, tan fuertemente lo tenía, diziendo:

—¡o amigo, ruégovos que me deis el vuestro amor! fuele abraçar tan fuerte qe a pocas no murió.

Ante la negativa de Tristán, que apela a la lealtad debida al padre de ella, recurre a la amenaza y la fuerza:

[...] si vos a mis ruegos e ansias no proveeis, yo vos faré morir de mala muerte.

E fuele abraçar tan bravamente que a pocas no murió. E requiriólo otra vez de amor, e dixo que no lo faría.

Al no acceder Tristán, Belisenda, furiosa, grita y miente para que los caballeros crean que el joven intenta violarla. Aclarado el lance, el caballero parte y la

doncella se suicida con la espada de un escudero.⁴³ Otro caso de falsa denuncia de violación será el de la hija del rey Idomedes, origen del mito de la Bestia Ladradora, con el agravante del incesto:

Idomedes, que fue rey del reino de Londres, que agora ha nombre Inglaterra, ovo una fija muy fermosa que sabía mucho de las VII artes e amava estudiar en el arte de nigromancia, porque amava el mundo; e amó a un su hermano de fol amor, que era infante grande y fermoso, e prometiera a Dios su castidad. Y este infante avía nonbre Galaz. E porque no quiso fazer lo que ella quiso, fizo al padre que lo prendiesse, ca le dixo que la forçara y era d'él preñada, y mentía, ca todo gelo mostrara el diablo que la engañó, ca le dixo que durmiesse una vez con él e que faría que la amasse su hermano; y ella lo fizo e durmió con ella, ca le pareció él en una fuente de una huerta de su padre, do ella iva a menudo estar; y parecióle en forma de hombre fermoso y assí durmió con ella el diablo muchas vezes; y ella fue preñada de diablos; e quando el padre la vio preñada, preguntóle qué fuera aquella. Fila dixo assí como el diablo gelo enseñó:

—Señor padre, sabed que me forçó mi hermano Galaz.

El rey Idomenes prendió al hijo e preguntó a la fija qué justicia quería que hiziesse d'él; e díxole que lo diesse bivo a comer a canes. E assí fue Galaz echado a canes por sentencia de su hermana. E fizo una oración a Dios e dixo que diablos ladrassen en su vientre porque mentía, y que ladrassen como canes. Y después que él fue justiciado, ella parió a su tiempo esta bestia que vos aquí vistes, y fuesse por el monte que parecía que más de cient canes ladravan en su vientre. E assí andará fasta que venga el buen cavallero que avrá nombre Galaz que la matará. E quando Idomenes vio que a su hijo matara a tuerto, entendió que Dios oyera la oración que fizo por el testimonio que su hermana dixera contra él. E tornó entonces a la hija e atormentóla en manera que le contó cómo el diablo la engañara. Entonces hizo el padre justicia brava y cruda d'ella porque mintiera; y assí perdió Idomenes sus hijos ambos por su mala ventura.⁴⁴

Este tipo de requerimientos, son una ocasión excelente para mostrar el aplomo masculino ante la mujer, ya por fidelidad, ya por castidad. Cuando el espíritu religioso convierte al Grial en el eje de la materia artúrica tardía y prevalezca

⁴³ *Tristán de Leonís*, Valladolid: Juan de Burgos, 1501, ff. 7^v-10^r.

⁴⁴ *Demanda del Santo Grial*, ed. cit., ff. 30^v-33^r.

el tono ascético,⁴⁵ los textos rechazan las escenas de amor ferino por pureza⁴⁶ y ensalzan la castidad como nueva virtud caballeresca, de rango incluso superior al resto. En el caso de Galaz, la escena se repite con variaciones: una doncella se acuesta en la cama del caballero santo, comienza a acariciar su cuerpo y descubre que está vestido de estameña, ésta exclama: «¿Qué es esto que veo! Que no es de los cavalleros andantes que dizen que son enamorados, que la su bondad e la su alegría no se acuesta del mundo. No es éste cavallero porque dueñas lleven afán, ni es nada». Es decir, que las jóvenes doncellas separan en dos tipos a los caballeros, los enamorados, que aceptan los lances de amor, y los castos, entregados a Dios. La joven permanece estupefacta:

A cabo de una pieça, despertó Galaz e tornóse contra la donzella. E quando la sintió, maravillóse, e abrió los ojos. E quando vido que era donzella espantóse más, e fue muy sañudo, e fízose afuera della en cabo del lecho. E santiguóse, e dixo:

—Ay, donzella, e quien vos truxo aquí mal consejo vos dio, ca más amava vuestra deshonra que vuestra honra. Que ciertamente yo cuidava que érades de otra manera que no de la que sodes. E ruégovos, por cortesía e por vuestra honra, que vos vades. Cierito el vuestro pesar no cataré yo, si Dios quisiere, que más devo yo dudar peligro de mi alma que fazer plazer a vuestra voluntad.

Quando la donzella esto oyó, ovo ende gran pesar e no supo qué fazer, que la respuesta de Galaz, que ella amava sin razón, fízole perder el seso. Y él quitó toda razón, e aún le dixo:

—Ay, donzella, mal consejada fuistes. E meted mientes en vuestra fazienda, e catad la alteza de vuestro linaje e de vuestro padre, e catad vuestra desonra.

⁴⁵ En la *Queste*, Nacián el Ermitaño había prohibido la extendida costumbre de llevar amiga en la Demanda del Grial, por ser de carácter espiritual. Las traducciones castellanas suprimen casi todos los episodios de carácter sentimental o maravilloso, dando prioridad a los combates, pero dando un mayor relieve a las aventuras conservadas. En general, éstas muestran el error de entregarse al amor cortés: las críticas de Artur de que el amor impide a Tristán dedicarse a la caballería, las violaciones, la inconstancia de la doncella de Amador, cuando lo hiere Melián, el suicidio de Dalides invocando al dios del amor, la tentación carnal de la hija de Bricos, que se suicida despechada, la muerte de cincuenta doncellas barraganas por un rayo en el Castillo Follón, el adulterio de Ginebra, que desemboca en un enfrentamiento entre linajes. Se suprimen también los episodios más puramente sentimentales, conservados en los textos gallego-portugueses, como el requiebro de amor de Paramedes a Iseu que desembocará en la muerte de Ebes el Nomeado.

⁴⁶ El motivo del rechazo masculino pervive en textos posteriores. En el *Amadís de Grecia* II, 21, Amadís salva a Brimartes, que va a ser quemado por negarse a tomar como amiga a una dueña que, despechada por desamor, mata o prende a los que se le resisten. Amadís libera a más de cien de estos cautivos.

E quando ella esto oyó, respondió como muger que era fuera de seso, e dixo:

—Consejo no es menester, pues que vós tan poco me preciades que en ninguna guisa vós no me queréis fazer plazer. E sabed que por ende avré yo aína la muerte, ca me mataré con mis manos e no avredes ende menor pecado que si por vuestra mano me matásedes, ca vós sodes causa de mi muerte, donde me podría quitar si vós quisiéssedes.

E Galaz no le supo qué responder, ca si la donzella se matase como dezía por tal razón, bien vía que él era razón de su muerte, e si de otra parte hiziese lo que ella quería, que quebrantaría su prometimiento que avía fecho a Nuestro Señor en el comienço de su cavallería, ca sin falla le prometió que le guardaría virginidad en todos sus días, e que moriría virgen. E la donzella queq estava toda como tollida, quando vio que de Galaz no podía aver su amor, dixo:

—¡Cómo, cavallero! ¿Queredes ser siempre villano, que no me diredes ál?

—No, por buena fe —dixo él—. E vós ser ende segura.

—Por buena fe —dixo ella—, faredes ende gran villanía; e por ende moriredes ante que de aquí vayades.

—No sé —dixo él— cómo será, mas si esso fuesse, yo querría ante morir e hazer lealtad que escapar e fazer traición.

Pues que la donzella esto oyó, dixo:

—No atenderé aquí más.

E salióse luego del lecho e fue corriendo, e tomó el espada de Galaz, que estava a la entrada de la cámara, e sacola de la vaina, e tomola con ambas manos, e dixo a Galaz:

—Señor cavallero, vedes aquí el bien que yo de los primeros amores ove en mal día. Fuestes vós nascido atán hermosa cosa, que tan caro me costará vuestra beldad.

E quando Galaz vio a la donzella que tenía la espada en la mano que se quería matar con ella, salió del lecho todo espantado, e dixo:

—Ay, buena donzella, sufridvos un poco, e no vos matedes así, que yo faré todo vuestro plazer.

Y ella, que tanto era cuitada de amor, tanto que más no podía, dixo:

—Sabed cavallero señor, que tarde me lo dexistes.

E stonce alçó el espada, e firióse tan gran ferida por medio de los pechos assí que la espada pareció de la otra parte, e cayó muerta en tierra.⁴⁷

⁴⁷ *Demanda del Santo Grial*, ed. cit., ff. CXV^v-CXVI^r.

Finalmente el padre y sus gentes intentan prender al caballero, que se defiende con la espada de las acusaciones que le hacen. La materia artúrica, en sus refundiciones castellanas tardías, coincide con el elogio de la mujer virtuosa de muchas obras literarias,⁴⁸ pero el ejemplo de la mujer que se pierde y que termina en la cama del hombre, junto con la falsa acusación, remite de forma evidente al pasaje bíblico en que la mujer de Putifar —el capitán eunuco de la guardia del faraón—, realiza proposiciones deshonestas a José, el hijo de Jacob. Por lealtad a Putifar, José se resiste y «escapa» de ella, que lo acusa de intento de violación.⁴⁹ En otras ocasiones, como en libros posteriores, una intervención sobrenatural impide al hombre caer en pecado, incitado a gozar por el demonio. Un ejemplo de ello lo tenemos cuando Arderique está a punto de perder su virginidad:

—Señor, pues tanto vos enojáis de mi ida, —respondió la donzella—, yo soy muy contenta de hazer todo lo que por vos, mi señor, me es mandado.

E assí se desnudaron entramos, y con mucho plazer se acostaron en la cama. Y como fueron debaxo de la ropa, Arderique quiso abraçar a la donzella. Y, como le echava la mano, oyó una voz del cielo muy terrible que le dixo:

—¡O, cavallero descreído y de poca fe, que as dexado el camino de justicia por tomar el de vicios y pecados, y no as obedecido a los mandamientos y consejos divinos! Levántate luego y vete d’este lugar maldito y tan dañoso para ti y para tu ánima, y no quieras perder la virginidad, la cual es la más cara y preciosa cosa que tienes.

Como Arderique oyó la boz y lo que dixo, vínosele en mientes d’aquella boz que estando en tan gran peligro avía oído y cómo avía salido contra el mandamiento suyo del camino, y avía seguido aquel espíritu maligno que en figura de donzella le era aparecido.

E luego se assentó encima la cama y, santiguándose muchas vezes, se encomendó a Nuestro Señor Dios, recordando, y uniéndose por muy gran pecador en a ver traspasado sus mandamientos. E la mala donzella o espíritu diabólico le quiso abraçándole hazer tornar a la cama, mas Arderique, haziendo la señal de la cruz, començó con grandes lloros a pedir misericordia a Nuestro Señor Dios.

⁴⁸ Vírgenes latinas, judías y cristianas. Entre las gentiles, Palas o Minerva, vista en el lago de Tritón, y Atalanta, que hirió al jabalí de Calidonia, *Cárcel de amor*, págs.128-30.

⁴⁹ «[...] mulier molesta erat adolescenti: et ille recusabat stuprum. Accidit autem ut quadam die intraret Ioseph domum, et operis quippiam absque arbitris faceret: et illa, adprehensa lacinia vestimenti eius, diceret: Dormi mecum. Qui relicto in manu eius pallio fugit, et egressus est foras», *Génesis* 39, 7-12. Se trata del esquema de la mujer de Putifar, que reproduce las circunstancias parecidas al mito de Fedra, en la versión de Eurípides.

Estonces él oyó tan gran roido y tan espantable, con muchos truenos y rayos, que no avía cavallero en el mundo, por esto reacio que fuesse, que no oviese grandíssimo miedo [...] Arderique se halló solo y desnudo en medio de un monte, ca bien conoció que eran spíritus diabólicos que, por hazerle salir de su camino y buen propósito, le avían aparecido en figura humana. Y volvióse a todas partes y no vio ninguno con él sino su caballo.⁵⁰

Aunque la violencia es patrimonio de los hombres, como hemos visto en el caso de Belisenda, las mujeres también pueden ejercerla en un ámbito más restringido. Cuando tiene lugar entre mujeres, pueden llegar a las manos:

Urganda, como tan vieja y tan flaca la vido [*a la infanta Melía*], bien cuidó que, a doquiera que le pudiesse echar la mano, la podría sacar afuera. Pero no se le fizo como pensava, que desde que la vieja la tuvo cerca, echó en ella las ñudosas manos, dando grandes carriados, que gritos no podía porque la su gran edad lugar no le dava, y tiró por ella tan rezio, que, mal su grado de Urganda, la metió en la cueva, y como dentro fue, después de aver demandado ayuda a los cavalleros con grandes bozes, fue tan des-acordada, que casi ningún sentido le quedó. Entonces, la vieja, tirándole las tocas, y assien[d]o por los canos cabellos, dando con ella en el suelo, la llevó por la cueva adelante gran pieça [...] A esta sazón llegó Esplandián en su cavallo a la cueva, y apeándose lo más presto que pudo, entró por ella, no se le acordando el gran remedio que consigo llevaba, que era essa su espada tan hermosa, que ante ella ningún encantamento no podía fuerça tener, assí como lo ya provara en la Montaña Defendida delante la reina Arcabona.⁵¹

Los modelos descritos —donde amor y sexo quedan confundidos— informarán también otros textos posteriores, en los que el erotismo abierto heredado de la *joie de vivre* artúrica se sobrepone a las consideraciones morales y religiosas. En el *Tirante el Blanco*, el juego, la osadía y la ambigüedad llegan a sus extremos. En el capítulo 174, por ejemplo, tras el desmayo de Carmesina, que ha pedido al caballero que ayude a su padre, ella se encuentra recostada en su cámara, cuando Tirante va a interesarse por su salud. Tras revelar que es cuestión de amor Carmelina

⁵⁰ *Arderique*, Valencia: Juan Viñao, 1517. Cito por el texto de D. A. Carpenter, en J. Manuel Lucía, *Antología de los libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares: CEC, págs. 79-80.

⁵¹ Garci Rodríguez de Montalvo, *Las sergas de Esplandián*, V libro de *Amadís*, *Juan de Villalqurán*: Toledo, 1521, cap. cx. Cito por el texto de Cacho Blecua, en Lucía Megías, *op. cit.*, pág. 27.

Metió la cabeza debajo de la ropa y dijo a tirante que metiera la suya, y dýjoles:

—Bésame en los pechos para consuelo mío y descanso tuyo.

Y aquél lo hizo muy de su agrado.

En el capítulo 233, Plaerdemivida, viendo indeciso al caballero, se lleva a Tirante hasta la cama de Carmesina y se acuestan los tres en ella. Toma la mano de Tirante y «púsosela sobre los pechos de la princesa, el cual palpó los pechos y el vientre y de allí abaxo».

La princesa despierta y se queja de amores, tras lo cual Plaerdemivida le responde:

—¡O, cómo sois donzella de mal sufrimiento! Salís agora del baño y tenéis las carnes lisas y gentiles, y deléitome en tocarlas.

—Toca do quisieres —dixo la princesa—, y no pongáis la mano tan debaxo.⁵²

Tras *una hora* pasada en estos juegos, la princesa advierte que las manos que la acarician son de hombre, intenta gritar, pero la donzella le tapa la boca y le replica: «pues el mal es hecho, dad en ello remedio; que me parece que el callar es el mejor remedio y más seguro». Carmesina «al fin, deliberó callar».

Estas mujeres, con capacidad de decisión e iniciativa erótica son el germen de las que el lector volverá a encontrar en los libros de caballerías de finales del siglo XVI y en el comienzo del XVII, incluidos aquellos que circularon manuscritos. En el caso del *Filorante*, un texto con destacadas escenas sensuales, Florecinta, que ha decidido «de nunca se casarse sino de goçar todo deleite», y se introduce en la cámara de Belamir para acostarse con él. La propia prima de Florecinta, aún virgen, hace lo propio con Albasilvio, con tal placer, que decide no contraer tampoco matrimonio:

—Señora, ved aquí vuestro cautivo; si en algo mi corazón os ha ofendido, aquí yace donde podéis d'él tomar vengança.

Y dejando la donzella una ropa luenga que sobre su delgada camisa traía, se metieron los dos en el lecho gustando y gozando de aquel deleite que ninguno d'ellos hasta entonces sentido habían, quedando Albasilvio muy pagado

⁵² Johanot Martorell y Martí Johan de Galba, *Tirant lo Blanc*, Valencia: Nicolau Spindeler, 1490. *Los cinco libros del esforzado e invencible caballero Tirante el Blanco de Roca Salada...*, Valladolid: Diego de Gumiel, 1511. Cito por la edición de Vidal Jové, Madrid: Alianza, 2005, págs. 438, 519-26. Vid. Montserrat Piera «'Lletres de batalla' de mujeres en *Tirant lo Blanc* y *Curial e Güelfa*: La verbalización del discurso femenino dentro del código caballeresco», en *La Corónica*, 27:1 (1998), págs. 35-53.

d'ella y con gran razón porque era la más apuesta doncella de cuantas allí avía, y era cormana de Florecinta; y pagóse ella tanto de Albasilvio que, sin que él ni otra persona alguna la conociese, deliberó de venir a le dar su amor y como a otro nunca dado lo avía quedó d'él tan pagada que todo lo restante de su vida lealmente lo amó, no se queriendo casar.⁵³

Las damas de los primeros libros de caballerías castellanos son la lógica evolución literaria de las que en los *roman* artúricos consideraban que el amor debía ser libre, difícil y gratuito, por lo que su ámbito natural se encuentra fuera del matrimonio; para éste se reserva la *afectio maritalis*, pero la verdadera pasión sexual se desarrolla en el exterior del ágape. El hombre, que tiene como profesión el ejercicio de la violencia, debe mantenerse en una posición humilde y expectante con respecto a la dama. Consagrarse a una verdadera religión del Amor, que refina su impulso erótico, dulcifica la relación hombre-mujer y lleva al caballero a superar los numerosos obstáculos que se interponen y le hacen sufrir.⁵⁴ Los caballeros, «enfermos de amor», deambulan entre la proeza y la penitencia, haciendo méritos para merecer a su amada.⁵⁵ A cambio, la pasión será una luz que sublime, que de alegría —la *joy*— y sentido memorable a existencias que se desarrollan entre la inanidad y un mundo atroz.

II.2. *El amor cortés y sus fronteras. El adulterio y la violación*

En el ámbito de la nobleza, las representaciones literarias cumplían una función de adoctrinamiento cortés y control de estas desviaciones sensuales. Su capacidad de moldear las reglas sociales, conducen a Duby⁵⁶ a entender la *fin'amors* más como un valor moralizador, que como una pasión; es decir, que se trata de una parte sustancial de un sistema ético y de aprendizaje caballeresco. El esquema general es el siguiente:

⁵³ *Filorante*, ms. 73-240 de la Biblioteca Zabalburu, de finales del s. XVI, Madrid, ff. 2^v-3^r.

⁵⁴ Para Rougemont, «el amor dichoso no tiene historia. No hay más novela que la del amor mortal, es decir, del amor amenazado y condenado por la vida misma. Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos ni la paz fecunda del matrimonio. Es menos el amor colmado que la pasión de amor. Y pasión significa sufrimiento». Rougemont, *op. cit.*

⁵⁵ Ma. del Rosario Aguilar Perdomo, «La penitencia de amor caballeresca: Lisuarte, Florambel, Felixmarte, y otros enfermos de amor», en Julián Acebrón Ruiz (ed.), *Fechos antiguos que los caballeros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*, Universitat de Lleida: Lérida, 2001, págs. 125-50.

⁵⁶ Seguimos en parte las conclusiones de Georges Duby, *El caballero, la mujer y el cura*, Madrid: Taurus, 1981, págs. 214-39; y G. Duby, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid: Alianza, 1983, 1990, págs. 66-73.

—Dentro de una sociedad de linajes en que la herencia se transmite por vía masculina, la vigilancia de las mujeres para que no caigan en el adulterio resulta esencial. De igual modo, es especialmente condenada y «demonizada» la relación entre parientes próximos, lo que puede observarse en los episodios literarios de incesto.

—Los jóvenes caballeros, solteros y aún en formación, asedian a las damas casadas y anhelan en especial a la señora de la casa. El señor emplea esta atracción como parte del sistema de control de sus allegados más jóvenes. Es especialmente señalada la relación entre los sobrinos que vienen a formarse a la corte de su tío y la mujer de éste. Sobre este esquema se traza la relación de Tristán y el rey Mares, o la defensa de los sobrinos del honor del rey Artur, mancillado por la reina Ginebra.

—El amor cortés es un periodo formativo, un juego educativo masculino en la medida, a la manera de una justa, en que el riesgo forma parte del placer de la aventura amorosa y de la demostración del valor. Como deporte pedagógico y civilizador, se regula la vehemencia de los jóvenes mediante un sistema de pruebas y expresiones corteses cuyo objetivo final es la 'pieza' que debe cobrarse: la dama. El *senior* sitúa voluntariamente a su mujer en el centro de la competición, convirtiéndola en juez y motivo de las virtudes caballerescas, estimulando a servir como buen vasallo al caballero y a ser estoico.⁵⁷

—Este amor cortés es un juego entre individuos nobles, nunca de clérigos o plebeyos. Refleja una mejora en la condición de las personas frente al estrecho marco familiar, aunque debe descartarse la hipótesis de que se trate de un invento femenino.

—La sublimación de la situación transfiere las tensiones sexuales desde el cuerpo al ámbito del corazón. Para ello produce tratados que codifican y disciplinan el deseo físico⁵⁸, e introduce reflejos y episodios en los *romans* y los poemas en los que se propone un verdadero camino de perfección en nombre del dios del Amor.

—El impacto de los modelos literarios modificó el comportamiento de los caballeros reales, que imitaron las reglas de juego literarias en sociedad, ya que «ayudaban a plantear mejor, e incluso a resolver, algunos problemas acuciantes de la sociedad que se planteaban en la época».⁵⁹

⁵⁷ G. Duby, «Au siècle: les jeunes dans la société aristocratique», en *Annales E.S.C.*, 1964, págs. 835-46.

⁵⁸ Por ejemplo, en época de Felipe Augusto Claude Buridant traduce el *Traité de l'amour courtois* de Andreas Capellanus.

⁵⁹ G. Duby, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid: Alianza, 1990, pág. 69.

Según Duby, la *fin'amors* consiste en realidad en un amor entre hombres, ya que a través de la figura femenina se busca el amor del príncipe, se refuerza la moral vasallática y se disciplina la vehemencia de los jóvenes solteros mediante una reglamentación. Los caballeros adaptaron el discurso amoroso y su codificación, aplicándolo al sistema estamental y de méritos. El matrimonio y el amor cortés son dos instituciones distintas, que conviven en la realidad y en la literatura; en uno, la mujer actúa como *uxor*; en otro, como *amica*. El primero es un pilar del orden social inserto en una red de obligaciones vasalláticas, un mecanismo que asegura la estabilidad de la preeminencia social mediante el control de la expansión de las casas nobles y la concentración de las fortunas⁶⁰. El segundo es un sistema de regulación y sublimación del juego amoroso, paralelo al matrimonio tanto como inverso a la prostitución o la violación. Bien encauzado constituye un acicate, parte del sistema educativo de los jóvenes, especialmente de los sobrinos, que van de prueba en prueba en la casa de su tío. La dama se eleva como señora, en árbitro de su valía, y el joven caballero queda reducido a su vasallo y vive para el cortejo refinado y la demostración. Para las lectoras, esta situación dota de enorme atractivo a los *romans*, pues el matrimonio cortés afecta sólo a la vida «física», mientras que pueden mantenerse autónomas y tomar decisiones en el ámbito espiritual. El riesgo de este sistema es el de sobrepasar el adulterio 'idealizado', encarcelado dentro del mundo de las ideas y la literatura, para caer en un *amor ferino* —es decir, sexual—, que conduce a la consumación de un adulterio incestuoso y a la quiebra del orden social.

Dentro de un mundo ordenado en estamentos, el lugar de la mujer, como quiere Gilberto de Limerick, está al lado de su marido en la corte.⁶¹ Pero si el lugar de la mujer en el mundo se define por el lugar que ocupan junto a los hombres, el adulterio, desbordado el cauce de la *fin'amors* como sublimación del deseo y juego pedagógico, se convierte en una agresión voluntaria a ese orden, aunque de consecuencias funestas. El juego cortés, si no se encauza el fuego amoroso, puede conducir al adulterio, que transgrede el matrimonio como institución social y remedio de la concupiscencia, tanto como atenta contra el honor masculino del marido y el prestigio de la familia. Por ello, no se estima como transgresión religiosa, sino como infracción del orden civil, de ámbito exclusivamente familiar.⁶²

⁶⁰ Vid. Georges Duby, *El caballero, la mujer y el cura*, Madrid: Taurus, 1981, pág. 228.

⁶¹ Un mundo, por otra parte, claramente delimitado y separado físicamente del masculino. Como refleja la materia artúrica, Ginebra y sus damas viven en un palacio (torre, conjunto de estancias) distinto del palacio de los hombres, hasta el punto de necesitar mandaderos para comunicarse entre ellos.

⁶² El reflejo del adulterio en la literatura puede verse en Duby, 1982, págs. 184-89; y en Domínguez, 1998, pág. 180.

La presencia del adulterio en los textos artúricos es continuo y las parejas, incluso las que no son marido y mujer, rompen a menudo sus lazos de fidelidad sexual. Mal vista o castigada la infidelidad en el caso de las damas, en el de los hombres es vista como debilidad ante la incitación femenina. La iniciativa sexual suele partir de la mujer, bajo la sombra de Eva, que emplea en muchas ocasiones el engaño o la magia para vencer la resistencia masculina, como sucede con Amite y Lanzarote.⁶³ Dos de las ramas artúricas de mayor éxito a través de los siglos, Tristán y el rey Arturo, ofrecen los modelos por excelencia de mujer adúltera —pero de extraordinario valor y atractivo—, que penetran muy pronto en nuestra cultura.⁶⁴ El mejor caballero se enamora perdidamente de la mujer del rey, hasta sobrepasar los límites e incurrir en adulterio.

La historia de la pareja formada por Tristán de Leonís e Isolda, la mujer de su tío Marc de Cornualles —Mares de Cornualla, en los textos castellanos—, es la imagen del amor inevitable y transgresor, incestuoso al ser tía y sobrino, con un final desgraciado y fatal.⁶⁵ Proveniente de la tradición celta, el mito tristaniano converge con la literatura artúrica, adaptándose a la cultura cortesana de forma imperfecta, ya que no hay sumisión ni cortesía en Tristán, sólo amor-pasión; un *fatum*. El joven Tristán conquista a Isolda para su tío Marc, pero en el barco que los lleva desde Irlanda a Gales, toman un filtro de amor que los une en una pasión destructiva. Isolda se casa con Marc, pero Tristán e Iseo huyen al bosque donde en una *Minnegrote* apartada de los hombres, en la versión de Gottfried von Strassburg, consuman su amor. Marc recupera a Iseo y Tristán se casa con Isolda de las Blancas Manos, formando un doble triángulo, pero la pasión vence de nuevo y conduce a los protagonistas a un trágico final. En los textos castellanos, tras beber el filtro, los jóvenes abandonan la partida de ajedrez para irse a la cama. Su amor es una «enfermedad», que produce remordimientos, que desafía los lazos sociales y lleva a los amantes una vida selvática. Por ello, Tristán busca el alejamiento e incluso piensa en el matrimonio como remedio a esta concupiscencia.

⁶³ Para los personajes de Ginebra e Isolda, *vid.* Carlos Alvar, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid: Alianza, págs. 190-93 y 232-35. Para el tema en general, *vid.* Carlos García Gual, *Lecturas y fantasías medievales*, Mondadori, 1990, págs. 45-66; y para los textos hispánicos, María Luzdivina Cuesta, «Fidelidad e infidelidad amorosa en la materia artúrica hispánica», en *Revista de Literatura Medieval*, XIII, 1 (2001), págs. 94-118.

⁶⁴ Juan Ruiz aludía ya a Tristán y sus amores en su *Libro de Buen Amor*, copla 1703, pero más interesante resulta la mención de Fernán Pérez de Guzmán de Ginebra e Iseo, en «Tú omne que estás leyendo» vv. 65-72, que las menciona exentas de figura masculina y las sitúa junto con Oriana dentro de las mujeres famosas del mundo, entre las de Roma y la Virgen María.

⁶⁵ *Vid.* S. Gutiérrez García y P. Lorenzo Gradín, «Tristán o la marginación de la *fin'amors*», en *Revista de Literatura Medieval*, XIII, 1 (2001), págs. 119-35.

La historia de Ginebra, mujer del rey Arturo, y de su relación con Lanzarote, el primer caballero de la Tabla Redonda es de naturaleza muy diferente, pues supone la introducción del libre albedrío. En la versión medieval de Chrétien de Troyes (1177-1181),⁶⁶ la relación Ginebra-Lanzarote alcanza el grado de arquetipo del amor cortés, pues el caballero se mantiene humilde, expectante ante los deseos de su dama, esforzado y liberal. En la materia de Bretaña, el rey Arturo se convierte de manera paulatina en un rey impotente, situado en el vértice de una pirámide social que no puede abandonar, y que traslada la acción a sus caballeros. El Lancelot enamorado solícito y cortés evoluciona en su carácter al pasar a los grandes ciclos en prosa. Aun manteniéndose la *joie de vivre* y la grandeza caballeresca del héroe, el pecado de adulterio le impedirá alcanzar la más grande aventura, el Grial —un verdadero fracaso—, que habrá de concluir su hijo Galaz. La pérdida de los mejores caballeros de la Tabla Redonda se debe al amor adúltero y muchos personajes, incluido el mismo rey Artur se duelen de ello y de sus consecuencias.

Los textos artúricos ofrecen numerosas variaciones de este amor prohibido. En los textos castellanos, el adulterio de Ginebra ocupa una parte esencial de la última rama. A las secuencias narrativas en las que la reina actúa citando y entrevistando por propia iniciativa a Lanzarote, se añaden las que en progresión suscita su relación con el caballero como una onda expansiva en el mundo masculino: los conciliábulos de los sobrinos de Artur, la celada a Lanzarote, el consejo de nobles, la hoguera y el rescate de Ginebra, la guerra entre linajes. En un mundo carente de intimidad, los amantes son acechados y descubiertos.

Se llama a los testigos «clamando por la ciudad». Es lo que hace el rey Marco cuando descubre la falta de Isolda. La vergüenza, en efecto, debe ser pública, comprobada, para poder vengarse legítimamente. El derecho del esposo es matar. [...] El marido, desde luego, no decide solo. Tiene que tomar consejo. Pero este consejo nunca es requerido fuera de la casa.⁶⁷

De esta forma actúan Artur y sus gentes, que asumen la deshonor como una guerra abierta entre los dos linajes principales del reino. El rey tiene derecho a lavar la mancha matando a Ginebra, con una intervención directa y

⁶⁶ No en vano el tema lo propone una dama: «matiere et san l'an done et livre / la contesse» (vv. 25-26). Chrétien de Troyes, *Le Chevalier del la Charrette*, ed. M. Roques, en *Les Romans de Chrétien de Troyes el édités d'après la copie de Guiot (Bibl. Nat. fr. 794)*, París: CFMA, vol. III, 1958, trad. esp. L. A. de Cuenca y C. G.^a Gual, Madrid: Alianza, 1976.

⁶⁷ Vid. Georges Duby, *El caballero, la mujer y el cura*, Madrid: Taurus, 1981, pág. 186.

política de sus sobrinos y ricos hombres, por lo que la condena a la hoguera.⁶⁸ Ginebra demostrará con sus actos que sólo ama a Lanzarote, en una decisión «espiritual» mantenida con constancia, y una vez muerto Artur, incluso encontrándose en una abadía, la reina sólo pensará en su paladín. La función de la reina no es meramente la de suscitar acciones de personajes masculinos, sino que también desarrolla sus propias tramas narrativas: cita y se encuentra con Lanzarote; recaba información sobre éste y su hijo Galaz; se niega a casarse con Morderec y resiste su asedio en el alcázar; ingresa en un monasterio; suscita la envidia de otra doncella y muere de amor; envía un último mensaje con otra doncella.

En el relato, el adulterio se convierte por tanto en un motor más de la acción militar, al desembocar en un conflicto abierto y destructor entre el linaje de Ban y de Artur; y por extensión al acoger éste a Tristán, entre Artur y Mares de Cornualla. Sus elementos más puramente cortesés desaparecen, a excepción del último episodio, en el que Ginebra, a su muerte, envía a una doncella con su corazón a su amado Lanzarote en un yelmo, como símbolo de persistencia en el amor, con lo que su pecado no queda redimido por su retiro conventual. Sin embargo, Lanzarote, tras la caída del reino de Londres, promete a la Virgen vivir en retiro espiritual, como otros caballeros del reino y sí alcanza el perdón divino. Es subrayable que ambos amores adúlteros de Iseo y Ginebra⁶⁹ resultan estériles, en comparación con el resto de las relaciones sexuales.

Durante el proceso de adaptación hispánico, «el conflicto entre la moral del amor cortés y la moral de la Iglesia se resuelve a favor de la segunda», se eliminan las referencias positivas al adulterio y se elogia el matrimonio estable. En la transferencia de contenidos y técnicas al *Amadís*, este clima moralista y misógino se refleja en su construcción medieval, ajena a la cortesía de la versión del siglo xv:

El *Amadís* de Montalvo es un himno al amor cortés, lo que lo designa como típico producto del clima literario de la Castilla del siglo xv. Y dado

⁶⁸ La pena de hoguera para el adulterio femenino era real en Castilla. «A finales del siglo xi en Miranda de Ebro [...] se condenaba a morir en la hoguera a la adúltera y al amante aunque el marido no les cogiese *in flagrante*, pero posteriormente las villas vigilaron con más recelo al hombre celoso». Heath Dillard, *La mujer en la Reconquista*, Madrid: Nerea, 1993, pág. 240. Se trata de la misma condena que impone el rey Mares a Iseo, aunque finalmente se conmute por abandonarla entre leprosos. Cuesta señala que el título 7, Leyes 1, 3 y 6 del Libro III del *Fuero Real* de Alfonso X permite a cualquiera denunciar a la adúltera y al marido ejecutarla junto con el amante si los sorprende. *Vid.* Cuesta, *op. cit.*, pág. 104.

⁶⁹ Para estas dos figuras y el *fin' amor*, *vid.* C. García Gual, «Amores de Lanzarote y de la reina Ginebra», en *op. cit.*, págs. 45-66.

el cuadrante optimista de la novela caballerescas española del siglo xv en adelante, termina con bodas generales. Pero el *Amadís* primitivo, con su reconocida prioridad en el tiempo, es producto de un clima literario distinto en casi todo. En vez de ser un himno al amor cortés, este texto perdido fue una brillante y misógina demostración de los peligros incitados por el amor, con lo que puede agregar un nuevo capítulo al libro de Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*. El amor de Oriana y Amadís se resuelve en un verdadero aluvión de violencias y crímenes: la guerra, el fratricidio, el regicidio, el parricidio y el suicidio. Esos son los resultados del amor. Y para resumir: hasta el momento de la habilísima intervención de Montalvo, que desfiguró la novela para siempre, el *Amadís de Gaula* fue la españolización efectiva y originalísima del mito de Tristán.⁷⁰

Los personajes femeninos y su tratamiento en los libros de caballerías hispánicos mantienen ese haz y ese envés: la mujer activa y tentadora, que el amor cortés idealiza paulatinamente, y una postura misógina, que hace desaparecer a la mujer o la subyuga. El modelo de mujer sexualmente activa parece claramente morganiano. El propio arquetipo, la reina Morgana, mantiene relaciones libremente con diversos caballeros y lleva una vida independiente, como corresponde a una mujer de origen feérico; pero en las traducciones su presencia quedará muy disminuida y su influencia suprimida. En las novelas escritas en el siglo xv, especialmente las catalanas, la propensión al realismo y la sensualidad se extrema⁷¹; el *Amadís*, modelo castellano por excelencia es, sin embargo, una obra casta dentro del amor cortés, en la que el amor es fiel y duradero. Aunque el joven tímido sirve a la reina, no se enamora de ésta como sería el estereotipo, sino de la doncella Oriana desde el momento en la conoce a los doce años:

⁷⁰ Juan Bautista Avallé-Arce, «El *Amadís* primitivo», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Alan M. Gordon y Evelyn Rugg, eds., Toronto: Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, págs. 70-82.

⁷¹ «La verosimilitud de los textos de ficción catalanes, sobre todo de *Tirant lo Blanc*, obedece fundamentalmente al enfrentamiento de la tradición artúrica con otras dos importantes esferas literarias. Por un lado, con la esfera de la gran obra cronística catalana, que en su desarrollo narrativo se había acercado tan a menudo al terreno de la ficción. Por otra parte, el que en este momento nos interesa si queremos acotar y profundizar en el terreno de la verosimilitud y realismo de la obra: el enfrentamiento del mundo caballeresco con la esfera que englobaría a la comedia y el cuento». Vid. Rafael Beltrán, «Relaciones de complicidad ante el juego amoroso: *Amadís*, *Tirant* y la *Celestina*», en María Eugenia Lacarra, ed., *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, págs. 103-26.

Ella dixo que le plazía. El Donzel [del Mar] tovo esta palabra en su coraçón de tal guisa que después nunca de la memoria la apartó, que sin falta, assí como esta historia lo dize, en días de su vida no fue enojado de la servir y en ella su coraçón fue siempre otorgado, y este amor turó quanto ellos turaron, que assí como la él amava assí amava ella a él, en tal guisa que una hora nunca de amar se dexaron.⁷²

Alejado del realismo, la sensualidad o la sofisticación, el amor duradero en el *Amadís* no sufre variaciones con el paso del tiempo ni la interacción de otros personajes.

Los personajes más activos son de nuevo las doncellas, ayudantes o confidentes: desde Darioleta, la doncella de Elisenda, madre de Amadís, hasta Mabilia y la doncella de Denamarcha. Son simpáticas, hablan con soltura, y gracia, y provocan algunos equívocos malintencionados que alivian la gravedad de tono dominante en la narración. Pero nunca llegan a individualizarse como los personajes de las doncellas en *Tirant lo Blanc*.⁷³

Ambos modelos, reformulaciones de los artúricos, contienden en los libros posteriores en una búsqueda incesante de matización y novedad.

En otro orden social, el conjunto de las mujeres sin nobleza quedan excluidas por completo de la reglamentación del amor cortés, de manera que el caballero puede forzar a cualquier mujer de un estamento inferior, en el pensamiento de que les hace un gran honor al ofrecerles su atención.⁷⁴ Andreas Capellanus ya había justificado incluso el uso de la fuerza en estos casos,⁷⁵ una situación que debió de ser común a lo largo de la baja Edad Media. El reflejo literario de esta situación de violencia contra las mujeres surge en los textos caballerescos de manera recurrente. El guerrero, habituado al empleo de la violencia física y a la muerte, no duda en emplearla cuando se encuentra con una mujer que suscita su deseo. Las violaciones tienen lugar indistintamente en los bosques, en las cortes y castillos, contra mujeres desconocidas o familiares. Veamos algunos casos ejemplares.

El rey Arturo, modelo de caballeros, encuentra a una niña en un bosque junto a una fuente, arde en deseos de ella y la fuerza violentamente:

⁷² Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*. I-IV, Zaragoza: Jorge Coci, 1508; cito por la edición de J. M. Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, parte IV, pág. 269.

⁷³ Beltrán, *op. cit.*

⁷⁴ Jean Flori, *Caballeros y caballería en la Edad Media*, Barcelona: Paidós, 2001, págs. 169-79.

⁷⁵ «Las mujeres de esta condición están hechas para tomarlas, si es necesario, por la fuerza, y no para cortejarlas», *Traité*, lib. I, c. 11, pág. 148.

Y él assentose cab'ella e començaron de fablar en uno. E fallola el rey atán cuerda e tan sossegada, e tan enseñada en su fablar, que era maravilla. E fue tan pagado della, que dormió con ella por fuerça. Y ella, que era niña que no sabía de tal cosa, començose a quexar e a llorar mientras que durmió con ella. Mas no le uvo cura, que todavía fizo el rey lo que quiso con ella, e uno en ella un fijo que le dixeron Artur el Pequeño. E desque uvo fecho con ella su plazer, quísola levar consigo. Y ellos que estavan assí, llegó un cavallero de buena edad que salía de la floresta assí desarmado como el rey, e sabed que era padre de aquella donzella. E quando llegó e vio su fija tan fermosa que estava muy llorosa, tuvo en su coraçón que avía dormido el cavallero con ella por fuerça. E descendió de su cavallo e metió mano a la espada; e dixo a su fija:

—Tú me dirás por qué lloras, si no yo te tajaré la cabeça.

E quando ella esto oyó, uvo pavor de la muerte, e díxole cómo el cavallero dormiera con ella por fuerça. Y el padre, quando esto oyó, uvo gran pesar e començó de mirar al rey; e assí pensó, quando lo uvo bien mirado, que sería el rey Artur, mas no lo sabía bien porque dudava si era assí; e dixo:

—Assí Dios vos salve, cavallero, que me digades quién sois.

—Assí Dios me ayude —dixo el rey—, nunca por miedo negué mi nombre, ni agora faré. Sabed que yo soy el rey Artur.

—Assí Dios me ayude —dixo el cavallero—, pésame ende, ca si otro fuéssedes yo vengaría mi desonra, mas de vós sería yo traidor, que sodes mi señor. Mas tanto vos ruego que me perdonedes que jamás no vos amaré, que me desonrrastes e fezistes villanía, pues forçastes a mi fija.

Y el rey, que bien conocía que errara, dixo assí:

—Yo lo quiero emendar a toda vuestra voluntad assí como mandardes, e quiero casar vuestra fija de buena voluntad con uno de los mejores cavalleros de mi casa, e de mejor guisa.⁷⁶

El rey Artur, satisfecho con la experiencia, pretende llevársela con él. Sin embargo aparece el padre de la doncella, quien, al reconocer al rey, renuncia a la venganza. Artur propone como solución del lance el arreglo de un matrimonio con un caballero de su casa, quizá para tenerla cerca, pero el caballero prefiere encerrarla en su propia casa, donde la joven dará a luz a Artur el Pequeño.

Si la violación, tortura y asesinato de mujeres se refleja en los textos artúricos como suceso cotidiano, éste aparece ligado especialmente al ámbito familiar. La aventura mencionada de Artur el Pequeño termina de la siguiente forma: el día en que éste es bautizado, el caballero viola a su nuera y mata a su propio hijo.

⁷⁶ *Demanda del Sancto Grial*, ed. cit., ff. cxxxiv^v-cxxxv^r.

Recriminado por su hija, recién parida, el caballero le corta la cabeza y arroja al niño a un lago,⁷⁷ donde lo encontrará Morgaina.⁷⁸ Otro caso señero, porque abre las aventuras del Grial, es el del caballero de Irlanda: éste cae desde una ventana mientras salen llamas de su boca y arde por completo. Su muerte se revela un castigo divino cuando descubren un escrito en el que confiesa haber violado a su madre y a su hermana, tras de lo cual las ha matado por resistirse, y también a su padre y al conde de Gonón.⁷⁹ En este caso, como en aquellos que sucede con familiares, el castigo se deriva del pecado de incesto⁸⁰ y no de la violencia ejercida contra la mujer. Un tercer ejemplo es el del doncel Nabor, que aprovecha que el rey Nacer y la reina, sus padres, salen de caza, para llevar a Ingluida, su hermana, hasta una fuente en la floresta. Influidado por el demonio, mata al maestro de su hermana y comienza a forzarla tumbándola bajo sí. Ingluida, que es virgen y muy religiosa, reza a Dios: su hermano cae fulminado y una voz revela lo sucedido.⁸¹ Como sucede con otros motivos, el conjunto, diseminado a lo largo de los textos, ofrece una gradación de situaciones y de actuaciones correctas.

Como queda apuntado, los *romans* caballerescos ofrecen a la iniciativa femenina un amplio campo de acción en el terreno amoroso, entre la conversación cortés y la acción sexual. El adulterio y la violación marcan la transgresión de las reglas de juego cortés y de los modelos sociales y literarios establecidos. En el primer caso, porque la mujer deja de ser *uxor* fiel y árbitro del valor masculino y se entrega a su admirador, bien voluntariamente, como la reina Ginebra, bien forzada por el destino, como la reina Iseo. En el segundo caso, porque el hombre abandona la cortesía y emplea la violencia contra la mujer indefensa, ya sea su *amica*, ya una desconocida deseable. Cuando la mujer es de inferior categoría social, la violación se admite como parte de un mundo violento y la bastardía es una forma de descendencia más. La situación se vuelve conflictiva cuando las mujeres violadas son parte de la familia y se añade al pecado de concupiscencia el más temible del incesto.

⁷⁷ La dueña no resiste la acometida de su suegro, por miedo a su violencia: «e uvo de dormir con ella por fuerça, que no osava ella ál fazer por miedo que no la matasse», *Demanda del Sancto Grial*, ed. cit., ff. CXXXV^r- CXXXV^v.

⁷⁸ Es destacable cómo, en los impresos castellanos artúricos, las mujeres morganianas de origen feérico se retiran a un segundo plano dejando la escena a caracteres de mujer verosímiles.

⁷⁹ *Demanda del Sancto Grial*, ed. cit., f. xcviij y cii.

⁸⁰ El incesto es un pecado destructor de las familias y está muy presente en el *Baladro del sabio Merlín*, *op. cit.*, caps. CXLV-CXIX. El rey Artur, tras cometer incesto con su hermana Elena, mujer del rey Loc de Otonia y madre de Galván, y engendrar en ella a Morderec, sueña con una serpiente que asolará su reino y destruirá a su gente. Merlín, transformado en niño, desvela el sentido: el rey ha sido ungido por Jesucristo pero ha cometido incesto y engendrado un bastardo, por lo que será destruido por él.

⁸¹ *Demanda del Sancto Grial*, ed. cit., ff. CXXVIII-CXXIX.

III. LA EVOLUCIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER EN LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

Los *romans* habían construido un conjunto novelístico de tópicos, arquetipos y complejas soluciones técnicas —basadas en la *digressio* y el entrelazamiento—, que pervivirían en las sucesivas transformaciones. Así lo resumen Roubaud-Bénichou:

Al transmitirse a los autores peninsulares, todos estos ingredientes o, mejor dicho, componentes de los antiguos *romans* franceses estaban ya algo desgastados por el uso. Con el tiempo habían ido perdiendo parte de su eficacia, llegando a transformarse la técnica del «entrelazamiento» en mero recurso formal destinado a prolongar indefinidamente, merced a la multiplicación mecánica de combates, amoríos e incidentes fabulosos, la biografía del protagonista. Pero no por ello dejaron los escritores hispánicos de conservar e imitar el material francés, basándose en él para componer sus ficciones. En el *Amadís* es manifiesta la impronta de dos grandes modelos, el *Tristán* en prosa y el *Lanzarote*, cuyo prestigio se había impuesto a toda Europa [...] También perdura en el texto amadisiano, incluso en la versión modernizada por Montalvo a fines del siglo xv, el empleo de un léxico arcaico que permite situar la acción, supuestamente desarrollada «no muchos años después de la pasión de nuestro Salvador Jesucristo», en una época venerable y atribuirles a los personajes la indumentaria, las armas y a veces hasta el lenguaje propios de sus antecesores artúricos del siglo xiii, anacronismo obstinadamente cultivado por los autores de libros caballerescos posteriores al *Amadís* y sabrosamente parodiado a lo largo del *Quijote*.⁸²

La relación entre los libros de caballerías y el resto de textos caballerescos anteriores, especialmente los de la materia de Bretaña, con el *Amadís* como bisagra, resulta meridianamente clara en el ánimo de los lectores de todas las épocas.⁸³ De esa misma forma don Quijote, último nieto de *Amadís*, entiende el conjunto como un único género, sin distinción entre traducciones u originales en castellano, en evolución desde la historiografía antigua hacia el presente editorial de ficción:

⁸² Roubaud-Bénichou, *op. cit.*, págs. CXXV-CXXVI.

⁸³ López de Ayala unía a *Amadís* y *Lanzarote*: «Plógome otrosí oír muchas vegadas / libros de devaneos, de mentiras probadas, / *Amadís* e *Lanzalote* e burlas estancadas / en que perdí mi tiempo a muy malas jornadas», Pedro López de Ayala, *Libro rimado de Palacio*, manuscrito 4055 de la Biblioteca Nacional de Madrid, copla 162. Dentro del género, lectores como Cervantes o Luis Vives en su *De disciplinis*, con diferente motivo, unirían el *Orlando* de Ariosto a los *romans* artúricos y los nuevos libros de caballerías.

¿No han vuestras mercedes leído —respondió don Quijote— los anales e historias de Ingalaterra, donde se tratan las famosas fazañas del rey Arturo, que continuamente en nuestro romance castellano llamamos «el rey Artús», de quien es tradición antigua y común en todo aquel reino de la Gran Bretaña que este rey no murió, sino que por arte de encantamento se convirtió en cuervo, y que andando los tiempos ha de volver a reinar y a cobrar su reino y cetro, a cuya causa no se probará que desde aquel tiempo a este haya ningún inglés muerto cuervo alguno? Pues en tiempo deste buen rey fue instituida aquella famosa orden de caballería de los caballeros de la Tabla Redonda, y pasaron, sin faltar un punto, los amores que allí se cuentan de don Lanzarote del Lago con la reina Ginebra, siendo medianera dellos y sabidora aquella tan honrada dueña Quintañoa, de donde nació aquel tan sabido romance, y tan decantado en nuestra España, de Nunca fuera caballero de damas tan bien servido como fuera Lanzarote cuando de Bretaña vino, con aquel progreso tan dulce y tan suave de sus amorosos y fuertes fechos. Pues desde entonces de mano en mano fue aquella orden de caballería estendiéndose y dilatándose por muchas partes del mundo, y en ella fueron famosos y conocidos por sus fechos el valiente Amadís de Gaula, con todos sus hijos y nietos, hasta la quinta generación, y el valeroso Felixmarte de Hircania, y el nunca como se debe alabado Tirante el Blanco, y casi que en nuestros días vimos y comunicamos y oímos al invencible y valeroso caballero don Belianís de Grecia. Esto, pues, señores, es ser caballero andante, y la que he dicho es la orden de su caballería, en la cual, como otra vez he dicho, yo, aunque pecador, he hecho profesión, y lo mesmo que profesaron los caballeros referidos profesó yo. (*Quijote*, I-xiii)

Como se ve en el acto general de los libros llevado a cabo por el cura y el barbero en la biblioteca del hidalgo Quijana, el género entremezcla en la conciencia del lector textos caballerescos y libros de caballerías, traducciones pretendidas, como el *Belianís*⁸⁴ o el *Amadís*⁸⁵, y reales,⁸⁶ como el *Palmerín de Ingalaterra*⁸⁷, el *Tirante el Blanco*⁸⁸ o, en parte, *El caballero*

⁸⁴ Jerónimo Fernández, *Libro primero del valeroso e invencible don Belianís de Grecia... sacado de la lengua griega, en la cual la escribió el sabio Fristón*, Martín Muñoz: Burgos, 1547.

⁸⁵ Garci Rodríguez de Montalvo, *Los quatro libros del virtuoso cavallero Amadís de Gaula complidos*, Zaragoza: Jorge Coci, 1508.

⁸⁶ Vid. J. Ramón Trujillo, «La traducción en Cervantes. Lengua literaria y conciencia de autoría», en *Edad de Oro*, XXIII (2004), págs. 161-97.

⁸⁷ Francisco de Moraes, *Palmerín de Ingalaterra*, Toledo: herederos de Fernando de Santa Catalina, libro I, 1547; 1548, Libro II.

⁸⁸ *Tirante el Blanco*, op. cit. Cervantes y sus personajes desconocen el original catalán y parecen conocer el texto por la edición de Diego de 1511.

*de la Cruz*⁸⁹. Cervantes cita doce libros en el «donoso escrutinio», nueve en el resto de la novela y menciona cuatro más; aunque muestra preferencia por los castellanos y posiblemente no leyó los artúricos, sus comentarios lo convierten en el primer crítico del género y en una referencia para entender la lectura en la época.⁹⁰ Los rasgos que agrupan en un género a este centenar de textos son su tamaño in folio —«cuerpos grandes»— y el relato de los fechos y amores de los caballeros que en ellos aparecen. La difusión de la materia artúrica en prosa durante el siglo XIV había impregnado con sus motivos y técnicas a parte de la literatura coetánea y posterior, impulsando la formación de nuevos textos, como el *Amadís*. En el final del siglo XV y el primer tercio del XVI, la imprenta manual volverá a difundir estos textos,⁹¹ impulsando un género editorial de enorme trascendencia cultural y social, el

⁸⁹ Alosio de Salazar, *La crónica de Lepólemo, el caballero de la Cruz*, Valencia: Juan Jofré, 1521. Leandro el Bel, el segundo libro, es traducción del italiano hecha por Alonso de Salazar.

⁹⁰ Vid. Roubaud-Bénichou, *op. cit.*, pág. CXXX; Alberto Blecuca, «Cervantes historiador de la literatura», en I. Lozano-Renieblas y J. C. Mercado, coords., *Silva, studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid: Castalia, 2001, págs. 87-97; y C. García Gual, «Cervantes y el lector de novelas del siglo XVI», en *Mélanges de la Bibliothèque Espagnole*, París 1976-1977, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1978, págs. 13-38.

⁹¹ Las imprentas castellanas editaron y difundieron los antiguos textos que circulaban manuscritos hasta ese momento, especialmente los artúricos pertenecientes a la Post-Vulgata y el *Tristán*, que gozó de gran fortuna editorial. Cervantes conoció la famosa *Demanda del Santo Grial*, a la que don Quijote cita por este mismo nombre (*Quijote*, I-XLIX) junto con otras aventuras traducidas, como el *Guarino Mezquino* o *Don Tristán*. Con el mismo nombre de *Baladro del sabio Merlín* existen dos versiones de la segunda rama, cuya materia y disposición difiere en parte. Se trata de dos impresos in folio castellanos, Burgos: Juan de Burgos 1498, del que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Universitaria de Oviedo; y Sevilla: ¿Juan Varela?, 1535, del que se conservan varios ejemplares. Debíó de existir otro *Baladro* editado como primera parte de la *Demanda* castellana impresa en Toledo: Juan Villaquirán, 1515. De la *Demanda del Santo Grial*, además de la citada de Toledo, 1515, de la que se conserva un ejemplar en la British Library, existe otra versión de Sevilla: ¿Juan Varela?, 1535, del que se conservan al menos seis ejemplares. Existe noticia de otra edición de Sevilla de 1500. De la edición del *Tristán de Leonís* citado, Valladolid: Juan de Burgos, 1501, se conserva un ejemplar en la British Library. También se conservan ejemplares del *Libro del esforzado cavallero don Tristán de Leonís e de sus grandes fechos en armas*, Sevilla: Juan Cromberger, 1511 y 1528; *Libro de don Tristán de Leonís*, Sevilla: Juan Varela, 1525; *Corónica nuevamente enmendada y añadida de buen cavallero don Tristán de Leonís y del rey don Tristán de Leonís, su hijo*, Sevilla: Domenico de Robertis, 1534; y algunos folios de una edición desconocida de un *Tristán de Leonís* de 1501 ó 1511. Además, hay menciones a dos ediciones desaparecidas: *La corónica de Don Tristán de Leonías en español*, Sevilla: Juan de Varela, 1520; *Libro del esforzado cavallero don Tristán de Leonís e de sus grandes fechos en armas*, Sevilla: Juan Cromberger, 1533. El *José de Abarimatea* no se llegó a imprimir, quizá porque su temática religiosa se encontraba en el siglo XVI fuera del canon del género o de la ortodoxia cristiana.

de los libros de caballerías;⁹² y, con ellos, la extensión de su código amoroso y sus modelos femeninos. No en balde Don Quijote otorga en su recuerdo un lugar destacado a Ginebra y a «aquel progreso tan dulce y tan suave de sus amorosos y fuertes fechos».

III.1. *Los modelos heredados*

El espacio de actuación del caballero en los libros de caballerías sigue siendo el mismo de los textos artúricos medievales. En ocasiones, los autores y personajes entonan una sentida reivindicación de la bondad de sus trabajos y de la violencia justa, como sucede en el *Lisuarte*:

Pues sepa agora, Vuestra Santidad, en qué se exercitavan los cavalleros andantes de Bretaña y su fortaleza: en defender las donzellas, amparar las biudas, ayudar a los pobres y espunar los tiranos, desfazer los tuertos y agravios que los malos hombres hazían, dar a cada uno lo que suyo era; no robavan, no tomavan parte de despojo y, si algunos malos lo contrario fazían, nunca carecían de emienda; y si los matavan, justo era que muriessen pues mal vivían porque los otros viviessen en paz, porque aquél que mata los malos por su maldad ministro es de Dios, si aquel poder tiene de quien lo mismo podía hazer como hazían los cavalleros de permisión de los reyes en otros tiempos; y no eran ende homicidas, porque en las armas lo que se reprehende es la codicia le señorear los robos, la poca piedad de los coraçõ-

⁹² El éxito de los libros de caballerías —y por extensión la recuperación de otros textos medievales— obedecen a su tradicional empleo utilitario como modelos de conducta y como modo de evasión y entretenimiento, pero además por pragmatismo, ya que fortalecen militarmente a la corona. Carlos I había sido un gran lector de estos libros y había emulado sus lances en la vida real. Felipe II realizaría incluso una consulta para conocer la puesta en práctica de la caballería: fiestas, torneos, etc., abandonada por la oposición del sur de España, salvo en Málaga, a crear caballeros de nuevo cuño. Las fechas del género caballeresco en España han sido motivo de controversia. Eisenberg considera que el auge coincide con el reinado de Carlos I y su declive con Felipe II en torno a 1560. Sieber relaciona este declive con las nuevas actividades del ejército y el nacimiento de un nuevo tipo de lector. Vid. Harry Sieber, «The Romance of Chivalry in Spain. From Rodríguez de Montalvo to Cervantes», en Kevin Brownlee y Marina Scordilis Brownlee, eds., *Romance: Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*, Hanover y Londres: University Press of New England, 1985, págs. 203-19. Otros autores, como Chevalier o Lucía Megías consideran que su influencia perdura en el siglo xvii. Vid. Maxime Chevalier insiste en que los libros de caballerías gozaron de popularidad hasta bien entrado el siglo xvii («El público de las novelas de caballerías», en *Lectura y lectores en la España del siglo xvi y xvii*, Madrid: Turner, 1976, págs. 65-103), Daniel Eisenberg, «Who Read the Romances of Chivalry?», en *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newmark: Juan de la Cuesta, 1982, págs. 89-118; Francisco Rico, «'Un penacho de penas'. De algunas invenciones y letras de caballeros», en *Texto y contextos*, Barcelona: Crítica, págs. 189-230.

nes, lo que muy pocas veces se hallava en los tiempos passados en los otros cavalleros, mas antes dexar los señoríos y riquezas por seguir las armas y sobir a la virtud perdonando a los vencidos, derribando y apremiando a los sobervios, tomando por fundamento de sus proezas lo que dize Santo Agustín, que cerca de los católicos y amigos de Dios las batallas son muy justas, cuando por tener más paz, por constreñir y castigar los malos y levantar los apremiados y mezquinos se hazen. Pues agora assí lo debe Vuestra Santidad de permitir, endemás en Bretaña que no tiene otras leyes en esto salvo esta costumbre que se guarda.⁹³

Por su parte, la imagen —la extremada belleza física, por ejemplo— y papeles de la mujer en los libros de caballería son también una herencia; ésta va repitiendo los arquetipos, al tiempo que explora sus múltiples facetas, ofreciendo nuevas tipologías.⁹⁴ De nuevo el lector encuentra escenas galantes, en las que los caballeros sufren de mal de amores por su dama:

Después de alçadas las tablas que media ora antes de la noche era, tornaron a recrear en torno de aquellas hermosas fuentes a donde con acordados instrumentos aquellas fermossas doncellas principiaron a tañer y cantar suavemente canciones de amor dulce y gustosas, encendiendo más a Belamir y a la fermosa Florecinta, haciendo sospirar y sentir gran dolor a Filorante porque no vía doncella por fermosa y agradable que fuese que su señora semejaze, a cuya causa lo presente le dava mucho afán, aunque todas aquellas cosas convocaban a deleite, tanto verde prado con fuentes de mármoles y metales artificiosamente labradas y árboles con aves que gran armonía por ellos tañían, mezclándose la música con el eco de las aguas y remor de las ojas de los árboles que el suave viento movía acordados con los suaves instrumentos y delicadas boces.⁹⁵

Entre las páginas recién impresas, las damas enamoradas siguen sufriendo cuando el caballero que desean las rechaza, como en el caso de la reina Altinea,

⁹³ Juan Díaz, *op. cit.*, 1526, cap. xii, f. xx^v.

⁹⁴ Vid. Elami Ortiz-Hernán Pupareli, «Hacia una tipología de los personajes femeninos en los libros de caballerías hispánicos. (A propósito de la *Antología de libros de caballerías castellanos*, editada por José Manuel Lucía)», en Parnaseo, accesible en <http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butletti.6/art.resena.elami.htm>. Esta reseña-artículo ofrece una amplia aproximación tipológica, aunque sea incompleta y mezcle en desorden arquetipos y modelos con actantes femeninos. Hay más estudios parciales, por ejemplo, J. Enrique Ruiz Doménech, *Set dones per a Tirant*, Barcelona: Columna, 1991; María Isabel Romero Tabares, *La mujer casada y la amazona. Un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.

⁹⁵ Filorante, *op. cit.*, ff. 2^v.

despechada por el desamor del Caballero de las Penas, que se desahoga entre el llanto y el deseo de venganza:

—Yo no sé qué debo a Amor para que me dé tan triste vida, haciéndome morir amando el más desmesurado caballero y sin amor para mí que nació. ¡Ay, desconocido Caballero de las Penas! Todos los que te conocen te dan fama de bueno y mesurado. ¿Cómo fuiste conmigo tan cruel y sin mesura mintiéndome en decir que no conocías al Caballero de las Penas, mas que la princesa Felisalba de Grecia que nunca te conoció bien? Sin mentirme podías escusarte con decir que ganaste la Flor Amorosa por buen amador y que amarme no podías por amar otra doncella, y así con este desengaño yo me volviera a mis reinos y, ¡por ventura!, mi agradable vida. Mucha razón tengo de tomar venganza de tu mentira y menosprecio. Mas ¿qué digo? que no podré, que mucho te amo. Y dando fin a este razones quedó gimiendo y llorando.⁹⁶

Asiste a nuevas formulaciones del motivo del don en blanco, que una dama solicita a un caballero, seduciéndolo gracias a su belleza:

Las mesas de la gran sala eran ya alzadas, todos los cavalleros estaban hablando cada cual en lo que más le agrada va, el emperador con muy alegre semblante mirando a todos, cuando vieron entrar por la puerta cuatro gigantes muy fieros y en medio d'ellos una donzella muy fermosa que un gentil cavallero mancebo la traía por la mano. [...] Todos cuanto más podían se acercavan a ver la demanda de la donzella estrañamente maravillados de su gran hermosura, ca no parecía entre las otras que presentes eran sino una relumbrante rosa entre pequeñas flores, que era para enamorar a cualquiera que la mirara aunque tuviera el corazón de piedra; la cual, como a los pies del emperador se vido, con muy gracioso semblante dixo assí:

—Magnánimo y poderoso señor, la tu gran proeza y fama de tus paladines que por todo el mundo se estiende me dan mucha esperanza que mi largo camino será en vano. Sepas, señor, que yo y mi hermano, que presente está, venimos a honrar tu fiesta. Y a él llaman el fuerte Argalía y a mi Angélica la Bella, que en nuestra tierra, llamada Latana, supimos las justas que, señor, avías ordenado y la gran cavallería que en Francia era assonada, entre la cual mi hermano, que presente está, se quiere en el principio de su cavallería mostrar en esta manera si a ti, señor, plaze, so cuyo amparo venimos: que a la fuente del gran pino, que es al Padrón de Merlín. cualquiera de los que aquí

⁹⁶ *Filorante, op. cit.*, f. 125°.

están que quiera provar su tuerca y ardimiento vaya allá, a donde hallará a mi hermano armado de todas armas no con más compañía de la que aquí está. Que sea de tomar armas con tal condición que, provados los de la justa, si a mi hermano derribare, gane a mí por empresa, y si él fuere de mi hermano derribado, que quede por su prisionero.

Esta razón propuesta por la doncella, de rodillas puesta, la respuesta del emperador espera va. E mientras ella hablava, todos los cavalleros no partían los ojos d'ella. E sobre todos don Roldán que más cerca esta va, que con un corazón vencido la mira va sin se cansar. Y entre sí, vencido del amor de la donzella, decía:

—Bienaventurado será el cavallero que tal joya ganare, que por la te en que creo, si señor de todo el mundo me hiziesen, no lo tuviese en tanto como ganar tal empresa.

E diziendo esto, dio un suspiro diziendo:

—¡O Dios! ¡Cómo creo que a las fuerças del amor no basta resistencia ni fortaleza alguna, ca sin armas de una delicada donzella soy preso!

El fuerte Ferraguto, fijo del Rey de España, que allí estava no menos vencido de amor de la donzella que Roldán, estava revolviendo en su pensamiento cómo la ganaría. [...] E luego el emperador le dio en tal manera la respuesta:

—Fermosa donzella, aunque nuestras justas se dilaten, yo quiero complazeros en vuestra demanda. Mas gran cosa quiere vuestro hermano emprender al principio de su cavallería. Su desseo es alto y la joya es preciada a maravilla, que cada uno trabajará por vos ganar. Yo vos recibo so mi amparo. Fágase todo como vos lo avéis pedido.

Muy leda se levantó la donzella y, besando al emperador las manos, se partió —le allí con su compañía, que a todos pesó su ausencia.⁹⁷

En los nuevos libros de caballerías, se refuerza el papel de árbitro de las damas, que otorgan graciosas su reconocimiento a los varones más esforzados. El camino de obstáculos del caballero para obtener a su amada, que antaño se situaba entre la proeza y la penitencia, se convierte ahora en un juego palaciego, en unas ocasiones caprichoso y en otras puramente deportivo. Uno de los ejemplos más complejos lo tenemos en el Palmerín de Inglaterra, en el que las damas Mansi, Telensi, Latranja y Torsi exigen

⁹⁷ Pedro López de Santacatalina, *Espejo de cavallerías*, 1525, Libro I, cap. 2. Cito por el texto de Gómez Montero, en J. Manuel Lucía, *op. cit.*, págs. 172-173.

que aquel que en nombre de alguna quisiese seguir las aventuras, viesse a todas cuatro, y vistas, escógese por señora aquella que más la voluntad le aficionasse, y la primera cosa que en su servicio hiciese, fuesse combatirse uno por uno cuatro servidores de las otras. Los cuales venciendo, avría por galardón llamarse cavallero de aquella por quien se combatió, y con este nombre no pudiesse por el mundo seguir las aventuras, quedando su señora con vitoria de la más hermosa, haziendo las ventajas en todos los autos y cerimonias reales, vanidades que entre las mugeres más se estima y dessea, que como de su propia naturaleza sean soberbias y presuntuosas, pod'ello ser entre las de su tiempo, y poder usar de desprecio a quien con ellas bive, es para ellas el mayor precio que en esta vida se puede alcançar.⁹⁸

Pero ante los ojos del lector vuelven a aparecer también las transgresiones del código amoroso cortés y los hombres emplean su fuerza contra las damas para forzarlas sexualmente. Los primeros libros de caballerías heredan este clima de violencia: aunque paulatinamente la fantasía y la cortesía —preferidas por las mujeres a las cabalgadas y justas innumerables— desplazan el reflejo de las situaciones reales, encontraremos aún momentos de enorme crudeza. Un ejemplo es la crueldad y realismo con que se relata la violación múltiple que sufre el aya de Guarino, a la que finalmente asesinan:

Viendo Sefera, aya de Guarino, perdida la ciudad, aquella noche escondidamente se salió con Guarino e con el ama que lo criava e con un criado suyo de servicio, e llevó consigo mucha cantidad de tesoro. Y desde llegó al puerto, fletó un navío pequeño que allí halló y el patrón prometió de los llevar a Costantinopla. E partidos del puerto, aviendo navegado tres días, fueron salteados de tres galeas de cossarios, e allí le mataron al criado que llevara Sefera, e assimismo a ella porque llorava la echaron a la mar. Y el ama era muger moça e de muy buen parecer e durmieron con ella tantos de los de la galea que a cabo de cuatro días ella fue muerta y echáronla a la mar.⁹⁹

En otros momentos, la situación se enmascara con prodigios, como sucede en el intento de violación de Angélica:

⁹⁸ *Palmerín de Inglaterra, Libro Segundo*, Toledo: Herederos de Fernando de Santa Catalina, 1548, ff. LXXIII^v-LXXV^r.

⁹⁹ *Guarino Mesquino*, Sevilla: Jacobo Cromberger, 1512, cap. 5, f. 2^v.

Apenas avía salido el cavallero Argalia y su hermana Angélica la bella de la ciudad de París, cuando Malgesí tomando su cuaderno convocó cuatro demonios de los sus más conocidos y familiares, a los cuales preguntó muy por entero la venida de la donzella a la corte del emperador. [...] D'esta manera supo Malgesí el fecho de Argalia y su venida, el cual como fue salido de la ciudad y su hermana con la compañía que traía, se fueron a la campaña del Padrón de Merlín, do fizo poner dos tiendas admirablemente ricas la una para sí y su hermana y la otra para los prisioneros que oviessse. [...] Y tomando su cuaderno hizo su obra. Y apenas la hovo acabado, cuando los cuatro gigantes caen como muertos. Y como los vido, tomó su espada en la mano y vase para Angélica que, como oistes, dormía. Y como tan linda la vido, detúvose en sí de la no matar por entonces. Mas creyendo que por el aite suya estava adormida, dixo:

—Antes que mal le haga quiero holgar con ella.

Mas engañado estava Malgesí, que el anillo que consigo ella tenía la hizo libre de su encantamiento, ca su dormir era como el de los gigantes. E llegándose cerca d'ella, la començó de abraçar y besar. Ella que se sintió de tal manera tratar, dio un gran grito y recordó. Y como vido que Malgesí la tenía en sus braços, dio muy grandes bozes diziendo:

—¡Acorred hermano Argalia, que me quieren desonrar!

Argalia se levantó prestamente con la espada en la mano y vínose para su hermana. [...] La donzella, que lo vio, arremetió a él con su hermano Argalia y, fuertemente teniéndole ambos, le sacaron el cuaderno de las manos. Y como ella sabía del arte muy bien, empeçó a invocar los demonios, los cuales sin tardar vinieron [...] Prestamente fue en los aires llevado el pobre de Malgesí dando las más dolorosas bozes del mundo, que dolor era de lo oír. Y fue levado en poder del padre de Argalia, el cual le puso en una muy áspera prisión.¹⁰⁰

Angélica, ayudada por la fuerza de Argalia, consigue salvarse rompiendo el hechizo, pero en otros casos, como en la violación de Herea por su cuñado Noraldino en la *Segunda Parte del Espejo de príncipes*, el ensañamiento acaba con la vida de la dama:

[Noraldino, Rey de Numidia] no dexava, con algunas muestras y encubiertas palabras, dar a entender el encendido fuego de amor que le atormentava declarándole su dañada intención. Fatigada ya de las continas

¹⁰⁰ Pedro López de Santacatalina, *op. cit.*, Libro I, cap. 3.

razones mi hija Herea, *como leona furiosa* le reprendió, diziéndole lo que a tal caso requería. Queriéndole levantar del asiento do estava, la asió de la ropa y la detuvo, y con palabras blandas la quiso bolver a sossegar, [...] viendo el malvado rey, que la casta infanta se le defendía, ásela del pescuezo, diziendo:

—No pienses, o cruel Herea, que te has de librar de mis manos, sin conceder a mi voluntad y desseo, que te prometo, en pago de la caieldad que comigo usas, avrás la más cruel muerte, que jamás donzella passó. [...] Sábeta infanta, que viva, o muerta he de cumplir mi desseo, que con tanto fuego me abrasa mi corazón.

Tan fuertemente se defendió, que con varonil ánimo guardó su honra. No pudiendo su mal desseo ser cumplido, con gran ravia que el encolerizado rey tenía, le cortó gran parte de la falda del vestido, y asiéndola fuertemente de los cabellos, la maltraxo tanto, que con la sangre, que de la cabeca le salía, matizava la verde yerva. Con esto creyó, que algún tanto la assossegaría. Viéndose tan mal tratar, mientras más lo procura va. mayor furia le mostrava. Visto por el traidor, que no le aprovecha va, va perdiendo la fe de cavallería, y el respeto que a quien era devía tener, blasfemando contra el cielo, rasgándole a peelacos sus ropas, la desnudó, y con las riendas del palafrén crueles açotes le clava en sus delicadas espaldas, matizándolas con azules señales, y todo le aprovechava poco. Viendo la perseverancia que la infanta mostrava, añadiendo crueldad a crueldad, sus blancas y bien compuestas piernas, con sus rollizos braços con unos cordeles agarroteó, y la ató a un árbol muy fuertemente [...] Viendo el desapiadado rey la perseverada que tenía en la defensa de su honra, con ánimo cruel, toma una toballa que la infanta al cuerpo ceñida tenia, y con brutal ira se la echa al cuello, apretándola hasta que del cuerpo se despidió el ánima. [...]

La reina [hermana de Herea] se quedó haziendo grandes lamentaciones [...]. Toma en su mano una daga, que del rey era y en los braços su pequeñito hijo le iva diziendo: «No haré yo tanto mal al mundo, que dexé hijo ele tan mal padre en él». Fuesse al aposento del rey y hallólo tendido sobre la cama, rebolcándose a una parte y otra, sin poder un punto reposar, y llorando a grandes voces, llamándole de traidor, con la daga que llevaba le atravessó la garganta al inocente niño, y como leona se lo arrojó sobre el lecho, diziendo: «¡Torna traidor el fruto que hiziste en mi vientre!». Y arrójase tras él para lo matar, quiso su ventura, que no le acertó en lleno. El rey que de ver lo que la reina avía hecho algo turbado estava, ásela de los cabellos, maltratándola muy mal. Ella viendo que avía errado el golpe, y que ya no podía poner en effeto lo que avía pensado, buelve contra sí misma *la ravisosa furiosa*, y la ensangrentada daga se mete por el corazón,

que dos partes se le hizo, quedando muerta en manos del causador de tantos daños.¹⁰¹

Cuando la mujer de Noraldino conoce la noticia de la muerte de la infanta, intenta vengarse de su marido, presa de la «furia»; al no conseguirlo, opta por suicidarse y será un caballero quien vengue la ofensa. En otra parte del mismo libro, Eleno de Dacia encuentra a Felina, hija de Cosdros, desnuda y atada a una encina. La joven ha rechazado las solicitudes de un caballero, que despedido se ha dejado morir. En venganza, el hermano mayor de éste la ha asaltado con otros cuatro caballeros y la ha violado. Eleno se encuentra a los maltratadores y los bate en el campo. Al ver Felina al violador en tierra, se arroja a él «como una leona» y con la espada se da muerte. Entristecido, el caballero vengador la entierra y hace un epitafio en la tumba que dice:

Aquí yaze Felina desdichada,
cubierta de la seca tierra dura,
a quien su flor primera fue robada
por un traidor en esta selva obscura.
Y ella se dio muerte con la espada
del que violó su fama limpia y pura,
y quiso contra sí ser inhumana,
en sacrificio dándose a Diana.¹⁰²

Aun manteniéndose dentro de la tradición, en la que la violencia contra una mujer —que normalmente procede de un varón del entorno cercano— es vengada gracias a la fuerza de un caballero cortés, en el caso de Herea y de Felina nos encontramos ante una diferencia esencial: sabemos que ambas sienten la violación como una ofensa absolutamente insufrible y reaccionan furiosas, «como leonas» dice el texto en ambos dos episodios. En el caso de Noraldino, su propia mujer es quien intenta vengar a su hermana Herea, aunque no tenga fuerza suficiente para ello. En los dos casos la escena termina con el suicidio.

¹⁰¹ Pedro de la Sierra Infanzón, *Segunda Parte del Espejo de príncipes y caballeros*, Alcalá de Henares: Juan Iñiguez de Lequerica, 1580, Libro 1, cap. xii, ff. 27^v-29^r. Para el estudio de esta escena, relacionada con el romance de *Blancaflor y Filomena* y la «Metamorfosis de Tere, Progne y Filomela» de Ovidio, vid. C. Herrera Caso, *Blancaflor y Filomena. Estudio lingüístico de sus variantes*, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1997; y José Julio Martín Romero, *Edición y estudio de la Segunda Parte del Espejo de príncipes y caballeros de Pedro Martín de la Sierra*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2002, págs. 216-21.

¹⁰² Pedro de la Sierra Infanzón, *op. cit.*, ff. 77^v-78^v.

III.2. *Nuevos contextos. La dama invade el espacio del caballero*

El texto de Pedro de la Sierra se imprime en 1580 y esa aparición tardía dentro del género se hace notar en las protagonistas femeninas. Heredando características de la tradición caballeresca, es un ejemplo de la variación que ha sufrido el canon a lo largo del siglo. Varios elementos singularizan la obra: las reacciones de Felina, Herea y su hermana, la defensa de una castidad profana —alejada de la cristiana del Grial— y la aparición de otros modelos femeninos, como el de la pastora Caicerlinga o el de la obstinada guerrera Arquisilora. Los personajes femeninos entre los años 20 y 30 experimentan una marcada evolución y de forma paulatina van invadiendo el espacio reservado durante siglos a los hombres. Se trata de un proceso paralelo al del cambio de la narrativa artúrica por los libros de nuevo cuño, que manteniendo los elementos heredados exploran nuevas posibilidades:

Sin embargo, después de 1530, las narraciones hispánicas fueron replantando poco a poco a las viejas traducciones de los *romans* medievales y solo algunos novelistas siguieron inspirándose directamente en el antiguo material de procedencia francesa [...] Un género que, con puntillosa fidelidad a su propio pasado literario, preservó incansablemente, en pleno Renacimiento, el recuerdo de modos de vivir, hablar y pensar caídos en desuso, de costumbres y jerarquías sociales desaparecidas, encerrando ese recuerdo en un molde narrativo heredado de la Edad Media; pero que al mismo tiempo supo renovarse, evitando con típico optimismo renacentista los desastres sentimentales y los trágicos desenlaces que solían ensombrecer a las ficciones medievales.¹⁰³

El primer paso destacable en cuanto a los personajes femeninos es el uso del disfraz. Su antecedente en los textos artúricos se halla en el disfraz de bufón loco que emplea Tristán en la *Foli Tristan* para entrar en el castillo de Tintagel o en el de mendigo en el *Tristán en prosa* bajo el que transporta a Isolda por los pantanos y que le permite ingeniosamente a ésta jurar haber estado sólo en brazos del rey Marc y del mendigo. El disfraz se vuelve con éxito protagonista en 1530 de un ambiguo episodio de enredo, cuando Amadís se traviste como la esclava Nereida y tiene que resistir la acometida sexual del soldán.¹⁰⁴ Pero,

¹⁰³ Roubaud-Bénichou, *op. cit.*, pág. CXXVI.

¹⁰⁴ Vid. Feliciano de Silva, *op. cit.*, cap. II-87-88.

previamente, las doncellas habían usado ya ropas de hombre, como en el caso de Blanca Flor:

Y allí se hizo cortar vestiduras de hombre. Y luego hizo llamar a dos caballeros de quien ella se fiava, y díxoles que se fuesen al castillo suyo y aquél guardasen muy bien, por cuanto ella quería quedar con su tía algunos días. Y ellos hizieron luego su mandamiento. Y lomo cuantos dineros vio que avía menester para el camino, rogando mucho a su tía le tuviese secreto de todo lo que le avía dicho.

Y otro día de mañana, cortados sus ruvios cabellos a manera de paje, y vestida como hombre, en un muy buen cavallo se partió de su tierra, pensando siempre en qué manera daría mejor recaudo a sus negocios, pues los avía comencado. Y tuvo su camino hazia el ducado de Normandía. en siendo allí, preguntó por la corte del duque dónde estava. Y dixéronle como se detenía en la ciudad de Roán. Y ella cavalgando, llegó a la dicha ciudad y en llegando, luego se fue a descavalgar a los palacios del duque. Y descavalgado del cavallo, ya tovo quien se lo tomó y ella se subió a la sala donde el duque Arderique y la duquesa Leonor esta[v]an con muchos caballeros y damas y donzellas que dançando tomavan plazer. Y entrando Blanca Flor por la sala, vestida como hombre, según era venida por el camino, hincando las rodillas en el suelo, besó las manos al duque Arderique y a la duquesa Leonor. Cuando el duque vio el mancebo, mucho estuvo maravillado de la hermosura de tan gentil mancebo, y preguntándole la causa de su venida y de dónde era, ella le respondió, como muy discreta que era, diziendo:

—Muy noble señor, sabed que yo soy de muy lexos tierras. Y a causa de la gran fama que de vos, señor, y de vuestra corte en todo el mundo corre, movido de grandíssimo desseo de ver aquélla y estar en vuestro servicio, si otorgado me sera, soy venido porque, cuando Dios quisiere y mi edad me acompañare, yo de vuestra mano pueda ser cavallero si mis servicios lo merecieren.

Cuando el duque Arderique vio la gentileza y desemboltura y discreción de este mancebo, mucho fue alegre. Y estúvole mirando un gran rato, ca parecía averlo visto en otra parte.¹⁰⁵

El disfraz ofrece a las mujeres una libertad de acción de la que no disfrutaban en su vida cotidiana. Las muestras de los libros de caballerías marchan en pa-

¹⁰⁵ *Arderique*, ed. cit., f. 99^r.

ralelo con la presencia de mujeres disfrazadas en las comedias, un recurso que llegará a ser tópico en el Siglo de Oro¹⁰⁶ y que tuvo su extensión en la realidad. Fernando Basurto, que muestra un héroe desamorado y misógino, reacio al matrimonio salvo por motivos de descendencia, será uno de los que, desde los propios libros de caballerías, reaccionen ante esta situación:

E porque sabía que era gran confusión de su ejército si ivan en él mugeres enamoradas, mandó que no fuessen ningunas, por escusar males y discordias entre su gente, salvo algunas que fuessen para lavar las camisas de los infantes; sobre lo cual se vio que hizieron un gracioso ensayo para no ser resistidas de ir en el ejército. [...] —Ni estos que aquí van son todos hombres ni en Nápoles quedan todas las mugeres.

E no le habiendo entendido, les dixo en verso las palabras que se siguen:

De sus vestidos trocados
van mugeres como infantes
con las caras rutilantes
en figura de soldados
con sus picas muy pujantes,
en las manos llevan guantes,
en las cintas sus espadas,
sus rodela embregadas
y algunas con sus portantes
por ir más disimuladas.

Cuando los cavalleros hovieron oído al rey la copla, entendieron las palabras que antes ha vía dicho. E ha viendo entre ellos uno que con las buenas jamás estuvo bien ni con las malas dexó de estar mal, respondió al rey tales palabras:

—Señor, no se deve maravillar vuestra alteza porque vayan a ver la guerra las que pocas vezes han visto la paz, ni porque huigan de la paz, queriendo muy más la guerra. Cuanto más que van a ganar la vida las que son causa de dar a muchos la muerte. Y si esto no quiere mirar; mire que si una va por su provecho, dos mil van por nuestro daño. Dígolo porque he leído de infinitos

¹⁰⁶ Vid. M. McKendrick, *Women y society in the Spanish drama of the Golden Age: A study of the mujer varonil*, Nueva York-Londres: Cambridge University Press, 1974; Carmen Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid: SGEL, 1976 y B. B. Ashcon, «Concerning 'La mujer en hábito de hombre' in the Comedia», en *Hispanic Review*, 28 (1960), págs. 43-62.

varones que son muertos por causa de las mugeres y de las pocas mugeres que son muertas por la culpa de los varones. Si no, acuérdesse que murieron en las conquistas troyanas por sola una muger dozientos mil hombres y por otra que fue primero todo el linaje humano; lo cual me haze creher que ni quien d ellas no es libre se puede librar, ni dexar de ser salvo quien no sigue su voluntad. Usança es de mugeres disfraçarse para seguir el mal, como de varones para no hazer bien.¹⁰⁷

La mujer disfrazada goza al mismo tiempo del valor del hombre y de la belleza femenina, del atrevimiento y de la discreción; puede mostrarse violenta o tierna, según la ocasión. El disfraz de hombre es un recurso literario de gran valor por su sensualidad ante el público y los lectores varones, pero para las mujeres supone mucho más desde un punto de vista ideológico: les permite ocupar el espacio social de los hombres y mostrar que ellas son igual de capaces, incluso con una espada en la mano; que las situaciones que les habían sido vedadas dependen de los papeles sociales y no del sexo, desmintiendo sus debilidades características. En conclusión, las mujeres demuestran ser capaces de libre albedrío, incluso de ser iguales en determinados contextos. Las comedias, no obstante, no apuran la situación y buscan un final de compromiso, admisible, en el que el matrimonio es el final deseado. Incluso en las escritas por mujeres, como *Valor, agravio y mujer*¹⁰⁸ de Ana Caro, un personaje como Leonor/Leonardo es capaz de enfrentarse a don Juan con la espada y en los amores, pero finaliza *felizmente* sometida

¹⁰⁷ Fernando Basurto, *Florindo*, Zaragoza: Pedro Harduyn, 1530, ff. Cvi^rv.

¹⁰⁸ Ana Caro Mallén de Soto, *Valor, agravio y mujer*, mss. 16.620 y 17.377; edición de Manuel Serrano y Sanz en *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, Madrid: RAE, 1903, tomo 1. Posiblemente Leonor está inspirada en doña Juana del *Don Gil de las Calzas Verdes* de Tirso de Molina. El agravio será el motor de la iniciativa para lavarlo bajo el disfraz de hombre. Otras obras del estilo, como *El muerto disimulado* de Ángela de Acevedo, insistirán en la atracción ambigua que el disfraz de varón provoca en las mujeres. Vid. Teresa Ferrer Valls, «Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral», en M. de los Reyes Peña, ed., *Actas del Seminario La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, Almagro 23 y 24 de julio de 1997, Junta de Andalucía-Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, Colección Cuadernos Escénicos, núm. 5 (1998), págs. 11-32. El verdadero momento de emergencia femenina tiene lugar en el teatro a partir de mediados del siglo xvii. Previamente, los libros de caballería forjaron en parte la consciencia necesaria para ello. Vid. Teresa Ferrer Valls, «La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo xvii», en S. Mattalía y M. Aleza (eds.), *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura Latinoamericana y Española)*, Valencia: Universitat de València, 1995, págs. 91-108.

al hombre que ama.¹⁰⁹ Como cabía esperar, las críticas de los humanistas y los religiosos arrojaron contra el disfraz masculino.¹¹⁰

Si la mujer vestida de hombre gozaba de mayor libertad y era una novedad literaria, ¿por qué no explorar nuevas sendas? ¿Por qué no vestirla de guerrero, tal como denunciaba Basurto que iban en pos de los ejércitos, y ampliar su acción al espacio reservado hasta el momento a los hombres? Pronto se dio respuesta a esta pregunta recurriendo a dos modelos diferentes: la amazona y la *virgo bellatrix*.

Las amazonas¹¹¹ eran un pueblo guerrero legendario de la Capadocia, con capital en Temiscira, constituido sólo por mujeres guerreras, que se mutilaban el pecho derecho para poder disparar mejor el arco y que no admitían la presencia de hombres. Con fines reproductivos, se unían a hombres del pueblo de los gargareos y, de entre los nacidos, sólo respetaban la vida de las niñas, a las que entrenaban en el manejo de las armas y en la caza. La reina de las amazonas, Pentesilea, hija del dios Ares, combate en Troya del lado de los troyanos hasta que Aquiles la mata. Éste cae subyugado por su belleza al ver su rostro después de muerta. El mito de las amazonas, que surge en el relato de los Argonautas, se incorpora en la literatura francesa medieval a

¹⁰⁹ Stroud concluye «En el texto no hay nada que implique que su condición es mejor al final que cuando empezó la primera jornada. Le falta a Leonor la conciencia feminista de que está luchando por una causa política que tiene importancia para todas las mujeres de la sociedad. Toda la acción del drama ha servido solamente para volvernos a un punto en que Leonor y Juan se casan, y este momento ocurrió antes del comienzo de la primera jornada. Los enredos no sirven para mejorar la situación de Leonor sino que tratan de restablecer una situación anterior, una situación en que Leonor acepta su estado inferior. En fin, a pesar de su disfraz varonil, no es hombre y, por eso, no tiene ningún poder verdadero e intrínseco. ¿Podemos llamar feminista a una feminista que, por medios feministas, alcanza un fin antifeminista? [...] En resumen, la mujer en *Valor, agravio y mujer* es un ser humano capaz de ejercer su libre albedrío, pero también es miembro de una sociedad escénica que exige su sumisión al hombre. [...] la obra de Caro cae dentro del género de la comedia y, por lo tanto, es una imitación de las obras de teatro escritas por hombres. Sin acceso a investigaciones sobre las diferencias entre el lenguaje masculino y el femenino del Siglo de Oro, no podemos decir nada acerca del estilo de Caro, pero la impresión es que nadie sabría que una mujer escribió *Valor, agravio y mujer* si no conociera el nombre de la escritora de antemano. Puesto que la obra representa la imitación del arte y de la sociedad masculinos de la época, se puede calificar como literatura de la primera etapa de la historia de la literatura de mujeres». Vid. Matthew D. Stroud, «La literatura y la mujer en el Barroco: *Valor, agravio y mujer de Ana Caro*», en *Actas VIII*, AIH, 1983, págs. 605-12.

¹¹⁰ «que la mujer no se vista de hombre ni se ponga ropa ninguna de varón, ni se haga máscara, como vemos hacer algunas, y no sólo cortesananas, mas aun las mujeres nobles, traer gorras con penachos, y aun dellas hay que traen puñales a la cinta», en Luis Vives, *op. cit.*, pág. 79. Vid. E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro*, Granada: Universidad, 1997.

¹¹¹ Vid. C. Alonso del Real: *Realidad y leyenda de las amazonas*, Madrid: Espasa Calpe, 1967 y P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós, 1982.

través de la materia de Roma¹¹² —*Roman d'Eneas, Roman de Troie y Roman d'Alexandre*— y, de ahí, a los libros de caballerías donde Rodríguez de Montalvo las introduce en las *Sergas*:

Sabed que a la diestra mano de las Indias ovo una isla llamada California, mucho llegada a la parte del Paraíso Terrenal, la cual fue poblada de mugeres negras, sin que algún varón entre ellas oviesse, que casi como las amazonas era su estilo de bivar. Estas eran de valientes cuerpos y esforzados y ardientes coraçones y de grandes fuerças; la ínsula en sí, la más fuerte de riscos y bravas peñas que en el mundo se fallava; las sus armas eran todas de oro, y también las guarniciones de las bestias fieras, en que, después de las aver amansado, cavalgavan; que en toda la isla no havía otro metal alguno. Moravan en cuevas muy bien labradas; tenían navios muchos, en que salían a otras partes a hazer sus cavalgadas, y los hombres que prendían llevávanlos consigo, dándoles las muertes que adelante oiréis. Y algunas vezes que tenían pazes con sus contrarios, mezclávanse con toda seguridad unos con otros, y avían sus ayuntamientos, de donde se seguía quedar muchas d'ellas preñadas, y si parían hembra, guardávanla, y si varón, luego era muerto. [...] Cualquiera varón que en la isla entrasse, luego por ellos era muerto y comido; y aunque fartos estuviessen, no dexavan por esso de los tomar y alearlos arriba, bolando por el aire, y quando se enojavan de los traer, dexávanlos caer donde luego eran muertos.¹¹³

Calafia constituye un novedoso prototipo femenino que, sin dejar de ser mujer, abarca características masculinas. Suavizado el salvajismo de la presentación en el personaje, se muestra deseosa de alcanzar fama en el campo caballeresco y lucha con sus amazonas contra los cristianos. A pesar de su valor y destreza, es vencida por amor ante Esplandián y por las armas en combate con Amadís. El éxito del modelo será inmediato y Feliciano de Silva volverá a incorporarlas en el *Lisuarte de Grecia* y el Amadís de Grecia. En libros posteriores a Rodríguez de Montalvo, las amazonas amplían sus cualidades femeninas, su nobleza y atenúan su ferocidad y costumbres salvajes, haciéndose compatibles con los esquemas caballerescos y del amor cortés. El modelo por excelencia será el de la «fuerte

¹¹² Vid. Aimé Petit, «La reine Camille de l'«Enéide» au «Roman d'Enéas»», en *Actes du Colloque sur l'épopée gréco-latine et ses prolongements européens*, 8-9, déc. 1979, à l'E.N.S., Paris: Les Belles-Lettres, 1982, págs. 153-66; «La reine Camille dans le «Roman d'Enéas»», en *Les Lettres Romanes*, 36 (1982), págs. 5-40; y Aimé Petit, *Le traitement courtois du thème des Amazones d'après trois romans antiques: «Enéas», «Troie» et «Alexandre»*, en *Le Moyen Age*, 1 (1983), págs. 63-84.

¹¹³ *Las sergas de Esplandián*, ed. cit., cap. CLVII, pág. 27.

y hermosa Pantasilea»¹¹⁴ —en clara referencia a la Pentesilea mítica—, reina de «los grandes montes de la India» en el *Don Silves*. Gobierna al pueblo de las Amazonas y combate junto a su madre Calpendra y la guerrera Alastraxarea. Su fuerza, destreza y ferocidad le permiten emplear una inusitada violencia con los hombres y ganar los torneos:

A esta sazón la infanta Pantasilea dio tal golpe a su enemigo que ambos hinojos le hizo hincar en tierra y el yelmo fue cortado y la espada llegó a los caxcos, y él no fue tan desatinado que no revolviessse la respuesta más que aprovecha, que la sangre lo cegaba y lo hacía dessatinar, lo cual sentido por la estremada princessa Pantasilea le dio tal respuesta que dio con el tendido a sus pies y. yendo sobre él, vido como estava amortecido y, esperando que el aire le dicesse, dixo:

—Confiessa cavallero ser mentira lo que mantienes.

—Esso no confessaré yo, —dixo él—, antes quiero que mi cabeça pague lo que mis braços han faltado.

—Pues otórgate por mí vencido —dixo la princessa Pantasilea muy movida a piedad d'él. [...]

Y con aquello que dezían el orgullo le creció en tal manera que comenzó a blandir el espada en la mano como si entonces comenzara [...] dándole los jueces la honra de la batalla [...] y esto hecho, los fuertes cavalleros de las F se quitaron los yelmos de las cabeças, paresciendo ser la hermosa y sin par en fortaleza, la princessa Pantasilea, y el fuerte e indomado príncipe don Silves de la Selva.¹¹⁵

Su descripción es el de una dama guerrera de enorme fuerza física, que representa la virtud espiritual de la Fortaleza. Un temple que la lleva a no arredrarse ante la violencia de los hombres y a responder con las armas en un plano de superioridad:

—Esperad —dixo Leopante—, y veréis quanto más os valiera hazerlo de grado lo que agora de fuerça haréis.

Y con esto arremetió con ella, y Agrian con Fortuna [...], pero la fuerte y valerosa infanta no rehusó, antes se abraçó tan fuertemente con él que sus fuerças no le valieron que no dicesse con él en el suelo de la cámara armado

¹¹⁴ Para el estudio de este personaje, *vid.* Isabel Romero Tabares, *op. cit.*, y también «*Don Silves de la Selva* [1546] de Pedro de Luján y la lectura humanística», en *Edad de Oro*, XXI (2002), págs. 189-203.

¹¹⁵ Pedro de Luján, *Silves de la Selva*, XIII libro de *Amadís*, II, Sevilla: Domenico de Robertis, 1546, cap. LVI, ff. CXXVII^r-CXXVII^v.

como estaba, y, asiéndole de un estoque que detrás traía le cortó en un punto la cabeça [...]; ella que en aviso estaba, con el otro que en la mano tenía, reparó el golpe y asiéndole del brazo, cerró tan presto con él, que tuvo lugar de otra vez herirla, y como tenía la cabeça desarmada, diole tal golpe, que toda se la hendió. [...] Luego fueron desarmados de sus armas y Pantasilea se vistió las de Leopante [...], salió de la cámara [...] y subiendo sobre la cubierta, al primer cavallero que falló, de un golpe le cortó la cabeça [...] y, metiéndose entre todos los otros hombres [...], no rehusó la batalla, mas con la mucha fortaleza que mandava en su poderoso brazo, de solos tres golpes que dio, derrocó tres hombres muertos.¹¹⁶

El autor hace balance de este tipo femenino, rescatando a personajes anteriores y añadiendo el motivo amoroso. Pantasilea es merecedora del amor del protagonista, pero en un plano cercano al de la igualdad. Luján, el autor, un humanista cercano a Guevara, aprovecha el personaje de la amazona para mostrar una amistad entre pares derivada del equilibrio conyugal. Así, la trayectoria amorosa de la pareja formada por don Silves y por Pantasilea no está tejida de pasiones sino de afecto hondo y cotidiano, por la necesidad de compartir entre los dos una tarea común reservada sólo a los héroes, de manera que Pantasilea se convierte en protagonista de la obra.

El eco de las amazonas pervive en el tiempo para reaparecer en 1554; conservando la mezcla de hermosura física y furia natural, Claridiana aporta una imagen de amazona que desea entrar en la orden de caballería, haciendo confluir el arquetipo de la amazona con la doncella guerrera. A partir de su espaldarazo, sus acciones son las de un caballero, hasta el punto de ser confundida como tal:

Y [Bariandel, Liriamandro y Zoilo] vieron que de la mayor espessura salía un grande y espantoso puerco, que con gran velocidad venía corriendo, en seguimiento del cual vieron venir una donzella, a parescer de poca edad, que en un poderoso cavallo venía, con un venablo en la mano, y vestida con una marlota ele brocado verde, prendidos los cabellos —que oro de Arabia parecían— con una red de oro llena de resplandescientes piedras [...]. *Y con la grande furia que traía*, la hermosa dama pasó adelante con su cavallo. Y dándole luego la buelta, muy sosegada, como si cosa ninguna huviera hecho, passo a passo se vino para los cavalleros, los cuales tan espantados esta van de lo que avían visto que sin hablar palabra el uno al otro se miran van, pareciéndoles ser cosa de sueño, o alguna caestial visión, según las

¹¹⁶ *Ibid.*, cap. LXI, ff. CXXXIIR-CXXXIIIV.

excelencias y estremadas gracias que tan súbita y arrebatadamente vieron en aquella donzella: porque, de más del maravilloso golpe que avía hecho, vieron en su rubicundo rostro tanta hermosura que no avía entendimiento humano que lo pudiese imaginar ni creer. [...]

—Sabed que yo me llamo Claridiana, y soy hija del emperador Teodoro d'este imperio de Trapisonda, y de la emperatriz Diana, reina de las amazonas; los cuales, aviendo seídos enemigos capitales, después que entre sí huvieron passado grandes guerras, de la primera vista que el emperador vio a mi madre se enamoró d'ella. Y siendo él mancebo y ella donzella, haziendo pazes, se casaron. Y no aviendo otro hijo ni hija sino a mí, que desde niña me he criado en este exercicio de la caça. Y tengo propuesto de tomar orden de cavallería, porque mi madre siendo donzella, hizo tan altas cosas en las armas que no hubo cavallero en su tiempo que le passasse, y tengo mucho desseo de parescalle en algo. [...] Valerosos príncipes, si todavía no se os hazen grave, vamos a la ciudad de Trapisonda, que cerca de aquí es, porque con vuestra ida, las fiestas que, recibiendo yo la orden de cavallería, se han de hazer, serán luego comentadas.¹¹⁷

El otro modelo de mujer en armas en los libros de caballerías es el de la doncella guerrera, o *virgo bellatrix*, que posee antecedentes de diverso cuño y una fecunda presencia en varios géneros. Marín Pina¹¹⁸ sitúa sus orígenes en las doncellas guerreras Aye de Avignon, Blanchandine e Ide de las *chansons de geste* y en el *Libro de Silence* (1270), en el que Silence viste de hombre y combate para poder heredar a su padre el rey Ebain, cercana en el modelo a las amazonas. La primera aparición en el *Primaleón* será episódica: don Duardos lucha y vence a un caballero desconocido que, al quitarle el yelmo, resulta ser una «doncella fermosa e ricamente guarnida».¹¹⁹ Volverá a aparecer en el *Polindo*,¹²⁰ cuando la mora Felises va tras su amado a los torneos disfrazada de caballero, de manera similar a como aparece en el texto arriba citado de Basurto. El tipo adquiere autonomía cuando Feliciano de Silva disface a Gradafilea de hombre armado y la lleve a combatir por amor de Lisuarte, sin que éste lo sepa. Su acción viene forzada por el amor y la necesidad, no por una naturaleza guerrera, como la de las amazonas.

¹¹⁷ Diego Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, Libro II, págs. 217-18, 220-21, 227.

¹¹⁸ El estudio clásico de Marín Pina sobre las doncellas guerreras sigue resultando imprescindible casi veinte años después. *Vid.* María Carmen Marín Pina, «Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles», en *Criticón*, 45 (1989), págs. 81-94.

¹¹⁹ *Primaleón*, Salamanca: Juan de Porras, 1512, f. LXV^r.

¹²⁰ *Polindo*, Toledo: Juan de Villaquirán, 1526, f. xcviir^r.

La plena relevancia del arquetipo se alcanza en el *Platir*. Florinda toma las armas por amor de Platir, pero en esta ocasión se trata de la protagonista y la situación hace que su carácter cambie, desde el de la doncella voluble a la heroína esforzada. Su decisión de disfrazarse forma parte de la propia trama:

A esta ora llamó Florinda a Filadelfo y díxole todo su corazón y cómo ella entendía de ir en Bohemia y llegar a la cueva donde esta va encantado el cavallero Platir y el rey, su señor, y tenerles compañía en el mismo encantamiento; y que, porque creía que si fuesse, dezía Florinda, en ábitos de donzella que no se querría con ella aver Peliandos como se á con los otros cavalleros.

—Me conviene ele ir armado como cavallero a cavallo. Y por esta guisa, terne ya manera de justar con él y él de meterme en la prisión con el infante, mi señor. Y también, yendo d'esta manera, no avrá quien nos conozca aunque del reino salgan tras nos. Y esto conviene que assí se faga, porque de otra manera yo no podría bivar una sola ora. Y este pensamiento me á mí tornado tan locana como estos días as visto, que bien sé que se hazen tocios maravillados d'ello. [...]

Y luego endereçó Filadelfo algo sobre la mano derecha y anduvieron toda aquella noche y casi fasta ora de nona sin resposar. Ya a esta ora los cavallos ivan cansados y tanbién Florinda iva algo fatigada, y metiéronse por medio de la floresta un valle arriba; debaxo de unos árboles, cabe una fuente se apearon. [...] Y echó su yelmo a la cabecera y el escudo hechóse sobre él a dormir como si toda su vida fuera criada en las armas. Allí soñó Florinda casi todo bien ansí como le avino en la cueva con el infante Platir, de que ella estava muy alegre. Y despertó con esto y vicio luego venir casi desde el principio del valle una donzella en un palafrén a todo correr, dando los mayores gritos del mundo, y tras ella un cavallero. Y como los vido ansí venir, la infanta bien cuidó que la donzella venía a pedirle socorro, y tomó su yelmo y enlazólo en la cabeça lo mejor que ella pudo, y echó su escudo al cuello y echó mano a su espada, y tomó la donzella cabo sí y dixo contra el cavallero:

—Cavallero, estad quedo, que agora no avedes de hazer a la donzella cosa ninguna, que está ella en mi poder y defendévosla ía yo por batalla si vos y cosa desaguisada le hiziéssedes. Mas tanto ý faré yo, que si tuerto y vos tiene fecho que vos lo emiende.¹²¹

¹²¹ Franciso de Enciso Zárate, *Platir*, Valladolid: Nicolás Tierri, 1533, cap. 70. Cito por el texto de Marín Pina, en Lucía Megías, *Antología de los libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares: CEC, págs. 361-62.

Florinda, como caballero de las Ramas de Oliva, defenderá a Mirnalta, una doncella perseguida, que se enamorará de su salvador, provocando una escena tan sensual como ambigua:

Pues ya después que desarmada, Florinda quedó la cosa del mundo más bella; con el calor que llevaba no parecía sino verdaderamente ángel. Fue tan pagada de ella la donzella, creyendo que fuesse Florinda cavallero, que muría por ella de amores, tanto que, yéndose acostar la infanta, no se pudo çufrir Mirnalta, la donzella, que así avía nombre que no descubriese su coraçón a la infanta. Y vos digo que Mirnalta era por maravilla hermosa y muy agraciada, tanto que pareció ella muy bien a la infanta Florinda. Muchas cosas de amores y de requiebros passaron entre la donzella y Florinda, tanto que Florinda se otorgó por su cavallero veyendo el sobrado amor que Mirnalta le tenía, prometiéndole que cuanto él bolviesse de provarse en una aventura de un cavallero su amigo que estava en prisión de luego ser con ella y d'estar allí cuanto ella mandase.

—A Dios merced —dixo Mirnalta—, que agora me tengo yo por la más bienandante donzella del mundo, pues de tal cavallero soy servidora.

—Soylo yo vuestro, —dezía Florinda—, y esta ventura no quiero yo dexarla de conocer. Y pues que Dios me á hecho la mayor merced del mundo en que vos mi señora, me quisiéssedes tomar por vuestro cavallero, que donzella sodes vos para que cualquiera príncipe se toviessse por bienandante de serviros. Por la orden que juré de cavallería, que en cosa no me entremeta si no es en esta aventura que yó fasta que sea aquí con vos para hazer vuestro mandado.

Y con esto toma va Florinda las manos a Mirnalta y besávaselas muchas veces. Luego dende a cuanto, salió la donzella de la cámara y dexó a la infanta sola, la cual nunca ál fazía sino cuidar en su amigo el infante con los mayores pensamientos del mundo. Así pasó aquella noche y con doblados dolores lo passó la donzella Mirnalta, que no veía ella la ora que amaneciesse para ir ver al cavallero, que cuidava ella que lo era.¹²²

Cuando combate con Peliandos para rescatar a su amado, pierde la batalla, pero el vencedor hace un encendido elogio de la valiente acción de la doncella, situando su novedad en esa época.

En 1545 se publica el *Cristalián de España*,¹²³ primer libro de caballerías salido de la pluma de una mujer, doña Beatriz Bernal de Valladolid. Su prota-

¹²² *Ibid.*, pág. 362.

¹²³ Beatriz Bernal, *Cristalián de España*, Valladolid: Juan de Villaquirán, 1545.

gonista, la bizarra Minerva, considerada a menudo trasunto de la autora, no es guerrera por amor, sino que es conducida al ejercicio de las armas empujada por su naturaleza. En su disfraz de caballero enamora a la doncella Duante y, como mujer, rinde al Duque de Fonteguerra, hermano de la anterior. El enredo se deshace tras una serie de pruebas y termina en el amor entre Minerva y el duque. Junto con esta guerrera, Bernal construye varios modelos más de doncella pero dentro siempre de las virtudes que los moralistas exigían.¹²⁴ A pesar de ser el primer texto escrito por una mujer —Bernal era plenamente consciente de la excepcionalidad de invadir el doble campo masculino de las armas y las letras— y forjar una variante muy apreciable de la doncella guerrera, la obra no gozó de mucho éxito y fue reeditada una sola vez cuarenta años después.

No será Minerva la última *virgo bellatrix*; por ejemplo, en el tardío y retórico *Bencimarte de Lusitania*, el lector asiste a un torneo en el que Bencimarte y la doncella Florismundi combaten bajo sus armaduras naciendo del ardimiento y gallardía que muestran el amor recíproco. Heridos, pasan a una tienda para recuperarse y el amor adquiere forma de flechazo cuando se desenlazan los yelmos.¹²⁵ Dentro de la serie enunciada, cabe destacar aún un último texto, que por su tardía circulación —1591— y su afán de compendiar la tradición, aporta una imagen inmediatamente previa al momento en que se forja el *Quijote* y su público lector. *Flor de caballerías* es uno de los textos manuscritos que mantuvieron la vitalidad del género cuando la industria editorial entra en crisis a finales del siglo XVI y principios del XVII. Influida por el *Belianís de Grecia* y en la estela de Ortúñez de Calahorra y de Pedro de la Sierra, incorpora referencias classicistas en un texto «para entretenimiento y no para dar malos y deshonestos exenplos», es decir, un libro de evasión y fantasía. Su situación dentro del conjunto le permite una de las escenas más sorprendentes del género: un «escrutinio caballeresco», en el que se pasa revista a numerosos personajes de obras anteriores y se les gradúa jerárquicamente.¹²⁶ En un doble conjunto de combates, los héroes del

¹²⁴ Gagliardi estudia en su tesis la obra en el contexto de las lecturas de mujeres y los preceptos de formación de la perfecta cristiana. Las figuras femeninas procuran contener las virtudes enunciadas por los moralistas —prudencia, elocuencia, ingenio, liberalidad— y situarse, de este modo, dentro de los libros de caballerías considerados admisibles. Donatella Gagliardi, *¿Quid Puellae cum armis Una aproximación a Doña Beatriz y a su «Cristalián de España»*, Barcelona: UAB, 2003. Desde la feminidad lo aborda Montserrat Piera, «Don Cristalián de España de Beatriz Bernal: una novela de caballerías en clave femenina?», en *Coloquio del Gupo de Investigaciones sobre el Siglo de Oro*, Pamplona: Universidad de Navarra, 15-17 de septiembre, 2003.

¹²⁵ *Bencimarte de Lusitania*, mss. II/547 y II/1708 de la Real Biblioteca, finales del s. XVI, ff. 5^v-6^r.

¹²⁶ El único estudio del pasaje y del libro en general puede verse en J. M. Lucía Megías, «Introducción», en Francisco Barahona, *Flor de Caballerías*, Alcalá de Henares: CEC, 1997, págs. XV-XIX. Cito el texto por esta edición.

libro se enfrentan a los más memorables del género, recordando sus características diferenciadoras. En el ámbito masculino, Belinfor combate en el castillo de Marte con veinte caballeros, desde el emperador Esplandián hasta el Amadís de Gaula. En el paralelo femenino, Rubimante combate en el castillo de Palas con veintidós guerreras, comenzando por Calafia y terminando por la princesa Claridiana, en las que se repasa la furia de estas damas bizarras. Por su interés como síntesis y por su violencia, reproducimos un extracto largo:

Era el corazón de la gallarda dama Rubimante tan varonil y esforzado que gustava más de traer vestido el arnés que los oros y brocados, por lo cual era tan aficionada a hechos de armas y tan dada a provar aventuras que, así como se vido a las puertas del gran castillo de las Palmas, entró por ellas que abiertas estavan a un portal y de allí a un cuadrado y grande patio. En él vido grandes historias divuxadas. No se paró a mirarlas porque de una sala vido salir un cavallero que llegándose a ella le dixo:

—Valerosa dama, saved que las celebradas en historias guardan en este castillo la Palma de Palas y mantienen costunbre de correr tres langas y, si queda en la silla, avéis de aver con ella batalla y saved que yo soy la reina Calafia.

Con esto dieron buelta a sus cavallos y estando algo apartadas partieron la una para la otra. La reina Calafia encontró a la bella dama en medio del escudo, de suerte que hiço la lança pieças, mas no la meneó poco ni mucho. Ella fue encontrada tan recio que de espaldas cayó en el suelo. Salió luego la reina Semíramis y tanbién fue a tierra a la primera lança. Por no me detener digo que a las primeras carreras derrivó sin hacer ella ningún revés a la reina Camila, a la reina Traifata y a la infanta Favarda, muger del rey Salió de Lira y a la amaçona reina Pantasilea a la muger del infante Perión Pintiquinestra. Luego vino la valiente Bradamante y corriendo la primera lança, la hermana de Reinaldos se abraçó al cuello del cavallo, mas a la segunda fue al suelo; tras ella se puso contra Rubimante la infanta Minerva y a dos lanças fue a tierra; luego le tuvo compañía la reina Zahara del Cáucaso. Derrivadas todas aquellas damas, salio de la sala una gigante a pie armada de todas armas y en las manos una maga con muchos dimantinas puntas, por la cual conoció que era la reina Frosina y entendiendo que a pie avía de ser la batalla se apeó de su cavallo y sacando su espada se fue para ella. Dióle la reina un golpe con su descomunal arma sobre el escudo que anbas rodillas puso en el suelo. [...] *Eran mugeres y enojáronse presto* y así se davan tan fuertes golpes que con el sonoro eco todo el castillo hacían resonar. Dio la de don Falanges un golpe a la sobre todas hermosa que la caveça baxó hasta la cerviz del cavallo. Recibe Alastraxerea tal repuesta que sin sentido cayó sobre las ancas del cavallo. Así estuvo un rato, mas bolviendo en sí *como una leona*,

con el espada a dos manos, hirió a la bella dama, de suerte que le derrivó el escudo y sacó de sentido. No entró más cunplida ira en coragón humano ni más perfecta por ser de muger que la que recibió la gallarda Rubimante que cogiendo la espada a dos manos dio con ella un golpe a Alastraxerea en la cintura con tanta fuerça en el lado derecho que por el izquierdo la echó en el suelo. [...] Bolvió en sí la descendiente de Oneyo y con grande enojo dio otro golpe a Rubimante que otra herida le higo en el braço. No ay ya paciencia ni sufrimiento, ya llega a su punto el colérico enojo, ya está de veras airada la valerosa señora y para mostrarlo se alçó de la silla un palmo y afirmando los pies en los estrivos y las manos en la espada y unos dientes con otros —*en efeto muger y enojada*— con todo su poder descargó el golpe tal que sobre las ancas del cavallo la derrivó, el cual atormentado hincó las rodillas y aremetiendo el suyo la victoriosa dama con tanta fuerça la encontró que a anbos echó en el suelo y apartándose estuvo un rato descansando. [...]

Pero si sorprendente resulta el combate, en cuyo transcurso Barahona reitera que a la violencia se le suma el hecho de la facilidad femenina para el enojo y la furia, más lo es aún que, donde terminaba la misión del hombre en armas, una vez descansada la doncella comienza la segunda tarea de vencer en el castillo de Venus, es decir, en un concurso de belleza:

Y despidiéndose, ella entró a una sala muy rica y a la mano derecha vido un trono de siete gradas en alto, las cuales esta van pobladas de doncellas hermosísimas y ricamente aderezadas: en la primera grada avía cuatro, cuya hermosura a la de las otras no igualava y eran la emperatriz Andriana, las princesas Cupidea y Heliodora con Gridoniá. En la de más arriba estavan la emperatriz Polinarda con Leonorina, Abra y Onoloria. En la de más arriba estavan la princesa Diana y Lucendra y Gradamisa. En la cuarta estavan la infanta Helena, la princesa Nique y la emperatriz Arquisidea, la princesa Penamundi y Bella Estela. En la quinta estavan la infanta lindabrides con la princesa Lúcela de Egipto y en medio tenían a la hermosísima infanta Belianisa de Ingalaterra. En la sexta estavan los tres luceros en hermosura reina Oriana, princesa Floribella, infanta Olivia. En el último estava la diosa Venus con una palma, la cual llamó a Rubimante. Ella que admirada estava de la hermosura de las tres más altas fue; todas las damas se levantaron y como iva subiendo se le humillavan y ella hacía lo propio hasta que llegó donde Venus estava, la cual le dixo:

—Está tan conocida, hermosísima dama, la ventaja que en hermosura hacéis que estará mejor en vos la Palma, por tanto prová a quitármela. [...] Con esto la tomó, lo cual solenicó un melodioso y deleitable son que en la sala de varios y gustosos instrumentos en los oídos dulcemente resonava. Adornáronlo

las concertadas y airosas dancas de las demás hermosas damas, las cuales aconpañavan con angélicas voces cantando: «*Gloria, gloria, gloria, gloria, gozo, gozo sin igual que la Palma de Victoria se á entregado a la sin par*».

Cosa era la que la reina Oriana, princesas Rubimante y Florisbella, con la infanta Olivia veían y oían para darles grandísimo gusto, tanto que el dolor de las heridas mucho aliviava a la amada del griego.

Tras el escrutinio de las damas bizarras asistimos al de las damas conocidas por su hermosura y aventuras amorosas, en el que la protagonista vuelve a enfrentarse a otras veintidós competidoras. Rubimante no sólo vence a sus antagonistas, sino que alcanza la doble palma en el ámbito de las armas —que ha dejado de ser el coto cerrado de los hombres— y del amor. Si en el combate de los hombres, Amadís de Gaula sigue llevando la corona del género, con el que Belinflor no termina la batalla, Rubimante puede situarse por encima de las Amazonas y doncellas guerreras en la guerra y de Oriana en hermosura, superando todos los moldes anteriores. Una vez gozada la doble palma, parte a caballo y llega donde «ya esta allí su querido Belinflor, con cuya vista recibía muy gran contento».

Como ha podido comprobarse, a lo largo del siglo XVI los arquetipos medievales de mujer heredados de la materia artúrica evolucionan a través de una serie de tanteos primero y en una progresión después, que permitió a los personajes femeninos ocupar el espacio de la milicia antes reservado de manera exclusiva a los hombres, pero sin abandonar los atributos femeninos de belleza, discreción e iniciativa sexual que les correspondían desde la antigüedad. La mujer considerada como ser indefenso (doncella, madre, viuda) que debe ser amparada por el caballero, pero a la que se le reconoce la iniciativa dentro del espacio de la intimidad, deja paso a la mujer consciente de sí y que desea imitar y vencer al varón, lo que, en palabras de Marín Pina, «se convierte en un mayor protagonismo literario». Las lecturas de caballerías permiten un juego de insumisión amorosa, que acaba extendiéndose en forma de liberación literaria.

Coincidiendo con los aires reformistas, numerosos moralistas se mostraron agriamente contrarios a los libros de caballerías¹²⁷ debido a su inmoralidad y a

¹²⁷ Muestras de ello pueden verse en Henry Thomas, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*, Cambridge University Press, 1920; trad. esp., *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Madrid: CSIC, 1952, págs. 115-34; Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, vol. I, Madrid: CSIC, 1962, págs. 440-47; Edward Glaser, «Nuevos datos sobre la crítica de los libros de caballerías en los siglos XVI y XVII», en *Anuario de Estudios Medievales*, 3 (1966), págs. 393-410; Martín de Riquer, «Cervantes y la caballerescas», en J. B. Avallé Arce y E. C. Riley, eds., *Suma cervantina*, Londres: Tamesis, 1973, págs. 273-92; Elisabetta Sarmati, *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento). Un'analisi testuale*, Pisa: Giardini, 1996. Para la crítica de los libros de caballerías desde el erasmismo, vid. Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1986²⁻³, págs. 615-19.

la imagen de libertad e iniciativa de la mujer, que directamente tienta al hombre o, en el mejor de los casos, consiente un amor concupiscente. También, con la ocupación del espacio masculino, como nos muestra Vives: «Hágote saber que no es muy católico el pensamiento de la mujer que se ceba en pensar en las armas y las fuerzas del varón. ¿Qué tienen que hacer las armas y las mujeres?».

Las lecturas caballerescas se habían vuelto para las mujeres pernicioso ejemplo moral y una influyente contraeducación. Si los libros de caballerías fueron considerados perjudiciales en general —hasta el punto de que se prohíbe su exportación a las Indias en 1531—, mucho más lo serían para las mujeres, por el ejemplo de los «ajenos amores» que introducen en sus mentes. Tal vez como reacción, este mismo espíritu se advierte en algunos libros de caballerías, empañando en ellos tanto la *joie de vivre* de sus orígenes como la valoración de la mujer. No sólo el piadoso Basurto reacciona negativamente ante la presencia femenina; tempranamente y con explícita intención moralizadora, el eclesiástico Páez de Ribera en el *Florisando* construye un modelo de mujer que rechaza recatada las ardientes palabras del caballero,¹²⁸ e incardina una nueva prédica llena de citas patrísticas, en la que enumera las conductas condenables, especialmente las situaciones que conducen al pecado de la carne:

Otrosí la habla de la muger da causa al adulterio, porque dixo Salomón: *La habla d'ella arde assí como fuego, no te disientes con muger agena ni te allegues a ella ni comuniques con ella en convites, porque tu coraçón no decline en ella y cayas con tu sangre en perdición.* La habla y los convites dan causa a fornicación, porque es muy peligrosa la conversación del hombre con la muger. E dize que no se comuniquen en convites, porque en el vino se enciende la luxuria, según la autoridad de San Pablo en el capítulo quinto *Ad Efeseos*, que dize: *No os emborrachéis de viño en el cual es luxuria.* [...]

Tu retrainiento pocas vezes o ninguna sea hollado con los pies de las mugeres, porque no puede de todo coraçón habitar con Dios el que a las mugeres se allega. Nunca de las raciones ni hermosura de las mugeres platiquéis. Dize el mismo Sant Hierónimo: *La muger nunca sepa tu nombre. Quando vieres la muger de buena vida y conversación, quiérela mentalmente, no para corporal frecuencia.* Y concluye él con este argumento: *Si bueno es no tocar la muger, malo es tocarla.* [...]¹²⁹

¹²⁸ Así protesta Teodora a su ama: «Si la hermosura mía le causó tanta pasión y la pasión tanta osadía, digo que malaventurado fue mi nacimiento, y maldita sea la hermosura y gentileza que nace para afear y desfazer la honra y la bondad, cosa a que tan obligada es la semeiante que yo y generalmente las de menos y mayor estado, pues por la gentileza se da ocasión a que sean puestas en tal trance como yo agora», Rui Páez de Ribera, *Florisando*, Salamanca: Juan de Porras, 1510, f. cxxxiv^r.

¹²⁹ Rui Páez de Ribera, *op. cit.*, cap. ccx, ff. cci-ccii^v.

La reacción se advierte también en Rodríguez de Montalbo en las *Sergas* e incluso el *Baldo* parece contagiarse por una eliminación de lo amoroso y lo femenino.¹³⁰ Miguel Daza incluye consejos prácticos en su *Mexiano de la Esperanza*¹³¹ y recoge un índice de temas morales. Lo llamativo de la reacción conduce a preguntarse por la corriente invisible que la provoca.

En notables ocasiones, las pasiones de unos pocos iluminan una época; una de estas pasiones es la lectura. No cabe duda de la importancia social y la potencia industrial del género caballeresco,¹³² aporta luz acerca de cómo leían los hombres y mujeres justo en el quicio entre dos épocas cuajadas de gigantes: la medieval, que en España se extiende hasta los albores del siglo XVI; la renacentista, que marcará cambios irreversibles en la configuración de la mirada occidental, especialmente gracias a la imprenta. En relación con la lectura femenina son muy conocidos los ejemplos de Isabel la Católica,¹³³ que poseía en su biblioteca los textos artúricos y de Teresa de Jesús, cuyo entretenimiento juvenil era la lectura de libros de caballerías.¹³⁴ Sabemos de la existencia de la

¹³⁰ Se le considera un anti-libro de caballerías, género que considera moralmente reprobable. Puede deberse también a los esquemas épicos carolingios derivados de seguir a Folengo o por su proximidad a la picaresca. *El cuarto libro del esforçado cavallero Reinaldos de Montalbán que trata de los grandes hechos del invencible cavallero Baldo*, Sevilla: Domenico de Robertis, 1542.

¹³¹ Miguel Daza, *Mexiano de la Esperanza*, manuscrito 6.602 de la Biblioteca Nacional de Madrid, 1583.

¹³² Después de varios años de trabajo de numerosos especialistas y, en particular, del Centro de Estudios Cervantinos bajo la dirección de Carlos Alvar y la coordinación de José Manuel Lucía Megías, comprometidos en poner al alcance del lector actual el conjunto del género, siguen apareciendo noticias reveladoras y nuevos títulos. Para una idea de la enorme producción editorial, *vid.* Maxime Chevalier, «El público de las novelas de caballerías», en *Lecturas y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Turner, 1976, págs. 65-103, quien opina que la lectura se mantuvo constreñida a las clases nobiliarias y a los hidalgos; para el cálculo de libros totales, Riquer, «Cervantes y la caballerescas», ed. cit., págs. 285-86, que opina que la lectura se extendió al pueblo llano. P. E. Russell, «The Last of the Spanish Chivalric Romances: Don Policisne de Boecia», en R. B. Tate, *Essays in Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, Oxford: Dolphin, 1982, págs. 141-52. Para el canon, Sara T. Nalle, «Literacy and Culture in Early Modern Castile», en *Past and Present*, 25 (1989), págs. 65-96, ofrece datos a favor de la postura de Riquer. Para el canon, resulta imprescindible el catálogo de D. Eisenberg y M. Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: PUZ, 2000; junto con la ampliación del concepto a los libros traducidos de J. Manuel Lucía Megías, «El corpus de los libros de caballerías castellanos: ¿una cuestión cerrada?», en *Tirant lo Blanc*, 4 (2001), accesible en http://parnaseo.uv.es/Tirant/art_lucia_corpus.htm; y «Libros de caballerías castellanos: textos y contextos» en *Edad de Oro*, XXI (2002), págs. 9-60; los manuscritos en *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, Madrid: Sial, 2004; y la narrativa breve, de Nieves Baranda, «Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballerescas breve», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, ed. M. E. Lacarra, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, págs. 183-91.

¹³³ M. D. Gómez Molleda, «La cultura femenina en la época de Isabel de Castilla», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXI, 1 (1955), págs. 137-95.

¹³⁴ Marcel Bataillon, *op. cit.*, págs. 407-408.

lectura intensiva y ritualizada tras el almuerzo, y de una lectura profesionalizada; conocemos la composición de esos conjuntos de libros, mayoritariamente religiosos y la omnipresencia entre los de ficción del género caballeresco.¹³⁵ En los últimos tiempos se han dado grandes pasos en el conocimiento de la lecturas y de las bibliotecas de mujeres,¹³⁶ especialmente a partir de la compilación de 278 inventarios de Castilla y León realizada por Pedro M. Cátedra y Anastasio Rojo¹³⁷, entre los que destacan algunas como las de Juana de Gatos, hija de Beatriz Bernal, o la de Isabel de Santisteban, que contenía fundamentalmente libros de caballerías como una *Vulgata* artúrica o un *Amadís*. En estas bibliotecas predominan los libros religiosos y morales, con especial intensidad libros de Fray Luis de Granada o las *Confesiones* de San Agustín. Se observan tendencias bibliófilas y compras de libros suntuarios, en apariencia poco femeninos. Por sus dedicatorias pueden rastrearse los libros para mujeres, eminentemente dedicados a damas de la nobleza.

La mujer, respaldada por su alfabetización y por las prácticas de lectura intensiva, se convierte en una gran consumidora de lecturas. A partir de 1530-40 se percibe un gran impacto de la lectura femenina, que influye en la deriva de la ficción hacia la sentimentalización, la representación de fiestas y ajuares. También en la confección de libros pequeños caballerescos de encargo para aprender a leer; un consumo de estatus con lecturas propias de su rango. Marín Pina¹³⁸ ha

¹³⁵ En la biblioteca del conde de Gondomar (1511) el número de libros de ficción ascienden al 15,38%; de éstos, el 70, 24% son libros de caballerías y un 13,1% novelas caballerescas. En el comercio de libros hacia América contamos con datos que muestran tanto la extensión de las lecturas caballerescas, como su persistencia: en las librerías de Pedro Durango y Cristóbal Hernández destacan las obras de ficción (en torno al 25% del total, frente al resto de obras religiosas), y «en el apartado de literatura, las novelas de caballería casi completan el capítulo con 97 ejemplares, dando pruebas de la duración de su popularidad a principios del siglo XVII». A ellos hay que añadir los *Orlandos* y la poesía heroica. Vid. Carlo Alberto González Sánchez, «Emigrantes y comercio de libros en el virreinato del Perú», en *Archivo General de la Nación*, 27, 1993.

¹³⁶ Araceli Guillaume Alonso, «Des bibliothèques féminines de Espagne (xvi-xvii siècles). Quelques exemples», Dominique de Courcelles et Carmen Val Julián (eds.), *Des femmes e des livres. France et Espagne, xiv-xvii siècles*, París: Ecole des Chartes, 1999, págs. 61-75; Véase al respecto Pedro M. Cátedra, «Lectura femenina en el claustro (España, siglos XIV-XVI)», en Dominique de Courcelles y Carmen Val Julián, *Des Femmes et des livres: France et Espagnes, xivème-xviième siècle*, París: École des Chartes, 1999, 7-53. François Géral, «Algunas reflexiones sobre la lectura voraz en el Siglo de Oro», en Pedro M. Cátedra, María Luisa López Vidriero y Agustín Redondo (eds.), *L'écrit dans l'Espagne du Siècle d'Or. Pratiques et représentations*, Salamanca: Ediciones universitarias de Salamanca, 1998, págs. 129-46.

¹³⁷ Pedro M. Cátedra y Anastasio Rojo Vega, *Bibliotecas de mujeres (siglo XVI)*, Madrid: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura & Biblioteca Nueva, 2003.

¹³⁸ María Carmen Marín Pina, «La mujer y los libros de caballerías: Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino» en *Revista de literatura medieval*, 3 (1991), págs. 129-48.

estudiado esta influencia relacionada con los libros de caballerías y destaca la consciencia de los autores del género, que las tienen presentes en las dedicatorias del *Platir*, de la cuarta sección del *Florisel de Niquea*, del *Valerían de Hungría*, del *Florando de Inglaterra* y la V Parte del *Espejo de príncipes y caballeros*; estos dos sin destinatarias concretas sino, como el *Espejo*, «a las damas que lo leyeren». Jerónimo Fernández se disculpa en el *Belianís de Grecia* con sus lectoras por relatar justas y batallas en excesos. La proliferación de mujeres activas, que hemos visto, de cartas y poemas incrustados, pueden ser también un indicio evidente de que los autores buscaban la satisfacción de un público crecientemente femenino. A esta consciencia se suma la iniciativa de Beatriz Bernal de escribir el *Cristalián*, aun adoptando la visión más contenida en los arquetipos y fantástica en la trama del género, y las supuestas atribuciones del *Palmerín de Olivia* y del *Primaleón* a una escritora de Ciudad Rodrigo. Aunque quizá la reacción de los moralistas arriba enunciada resulta la justificación más clara del interés de las mujeres por los libros de caballerías antes que por los de devoción.¹³⁹ El género caballeresco heredero de una tradición arcaica, había cambiado a finales del siglo, aun con distintos fines, en la búsqueda de sus lectoras. La lectura modificaba a la literatura.

IV. FINAL

Mujeres castas, recatadas, o de explícita iniciativa sexual, viudas desvalidas o adúlteras apasionadas, mujeres orgullosas y fieras «como leonas», capaces de disfrazarse de hombre para alcanzar una libertad de acción que se les niega, salvajes Amazonas y victoriosas guerreras, los diferentes arquetipos de mujer propuestos como modelo por los textos caballerescos evolucionan paulatinamente desde la pasividad y la reclusión en el ámbito doméstico hacia la violencia y las lizas públicas en las que desbancan a los más aguerridos caballeros.¹⁴⁰ Las lectoras pueden elegir entre ellas; incluso sentirse identificadas con las más audaces que, en la ficción al menos, se muestran iguales a los hombres, si no mejores. Pero entonces, en el arranque del siglo XVII, ¿de entre todos, cuál es el modelo que

¹³⁹ Una secuencia que recuerda a la situación que Ana Caro, *op. cit.*, enunciará para las comedias: «Ya es todo muy viejo allá; / sólo en esto de poetas / hay notable novedad / por innumerables tanto / que aun quieren poetizar / las mujeres y se atreven / a hacer comedias ya» (vv. 1164-70). La respuesta de Tomillo es expresiva: «¡Válgame Dios! / Pues ¿no fuera / mejor coser e hilar? / ¿Mujeres poetas?» (vv. 1171-73).

¹⁴⁰ Por supuesto, existen otros arquetipos relevantes de mujer, como el de la maga, además de los mencionados; nos hemos detenido preferentemente en los casos en que sufren violencia o la ejercen, dentro de la relación armas-amores, para señalar su evolución en el tiempo.

imita la lectora Dorotea?¹⁴¹ ¿Qué papel representa «para hacer la segunda parte de don Quijote quintaesencia de los caballeros andantes»?:

—Pues el que pido es —dijo la doncella— que la vuestra magnánima persona se venga luego conmigo donde yo le llevare, y me prometa que no se ha de entremeter en otra aventura ni demanda alguna hasta darme venganza de un traidor que, contra todo derecho divino y humano, me tiene usurpado mi reino.

—Digo que así lo otorgo —respondió don Quijote—, y así podéis, señora, desde hoy más, desechar la malenconía que os fatiga y hacer que cobre nuevos bríos y fuerzas vuestra desmayada esperanza; que, con el ayuda de Dios y la de mi brazo, vos os veréis presto restituida en vuestro reino y sentada en la silla de vuestro antiguo y grande estado, a pesar y a despecho de los follones que contradecirlo quisieren. Y manos a labor, que en la tardanza dicen que suele estar el peligro.

La menesterosa doncella pugnó, con mucha porfía, por besarle las manos, mas don Quijote, que en todo era comedido y cortés caballero, jamás lo consintió; antes, la hizo levantar y la abrazó con mucha cortesía y comedimiento. (*Quijote*, I-xxix)

La hermosa y huérfana princesa Micomicona ha huido de sus tierras en Guinea, amenazada por el traidor gigante Pandafilando de la Fosca Vista, que se ha apoderado del reino. Llegada a España atraída por la fama de don Quijote, le solicita como don en blanco que abandone otras demandas, la acompañe y recupere en combate para ella el reino. A cambio, obtendrá la mano de la doncella y, con ello, el reino. «Por su cortesía», don Quijote ha accedido, pero —en contra del criterio del escudero, que argumenta «que reyes debe de haber habido en el mundo que hayan sido amancebados»— piensa seguir fiel a Dulcinea y solicitar parte del reino para Sancho.

¹⁴¹ Ruiz Pérez considera que en Dorotea confluyen los modelos de la Laura de Petrarca, la pasiva Angélica del *Orlando furioso* de Ariosto y, especialmente la Armida de la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, icono de la seducción y del engaño: «Tras las inmediatas y concretas referencias a pasajes de libros de caballerías españoles, el perfil de Dorotea en su naturaleza fingida de Micomicona se conforma en la confluencia de las dos figuras femeninas que dinamizan la acción en los poemas de Boiardo y Ariosto, por una parte, y de Torquato Tasso, por otra, es decir, las de las dos tradiciones, la del *romanzo* y la del *poema eroico*, en cuyas aguas pretendía beber y reflejarse Cervantes». La situación inicial de travestismo de Dorotea encubriría un enredo amoroso, indicio de abandono y de destino trágico, que la relaciona con otros personajes de novelas idealistas. Vid. Pedro Ruiz Pérez, «La hipóstasis de Armida: Dorotea y Micomicona», en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes' Society of America*, 15 (1995), págs. 147-63.

Dorotea y el hidalgo, el cura y el barbero, el resto de personajes, incluidos los venteros, los propios lectores de la época, todos comparten un mismo sistema de referentes literarios, un mismo conjunto de arquetipos que les permite construir una gran representación dentro del relato. Dorotea sigue el hilván dado por el cura, gran tracista y lector también de libros de caballerías, que recuerda mil escenas similares. La trama elegida es la de la mujer avasallada por la fuerza-petición de un don al caballero-reparación por las armas de la injusticia-matrimonio y ascensión del caballero. Se trata de una de las más antiguas e indiscutibles, justamente porque sublima el ejercicio de las armas al servicio de las causas nobles y las damas.¹⁴²

Como sabe el desocupado lector, el hidalgo manchego ha elegido para errar a la aventura el modelo masculino que considera el más loable de entre todos los que ofrecen los libros,¹⁴³ ya que

se instituyó el orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos. Desta orden soy yo, hermanos cabreros [...] (*Quijote*, I-xi)

Por consiguiente, la trama ha sido elegida muy hábilmente, ya que se ajusta al caballero reparador de injusticias y a Dorotea no le queda otra elección de entre el repertorio de modelos femeninos que el de su complementario, aunque

¹⁴² La defensa por las armas de las mujeres indefensas es una de las actividades fundamentales del caballero artúrico: «E de los cavalleros andantes es tal costumbre, e bien lo devezes vós saber, que deven poner consejo a los tuertos de las biudas, e dueñas e donzellas, e si alguno les faze algún tuerto, los cavalleros andantes dévense trabajar de fazerles derecho si pudieren». Dirá don Quijote a don Diego de Miranda que «parece mejor un caballero andante [...] socorriendo a una viuda en algún despoblado, que un cortesano caballero, requebrando a una doncella en las ciudades» (*Quijote*, II-xvii). En un famoso episodio artúrico, Galaz recupera por las armas el reino de una viuda, usurpado violentamente por su cuñado el conde Bedaín, *vid. Demanda del Santo Grial*, ed. cit., ff. CLVII- CLX. El más cercano Cirongilio de Tracia, citado por Cervantes unas páginas inmediatamente después, ayuda a la condesa de Arox a recuperar su reino, que le había usurpado el follón Galafox; *vid. Bernardo de Vargas, Cirongilio de Tracia*, Sevilla: Jácome Comberger, 1545, ff. 43^r-49^r. Cirongilio, a diferencia de Galaz o don Quijote, «con regocijo y contentamiento inefable gozó de la inmensa gloria que procurava, aviendo con el buen cavallero carnal ayuntamiento».

¹⁴³ Cervantes parodia con humor los arcaicos caracteres de la doncella virgen, menesterosa y violada, y de su paladín: «el primero que en nuestra edad y en estos tan calamitosos tiempos se puso al trabajo y ejercicio de las andantes armas, y al desfacer agravios, socorrer viudas, amparar doncellas, de aquellas que andaban con sus azotes y palafrenes, y con toda su virginidad a cuestras, de monte en monte y de valle en valle; que, si no era que algún follón, o algún villano de hacha y capellina, o algún descomunal gigante las forzaba, doncella hubo en los pasados tiempos que, al cabo de ochenta años, que en todos ellos no durmió un día debajo de tejado, y se fue tan entera a la sepultura como la madre que la había parido». (*Quijote*, I-ix)

lo asuma con entusiasmo. Micomicona responde al arquetipo de «doncella menesterosa», la mujer débil y discreta habitual en los primeros libros castellanos, que renuncia a la acción directa para reparar una injusticia y que solicita al caballero que mediante las armas, patrimonio masculino, restaure el orden, con el premio consiguiente.

El caballero «necesita» para existir de la existencia de una dama que le solicite una acción; hasta el momento, don Quijote ha inventado su ficción, pero ahora sí existe una doncella que, en una ficción exterior a él en su escenificación, puede hacerlo descender a tierra. Pero si algo vuelve la escena creíble no son los caracteres elegidos, sino la presencia real de la doncella, doblemente disfrazada: en lo físico, por el donaire de los gestos, la mantellina verde y las joyas; en el habla, por la imitación de la retórica cortés y recatada de las doncellas¹⁴⁴. Un juego de personas sucesivas que vuelve humana a Dorotea, que destaca de la imagen alejada y pasiva de Dulcinea, que atraviesa sus modelos y nos hace olvidar que su primera peripecia es simplemente otro arquetipo literario.

Cervantes sitúa junto a ella al hidalgo manchego, disfrazado de caballero antiguo, en un juego de espejos. De un lado, la mujer activa y disfrazada de hombre, autónoma en el sentido de las últimas doncellas guerreras, que se traviste del arquetipo femenino de dueña menesterosa y que solicita socorro al guerrero para que restaure el orden y obtenga así el varón su lugar en el mundo.

Del otro lado, el pasivo lector entrado en años que se disfraza de guerrero, cortés con las mujeres, violento con los antagonistas, para intervenir a la aventura en la construcción del mundo. Parodia desde el primero, realidad al fin alcanzada desde el segundo, el lector reconoce en el complejo juego de máscaras metaliterarias, varias profundidades entre la ficción y la realidad, acentuadas por los cambios lingüísticos. Micomicona reconoce el personaje del caballero andante y, al ofrecerle un papel en el argumento de su historia, refuerza su identidad literaria; Dorotea se muestra como la encantadora capaz de poner en marcha la acción que lleve al hidalgo de vuelta a casa y destruya con ello al ingenioso caballero.

Los libros de caballerías fueron a lo largo de los siglos un espacio de libertad e imaginación en el que la mujer entrevió la posibilidad teórica de igualarse e incluso superar al varón. Las protagonistas, sin abandonar su condición femenina ni su belleza, alcanzaron el libre albedrío disfrazadas con vestimentas masculinas, gozaron de las ventajas de ambos mundos. Ellas, que en los antiguos textos caballerescos habían sufrido la violencia de los hombres y para reparar una

¹⁴⁴ El cura y el narrador se contagian de la fabla caballeresca. Lo propio le sucede a Sancho, en intervenciones de gran comicidad: «Dichosa buscada y dichoso hallazgo —dijo a esta sazón Sancho Panza—, y más si mi amo es tan venturoso que desfaga ese agravio y enderece ese tuerto, matando a ese hideputa dese gigante que vuestra merced dice» [...].

injusticia o una violación sólo podían recurrir a otro caballero, disfrutaron al fin del ejercicio de la fuerza, venciendo en innumerables batallas a otras mujeres y a los hombres. Las lectoras ávidas del siglo XVI consiguieron con su interés variar la imagen que de ellas se ofrecía, los arquetipos, los espacios que desde antiguo les estaban destinados; ampliar por tanto el repertorio de modelos y su espacio de actuación. Sin embargo y a pesar de los logros, no podía ser éste el género que modificara las cosas, no era todavía el momento porque, como en la escena del encuentro entre Dorotea y don Quijote, tras la discreción femenina y la acción brillante, la traza de las historias aún seguía siendo dibujada por una mano de hombre.

LA VENUS URANIA DE GARCILASO
FRENTE A LA VENUS PANDEMO DE ALDANA
Y DE OTROS PETRARQUISTAS ESPAÑOLES

LUIS MIGUEL VICENTE
(Universidad Autónoma de Madrid)

No voy a hablar de ninguna mujer concreta de la literatura áurea española, aunque sí lo haré sobre el arquetipo de lo femenino por antonomasia: Venus. Después de todo, en la configuración de las Lauras, las Beatrices, las Elisás, Las Filis, las Amarilis y hasta las Dulcineas... hay una mezcla de realidad e idealidad. Investigar cómo se perfila y se matiza el arquetipo de Venus en algunas muestras de la poesía clásica española tal vez añada entendimiento sobre el modelo ideal que a tantos poetas inspiró para inmortalizar a sus adoradas musas de carne y cielo.

Y es que Venus, ya desde su recreación en el *Banquete* de Platón, tan evocado en el Renacimiento florentino, tenía una doble naturaleza, una Venus vulgar, La Venus Pandemo, para justificar la pasión por la carne; y otra venus Celeste, la Venus Urania, para acercar al hombre al cielo.

Marcilio Ficino, en su intento de compatibilizar cristianismo y platonismo, hace una lectura peculiar en su *De amore* de los textos platónicos y en especial el *Banquete*;¹ y pone de moda el género tratado sobre el amor, que tendrá

¹ Marsilio Ficino, *De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, trad. y estudio preliminar de R. de la Villa Ardura, Madrid: Tecnos, 1986, reimpr. 2001. Ficino compone esta obra como el Comentario a *El Banquete* (1469) con su amigo Giovanni Calvalcanti. Este, sugiere Rocío de la

grandes continuadores.² El más original de ellos es de gran trascendencia para la literatura renacentista: *I dialoghi d'amore* de León Hebreo.

En el primer capítulo de *De amore*, Ficino nos cuenta cómo Lorenzo de Médicis, queriendo restaurar el banquete platónico, designó como anfitrión a Francesco Bandino, y así éste recibió en la villa de Careggi a nueve invitados platónicos³, en recuerdo de las nueve musas, el día siete de noviembre, aniversario del nacimiento y muerte de Platón.

En el capítulo VII del discurso segundo de *De amore*, Ficino trata de los dos nacimientos del amor y de la doble Venus. Menciona la distinción que hacía Pausanias en el *Banquete* entre dos tipos de Venus: «Dice que una de estas Venus es celeste, y la otra vulgar» (pág. 38); idea que glosa Ficino a su manera ampliamente:

Villa, acude a consolar a su amigo de un ataque de melancolía, y de esa ocasión va a surgir el *De amore*, que Ficino entrega a Lorenzo de Medici en 1475, una segunda versión modificada, que parece que aumenta con todas las referencias astrológicas. Y traduce el propio Ficino una versión al vulgar titulada *De amore* (Rocío de la Villa resume la divulgación tremenda del *Comentario*, págs. XVIII y sigs.) Sobresale a simple vista respecto al *Banquete* de Platón, el intento por soslayar el carácter homosexual del amor que muestran los dialogantes, sublimándolo y tratándolo a la manera cristiana, y eliminando lo explícito homosexual.

² Dice Rocío de la Villa en la introducción a su edición del *De amore*: «la influencia del *De amore* no sólo va a marcar la sensibilidad cultural del Cinquecento. La poética originalidad de Ficino iluminará la base iconográfica de las obras de los principales artistas italianos de la época, como Botticelli, Miguel Ángel, Rafael o Tiziano, conexiones ya estudiadas por miembros destacados del Instituto Warburg, Panofsky, Gombrich, Wind, o estudiosos cercanos a él, como André Chastel» (de la Villa, pág. XX). También considera la autora la influencia de Plotino «quizá incluso más profunda» en Ficino. A pesar de lo cual de la Villa considera original el sistema de Ficino: «La emanación queda sustituida por la creación; el amor y la belleza ocupan el primer término; el afán del individualismo en su sistema acaba con todo misticismo nihilista. Donde en Plotino hay una pirámide en cuyo vértice todo elemento es absorbido, en Ficino encontramos un círculo en el que cada elemento tiene su fuerza de atracción, su nunca perdida individualidad, en el que lo concreto se multiplica interrelacionándose. La luz de Ficino no se mancha, la suciedad de la culpa no aprisiona al hombre. Queda lejos el abismo de aquella simetría imperfecta de los dos mundos de Platón», págs. XXII-XXIII. No estamos del todo de acuerdo con esta valoración de la originalidad de Ficino en los términos que la formula la autora: en Plotino lo circular integra cualquier esquema piramidal (Cfr. nuestro trabajo «Plotino y el problema de las estrellas: una solución para los neoplatónicos» *Revista Española de Filosofía Medieval*, (Universidad de Zaragoza), 7 (2000), págs. 189-96. Ampliado como «Plotino y la actitud neoplatónica hacia la astrología» en nuestro libro *Estrellas y astrólogos en la literatura medieval española*, Madrid: Ediciones Del Laberinto, Colección Arcadia de las Letras, 2006, págs. 34-43.

³ Antonio Agli, el obispo de Fiésole; el maestro Ficino, médico; Cristóforo Landino, poeta; Bernardo Nuzzi, retórico; Tommaso Vencí; a nuestro amigo Giovanni Cavalcanti, al que por su virtud de espíritu y noble presencia los convidados le nombraron héroe, y dos de los Marsuppini, Cristóforo y Carolo, hijos de Carolo el poeta. Finalmente el Bandino quiso que yo fuese el noveno, para que, con Marsilio a aquéllos sumando, se completase el número de las Musas. (págs. 5-6)

Venus es doble. Una es aquella inteligencia que situamos en la mente angélica. La otra es aquella capacidad de engendrar que se atribuye al alma del mundo. Y una y otra tienen como compañero un amor semejante a ellas. Aquella es arrastrada por el amor innato a comprender la belleza de Dios. Esta, por su amor, a crear la misma belleza en los cuerpos. Aquella comprende en sí primero el fulgor de la divinidad y después lo transmite a la segunda Venus. Esta irradia las chispas de este fulgor en la materia del mundo. De este modo, por la presencia de tales chispas, cada uno de los cuerpos es percibida a través de los ojos por el espíritu del hombre que posee dos fuerzas, la fuerza de entender y la potencia de engendrar. Estas dos fuerzas son en nosotros dos Venus, que van acompañadas de dos amores. (pág. 39)

La glosa incluye obviamente la criba de la teología cristiana en la que vive inmerso Ficino:

¿Qué es entonces aquello que Pausanias desapruueba en el amor? Yo os lo diré. Si alguno demasiado deseoso de engendrar pospone la contemplación, o busca esta generación con mujeres más allá de lo normal, o con hombres en contra del orden de la naturaleza, o prefiere la forma del cuerpo a la belleza del espíritu, aquél ciertamente hace mal uso de la dignidad del amor. Este abuso del amor es lo que critica Pausanias. Aquél, en cambio, que lo usa rectamente, alaba la forma del cuerpo, pero por medio de ella conoce una belleza más excelente, la del espíritu, la mente y Dios, y la admira y ama con más fervor. Y goza del deber de la generación y la unión hasta el punto que dictan el orden natural y las leyes establecidas por los hombres prudentes. De estas cosas trata extensamente Pausanias. (pág. 40)

La criba del genuino platonismo que hace Ficino es muy sustancial y sólo queremos aquí sintetizarla: sobresale a simple vista respecto al *Banquete* de Platón, el intento por soslayar el carácter homosexual del amor que muestran los dialogantes, sublimándolo y tratándolo a la manera cristiana, y eliminando todo lo explícito homosexual. Hay otras muchas diferencias que notar en la lectura que hace Ficino de Platón, y todas más o menos proceden de la necesidad de hacer primar la teología cristiana y la radical división entre las partes nobles del cuerpo y las innobles, eliminando los sentidos que se consideran vulgares: gusto, tacto, olfato y dejando sólo el oído y la vista como únicos sentidos posibles de relación con el amado. División que hoy podríamos nombrar bajtiniana.⁴

⁴ También es parte de la cristianización del platonismo el sustituir a los dioses del Olimpo, usados como arquetipos en los textos platónicos, por ángeles en el discurso de Ficino: «Así, los dioses, o como dicen los nuestros los ángeles, admiran y aman la belleza divina, los hombres la hermosura de los cuerpos» (pág. 8).

Es precisamente el sentimiento de culpa⁵ y la imposibilidad de abordar los tabúes impuestos por la cultura cristiana de su tiempo, lo que más aparta a Ficino del concepto de amor platónico original, aunque comparta mucho de su primigenia semántica.⁶

⁵ No creemos que el sentimiento de la culpa no esté presente en la adaptación ficiniana, como dice Rocío de la Villa en la introducción a su edición del *De amore*, pues abundan las valoraciones moralizantes sobre el amor carnal y una separación radical, como hemos mencionado, dentro del propio hombre y de su propio cuerpo, en partes y sentidos nobles e innobles que dejan una posibilidad para el amor tan ideal que resulta difícil realizar. En el *Banquete* de Platón el gusto por el disfrute erótico con tacto y gusto no parece que le sea prohibido al amante.

⁶ En el *Banquete* de Platón Pausanias comienza enlazando con la intervención de Fedro poniendo el énfasis en la variada semántica de lo que se nombra como Eros: «—No me parece, Fedro, que se nos haya planteado bien la cuestión, a saber, que se haya hecho de forma tan simple la invitación a encomiar a Eros. Porque, efectivamente, si Eros fuera uno, estaría bien; pero en realidad no está bien, pues no es uno. Y al no ser uno es más correcto declarar de antemano a cuál se debe elogiar. [...] Todos sabemos, en efecto, que no hay Afrodita sin Eros. Por consiguiente, si Afrodita fuera una, uno sería también Eros. Mas como existen dos, existen también necesariamente dos Eros. ¿Y cómo negar que son dos las diosas? Una, sin duda más antigua y sin madre, es hija de Urano, a la que por esto llamamos también Urania; la otra más joven, es hija de Zeus y Dione y la llamamos Pandemo. En consecuencia, es necesario también que el Eros que colabora con la segunda se llame, con razón, Pandemo y el otro Uranio» (págs. 202-203, Platón, *Diálogos*, III, Introducciones, traducciones y notas de C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Iñigo, Madrid: Biblioteca Básica Gredos, 2000). Y el Eros de Afrodita Pandemo lo describe así: «el Eros de Afrodita Pandemo es, en verdad, vulgar y lleva a cabo lo que se presente. Éste es el amor con el que aman los hombres ordinarios. Tales personas aman, en primer lugar, no menos a las mujeres que a los mancebos; en segundo lugar, aman en ellos más sus cuerpos que sus almas y, finalmente, aman a los menos inteligentes posible, con vistas sólo a conseguir su propósito, despreocupándose de si la manera de hacerlo es bella o no. [...] Pues tal amor procede de la diosa que es mucho más joven que la otra y participa en su nacimiento de hembra y varón. El otro, en cambio, procede de Urania, que, en primer lugar, no participa de hembra, sino únicamente de varón —y es éste el amor de los mancebos— y, en segundo lugar, es más vieja y está libre de violencia. De aquí que los inspirados por este amor se dirijan precisamente a lo masculino, al amar lo que es más fuerte por naturaleza y posee más inteligencia» (pág. 204). Pausanias elogia este tipo de amor que Ficino cambia a su manera en algo más *stilnovista* que platónico. Ni la pederastia es un escándalo si el mancebo ya tiene inteligencia y le empieza a crecer la barba. Y eso que Pausanias es consciente de que fuera de Atenas este Eros Uranio resulta inaceptable: «Por el contrario en muchas partes de Jonia y en otros muchos lugares, que viven sometidos al dominio de los bárbaros, se considera esto vergonzoso. Entre los bárbaros, en efecto, debido a las tiranías, no sólo es vergonzoso esto, sino también la filosofía y la afición a la gimnasia, ya que no le conviene, me supongo, a los gobernantes que se engendren en los gobernados grandes sentimientos ni amistades y sociedades sólidas, lo que, particularmente, sobre todas las demás cosas, suele inspirar precisamente el amor» (pág. 206). Y concluye Pausanias con una sentencia clara sobre la naturaleza del Amor: «no es cosa simple, como se dijo al principio, y de por sí no es ni hermosa ni fea, sino hermosa si se hace con belleza y fea si se hace feamente» (pág. 208). Precisa sin el tabú ficiniano la relación entre amante y amado y la encuentra especialmente bella y útil cuando ambos intercambian sus virtudes: «Es preciso, por tanto que estos dos principios, el relativo a la pederastia y el relativo al amor a la sabiduría y a cualquier otra forma de virtud, coincidan en uno solo, si se pretende que resulte hermoso el que el amado conceda sus favores al amante [...] Así complacer en todo, por obtener la virtud es, en efecto, absolutamente hermoso. Éste es el amor de la diosa celeste, celeste también él y de mucho valor para la

Para los hombres del Renacimiento, y especialmente para los más imbuidos de neoplatonismo, los arquetipos tienen una semántica definida, aunque no cerrada.

Pico della Mirandola en el «Discurso de la dignidad del hombre» explica cómo Dios, que es el supremo arquitecto, ha construido el universo según unos arquetipos básicos.⁷ El arquitecto universal enseña a través de imágenes y alegorías, así le enseñó a Jacob y así hay que llegar al fondo de las cosas a través de la interpretación de símbolos y arquetipos.⁸

ciudad y para los individuos, porque obliga al amante y al amado, igualmente, a dedicar mucha atención a sí mismo con respecto a la virtud. Todos los demás amores son de la otra diosa, de la vulgar» (págs. 210-11).

Por su parte Erixímaco completa esta distinción de Pausanias en *El Banquete* extendiendo el poder de Eros a todas las cosas: «Que Eros es doble, me parece, en efecto, que lo ha distinguido muy bien. Pero que no sólo existe en las almas de los hombres como impulso hacia los bellos, sino también en los demás objetos como inclinación hacia otras muchas cosas, tanto en los cuerpos de todos los seres vivos como en lo que nace sobre la tierra, y por decirlo así, en todo lo que tiene existencia [...]» (págs. 212-13). Distingue entre un Eros ordenado y otro desordenado: «que a los hombres ordenados y a los que aun no lo son, para que lleguen a serlo, hay que complacerles y preservar su amor. Y éste es el Eros hermoso, el celeste, el de la Musa Urania. En cambio, el de Polimnia es el vulgar, que debe aplicarse cautelosamente a quienes uno lo aplique, para cosechar el placer que tiene y no provoque ningún exceso [...] Así, pues, no sólo en la música, sino también en la medicina y en todas las demás materias, tanto humanas como divinas, hay que vigilar, en la medida en que sea factible, a uno y otro Eros, ya que los dos se encuentran en ellas» (pág. 217).

⁷ Para crear al hombre usa el arquitecto universal el principio del libre albedrío para que sea el hombre quien se modele a sí mismo: «La naturaleza de todas las otras criaturas ha sido definida y se rige por leyes prescritas por mí. Tú, que no estás constreñido por límite alguno, determinarás por ti mismo los límites de tu naturaleza, según tu libre albedrío, en cuyas manos te he confiado». En *Manifiestos del Humanismo. Petrarca, Bruni, Valla, Picco della Mirandola, Alberti*, ed. de M. Morrás, Barcelona: Península, 2000, pág. 99. (Véase nuestra reseña de este libro en *Voz y Letra* XII/2 [2001], págs. 142-48).

⁸ Así se alcanza el objetivo más noble que consiste en contemplar la corte ultraterrena —serafines, querubines y tronos—. Con Pico culmina la fe en poder desenmarañar la estructura universal a través de distintos grados de iniciación, que de un modo u otro configuran el prototipo de hombre sabio en el Renacimiento. Se incorpora la semántica de los arquetipos planetarios para el discurso filosófico y literario, y así explica Pico, por ejemplo, qué arquetipos no pueden faltar en un filósofo: «Es quizás por esta razón por la que los caldeos deseaban que Marte apareciera dispuesto en triángulo con Mercurio en el momento del nacimiento de quien había de ser filósofo, como si dijeran, *faltando esta conjunción y esta lid, toda la filosofía quedará en el futuro en estado letárgico y somnoliento*» (pág. 117). El arquetipo Mercurio que se encarga del aprendizaje y la comunicación necesita del arquetipo Marte para llevar el conocimiento a la acción. Ambos arquetipos deben formar un aspecto positivo: el triángulo o triángulo lo es. Aunque defiende Pico este tipo de astrología neoplatónica, condena la astrología judiciaria que amenaza la idea de libre albedrío. Pico se guía sobre todo por Plotino: «En Plotino no hallarás cosa que admirar sobre todas las restantes, puesto que todo en él es admirable» (pág. 120). Pondera también el florentino la importancia secreta de los números y la necesidad de hacer una lectura simbólica de las grandes obras de la literatura y así establece un modelo para la literatura alegórica y filosófica. El objetivo del conde, en palabras de Garín sería «El ojo docto acabará por descubrir las armonías ocultas que existen entre los diversos planos del ser, entre los cielos y la tierra, entre el hombre y el mundo, con lo que gozará

El uso arquetípico de los planetas, del cual se sirvieron primero algunos destacados hombres del Renacimiento italiano, pone las bases para utilizarlos literariamente. De modo que el lector moderno debe hacer un poco de esfuerzo para familiarizarse con la semántica de esos arquetipos, cuya presencia explica gran parte de la intención y del contenido de las obras literarias próximas en espacio y tiempo a este tipo de poética de imágenes celestes.⁹

Y la poesía áurea española está plagada de esas referencias arquetípicas. Hay mucho material donde investigar porque la poesía trata sobre todo de amor y éste viene siempre a caer bajo el signo de Venus.

He estudiado en otro lugar el tema de Venus-Eros, y sus antidotos, en la poesía de Góngora.¹⁰ En el mundo del *Polifemo* Venus impera entre los dioses y entre los hombres, sobre todo afecta a los jóvenes («Arde la juventud...»)¹¹

de la capacidad de hacerse entender por todos los pueblos y todas las cosas [...] No es difícil detectar la notable influencia que ha debido ejercer sobre el pensamiento de Pico el Lulismo y la magia» (Garín, «Giovanni Pico della Mirandola» en *La revolución cultural del Renacimiento*, Prólogo de M. Á. Granada, trad. de D. Bergada, Barcelona: Crítica, 1981, pág. 178).

⁹ Hemos investigado cómo se incorporan durante el siglo xv en la literatura española este tipo de arquetipos planetarios o de imágenes celestes a través sobre todo de los *dezires* alegóricos.

Véanse en este sentido nuestros trabajos: «Francisco Imperial y los *horóscopos a la carta* en los *dezires* alegóricos del siglo xv: hacia una poética de metáforas celestes», *Revista de Poética Medieval*, 12 (2004), págs. 121-55. Y «Notas sobre la actitud de Juan de Mena hacia la astrología a propósito del libro de Sue Lewis: *Astrology and Juan de Mena's Laberinto de Fortuna*», *Revista de Literatura Medieval*, XVI/1 (2003), Universidad de Alcalá, págs. 297-322. Recogidos y ampliados en Luis M. Vicente García, *Estrellas y astrólogos en la literatura medieval española*, Madrid: Ediciones Laberinto, 2006.

¹⁰ Luis Miguel Vicente, «Arde la juventud: Eros y sus antidotos en la poesía de Góngora» en AA.VV., *Góngora Hoy VIII. Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*, coord. y ed. de J. Roses, Colección Estudios Gongorinos, Córdoba: Diputación de Córdoba, 2006, págs.105-33.

¹¹ Es lugar común desde los primeros tratados de astrología traducidos a lenguas romances, que Venus domina en la primera juventud. En el capítulo primero de la parte sexta de *El libro conplido en los Iudizios de las estrellas*, cuya traducción comienza en 1254 Yehudá ben Mosé para el *Scriptorium* alfonsí, se divide la vida del ser humano por etapas regidas por un planeta arquetípico: así desde los catorce años, durante ocho años más, gobierna la vida el tercer planeta, Venus, en los años de la primera juventud (mançebez la llama el traductor). Y es ahora cuando comienza a moverse el esperma y se mueve en ellos el sabor de yacer con mujeres. Y todo este tiempo está el hombre enamorado y tiene que salirse con la suya y se engaña con tal de hacer el amor siempre que puede. (Véase para el texto original que hemos parafraseado con cierta libertad, Aly Aben Ragel, *El libro conplido en los Iudizios de las estrellas. Partes 6 a 8. Traducción hecha en la corte de Alfonso X el Sabio*, intr. y ed. de G. Hilty, con la colaboración de L. M. Vicente García, Zaragoza: Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, Serie Estudios Árabes e islámicos, y Grupo «Millás Vallicrosa» de Historia de la Ciencia Árabe: Universidad de Barcelona, 2005, pág. 4). Y sobre la difusión del *Libro conplido* todavía durante el siglo xv véase nuestro artículo: «La importancia del *Libro conplido en los juyzios de las estrellas* en la astrología medieval. (Reflexiones sobre la selección de obras astrológicas del código B338 del siglo xv del archivo catedralicio de Segovia)», *Revista de Literatura Medieval*, XIV/2 (2002), págs. 117-34. Ampliado en nuestro *Estrellas y astrólogos...* (págs. 107-25).

y no hay antídoto para su veneno.¹² Venus hace que cada individualidad en el mundo de la naturaleza busque su complemento. Toda la isla de Sicilia arde bajo sus efectos, incluido el más saturnal de sus habitantes, el propio cíclope, que se ha enamorado.¹³

Quiero expandir aquí las reflexiones sobre el arquetipo Venus en otros casos de la poesía áurea.¹⁴ Hay que investigar sus raíces culturales, su mezcla de diosa, planeta e ideal literario; investigar sus raíces en la tradición hermética, en el enciclopedismo medieval, en la revitalización del neoplatonismo y en la creación de una poética de imágenes celestes en el primer renacimiento europeo. Y de todo ello aquí, obviamente sólo pueden ofrecerse pinceladas.

En el siglo XIV el Arcipreste de Hita confiesa, como personaje, haber nacido bajo el signo de Venus para expresar su inclinación natural al deseo de yacer con mujeres.¹⁵

¹² En nuestro trabajo mencionado «*Arde la juventud...*» se analizan los antídotos, también arquetípicos, que usa Góngora en otros poemas para curarse del poder de Venus: así en el romance de las serranas de Cuenca, donde éstas son inmunes, como Diana, a la seducción erótica. O en la primera *Soledad* donde el matrimonio se alza, como lo había hecho para poetas petrarquistas como Boscán y el propio Garcilaso de la Égloga II, como el mejor antídoto contra el poder de Venus, al canalizar el furor erótico en un sacramento que lo modera.

¹³ En un plano arquetípico, lo excesivamente saturnal se cura con lo venusiano, y al contrario, los excesos de Venus se compensan con la reflexión y el distanciamiento de Saturno. Saturnales son El Sabio o La Sabia (Severo, Felicia, etc.) que con consejos, o ayudándose de alguna mágica bebida, ayudan a superar el paroxismo de amor a los enfermos que llegan hasta ellos. La venerable madurez o ancianidad del personaje actuaba en sí misma creando una cierta aureola saturnal de inmunidad a las pasiones de la carne.

¹⁴ El diccionario dice que arquetipo es «tipo ideal de cualquier clase de cosas, particularmente con referencia a la belleza. Modelo, prototipo». Para Jüing son imágenes primordiales, son universales aunque sus manifestaciones varían en cada cultura. Para él son de origen desconocido y se reproducen en cualquier época o en cualquier parte del mundo. Para la corriente platónica y hermética los arquetipos son una parte del proceso de la Creación, lo que Platón llamó «Idea», que precede a cualquier materialización. Así lo entendió Picco della Mirándola como hemos dicho al comienzo. Un excelente estudio sobre los arquetipos zodiacales en Dante es el de Edy Minguzzi, *El enigma fuerte. El código oculto de la Divina Comedia*, Barcelona: Editorial Alta Fulla, 2000. Trad. de F. Molina Castillo, ed. original de 1998. (Véase nuestro «El modelo esotérico-astroológico en *La Divina Comedia* de Dante» en *Estrellas y astrólogos...*, págs. 156-67).

¹⁵ Véase nuestro artículo «La astrología en el *Libro de buen amor*. Fuentes y problemas sobre el uso de conceptos astroológicos en la literatura medieval española», *Revista de Literatura*, t. LXI, núm. 122, (1999), págs. 333-47. (Recogido y ampliado como «Resonancia de la astrología en el *Libro de buen amor*» en *Estrellas y astrólogos...*, págs. 129-50).

El primer humanismo castellano, impulsado por el modelo de Dante,¹⁶ empieza a aplicar los arquetipos planetarios a la poesía alegórica. Francisco Imperial describía el viaje que hace el alma al descender a través de las esferas planetarias antes de encarnarse en un cuerpo. Venus, en el *dezir* al nacimiento de Juan II de Imperial, aparece maternal, y le otorga sus mejores dones al recién nacido príncipe: será el mejor amador y cónyuge, mejor tañedor de instrumentos que Tristán, buen decidor, muy sensual y amado de mujeres más que Lanzarote, que Paris o que Amadís (ee. 30-33).¹⁷ La virtud que le regala es la Caridad para cristianizar su figura y relacionarla con la Virgen María, según una tradición que emana del primer enciclopedismo de los siglos XII y XIII en donde se equiparan ambas figuras.¹⁸

¹⁶ Es Dante quien revitaliza el concepto de Venus en el primer renacimiento italiano, expandiendo la semántica de este arquetipo con lo aportado por las lecturas herméticas y neoplatónicas. La *Divina Comedia* sistematiza y profundiza en el uso de los arquetipos planetarios, no del todo entendidos por sus imitadores españoles.

Edy Minguzzi profundiza en el análisis de los siete arquetipos planetarios en *La Divina Comedia* y confecciona un cuadro de equivalencias para cada arquetipo en los tres mundos, Paraíso, Infierno y Purgatorio, sus correspondencias espirituales positivas, negativas, y las valencias alquímico-astroológicas. Empieza por el arquetipo lunar, hace un repaso de su significado en otras culturas y en la astrología y la alquimia. También ofrece una tabla de equivalencias para cada arquetipo planetario y ejemplifica con mucho detalle las manifestaciones de lo lunar en la obra. Lo mismo hace con el siguiente arquetipo, Mercurio, rastrear sus raíces en el patrimonio cultural de la humanidad y ver cómo lo utiliza Dante en sus tres mundos, y con todas sus connotaciones alquímicas y astroológicas. Y así con Venus, con el Sol, con Marte, Júpiter, y Saturno. Muchas páginas sin desperdicio sobre cómo usa Dante los arquetipos planetarios en los tres mundos de la *Comedia* y con qué historias de la época se ilustran; páginas que constituyen un verdadero análisis del contenido esotérico de la *Divina Comedia*.

¹⁷ Luis M. Vicente García, «Francisco Imperial...», págs. 136-37.

¹⁸ En el *Setenario*, por ejemplo, están ya explotadas las semejanzas entre los doce signos y los doce apóstoles y entre los planetas y los seres eminentes de la religión cristiana: Cristo, Santa María, Dios Padre, El Espíritu Santo, etc. Véase José Perona, «Espesores simbólicos de la glosa del mundo: el Setenario alfonsí, una aritmología sagrada», en *Glossae. Revista de Historia del Derecho Europe*, 1 (1988), págs. 35-93. Ya están en el *Setenario* cristianizados los conocimientos de astrología, tal y como reflejan las distintas secciones, especialmente las secciones 10 y 11 del libro cuyo índice suministra Perona: «10. siete semejanzas entre la tierra y Santa María; siete semejanzas entre el agua y el bautismo; siete semejanzas entre el aire y Nuestro Señor Jesucristo; siete semejanzas entre el fuego y el Espíritu Santo; los siete cielos; los siete movimientos de nuestro Señor Jesucristo; los siete dones que Nuestro Señor Jesucristo dio a sus amigos; las siete semejanzas entre la Luna y Santa María; las siete semejanzas entre Mercurio y Jesucristo; las siete semejanzas entre Venus y la piedad de Dios; las siete semejanzas entre Dios y el Sol; las siete semejanzas entre Mars y Jesucristo; las siete semejanzas entre Júpiter y Jesucristo; las siete semejanzas entre Saturno y Dios Padre» (pág. 9), «11. Los signos del zodiaco (las siete razones, propiedades o cosas, en que se asemejan a Jesucristo cada uno de los doce signos; la semejanza entre Tolomeo y el Apocalipsis, libro este que *mostró el cuento derecho de las siete planetas verdaderas y de los doce signos*; las semejanzas entre los doce signos y los doce apóstoles» (pág. 9). Desarrollamos el tema en nuestro artículo «La cristianización de la astrología en el enciclopedismo medieval» en AA.VV., *Cauces*, Revue d'Études hispaniques, 6, Dossier Monographique: *Science, Magie et Religion, un Compromis Medieval?*, 200, págs. 87-101. Y en los capítulos 4 y 5 del libro citado *Estrellas y astrólogos ...*

Hay todavía raíces más pretéritas para el uso literario de los arquetipos planetarios como Venus: Plotino es tal vez quien mejor brinda a los humanistas la libertad literaria para usar los arquetipos planetarios. En palabras acertadas de Ynduráin: «Estos símbolos, que funcionan como carismas, cumplen su efecto [...] Todo lo cual, en definitiva, y si se elimina el carácter sacramental, coincide con el concepto habitual de símbolo en la literatura».¹⁹

Pero es con Garcilaso con quien cuaja el uso literario del arquetipo Venus en la poesía renacentista española, como se consagraron con él otros temas de la tópica petrarquista. Venus es casi siempre evocada por Garcilaso en contraposición con Marte, pues el amor y la guerra son los dos ingredientes básicos de su poesía y de su vida, además de los dos ingredientes arquetípicos necesarios para que se produzca la unión pasional. León Hebreo, explica ambos arquetipos desde una lectura de filosofía natural en sus *Diálogos de amor*:

Siendo pues la concupiscencia venérea casada y conjunta con el calor natural, [Vulcano] se enamora de Marte, que es el ferviente deseo de la lascivia, porque él da libidine ardiente, excesiva y enamorada, y por esto dicen que no nació del semen de Júpiter, ni participo cosa buena de las suyas, sino que nació de la percusión de la vulva de Juno, que quiere decir la venerosidad del menstruo de la madre; porque Marte, con sus ardientes incitaciones, hace sobrepujar la potencia de la materia de Juno sobre la razón de Júpiter. Así que la concupiscente Venus suele enamorarse del ardentísimo Marte; por lo cual los astrólogos ponen grandísima amistad entre estos dos planetas, y dicen que Venus corrige con su benigno aspecto toda la malicia de Marte.²⁰

¹⁹ Domingo Ynduráin, *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid: Catedra, 1994, pág. 268.

²⁰ León Hebreo, *Diálogos de amor*, Buenos Aires: Austral, 1947, pág. 126. Sobre la explicación «natural» del mítico nacimiento de Venus se dice que el hecho de que se engendrara de los miembros de Urano (Celio le llama Pérez de Moya), que Saturno cortó y arrojó al mar y de cuya sangre y espuma nació Venus, se dice así, «para declarar que para hacerse generación son dos cosas necesarias, conviene a saber: principio agente, y material. El agente es el calor, que en cosa de naturaleza tiene vez de varón. El material o pasión es la humedad, que tiene vez de hembra. El principio agente se entiende aquí por la virtud del Cielo y calor natural entendido por los genitales de Celio. El principio natural es el humor, el cual humor es dispuesto para padecer del calor y engendrarse de allí las cosas formadas; y porque la humedad pertenece al agua y el agua es más en la mar que en otra parte, por tanto dicen que los miembros, quiere decir la virtud o calor celestial, cayó en la mar, y por tener la virtud agente celestial por materia, la humedad (como dicho habemos), se hacen más generaciones y de mayores cuerpos en la mar que en la tierra [...] San Fulgencio dice que los genitales cortados de Celio se entienden los frutos y mantenimientos de la tierra; por el mar en que cayeron se entienden nuestras entrañas llenas de humores, como el mar de aguas; y allí con la espuma y sangre nuestras se engendra Venus, porque cuando la sangre en el cuerpo se encendiere, se causa el deseo venereal, entendido por Venus, y se deriva el humor seminal, el cual no se engendraría, salvo por el encendimiento de la sangre, hecho por el comer y beber

Garcilaso es de todos modos parco en el uso de los arquetipos mitológicos y planetarios. No abusa de ellos. Se alude a Venus en los poemas largos, en las églogas y en las elegías, evocando el poder de la belleza femenina para avivar la existencia o, al modo de los *dezires* alegóricos del siglo xv, para construir un *genethliacon* o poema al nacimiento de un ser ilustre, como hace en la Égloga II para don Fernando, tercer Duque de Alba.²¹ Es un poema éste lleno de paréntesis y digresiones, aunque el tema principal que le da unidad es la locura de amor y su proceso. Albanio comienza a contar su historia desde su niñez. Dice que su desventura o su pasión por Camila estaba ya en los astros. Después hace una descripción del amor ideal: la belleza de Camila se identifica con la de Diana. Se

sin orden...» (Juan Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, ed. de C. Clavería, Madrid: Cátedra, 1995, pág. 120). Domina el tono repetitivo que asegura lo didáctico y el autor no pierde oportunidad de incorporar corolarios de lectura moral a la natural que está desarrollando, de manera que Venus viene a significar lo concupiscente y lo desordenado del apetito, aunque haya que reconocerle un valor importante para la reproducción o regeneración de la vida. Esa lectura de Venus es la que preponderó en la Iglesia y la que impidió o bloqueó el desarrollo de otra semántica que también amparaba el arquetipo Venus. Y es básicamente también la lectura que se proporcionaba en los *Diálogos de amor* de León Hebreo.

²¹ Sobre la aparición de este género *genethliacon* en la literatura española de la mano de Francisco Imperial remitimos a nuestro artículo «Francisco imperial...» (págs. 128-41).

Parece ser que la égloga segunda es la que primero escribió Garcilaso. Y tal vez por ser la primera hay en ella esta presencia clara de los *dezires* alegóricos del siglo xv y del *genethliacon* u «horóscopo a la carta», que Garcilaso aplica al nacimiento de don Fernando Duque de Alba. También Fray Luis utilizó este género. En el poema a la hija del marqués de Alcañice, a quien dedica Fray Luis su *genethliacon*, se describe cómo el alma encarna descendiendo por las esferas planetarias y toma de éstas sus virtudes arquetípicas: «Alma divina, en velo / de femeniles miembros encerrada, / cuando veniste al suelo, / robaste de pasada / la celestial riquísima morada» (vv. 16-20) (Fray Luis de León, *Poesía*, ed. de J. F. Alcina, Madrid: Cátedra, 1997). Fray Luis pondera que para la niña, Saturno —el planeta asociado a infortuna— y Venus —asociado a fortuna— han estado concordados para que la criatura sólo reciba sus cualidades y no sus defectos. Tampoco Marte afeará los dones de la recién nacida: «Dieronte bien sin cuento / Con voluntad concorde y amorosa / Quien rige el movimiento / Sexto con la diosa, / De la tercera rueda poderosa. / De tu belleza rara / El envidioso viejo mal pagado / Torció el paso y la cara, / Y el fiero Marte airado / El camino dejó desocupado» (vv. 21-30). Es Apolo-el Sol, el encargado de significarse entre todos los arquetipos y de tomar la palabra en el poema, para significar el linaje noble en que va a nacer la niña: [Apolo] «y con divino canto así decía: / “Deciende en punto bueno, / espíritu real, al cuerpo hermoso, / que en el ilustre seno / te espera, deseoso, / por dar a tu valor digno reposo. / El te dará la gloria / Que en el tercero cerco es más tenida, / De agüelos larga historia, / Por quien la no hundida / Nave, por quien la España fue regida”». No le son necesarios a Fray Luis los siete arquetipos planetarios para construir este natalicio: le basta el Apolo para significar su destacado linaje y Venus para garantizar la belleza de la niña. No usa, por ejemplo, a Mercurio que se emplea para significar la inquietud intelectual y el amor por el estudio, porque el poema va dirigido a una niña y posiblemente considere Fray Luis que las cualidades de Mercurio no le son propias ni útiles a una niña. Es una prueba más de que los arquetipos zodiacales están usados libremente por el poeta, sin determinismo, sólo como metáforas de amplias posibilidades. Básicamente los poetas áureos siguieron empleando estas metáforas con sentido neoplatónico más que astrológico, de un modo libre y a la carta.

trata de una diosa bella pero desprovista de deseo (como la Marcela de Grisóstomo en *Don Quijote*). Esa falta de deseo se refuerza por la descripción de la niñez y por el lugar ameno en que se vive ese amor inocente. Se describen relacionados con el mito de Diana los diversos tipos de caza y las técnicas asociadas, con la apropiada moraleja o reflexión renacentista: se compara a los hombres con los animales y se pondera la inteligencia o la razón como el rasgo distintivo del hombre que le hace superior a los demás seres de la naturaleza, para sugerir así el *intellectum tibi dabo* del Arcipreste de Hita, que más o menos coincide con la idea platónica de que la razón en el ser humano es su mejor instrumento para acercarse a lo alto espiritual y alejarse de lo bajo material.

Es en medio de una naturaleza completamente ideal donde irrumpe el conflicto en forma de deseo en la Egloga II de Garcilaso. El deseo es lo contrario de la armonía anterior, es el *amor mixtus* que hace gozar y sufrir al tiempo, en oposición al *amor purus* de la infancia. Entre Venus y Diana, Camila sigue eligiendo a la segunda. Y Albanio queda sumido en los primeros efectos del rechazo: ojos fijos en el cielo o mirada perdida, insomne, sin apetito, sin interés por nada, olvidado de todas sus obligaciones como los pastores de Sicilia ante la presencia de Galatea en el *Polifemo* de Góngora. Muerto en vida como bien definía Ficino el ánimo de los amantes no correspondidos: «aquél que ama a otro y no es amado por él no vive en ninguna parte. Y por esto el amante que no es amado está muerto completamente. Y no resucita jamás, si la indignación no le reanima» (*De amore*, pág. 42).

A la quinta noche, víctima de esos efectos, Albanio decide suicidarse y es la propia naturaleza la que, a través del elemento viento, impide que se arroje por un barranco. En el largo paréntesis, narrado por Nemoroso sobre la casa de Alba, aparece la figura del sabio Severo, semejante a la sabia Felicia en la novela pastoril.²² Severo es capaz de ver el futuro en el río Tormes, emblema de los Alba; río que aparece personificado y sabedor de la historia y del porvenir. El poeta aprovecha este recurso para poder narrar las hazañas pasadas y futuras de esta ilustre familia.

En la configuración arquetípica de este particular dezir alegórico dentro de la égloga segunda, Venus aparece acompañada por sus criadas las Gracias que se

²² Es un ideal de sabio que recuerda varias tradiciones u orígenes. Por un lado nos recuerda al centauro Quirón porque domina todos los conocimientos asociados a la naturaleza: la medicina, las hierbas, los minerales... Por otro lado, también tiene rasgos de la tradición pastoril, su carácter de taumaturgo, su capacidad para resolver un conflicto de amor. La filosofía asociada a la figura del sabio y de los duques de Alba es parecida a la que encontramos en la epístola de Boscán a Diego Hurtado de Mendoza, es decir, elogiar el valor de la razón sobre los instintos y la capacidad de ésta para vencer la trampa del deseo. También aquí se propone el ejemplo del amor conyugal entre los duques, como en la epístola de Boscán.

muestran a Severo en un cuadro reflejado en las aguas del Tormes;²³ cuadro que podría evocar por el tipo expresado de belleza femenina y por la indumentaria, la pintura de Botticelli o de alguien próximo a la Academia Florentina:

[...] una pintura estraña tira
 los ojos de quien mira y los detiene
 tanto que no conviene mirar cosa
 estraña y hermosa sino aquélla.
 De vestidura bella allí vestidas
 Las gracias esculpidas se veían;
 Solamente traían un delgado
 Velo qu'el delicado cuerpo viste,
 Mas tal que no resiste a nuestra vista;
 Todas tres ayudaban en una hora
 Una muy gran señora que paría. (vv. 1267-1278)

La gran señora da luz a don Fernando, el futuro tercer duque de la casa de Alba (años 1507-1582) y las nueve musas bajan para regalarle sus dones y con ellas Febo, todos arquetipos de la razón y su lucidez:

Visto como presente, d'otra parte
 Mercurio estaba y Marte, cauto y fiero,
 viendo el gran caballero que encogido
 En el recién nacido cuerpo estaba.
 Entonces *lugar daba mesurado*
 A *Venus*, que a su lado estaba puesta; e
 Ella con mano presta y abundante
 Néctar sobre el infante desparcía,
 Mas *Febo la desvía d'aquel tierno*
 Niño y daba el gobierno a sus hermanas;
 Del cargo están ufanas todas nueve. (vv. 1291-1301)

Quiere Garcilaso aquí ponderar sobre todo la lucidez del duque y por eso preponderan de momento Febo-Apolo y las nueve musas sobre el néctar de

²³ Herrera comenta al respecto que «Son las Gracias criadas de Venus i siguen su compañía. Sifican verdura, alegría, resplandor, que son tres propiedades que consiguen la belleza ideal» (En Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de I. Pepe y J. M.ª Reyes, Madrid: Cátedra, 2001, pág. 882). Aquí Herrera es muy consciente del valor arquetípico o ideal de las tres Gracias relacionadas con Venus; verdor, alegría y resplandor son consustanciales a la evocación del mundo de Venus en Garcilaso.

Venus, que ha de ser «mesurado» como dicen los versos, temiendo acaso que se vuelva demasiado blando el niño, si se aplica pronto y en exceso el gusto por lo dulce que significa Venus. Así el niño de los Alba dará pronto muestras de su excepcional ingenio:

El tiempo el paso mueve; el niño crece
y en tierna edad florece y se levanta
como felice planta en buen terreno.
Ya sin precepto ajeno él daba tales
de su ingenio señales que 'spantaban
a los que le criaban; luego estaba
cómo una le entregaba a un gran maestro
que con ingenio diestro y vida honesta
hiciese manifiesta al mundo y clara
aquel ánima rara que allí vía. (vv. 1302-1311)

La dosis de libido de Venus conveniente al noble niño habrá de elegirla el ayo Boscán, en buena proporción con la dosis de virilidad de Marte, para criar al perfecto caballero. Febo, el Sol, aparta en esa égloga de Garcilaso a Venus para que no prepondere sobre el niño demasiado pronto. Probablemente lo hace así para que el lector entienda la filosofía natural que ello connota, tal y como la explica también León Hebreo en la continuación a la cita mencionada arriba:

[...] excediendo la lujuria por la mezcla de ambos a dos [Venus y Marte], el Sol, que es la clara razón humana, los acusa a Vulcano, dando a conocer que por aquel exceso viene a faltar el calor natural; de donde pone cadenas invisibles en las cuales se hallan vergonzosamente presos ambos a dos adúlteros. [...] Dicen que Venus tuvo grandísimo odio a la progenie del Sol, y que hizo adular sus hijas convirtiéndolas a su naturaleza de ella, porque amor es enemigo de la razón y la lujuria contraria de la prudencia (págs. 126-127)²⁴

²⁴ De la unión de Marte y Venus nace Cupido que Hebreo explica así: «FILÓN— Así es, porque el verdadero Cupido, que es la pasión amorosa y entera concupiscencia, se hace de la lascivia de Venus y del fervor de Marte, y por esto le pintan niño, desnudo, ciego, con alas, tirando saetas. Píntale niño, porque el amor crece siempre y es desenfrenado, como lo son los niños. Píntale desnudo porque no se puede encubrir ni disimular; ciego, porque no puede ver razón ninguna que le contradiga: que le ciega la pasión. Píntalo con alas, porque es velocísimo, que el que ama vuela con el pensamiento y está siempre con la persona amada y vive en ella. Las saetas son con las que traspasa el corazón de los amantes, las cuales saetas hacen llagas estrechas, profundas e incurables, que las más veces vienen de los correspondientes rayos de los ojos de los amantes, que son a manera de saetas» (págs. 127-28).

Severo se reconoce espantado, reflejado en las aguas del río, como el futuro viejo maestro del ilustre niño. Y el Tormes se ríe de que el viejo sabio se sorprenda de que conozca el futuro:

Al niño recibía con respeto
 un viejo sabio en cuyo aspecto se via junto
 severidad a un punto con dulzura.
 Quedó desta figura como helado
 Severo y espantado, viendo el viejo
 que, como si en espejo se mirara,
 en cuerpo, edad y cara eran conformes.
 En esto, el rostro a Tormes revolviendo,
 vio que 'staba riendo de su 'spanto.
 «¿De qué t'espantas tanto?, dijo el río.
 «¿No basta el saber mío a que primero
 que naciese Severo, yo supiese
 que había de ser quien diese la doctrina
 al ánima divina deste mozo? (vv. 1312-1325)

Contento Severo con la respuesta del sabio río Tormes, que hace las veces de guía de este particular *dezir* y tiene el poder de ver el presente, el pasado y el futuro, contempla Severo ahora, la imagen de quien será el primer ayo de don Fernando: Boscán, traído de la mano de Febo, «al modo cortesano», pues se quiere destacar la lucidez del aristocrático ayo:

Después de conocido, leyó el nombre
 Severo de aqueste hombre, que se llama
 Boscán, de cuya llama clara y pura
 sale'l fuego que apura sus escritos,
 que en siglos infinitos ternán vida (vv. 1346-1351)

Fuego de Febo-Apolo, no de Venus. Fuego que aquí sirve para simbolizar la razón y no la sensualidad.²⁵

²⁵ El pedir inspiración a Apolo y no a Mercurio para hablar de lo inefable tiene precedente en Dante, como se ve en el trabajo mencionado de Edy Minguzzi. A Mercurio correspondía más la capacidad de verbalizar y a Apolo la capacidad simbólica ya que se intenta trascender las limitaciones del lenguaje convencional para expresar lo inefable. Francisco Imperial también pedía la inspiración de Apolo para poder expresar la visión de los arquetipos celestes y sus mensajes para la familia real. (En «Francisco Imperial...»)

Y luego Boscán, cuando la edad del niño lo permite, se valdrá de Marte para dotar al joven Duque del arrojo viril que necesita para ser el primero entre sus soldados. Pero también se servirá ahora de Venus para equilibrar en el niño armas y letras, fraguando así el prototipo de virilidad cortesana que Castiglione expresaba en prosa; sirviéndose ahora de una semántica venusiana más próxima a la Venus celeste:

[Boscán]

Luego los aparejos ya de Marte,
estoto puesto aparte, le traía;
así les convenía a todos ellos
que no pudiera dellos dar noticia
a otro la milicia en muchos años.
Obraba los engaños de la lucha;
la maña y fuerza mucha y ejercicio
con el robusto oficio está mezclando.
Allí con rostro blando y amoroso
Venus aquel hermoso rostro mira,
y luego le retira por un rato
d'aquel aspero trato y son de hierro;
mostrábale ser yerro y ser mal hecho
armar contino el pecho de dureza,
no dando a la terneza alguna puerta.
Con él en una huerta entraba siendo,
una ninfa dormiendo le mostraba;
el mozo la miraba y juntamente,
de súbito accidente acometido,
estaba embebecido, y a la Diosa
que a la ninfa hermosa s'allegase
mostraba que rogase, y parecía
que la diosa temía de llegarse.
Él no podía hartarse de miralla,
de eternamente amalla proponiendo.
Luego venía corriendo Marte airado,
Mostrándose alterado en la persona,
Y daba una corona a don Fernando. (vv. 1354-1381)²⁶

²⁶ Cito a Garcilaso según la edición de Elías Rivers, *Garcilaso de la Vega. Poesías Castellanas Completas*, Madrid: Castalia, 1979.

Marte, a modo de los dezires alegóricos, corona aquí a don Fernando con las habilidades guerreras necesarias para ser líder de sus ejércitos. En esta parte del poema tanto Venus como Marte exhiben su semántica más positiva, más idealizada.

Termina Severo haciendo una alusión a cómo se va a casar don Fernando y al modelo de amor conyugal. Es aquí donde este extenso paréntesis se relaciona con el tema de la égloga: aquí, en el matrimonio, está el antídoto para el veneno que hace sufrir a Albanio.²⁷

Pero la égloga termina con un toque irónico. Como Garcilaso es después de todo un romántico, la solución ideal del matrimonio, que ha propuesto a través del modelo del Duque, no surte efecto en Albanio, que termina tan loco como ha empezado.

Incluso en la Elegía de Garcilaso al Duque de Alba en la muerte de Don Bernaldino de Toledo, donde el tema del planto y del duelo no propician el uso del arquetipo Venus, Garcilaso recurre a la diosa planeta para consolar al Duque de Alba de la muerte de su hermano.

Además de la responsabilidad de estado que le obliga al Duque a superar el dolor, el poeta le recuerda el valor del tiempo para aliviar las heridas, evocando como ejemplos una galería de personajes que tuvieron que superar la muerte de un ser querido: no lloró Príamo eternamente a Héctor, ni el duelo de Venus por Adonis duró eternamente, cuando un jabalí (Marte transformado) lo mató en todo el esplendor de su belleza:

El tierno pecho, en esta parte humano,
de Venus, ¿qué sintió, su Adonis viendo
de su sangre regar el verde llano?
Mas desde vido bien que, corrompiendo
con lágrimas sus ojos, no hacía
sino en su llanto estarse deshaciendo,
y que tornar llorando no podía
su caro y dulce amigo de la oscura
y tenebrosa noche al claro día,
los ojos enjugó y la frente pura
mostró con algo más contentamiento,

²⁷ Boscán mostraba en su «Epístola a Diego Hurtado de Mendoza» su afortunado matrimonio con Ana Girón como el remedio para todos sus padecimientos de amor. Por supuesto Boscán lo hacía convencido mientras que en Garcilaso sonaba a convención, a juzgar por la exaltación de Eros-Venus en toda su obra. En el caso de Boscán el matrimonio funcionó y funcionó al parecer para el Duque de Alba, pero no para el propio Garcilaso. De igual modo en las *Soledades* la *militia amoris* se produce sólo una vez que se consuma el matrimonio.

dejando con el muerto la tristura.
 Y luego con gracioso movimiento
 se fue su paso por el verde suelo,
 con su guirnalda usada y su ornamento;
 desordenaba con lascivo vuelo
 el viento sus cabellos; con su vista
 s'alegraba la tierra, el mar y el cielo. (vv. 225-240)

Venus-Eros se sobrepone a Thanatos. Su belleza es el mejor aliciente para estimular la existencia. Y en la invocación que hace el poeta para que todos consuelen a don Fernando, y a su madre y hermanas, también hay un lugar para los seres venusianos:

Sátiros, faunos, ninfas, cuya vida
 sin enojo se pasa, moradores
 de la parte repuesta y escondida,
 con lengua esperiencia sabidores,
 buscad para consuelo de Fernando
 hierbas de propiedad oculta y flores:
 Así en el ascondido bosque, cuando
 ardiendo en vivo y agradable fuego
 las fugitivas ninfas vais buscando,
 ellas se inclinen al piadoso ruego
 y en recíproco lazo estén ligadas,
 sin esquivar el amoroso juego. (vv. 169-180)

Venus y su mundo han de aliviar el duelo del Duque, porque simbolizan aquí el gozo de vivir, (*verdor, alegría y resplandor* lo nombraba Herrera) y el bálsamo que proporciona la belleza. La fuerza de Venus para regenerar la vida se invoca en la elegía de Garcilaso con las connotaciones que adquiere el arquetipo Venus tras los trabajos de la Academia Florentina liderados por Ficino.

La revolución italianizante que introduce Garcilaso en la poesía incorpora las aspiraciones universalistas de la Academia Florentina, con la reelaboración y expansión de la semántica de los mitos y arquetipos planetarios.²⁸ La Venus

²⁸ Para Ficino, la cadena de la tradición se remonta desde los neoplatónicos a Platón, y de Platón a Filolao, Pitágoras, Museo, Orfeo, Aglaofemo y Hermes. Véase Marsilio Ficino, *Sobre el furor divino y otros textos*, ed. bilingüe, Barcelona: Anthropos, 1993. Reseñada por José M.^a Dolcet, *SYMBOLO*, núms. 11-12 (1996): «Tradición Hermética». pág. 398. Ficino comenzó la traducción del griego al latín por el *Corpus Hermeticum*, reunido por M. Psellos en s. XI, que comprende: *Poimandrés, Asklepios, Oráculos Caldeos, e Himnos Orficos*. Después hizo la traducción y comentarios de los *Diálogos* de Platón (*Fedro*,

de Garcilaso es como la que pinta Botticelli. Su semántica está asociada a la capacidad de este arquetipo para designar todo lo que vivifica y exalta la existencia. Y Garcilaso ha dibujado con sus versos a esa Venus que aún lo erótico y lo platónico.²⁹

El concepto de Venus que aparece en la Egloga II de Garcilaso, enseñando al futuro Duque de Alba a equilibrar el ejercicio de las armas con el de las letras y las artes, da idea de la función de pacificadora y civilizadora que le otorga a Venus el Renacimiento italiano.³⁰ Se trata de la Venus-Humanitas con los atributos ficinianos que tantos han visto representada en las pinturas de Botticelli.³¹

Banquete, Parménides, Apología, República, Leyes) y de otros textos neoplatónicos, herméticos y cristianos (Proclo, Porfirio, Jámblico y Plotino, de San Pablo y de Dionisio Areopagita, Hermias, Sinesio, Alcínoo o Psellos). Por una parte se traducen del griego al latín, el *Corpus Hermeticum* y el *Corpus Platonicum*, llegados a Florencia desde Bizancio a través de Pletón. También llegan textos de la Cábala Hispánica procedente de la diáspora judía desde Provenza, Toledo, Córdoba y Gerona. Picco della Mirandola, el 'Príncipe de la Concordia', expresa como ningún otro la síntesis de lo hermético, lo cabalístico y lo cristiano Véase nuestra reseña, «*Manifestos del Humanismo. Petrarca, Bruni, Valla, Picco della Mirandola, Alberti*, edición de María Morrás, Barcelona: Península, 2000», *Voz y Letra*, XII/2 (2001), págs. 142-48.

²⁹ En la Egloga I Garcilaso-Nemoroso esperaba resucitar en la tercera rueda, la de Venus, con Isabel-Elisa:

«Divina Elisa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides
y su mudanza ves, estando queda,
¿Por qué de mi te olvidas y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo y verme libre pueda,
y en la tercera rueda
contigo mano a mano,
busquemos otro llano...»

³⁰ La Venus civilizadora y pacificadora aparece también sugerida en la *Fabula de Polifemo y Galatea*; una Venus capaz de civilizar al cíclope que solía devorar a los naufragos que llegaban a su isla, pero que tras el amor de Galatea (encarnación del poder de Venus) los asiste con mejores modales. Cfr. nuestro artículo citado «Arde la juventud...» y nuestro previo «El lenguaje hermético en el *Polifemo* de Góngora» *Edad de Oro*, XXIII (2004), págs. 435-55.

³¹ Pierfrancesco, recuerda Lucrecia Herrera «era también discípulo de Ficino y Poliziano, lo que nos hace comprender mejor por qué este joven Médicis encargó a Botticelli estas pinturas y que éste a su vez plasmará pictóricamente las ideas de la manera que lo hizo. Es interesante subrayar que todos estos filósofos y otros como Pico de la Mirandola no sólo se conocían sino que, en realidad, lo que les unía era el Amor al Conocimiento, a Sofía, la Sabiduría Divina. Existen documentos donde consta que Pierfrancesco mantenía una correspondencia con Ficino y por otra parte, Pico y Poliziano eran amigos. Prueba de ello es el Proemio de *Del Ente y El Uno* que Pico le dedica a Poliziano; y ni que hablar de la relación que mantienen Ficino y Pico, y así igualmente muchos otros personajes de distintos principados y ámbitos culturales». En Lucrecia Herrera: «Algunos aspectos de Venus», en *Symbolos: Revista Internacional de Arte-Cultura-Gnosis*, núm. 27-28: «Lo Femenino-La Mujer», Barcelona, 2004, págs. 183-201. Reproducida en: <http://www.geocities.com/symbolos/27aspectosvenus.htm>.

Para la literatura áurea española, George Camamis, proponía en un ensayo muy trabajado,³² que en Cervantes tanto Galatea como Preciosa surgen como figuras de Venus hondamente imbuidas del concepto de humanitas de Botticelli.³³ El autor plantea la Primavera del pintor relacionado con la Academia Florentina de Ficino, como el triunfo del humanismo platónico sobre la concepción cristiana del arte y del hombre en la Edad Media.³⁴

Me parece que en la poesía renacentista española, como para el resto de la tópica italianizante, es Garcilaso quien primero ofrece una imagen muy cercana a la mencionada Venus-Humanitas de Ficino, como muestran la elegía y égloga mencionadas. A Garcilaso le seduce que Venus exprese la cuarta locura divina, la locura del amor, según la clasificación de Ficino que recupera

³² «The Concept of Venus-Humanitas in Cervantes as the Key to the Enigma of Botticelli's *Primavera*», *Cervantes [Publicaciones periódicas], Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. VIII, núm. 2 (Fall 1988), págs. 183-223.

³³ Botticelli frecuentaba la Academia Florentina dirigida por M. Ficino y ubicada en Villa Careggi, donada por Cosme de Médicis. Allí se encontraba con otros humanistas seguidores de Ficino como Lorenzo de Médicis, Alberti, Poliziano, autor de una Oda a Orfeo; Landino, comentarista de la *Divina Comedia* y Pico de la Mirándola.

³⁴ Para el autor, «The concept of Venus-Humanitas, of a goddess of love who is the inspiration of humanistic arts and letters, was first expounded by E. H. Gombrich. In his article on "Botticelli's Mythologies", he suggests that Botticelli was influenced by Ficino's doctrine of Venus set forth in a letter to Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici exhorting him to accept the *Humanity* of this goddess as a guiding moral principle. The letter in which the Venus-Humanitas theme occurs must certainly be considered to be of momentous importance, for Ficino followed up this letter with another to Giorgio Antonio Vespucci and Naldo Naldi, urging the two men to have Lorenzo, a youth of fifteen at the time, "to learn it by heart and treasure it up in his mind". Gombrich quotes the letter to Lorenzo in English; several mentions are observed in which Ficino refers to Venus as *Humanitas*, and in one in particular he states that "Humanity (*Humanitas*) herself is a nymph of excellent comeliness, born of heaven and more than others beloved by God all highest". Finally he tells his young pupil, Lorenzo, that he should accept the goddess as his spiritual bride: "My dear Lorenzo, a nymph of such nobility has been wholly given into your hands. If you were to unite with her in wedlock and claim her as yours she would make all your years sweet". The interesting hypothesis that Botticelli was influenced by this special notion of Venus was accepted by such leading art critics as Edwin Panofsky and André Chastel, to mention two of the most important.

That Venus-Humanitas, thus conceived, exemplifies the spirit of arts and letters, of humanism as it was known in fifteenth-century Florence, becomes quite evident when we turn to Botticelli's frescoes of the Villa Lemmi and observe that in one of them Venus introduces a young man to the Liberal Arts. If we are to believe in the inherent Neoplatonic spirit of Botticelli's works, then it follows that these arts and letters are the unorthodox list that Ficino, in his *Theologia Platonica*, proposes as the culmination of Renaissance thought: "This Golden Age, as it were, has brought back to light the Liberal Arts which had almost been extinct: Grammar, Poetry, Rhetoric, Painting, Architecture, Music and the ancient art of Singing to the Orphic Lyre". (The translation is from Gombrich, pág. 59). Thus, in the Villa Lemmi fresco, Venus, as the goddess who introduces a youth to these Arts, now arises as an encyclopedic symbol which epitomizes *the spirit of arts and letters as conceived by the Florentine Neoplatonists*» (págs. 187-88).

a Platón: porque esa ha sido también su principal locura más que la locura mística y la profética, que no cultiva, aunque sí haya gustado también de la locura poética.³⁵

Para Aldana, en el extenso poema XXXIII (552 versos en la edición de José Lara Garrido)³⁶, Venus ya no es la Venus-Humanitas sino que connota los efectos del erotismo sobre toda manifestación de la existencia.³⁷ Aldana detalla en este poema todos los matices del imperio del erotismo.

El poema empieza recordando a modo de introducción los vínculos mitológicos —ovidianos— que unen a Marte y Venus, y podemos ver en esta relación también de fondo las pinturas de Botticelli que muestra cómo transforma Venus a Marte:

³⁵ Ficino en la carta dirigida a Lorenzo de Médicis, titulada *Epítome al Ion de Platón o de la Locura Poética*, dice: «Existen [...] cuatro tipos de locura divina: la primera, la locura poética; la segunda, la locura mística; la tercera, la profética y la cuarta, la amorosa. La poesía es debida a las Musas, la mística a Dionisos, la profecía a Apolo, y por último, el amor, es debido a Venus».

La locura poética unida a la del amor la expresa muy bien el soneto que inicia las *Rimas* de Lope de Vega, en el que se ve cómo la capacidad de embriagarse con la poesía hace que el poeta viva en su centro etéreo, absolutamente exaltado por la locura divina de la poesía, aunque fracase la del amor. Los dos últimos tercetos creo que expresan a la perfección la nombrada divina locura poética en los círculos neoplatónicos:

Versos de amor, conceptos esparcidos,
Engendrados del alma en mis cuidados;
Partos de mis soledades abrasados,
Con más dolor que libertad nacidos;
Expósitos al mundo, en que, perdidos,
Tan rotos anduvistes y trocados,
Que sólo donde fuiste engendrados
Fuérades por la sangre conocidos;
Pues que le hurtáis el laberinto a Creta,
A Dédalo los altos pensamientos,
La furia al mar, las llamas al abismo,

Si aquel áspid hermoso no os aceta,
Dejad la tierra, entretened los viento;
Descansaréis en vuestro centro mismo.

(Lo cito según la edición de José Manuel Blecua, Lope de Vega, *Lírica*, Madrid: Castalia, 1981, pág. 116).

³⁶ Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, Madrid: Cátedra, 2000, págs. 251-74.

³⁷ Lara Garrido resume en notas a pie de página las sugerencias de la crítica que han relacionado este texto con el *Polifemo* de Góngora. Al margen de la difícil documentación de esa influencia, es obvio que el tema es común, que está tratado de modo muy similar, incluso estéticamente.

[...] Marte, dios del furor, de quien la fama,
 por público pregón, había salido
 estar ardiendo de amorosa llama
 por la hermosa madre de Cupido;
 que esto así se entendió porque en la cama
 los vino a hallar el cojo su marido,
 y los cogió a los dos, ambos desnudos,
 en una red de indisolubles ñudos.
 Hizo a los dioses, de una y otra parte,
 Estar mirando en círculo vecino,
 Y ver en esta lucha el fiero Marte
 Preso y vencido (;oh dulce desatino!)
 Cosa de admiración, ver con cual arte
 El cuerpo de la diosa alabastrino
 Se aovilla, encoge, encubre y se retira,
 Por no ser vista y ver a quien la mira;
 Ceñido de una hembra al dios furioso
 Después considerar, por otro lado,
 Estar cual jabalí fiero y cerdoso
 Que tiene el perro en monte acorralado;
 Tras esto el cojo andar muy querrelloso,
 Venus corrida, Marte encarnizado,
 Con furia de relámpagos rodando
 Los ojos, que a Vulcano están hablando (vv. 1-24)

El poeta se disculpa por complacerse en esta descripción de los amantes divinos y apartarse del objetivo principal del poema que dice es «fabricar sobre un cimientto de Marte y Venus», es decir, ahondar en la semántica de ambos arquetipos, y analizar así el problema del deseo o de la fuerza del erotismo en la vida. Al plantearlo así, el poema se vuelve filosófico moral y discurre sobre el problema del deseo.³⁸ Y lo va a hacer, sorprendentemente tomando una perspectiva moralizante, que anuncia su posterior ascetismo:

³⁸ No la lectura de filosofía natural que tan claramente hacía León Hebreo y que aquí reproducimos completa: «Alegoría doctísima de los amores de Marte y Venus»

«FILÓN— Venus es el apetito concupiscible del hombre, el cual deriva de Venus, que, según la eficacia de su influencia en la natividad, es grande e intenso. Esta Venus fue casada con Vulcano, que es el dios del fuego interior, que en el hombre es su calor natural que limita y actúa la concupiscencia, y como marido suyo le está siempre conjunto actualmente; el cual Vulcano dicen ser hijo de Júpiter y de Juno, y que porque era cojo lo echaron del cielo y lo crió Tetis, y es herrero de Júpiter que hace sus artificios. Quieren decir que el calor natural del hombre y de los animales es hijo de Júpiter y de Juno, porque tienen de

Mas ¿quién me divirtió de aquel primero,
de aquel mi principal y nuevo intento?

lo celeste mixto con la maternidad, y por la participación de Júpiter y del Cielo es sujeto adornado de las virtudes naturales, animales y vitales, y por causa de la mezcla que tiene con la materia no es eterno, como el calor efectivo del Sol y de los otros cuerpos celestes, ni menos siempre poderoso, ni tampoco se halla siempre de una manera en el cuerpo humano; antes, como hace el cojo, crece y después mengua, sube y después baja, según la diversidad de las edades y de las disposiciones del hombre. Y esto quiere decir que, por ser cojo, fue echado del Cielo, porque el calor y las otras cosas celestiales son uniformes y no cojean como las inferiores; y que lo crió Tetis, que es el mar, porque, así en los animales como en la Tierra, este calor lo cría la humedad y ella lo sustenta, y tanto es intenso o remiso cuanto el húmido natural proporcionado le es suficiente o menos suficiente. Dicen ser herrero artífice de Júpiter porque es ministro de tantas operaciones admirables y joviales cuantas hay en el cuerpo humano. Siendo pues la concupiscencia venérea casada y conjunta con el calor natural, [Vulcano] se enamora de Marte, que es el ferviente deseo de la lascivia, porque él da libídine ardiente, excesiva y enamorada, y por esto dicen que no nació del semen de Júpiter, ni participo cosa buena de las suyas, sino que nació de la percusión de la vulva de Juno, que quiere decir la venerosidad del menstruo de la madre; porque Marte, con sus ardientes incitaciones, hace sobrepujar la potencia de la materia de Juno sobre la razón de Júpiter. Así que la concupiscente Venus suele enamorarse del ardentísimo Marte; por lo cual los astrólogos ponen grandísima amistad entre estos dos planetas, y dicen que Venus corrige con su benigno aspecto toda la malicia de Marte, y que, excediendo la lujuria por la mezcla de ambos a dos, e Sol, que es la clara razón humana, los acusa a Vulcano, dando a conocer que por aquel exceso viene a faltar el calor natural; de donde pone cadenas invisibles en las cuales se hallan vergonzosamente presos ambos a dos adúlteros. Porque, como falta el calor natural, falta la potencia de la libídine, y los deseos excesivos se hallan ajados sin libertad ni potencia, desnudos de efecto y avergonzados con penitencia; y así, avergonzados los muestra Vulcano a los dioses. Quiere decir que hace sentir el defecto del calor natural a todas las potencias humanas que por sus virtuosas operaciones se llaman divinas, las cuales todas quedan defectuosas con la falta del calor natural» (págs. 126-27).

«[...] Dicen que Venus tuvo grandísimo odio a la progenie del Sol, y que hizo adular sus hijas convirtiéndolas a su naturaleza de ella, porque amor es enemigo de la razón y la lujuria contraria de la prudencia; y no solamente no los obedece, antes prevarica y adultera todos sus consejos y juicios, convirtiéndolos a su inclinación, juzgándola por buena y sus efectos por hacederos; de donde los pone en ejecución con suma diligencia.

SOFÍA — De Marte y de Venus he entendido suficientemente, y por esto deben decir los poetas que de estos dos enamorados nació Cupido.

FILÓN — Así es, porque el verdadero Cupido, que es la pasión amorosa y entera concupiscencia, se hace de la lascivia de Venus y del fervor de Marte, y por esto le pintan niño, desnudo, ciego, con alas, tirando saetas. Píntale niño, porque el amor crece siempre y es desenfrenado, como lo son los niños. Píntale desnudo porque no se puede encubrir ni disimular; ciego, porque no puede ver razón ninguna que le contradiga: que le ciega la pasión. Píntanlo con alas, porque es velocísimo, que el que ama vuela con el pensamiento y está siempre con la persona amada y vive en ella. Las saetas son con las que traspasa el corazón de los amantes, las cuales saetas hacen llagas estrechas, profundas e incurables, que las más veces vienen de los correspondientes rayos de los ojos de los amantes, que son a manera de saetas» (págs. 127-28).

¡Ved cuánto puede un dulce y lisonjero
 curso de amor en nuestro sentimiento!
 Pero con todo, lo que he dicho y quiero
 decir, es fabricar sobre un cimientito
 de Marte y Venus. Tú comienza ¡oh musa!
 pues decir lo que sigue no se excusa. (vv. 25-34)

El cimientito de Venus radica en el poder de lo erótico sobre todos los reinos de la naturaleza, sobre plantas, animales y cosas, y hasta sobre los mismos ángeles, aunque en ellos sea «divina lujuria» por acercarse a su Creador.³⁹

Marte acude desde su quinta esfera seducido por la «Venus gentil» de la tercera rueda y ufano se ríe de Cupido, que se vengará dándole donde más le duela: mostrándole la infidelidad de su divina amante:

Bajó del quinto cielo do preside,
 Marte al tercero, donde Venus manda,
 y cuanto el ancho globo en torno mide
 todo lo corre, lo visita y anda;
 por su Venus gentil demanda y pide,
 mas nadie satisface a su demanda;
 vino do estaba, al fin un amorcillo,
 en obra y vista todo cuidosillo.
 Ríese Marte en ver con qué cuidado
 estaba el alcahuete de Cupido;
 (pues id más cauto, dios enamorado,
 que presto lloraréis de haber reído).

Cupido le recuerda a Marte la infidelidad de Venus con un «sátiro vil», mientras él estaba en la guerra contra los germanos:

Allá se está con él, dando y tomando
 frutos de amor, mientras con mano fuerte
 y en diferente oficio estabas dando,
 al enemigo, tú, sangrienta muerte. (vv. 65-68)

³⁹ Incluso en el plano de lo inmaterial puede hablarse del divino erotismo que atrae a las naturalezas angélicas hacia Dios:

«En todo vive esta apegada Furia
 y todo en todo pasa y se transforma:
 hasta en el ángel hay santa lujuria
 de pegarse al autor por quien se informa» (vv. 521-525)

Buscando producir el paroxismo de los celos en Marte le dice primero que Venus sólo cumple su débil función de luminaria del cielo al amanecer, cuando le llega la hora de anunciar la aurora, porque mientras tanto permanece en sus lascivos amoríos (vv. 69-80)⁴⁰ que el dios niño no deja de comentar y describir para hurgar más en la herida de los celos:⁴¹

Yo no sé cómo en esto amor convenga,
siendo la perfección de todas cosas,
que un semicapro con tu Venus venga
a ejercitarse en luchas amorosas;
y dado que el bestial parte en sí tenga
con que satisfacer pueda a las diosas,
¡cuánto más vale un Marte noble y fiero
que un sátiro bestial, bajo y grosero! (vv. 82-88)

Después de dramatizar la difícil relación entre Marte Venus, Aldana continúa mostrando una galería de personajes del mundo mitológico que ilustran la capacidad de la fuerza erótica para cegar a cualquiera, incluidos los animales y cualquier otra cosa de la naturaleza.⁴² Para lograr su imperio sobre todo lo que existe, Venus cuenta con el dulzor del orgasmo que a todos atrae como la droga más dura; droga que le sirve a Natura para asegurar la renovación y procreación constantes:

⁴⁰ «Nunca se ve en el cielo sino cuando
Su luz al bajo mundo el sol convierte,
Y apenas llega, ¡ay Dios!, que en un momento
Vuelve a la tierra presta más que el viento»

⁴¹ Pedro Soto de Rojas se recrea describiendo lo que disfruta Cupido provocando en su propia madre, Venus, los celos por Adonis en el extenso poema que recrea los amores de la diosa por el bello joven. (En Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, ed. de A. Egido, Madrid: Cátedra, 1981).

⁴² En la explicación natural o física que ofrece Pérez de Moya asociada al dios Cupido, éste pasa a significar uno de los principios herméticos: el de los contrarios. Así cuando explica por qué Cupido venció a Pan dice:

«Que luchase [Pan] con Cupido y fuese vencido dél, esto dice porque el amor y contrariedad fueron principios de todas las cosas naturales. El amor de procrear mueve y despierta la materia, y en todas las formas compone para la generación; y así dice haber sido sobrepujado del amor que todo lo crió, cuando con él luchó». (*op. cit.*, pág. 109).

En los comentarios de Pérez de Moya aparecen mezclados conocimientos herméticos con corolarios e interpretaciones morales que responden al afán de cristianizar los conocimientos paganos y de dar a la interpretación cristiana ortodoxa la primacía sobre el conocimiento. Hay a veces que separar esta moralización de época de los otros contenidos que recoge desde varias tradiciones, incluida la astrología.

La cual [Natura-Venus], por conseguir prenda segura
 desde su proceder perpetuo y vivo,
 dio (¡ved qué gran saber!) tanta dulzura
 al ímpetu dulcísimo lascivo,
 haciéndole (¡oh de madre gran cordura!
 tan dulce como breve y fugitivo,
 porque aquel gusto a dar vida nos lleve (vv. 529-534)

Las dos octavas que terminan el largo poema sin título de Aldana, presentan a modo de conclusión, una caracterización de los efectos de amor a base de contrarios (prima el oximoron) que ha de recordar forzosamente los sonetos de definición del amor de Lope y de otros:

Ardiente invierno, helada primavera,
 dañosa caridad, bestial aviso,
 pacífica discordia y paz guerrera,
 gozoso infierno y triste paraíso,
 presente ya pasado que se espera,
 querer que no queriendo quiere y quiso,
 incluye en sí, con largo laberinto,
 éste, aunque tan natural, tan ciego instinto.

Pena, llanto, inquietud, ciego cuidado,
 sobresalto, desdén, fácil engaño,
 sospecha, ansia, temor, gozo turbado,
 vil fe, salud incierta y cierto daño,
 lamentable reír, temor osado,
 contagioso mal, nuevo y extraño,
 es la infelice y bien compuesta turba
 desta Esfinge cruel, que el mundo turba [...] (vv. 537-552)

La Esfinge que plantea la pregunta del Deseo, cuya respuesta no existe, en lograda expresión de Luis Cernuda.⁴³ Venus, aparece en este poema de Aldana, caracterizada en lo más sustancial como la Venus vulgar, y como un problema que ha de integrarse en una moral netamente cristiana, con claros conceptos sobre el pecado y la culpa. No prima como en Garcilaso la Venus-Humanitas.

⁴³ Es cierto, a propósito, la desmitificación que hace Lara Garrido de la lectura que Cernuda expresó de Aldana, en un ensayo que hizo fortuna y que, sin dejar de ser bello, proyectaba en el poeta renacentista «las románticas pulsiones» del sevillano.

De alguna forma Aldana contagia de conflicto moral al arquetipo Venus y lo va a eliminar, a diferencia de Garcilaso también, de sus poemas más serios.

Va a preferir el Divino expresar en los poemas graves su particular huida del mundo. Garcilaso sólo habla de huir de la guerra como cosa mala, él que la conocía muy bien, pero no del mundo. Ese mundo, embellecido por Venus, sensual y refinada, —verde, alegre y esplendoroso, es su consuelo y no otro más místico, como el que se propondrá a partir de Aldana en decidido paso hacia la emotividad mística y ascética.

En la «Carta para Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della» se deja de lado la locura divina del amor (Venus), que Garcilaso no abandonaba ni en las elegías, y se sustituye por las otras locuras divinas: la locura religiosa⁴⁴ y la locura poética. Para ello se evoca el arquetipo Apolo-Febo en vez de Venus.

Apolo (Febo, el Sol), la razón, está en Aries-Arias Montano, signo regido por Marte.⁴⁵ Por la confluencia de ambos arquetipos, Apolo y Marte, se reconocerá no sólo a su amigo Arias Montano, sino que el propio Aldana también será visto por algunos de sus contemporáneos y alguno de los nuestros, como el mejor prototipo de hombre renacentista al reunir en sí mismo lo sustancial de las Armas y letras o de Marte y Apolo. Así lo cuenta Lara Garrido:

Esa conjunción armónica, que el propio Aldana aplica en elogio cortesano al Duque de Sessa [...] es la que nos transmite su silueta inicial de «fiero Marte» y «Apolo más perfeto» honrado con «la hiedra entre el laurel» y la que Gil Polo intensifica con el maravillarse común «de ver que donde reina el fiero Marte/ tenga el fecundo Apolo tanta parte»⁴⁶

Hemos visto que ambos arquetipos, Marte y Apolo, son elegidos también por Garcilaso en la *Égloga II* para combinarse en la crianza de don Fernando, Duque de Alba. Díaz Plaja, como recuerda Lara Garrido, vio por ello en Aldana el mejor modelo de hombre renacentista (*cf.* Lara Garrido, pág. 18) basándose en la semántica de esa conjunción de arquetipos: Marte y Apolo = Armas y Letras. Nosotros disentimos de esa propuesta. El prototipo de hombre renacentista sigue

⁴⁴ Aunque la epístola a Arias Montano expresa sobre todo la faceta ascética y hasta cierto punto mística del poeta, también debió imbuirse de la locura divina profética, a juzgar por su capacidad de convicción sobre el rey de Portugal.

⁴⁵ Así se caracteriza al amigo sabio con las capacidades de conocimiento que simboliza Apolo; capacidades que le hacen apto para expresar la visión trascendente, (locuras divinas poética y religiosa).

⁴⁶ José Lara Garrido, Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, Madrid: Cátedra, 2000, 3ªed., págs. 17-18.

correspondiendo a Garcilaso con justicia. Por decirlo de una manera arquetípica también: en Garcilaso sí se da una conjunción de los valores representados por Marte, Apolo y Venus: Virilidad y destreza con las armas, Conocimiento, y amor a la belleza sobre todo.

Por lo demás los arquetipos forman una tónica recurrente, y como tal, son lugares comunes cuya originalidad cuesta evaluar. Habrá que situar esos arquetipos en el contexto filosófico y poético que expresa el universo de Aldana, a ver si resultan tan renacentistas como parecen. Porque en el momento en que se elimina de la caracterización de un personaje el arquetipo Venus, (el poder de lo femenino por antonomasia), aunque sea a favor de Febo-Apolo, el equilibrio se rompe, la laicidad se pierde, el conocimiento sustituye a la belleza, y la huida del mundo al gozo de vivir.

Y si el gusto del conocimiento prepondera sobre lo que representa el arquetipo Venus, puede aparecer la melancolía de la que tanto se quejaba Ficino. Entonces Apolo cede la hegemonía a Saturno. Venus añade la sensibilidad, lo femenino, lo intuitivo y lo bello, lo que no puede adquirirse ni por el estudio —Apolo— ni por la fuerza —Marte—. La importancia del arquetipo Venus para expresar la esencia del primer Renacimiento sólo la veo plenamente expresada en la poesía de Garcilaso.⁴⁷

Para la gran mayoría de los demás poetas Venus se usó sobre todo para seguir planteando el tema del erotismo y su conflicto con cierta moral; para ilustrar, como hace Aldana en el poema citado la extensa galería de caídos por seguir el instinto erótico, para expresar en suma el problema de la sexualidad. Pero la Venus-Humanitas, la que expresaba lo sublimado femenino: alegría, belleza, ternura, arte, paz y civilización, por nombrarlo de alguna manera, apenas se vislumbra en profundidad más que en los escritores que se basan en unas fuertes raíces neoplatónicas (Garcilaso, Cervantes...) Las connotaciones negativas que Venus adquiere al contacto con el cristianismo, que entendió muy bien la Venus Vulgar platónica pero no siempre a la Venus Celeste, siguen preponderando en la mayoría de los casos.

En la epístola de Aldana a Arias Montano se muestra el poeta como un hombre desvalido y solo, un «yo» y una soledad muy modernos, pero acaso no tanto como lo leyera Luis Cernuda,⁴⁸ pues es también la de Aldana una soledad llena

⁴⁷ Tal vez a un lector moderno le parezca ciencia ficción hablar de estos arquetipos planetarios, pero para los hombres del Renacimiento y especialmente para los más imbuidos del neoplatonismo, los arquetipos son al tiempo reales e ideales, literarios y astrológicos, con una semántica definida aunque no cerrada.

⁴⁸ Es cierto, a propósito, la desmitificación que hace Lara Garrido de la lectura que Cernuda hizo de Aldana, en un ensayo que hizo fortuna y que, sin dejar de ser bello, proyectaba en el poeta renacentista «las románticas pulsiones» del sevillano.

de preocupaciones religiosas «mi vida temporal anda precita», dice en el cuarto terceto, que nos evoca la polémica escolástica sobre precitos y predestinados. Hay en Aldana múltiples testimonios de su preocupación por el sentimiento de culpa que no aparece en Garcilaso.⁴⁹

La guerra (Marte) está descrita como locura y frente a ella propone la huida del mundo y la búsqueda del hombre interior;⁵⁰ no propone compensar la guerra Marte con la Venus-Humanitas que sí proponía Garcilaso en los poemas vistos.

El poema es pues casi un tratado moral de cómo llegar Dios a través de la contemplación del orden que ha impuesto en su creación.⁵¹ Por tanto también habla de los peligros que el ser humano puede encontrar: básicamente los pecados capitales.⁵² Hace un elogio del amigo especial. Montano como Severo es un astrólogo neoplatónico y es como aquél alguien que sabe dominar sus pasiones huyendo de los extremos y superando los pecados. Sobre todo hay que vencer la pasión del amor carnal, la concupiscencia, hay que vencer el poder de la Venus vulgar.

La epístola en cierto sentido rompe el equilibrio entre lo laico y lo religioso y se decanta por los temas morales y religiosos. De las cuatro locuras divinas del platonismo se imponen para Aldana la mística y la profética, que ensombrecen, si no apagan, el brillo de Venus, de la Venus celeste o Urania, y de su poder para animar la existencia.

Es posible también que en Aldana, como en otros petrarquistas de su generación, pesara para este decantarse por la huida del mundo, la herencia poética y sentimental de Ausias March tan bien rastreada por Begoña López Bueno en

⁴⁹ Y así las imágenes celestes de la gran Máquina Universal se vuelven excusa y oración para dirigirse al Dios cristiano: «Señor, que allá de la estrellada cumbre / todo lo ves en un presente eterno, / mira tu hechura en mí, que al ciego Infierno / la lleva su estrecha pesadumbre».

⁵⁰ Se refiere Aldana a la guerra aquí como mal, como lo hacía Garcilaso (vv. 25 y sigs.), aunque en otros poemas la defiende, cuando se trata de una causa justa como combatir el empuje del Islam.

⁵¹ Este hombre interior que propone Aldana distingue muy bien entre pares de opuestos como cielo-tierra, aquí-allá, cuerpo-alma, alto-bajo; contrarios que remiten a la oposición básica entre materia y espíritu o cuerpo y alma. El alma es el reflejo de Dios y es lo que el hombre interior debe cultivar primordialmente (vv. 55 y sigs.). Se utiliza el asombro ante la maquinaria universal como máxima prueba de la existencia de Dios y de su plan universal. El hombre solo puede salvarse por la gracia divina, casi quietismo, y esta gracia es inefable como el amado para los místicos. Aparte de la Gracia, el hombre puede acercarse a Dios a través de la contemplación, que aquí equivale tanto a estudio como observación de la naturaleza. La contemplación de la creación muestra su disposición ascendente, jerarquizada. Se describe cómo se encarna el alma en el cuerpo y el camino que realiza hasta alcanzar el Empireo, donde se une con Dios.

⁵² De ahí la necesidad de la Gracia (vv. 260 y sigs.) que no sabe describir cabalmente el poeta sin apelar a lo inefable. En los vv. 285 y sigs., la carta pierde su tono general y se dirige a Montano.

poetas como Cetina.⁵³ Esa influencia explicaría acaso el difícil mantenimiento del equilibrio logrado por Garcilaso, y lo que D. Ynduráin nombraba en sus clases como «su laicidad». En realidad la Venus-Humanitas de Garcilaso más que laicidad expresa platonismo y por ello mismo encuentra en competencia la fuerte tradición exotérica cristiana, que rechaza cualquier rasgo de sensualidad en la divinidad; cristianismo exotérico que prefiere el melodrama en la relación con la divinidad, y potencia el sentimiento de culpa. Creo que esa herencia religiosa pesa en muchos de los poetas petrarquistas españoles, hayan o no leído a Ausias March. Estaba en el ambiente medieval, perduró en el Renacimiento y se intensificó en el Barroco un bagaje cultural cristiano que hacía a todos proclives a sentirse culpables bajo el signo de Venus. Y creo que la revitalización de su semántica platónica positiva, la de la Venus Urania, sólo se da plenamente en Garcilaso, que no hace poesía religiosa. Su Venus significa todo lo que puede entenderse por belleza. De modo especial la delicada belleza de lo femenino para inspirar y alimentar la vida, para pacificarla y civilizarla.⁵⁴

Siglos más tarde, mordido por el desamor, la guerra y el exilio, se volvía Luis Cernuda hacia la Venus Urania para invocar la infinita belleza que sugiere:

Conforta el conocer que en ella mora
 La calma vasta y lúcida del cielo
 Sobre el dolor informe de la vida,
 Sosegando el espíritu a su acento
 Y al concierto celeste suspendido.

Si en otros días di curso enajenado
 A la pasión inútil, su llanto largo y fiebre,
 Hoy busco tu sagrado, tu amor, a quien modera
 La mano sobre el pecho, ya sola musa mía,
 Tú, rosa del silencio, tú, luz de la memoria. («Urania»)

⁵³ Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, ed. de B. López Bueno, Madrid: Cátedra, 1990. La autora refiere y valora también la bibliografía sobre la influencia de Ausias March en los poetas petrarquistas españoles. Dice a modo de conclusión: «Cetina estaba inmerso en el ambiente que orientaba el gusto hacia el poeta valenciano, y esto nos parece argumento más sólido que la mediación directa de versiones castellanas [...]» (págs. 41-42). Es también la fuerza del «ambiente» religioso cristiano lo que evocamos nosotros para entender por qué no terminó de cuajar el arquetipo de la Venus-Humanitas, ficiniana y boticelliana entre los poetas garcilasistas, excepto en el propio Garcilaso.

⁵⁴ En un plano arquetípico más sintético Venus es el ying y Marte el yang, los principios femenino y masculino, pasivo y activo o receptivo y creativo. Son, por tanto, dos arquetipos básicos en todas las culturas, bajo cualquier advocación que se les nombre.

LOS USOS INDUMENTARIOS DE LAS MUJERES DE LA EDAD DE ORO: EL TRIUNFO DE LAS APARIENCIAS

MARILÓ VIGIL
(Universidad Complutense de Madrid)

Durante los siglos XIV y XV el poder se fue concentrando en las Cortes de toda Europa¹. Estas, según N. Elias², desempeñaron un importante papel en el proceso civilizatorio al engendrar códigos de corporalidad. En aquellas sociedades, basadas en un cierto tipo de movilidad social, surgieron nuevas relaciones con la ropa, el aspecto y la identidad. Tanto en la Corte, como en la ciudad, la ropa se usaba para marcar diferencias entre clases y entre estamentos. Era un instrumento clasificador.

La clave para la aparición y desarrollo de la moda parece ser el cambio social. La moda emerge en las sociedades que poseen alguna movilidad social más que en las que rige una estructura fija y estable de clases. La cuna de la moda fue probablemente Italia, donde estuvo relacionada con la aparición de la clase media y de las ciudades. Aunque durante el Antiguo Régimen las opciones de vestimenta estaban restringidas al rango y el movimiento de la moda estaba frenado por la resistencia al cambio de las sociedades jerárquicas. Las leyes suntuarias regularon el consumo, desde los alimentos hasta la ropa. Como observa Slater: «El Antiguo Régimen heredó una idea feudal de una estructura

¹ Véase J. Entwistle, *El cuerpo y la moda*, Barcelona: Paidós, 2002, pág. 112.

² Cit. por J. Entwistle, *op. cit.*, pág. 112.

social que implicaba una posición fija y estable, un mundo en el que la clase venía dada por la cuna y estaba fijada como parte del orden cosmológico».

Los siglos XVI y XVII fueron épocas de levantamientos religiosos y políticos, de luchas entre católicos y protestantes. En el siglo XVII la corte inglesa, la francesa y la española fueron ricas y extravagantes. Se convirtieron en centros de rituales, exhibiciones, ceremonias, cuadros vivientes, algunos de los cuales eran realizados por el rey y la reina delante de una audiencia de cortesanos. Los trajes de los cortesanos eran lujosos y elaborados; acolchados, almidón, terciopelos, sedas, puntillas ocultaban el cuerpo.

En las sociedades en las que el poder político está establecido sobre el predominio del estamento nobiliario existe lo que Veblen³ denomina una clase ociosa que se dedica a ocupaciones relacionadas con la administración y el gobierno, la guerra, las prácticas religiosas, la caza y los deportes. Las tareas nobles tienen un cierto toque de hazaña y se diferencian de las cotidianas a cuya realización se atribuye menos valor. Entre los estamentos nobiliarios el consumo era útil como demostrador de riqueza y también de ocio. Era eso lo que mostraban sus vestidos.

Del estudio de las estructuras habitacionales de algunos palacios de la nobleza de la época de Luis XIV de Francia, N. Elias⁴ llega a la conclusión de que para la nobleza muchos aspectos que nosotros consideramos privados formaban parte del ámbito de la vida pública. Esto es muy típico de la estructura de la vida de aquellos hombres. Los nobles no tenían una vida profesional en nuestro sentido, pero tenían necesidad de autoafirmarse socialmente, de esforzarse por elevar su rango y su dignidad. Esto les imponía deberes no menos estrictos que a los hombres actuales. Y les sometía a coacciones no menos fuertes.

El trato social en la Corte tenía la función de nuestra vida privada, dar recreo, placer, entretenimiento y la de nuestra vida profesional, era instrumento directo para hacer carrera y para autoafirmarse.

El modo de autoafirmarse y competir entre ellos fue la muestra de una sensibilidad exquisita para percibir la configuración de todo lo visible. Lo que hoy, desde una visión retrospectiva, parece lujoso —señala N. Elias citando a M. Weber— en una sociedad así estructurada no era superfluo ni era fácil escapar a ello. El consumo que estaba vinculado al rango se practicaba para provocar admiración. La coacción para que se representara el rango era implacable. Si se carecía de dinero para practicar el consumo ostensible, la existencia social del noble tenía muy precaria realidad.

³ T. Veblen, *Teoría de la clase ociosa*, México: F.C.E., 1974, pág. 10.

⁴ N. Elias, *La sociedad cortesana*, México: F.C.E., 1982, pág. 73.

En Madrid los lugares o espacios de la Corte fueron el Alcázar y el Palacio del Buen Retiro⁵.

El Real Alcázar que había sido residencia de los reyes desde la época de los Trastámara era un emblemático edificio, situado sobre el río Manzanares. Sufrió numerosas transformaciones a lo largo de su historia hasta su desaparición en 1734 a causa de un incendio. A mediados del siglo xvii el embajador francés en España, Pierre Villars, lo describía como construido, en parte, de ladrillo y con una fachada de orden dórico de una piedra «de aspecto como el asperón». Según él, las distintas partes de su arquitectura encajaban mal entre sí. Era el resultado de visiones espaciales de diferentes épocas. El conjunto experimentó cambios durante el reinado de Felipe IV.

Felipe IV y más tarde su viuda, Mariana de Austria, hicieron del gran Salón de los Espejos, decorado con zócalo de mármol, con frescos en la bóveda y pinturas colgadas en las paredes, un espacio de grandeza en el que eran recibidas las personalidades que visitaban el Palacio. El Salón de Comedias, también denominado Salón Grande o Dorado, sirvió no sólo para representaciones teatrales, sino también para ceremonias solemnes o para comidas regias. En la etapa de Felipe IV se abrieron en él nuevas ventanas, se colgaron pinturas o tapices, se añadieron zócalos, jambas y dinteles de mármol; se doró también el recargado artesonado. Otra aportación de la remodelación del Alcázar, en tiempos de Felipe IV, fue la llamada Pieza Ochavada. Estaba inspirada en la tribuna de Buontalenti de los Uffizi de Florencia. En la Pieza Ochavada la escultura tenía un gran protagonismo. Era un marco de ceremonial cortesano contiguo al Salón de los Espejos. Al contrario de lo que sucede con El Escorial, en El Alcázar no primaba la arquitectura. En él constituían un tesoro la pintura, la escultura, los tapices, el mobiliario y los objetos de uso de ornato. Fue la residencia símbolo de la Monarquía y la expresión de los valores del lujo y la magnificencia.

En este palacio vivieron, además de los reyes y sus descendientes, personalidades de la familia real, como el Cardenal Infante, la Reina de Hungría y altos cargos o damas distinguidas de la Monarquía, entre los que cabe citar, señala L. M. Enciso Recio⁶ al Conde Duque, la marquesa de Heliche, la duquesa de Gandía, la condesa de Lemos, la condesa de Olivares, las ayas de la infanta, de la Reina o de la Reina de Hungría.

El segundo gran conjunto palaciego de Madrid fue el Buen Retiro cuyas obras fueron impulsadas por el Conde Duque de Olivares. Era un lugar de una riqueza fabulosa y se convirtió en el marco para la celebración de las fiestas más

⁵ Véase L. M. Enciso Recio, «La Corte de dos mundos», en Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, *Felipe IV. El hombre y el reinado*, Madrid: Real Academia de la Historia, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005, pág. 73.

⁶ L. M. Enciso Recio, art. cit., pág. 74.

brillantes de la Corte y para el desarrollo de la vida cortesana. El Buen Retiro estaba integrado por un conjunto de edificaciones y jardines. Entre los atractivos del mismo se encontraba un salón de baile, denominado el Casón y un teatro, denominado Coliseo, que estaba dotado con maquinaria y equipos necesarios para poner en escena complejos espectáculos. En los jardines había sugerentes y artísticas fuentes, estatuas, lagos, canales, estanques, arboledas, largos paseos y avenidas. El denominado Estanque Grande se empleaba para excursiones reales en barcas, en las que se utilizaban góndolas doradas que habían sido enviadas desde Nápoles.

Los conjuntos palaciegos de los Habsburgo contuvieron grandes tesoros en espacios que, hacia el exterior, daban la impresión de una deliberada austeridad. L. M. Enciso Recio⁷ suscribe la tesis de Domínguez Ortiz de que el desequilibrio económico de las décadas centrales del siglo xvii no se debió tanto a los elevados gastos cortesanos como a las guerras en que España estaba envuelta.

J. A. Maravall⁸ ha puesto de manifiesto que el siglo xvi fue una época utópica. En el siglo xvii, las pretensiones de reforma y novedad se redujeron, pero sus gentes no perdieron la confianza en la fuerza cambiante de la acción humana, incluida la acción política. Pretendieron conservarla en su mano, estudiarla, prevenirse contra usos perturbadores. La cultura del siglo xvii fue una cultura dirigista sobre múltiples aspectos de la convivencia humana: la economía, al servicio de un imperialismo que aspiraba a la gloria; la literatura, comprometida a fondo con el orden y la autoridad; la ciencia, contenida en manos de unos sabios prudentes; la religión, rica en tipos heterogéneos reunidos en una misma orquesta por la Iglesia.

Entre los siglos xvi y xvii Madrid experimentó un notable aumento de la población. Y se creía⁹ que la mayor riqueza del reino era «la mucha gente». Madrid tenía unos 10.000 habitantes hacia mediados del siglo xvi¹⁰. Se calcula que un siglo después bien podría haber alcanzado la cifra de 140.000. El aumento del número de habitantes de esta ciudad se debió en gran medida a la inmigración de gentes que procedían de ambas Castillas. Su cambio de residencia supuso que hubo alquerías que se quedaron sin gente y aldeas que se despoblaron totalmente. Sus vecinos las dejaron desalentados en los años malos. Las cosechas, al estar situadas en tierras pobres y erosionadas por las lluvias y vientos no remuneraban el trabajo que exigía arar, sembrar, segar y trillar las

⁷ L. M. Enciso Recio, art. cit., pág. 98.

⁸ J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel, 1980, pág. 133.

⁹ Véase J. A. Maravall, *op. cit.*, pág. 179.

¹⁰ Véase G. Anes y Álvarez de Castrillón, «La España de Felipe IV: la decadencia», en Alcalá-Zamora y J. Queipo de Llano, *Felipe IV. El hombre y el reinado*, Madrid: Real Academia de la Historia, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005, pág. 322.

mieses. Tampoco compensaba apacentar ganados en rastrojeras y pastizales. A mediados del siglo XVII la ecología entró en crisis¹¹. Se produjo una «Pequeña Edad de Hielo» que afectó a algunas zonas más seriamente que a otras. Hubo episodios de sequías e inundaciones en casi todo el mundo en 1640, 1641, 1647, 1650 y 1652. Un equipo de climatólogos ha estudiado recientemente las pautas del clima en Castilla, entre 1634 y 1648, reflejadas en la correspondencia de los jesuitas que estaban instruidos para mencionar siempre el clima en sus cartas. Esta fuente revela que los inviernos se caracterizaban por lluvias excesivas y heladas y temperaturas más bajas que hoy y los veranos por más sequías. Dos bienios negros destacaron como especialmente duros, 1640-1642 y 1645-1647. Una mañana de mayo de 1641 el gobierno central recibió la orden de dejar de trabajar a las ocho y media y unirse a la familia real en una procesión que seguía al cuerpo de San Isidro, por las calles de la capital, en una rogativa por la lluvia. En febrero de 1647 don Juan Chumacero, presidente del Consejo Real que tenía a su cargo el mantenimiento de la ley y el orden internos, informó al Rey de que había problemas para abastecer Madrid de harina de trigo. Se instauró el racionamiento de pan. En el informe al Rey Chumacero concluía: «No faltarán quien congoxe Vuestra Majestad, y diga que no se hace nada, y que el Consejo tiene la culpa en las influencias, como si tuviera potestad sobre los temporales».

El aumento del número de habitantes de Madrid se debió también a la inmigración de personas que procedían de otras regiones de España que no eran Castilla y a la inmigración que se produjo procedente del extranjero. En cuanto a los integrantes de esta última, señala G. Anes y Alvarez de Castrillón, por diferenciarse de los españoles en el habla, costumbres y hasta en el atuendo, eran muy visibles, lo que explica que algún escritor político —Sancho de Moncada— afirmase que «la mucha gente» que había llegado a Madrid era extranjera y venía atraída por «la libertad de comercio y paces».

En el contexto descrito surgió una cultura *kitsch*, con voluntad masiva que se imbricó a veces con la cultura de calidad¹². Un mismo autor —Lope de Vega, Calderón— podía ser responsable de obras de uno u otro nivel. La cultura del barroco fue de economía agraria, pero eran las poblaciones urbanas las que inquietaban al poder. Y las pautas culturales que se impusieron se hallaban transformadas por un proceso de urbanización.

En el siglo XVII, la novedad fue vista como alteración que podía encadenar trastornos. En la vida social era rechazada. La conservación era una cuestión central para moralistas y políticos. Lo que no significa que algunas novedades no fueran aceptadas, en ámbitos donde no eran amenazadoras. En la imaginería religiosa, en el teatro, en las fiestas, en los usos indumentarios se exhibió una

¹¹ Véase G. Parker, *La crisis de la Monarquía de Felipe IV*, Barcelona: Crítica, 2006, pág. 30.

¹² Véase J. A. Maravall, *op. cit.*, pág. 187.

exhuberancia ostentosa que buscaba efectos de sorpresa y atracción para persuadir. Las formas de la cultura barroca buscan admirar y conmover.

Una institución central de la cultura barroca fue la fiesta. La fiesta renacentista manifestó el placer de la vida. La barroca, plena de boato y artificiosidad, se realizaba para la ostentación y para levantar admiración. Los artificios del barroco se dirigían en gran medida a la vista. Decía Suárez Figueroa que entre los sentidos que sirven al alma, los ojos eran por donde entraban y salían muchos afectos.

La fiesta más importante fue el teatro. En Madrid el primer teatro concebido con especificidad abrió sus puertas en 1579 y por estar en la calle de la Cruz se le conoció por ese nombre¹³. El segundo y más famoso por su capacidad y tamaño, el teatro del Príncipe, comenzó a prestar servicio en 1583. Durante el reinado de Felipe IV el fenómeno del teatro comercial se había consolidado plenamente. Felipe IV acudió con cierta asiduidad a los teatros públicos de Madrid, aunque de incógnito, para ver el espectáculo a través de las celosías de los aposentos nobiliarios. Tanto en el corral de la Cruz como en el del Príncipe pudo disfrutar de los mismos espectáculos que consumían el resto de los habitantes de la Corte. Los mosqueteros, los nobles, las mujeres y los clérigos se colocaban sin mezclarse en espacios diferentes: el patio, los aposentos, la cazuela y la tertulia. Los años comprendidos entre 1630 y 1640 han sido denominados la «década de oro de la comedia española». En estos años confluyeron las labores creativas del último Lope de Vega que alcanzó la madurez con *El castigo sin venganza* y un precoz Calderón. También colaboraron con sus creaciones al periodo más sobresaliente de la escena española Tirso de Molina, Mira de Amescua, Rojas Zorrilla, Moreto, Vélez de Guevara y Ruiz de Alarcón. Felipe IV tuvo contacto con las artistas más famosas. Una de ellas fue la madre del único hijo natural que reconoció, don Juan José de Austria. Carmen Sanz Ayan no cree que el teatro fuera un simple vocero regular de los poderes dominantes. En su opinión es cierto que estuvo condicionado por diversos elementos y presiones ideológicas, estamentales, institucionales y censorias propias de la época. Pero el teatro no era sólo obra literaria. Era un espectáculo global y un negocio. En los teatros comerciales los espectadores veían un espectáculo con múltiples mensajes y contenidos. Se representaba la Comedia Grande con los personajes graves, pero también con los sutiles graciosos, portadores de una filosofía práctica con la que el público se identificaba. Se representaban también los irónicos y, en ocasiones, críticos entremeses y, a veces, la mojiganga que aportaba la transgresión de la crítica carnavalesca al espectáculo teatral.

¹³ Véase C. Sanz Ayan, «Felipe IV y el teatro», en Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, *Felipe IV. El hombre y el reinado*, Madrid: Real Academia de la Historia, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005, pág. 270.

Hubo otras fiestas: las corridas de toros, los juegos de cañas, las romerías. Entre ellas destacaron la de Santiago el Verde, la del Trapillo, San Isidro. Eran fiestas campestres populares que se organizaban para visitar las ermitas de los santos. También fueron populares las verbenas de San Antonio, San Juan Bautista, San Pedro. A los toros se asistía por invitación del Rey o pagando entrada. Los juegos de cañas constituían una pervivencia de los torneos medievales. Se enfrentaban simbólicamente dos nobles, acompañados de sus cuadrillas y se arrojaban jabalinas que habían de desviar con los escudos. La monarquía y la nobleza organizaban muchos eventos y el pueblo asistía y participaba más o menos directamente en los mismos. Era atraído por el lujo de los vestidos, las divisas, los jaeces. Había distintos tipos de carreras de caballos: máscara, enca-misada, estafermo. Y procesiones religiosas o seculares, mascaradas.

Los monarcas y la nobleza se divertían privadamente en banquetes, ballets, representaciones particulares de teatro y fiestas escénicas, cacerías. Entre las diversiones privadas de los monarcas y la nobleza tuvo particular importancia el teatro. Un lugar privilegiado para representar teatro de Corte fue el Coliseo del Buen Retiro, diseñado por Cosme Loti con las características necesarias para poner en escena obras de aparato¹⁴. Tenía una planta en forma de U semejante a la del teatro Farnese de Parma. El espectador privilegiado era el Rey que colocado en el centro del patio, en el lugar donde convergían las líneas de fuga de la perspectiva del tablado, podía apreciar el espectáculo en todo su esplendor. La iluminación artificial, sustentada en candilejas cubiertas con unos cilindros metálicos que regulaban la intensidad de la luz, conseguía atmósferas ambientales sorprendentes. Este teatro vivió sus años de esplendor a partir de 1650, con las grandes producciones palaciegas calderonianas. Las representaciones «di tramaia» que correspondían a las que se ha denominado, por excelencia, *teatro de Corte* no suponían más que un diez por cien de las representaciones con las que se divertía la nobleza. También se representaba teatro en otros ámbitos distintos al Coliseo, como el Salón de Reinos del Buen Retiro o el Salón Dorado del Alcazar. Y otros espacios, incluso jardines y sitios de recreo, podían adaptarse temporalmente como escenarios. Se denominaban representaciones «simplici» las que sólo requerían de un parapeto del que salían los actores para recitar versos. Y representaciones «adornate» a las que el tablado se adornaba con tapices, plantas y flores. Isabel de Borbón, la primera mujer de Felipe IV, compartió el gusto de su esposo por el teatro y los festejos cortesanos¹⁵. Asistía a docenas de piezas en pocas semanas o se las hacía representar. Al principio de su reinado, en 1622, con motivo del cumpleaños del Rey, la Reina y las principales aristócratas de la

¹⁴ Véase C. Sanz Ayan, art. cit., pág. 278.

¹⁵ Véase J. Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, *Felipe IV. El hombre y el reinado*, Madrid: Academia de la Historia, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005, pág. 54.

Corte actuaron en la comedia «a la italiana» *La gloria de Niquea*. La soberana interpretó el papel de diosa de la hermosura. Esta fiesta se celebró en Aranjuez y fue organizada por D. Juan de Tassis, conde de Villamediana.

Las fiestas son, por excelencia, las ceremonias sociales a las que se va a mirar y a lucir indumentaria.

El guardarropa de una mujer, en el contexto de la Corte, incluía diversas piezas¹⁶. El guardainfante era un artefacto que daba volumen a las faldas; estaba formado por aros de hierro, cuerdas, ballenas, paja, pelo y otras cosas. A finales del siglo xv comenzó en Valladolid el uso de ensanchar las caderas. En la época de la Reina Mariana de Austria, la segunda mujer de Felipe IV, el guardainfante adquirió el volumen que podemos apreciar en los cuadros de Velázquez. Se ponía sobre camisas y enaguas. Sobre el guardainfante se colocaban diversas faldas: el verdugado, la pollera, hasta llegar a una amplia falda exterior llamada basquiña que si iba abierta por delante se denominaba saboyana. En los brazos se ponían anchas mangas. Se ajustaban el talle con un llamado «apretador». Sobre el mismo iban los jubones que en la época de Felipe III eran de cuello alto y cerrado y posteriormente de escote que descubría la garganta, los hombros y gran parte de los senos. La telas que se usaban eran sedas, terciopelos, encajes. Algunas se tejían o se bordaban con hilos de plata y oro. En la época de Felipe IV se preferían los colores fuertes y brillantes. El atavío se completaba con un manto que era extraordinariamente amplio y solía ser negro. Cubría a toda la persona, de la cabeza a los pies. Se sujetaba a la coronilla con un broche valioso que podía ser de oro. Había mantos finos, de tul de seda, y otros más tupidos de seda de tafetán. Las mujeres utilizaban ese manto para taparse medio ojo, como forma de coquetería. Había mantos más reducidos llamados rebocinos, mantillas, mantellinas. Algunas damas usaban sombreros con adornos de plumas que se sujetaban al pelo con broches enjovados. En los pies se ponían zapatos y chapines. Los chapines era unos zuecos de varias plataformas. También podían ir enjovados. Maribel Bandrés Oto¹⁷ ha puesto de manifiesto las diferencias existentes entre la indumentaria de las trabajadoras del cuadro *Las hilanderas* de Velázquez que se hallan en primer término y la de las señoras del fondo. Las trabajadoras llevan camisas, una de ellas con justillo, y sayas posiblemente de *estameña* o *picote de a real* que eran tejidos corrientes. Las señoras llevan basquiñas de vuelo sostenidas con enaguas almidonadas, mangas colgantes, etc. Las trabajadoras jóvenes llevan el pelo al aire, lo que indica su condición de

¹⁶ Véase J. Deleito y Piñuela, *La mujer, la casa y la moda (En la España del Rey Poeta)*, Madrid: Espasa-Calpe, 1966, pág. 152.

¹⁷ M. Bandrés Oto, *La moda en la pintura: Velázquez. Usos y costumbres del siglo xvii*, Pamplona: EUNSA, 2002, pág. 351.

doncellas, mientras que la mujer que trabaja en la rueca lleva la cabeza cubierta con un velo, como era costumbre para las mujeres mayores y casadas.

Los establecimientos de comercio más importantes se encontraban en la Plaza Mayor de Madrid y en la Puerta de Guadalajara. Allí vendían sus mercancías joyeros, roperos, pretineros, pañeros, manguiteros, sederos, comerciantes de abanicos, guantes, bolsos. También había mercaderes que tenían tenderetes en la zona que iba de Atocha a la Plaza Mayor.

El vestido expresaba, entre otras cosas, la cosmovisión de la nobleza del siglo XVII. El autocontrol, cierta rigidez y alguna constricción eran impuestos al cuerpo. El traje, los chapines y los complementos configuraban siluetas erguidas que se habían de desplazar mediante movimientos lentos, teatrales, posiblemente algo envarados. La dramática forma que proporcionaban los trajes confería orgullo de estado.

Los talles ajustados daban a la figura femenina cierto aspecto de fragilidad. Los chapines proporcionaban altura que da la impresión de imponencia y suscita sentimientos de temor y respeto. Los guardainfantes aumentaban el espacio y la distancia entre los yoes. Chapines y guardainfantes encarnaron el *pathos* femenino del barroco.

En lenguaje del traje siempre osciló entre la expresión de diferenciación de la identidad personal y de identidad de grupo. Pero el triunfo de las apariencias del siglo XVII dio preponderancia al «holismo». Con sus trajes, las mujeres emitían mensajes de pertenencia.

Los vestidos permiten combinar sutilmente pudor y exhibicionismo erótico. Cumplen una función exteriorizadora y legitimadora del erotismo. Cuando se cubre intensamente y con el máximo cuidado ciertas partes del cuerpo se consigue atraer la atención sobre ellas. En el siglo XVII, los pies femeninos fueron dotados de un gran fetichismo erótico.

Los vestidos suelen clasificar a las personas por su sexo. Aluden a los géneros masculino y femenino. Nos encontramos en una etapa de la historia del vestido en la que todavía no se había producido la drástica división de apariencias entre hombres y mujeres que sobrevino en la época moderna. El vestido masculino, con el jubón, los brahones, los gregüescos, los acuchillados, las bandas, las medias, la espada, los sombreros, las capas hablaban un lenguaje erótico. Las joyas, los terciopelos, los encajes, adornaban a los hombres. Esto no sucedía únicamente en España. James Laver¹⁸ ha puesto de manifiesto que en el siglo XVI, en Francia y en Inglaterra, la indumentaria de las mujeres era más sencilla que la de los hombres. A través de los inventarios del guardarropa de Enrique VIII de Inglaterra sabemos que poseía, entre otras prendas, jubones de terciopelo

¹⁸ J. Laver, *Breve historia del traje y la moda*, Madrid: Cátedra, 2005, pág. 81.

azul y rojo, forrados con tela de oro. Algunas de sus prendas estaban ricamente adornadas; incrustaciones de diamantes, rubíes y perlas cubrían por completo el tejido que servía de soporte y éste resultaba invisible. El rojo era un color muy utilizado por la nobleza. Aunque a mediados del siglo XVI los usos indumentarios españoles influyeron en las cortes europeas y el negro y los tonos oscuros sustituyeron a los colores vivos. Carlos V y Felipe II utilizaron mucho el negro. En Inglaterra la tendencia a usar colores oscuros se produjo en los últimos años del reinado de Enrique VIII. A los hombres los trajes cortesanos de los siglos XVI y XVII también les procuraban solemnidad y envaramiento. Pero, mientras el traje masculino subrayaba los hombros, las piernas y daba apariencia de poder y musculosidad, el traje femenino era un traje de embarazada.

Luisa Accati¹⁹ destaca la importancia que tuvo en la Edad Moderna, desde que se produjeron los conflictos entre católicos y protestantes, la relación madre-hijo en los países del sur de Europa. Según ella, a partir de finales del siglo XVI las mujeres protestantes del norte de Europa se piensan y se las requiere para que sean, sobre todo, esposas y sólo después madres, mientras que las mujeres católicas se ven, sobre todo, como madres y sólo accidentalmente como esposas. El hombre de referencia desde el punto de vista de ellas en las áreas protestantes era el marido antes que el hijo, mientras que en las áreas católicas era el hijo, a pesar de la existencia del marido. Según Accati, la relación madre-hijo en el área mediterránea configuraba una particular experiencia del poder.

En la Corte las reglas del vestido se difundían de arriba abajo. De las aristócratas de mayor rango a las de menor y de éstas a algunas mujeres urbanas. En este proceso la Reina tenía un papel especial.

M. Á. Pérez Samper²⁰ señala que en el simbolismo de la época el mito solar era aplicado al Rey y el lunar a la Reina. Ella no tenía luz por sí misma pero reflejaba la luz del sol. Aunque uno de los símbolos para representarla en las letras y en las artes era la aurora. Esta imagen se asociaba también a la Reina porque daba a luz a un nuevo sol, el heredero del trono.

La sabiduría era una de las cualidades que se consideraban propias de una Reina. Se trataba de una sabiduría que incluía conocimientos de religión, moral, lenguas, historia, pintura y música. Entre sus funciones se suponía que estaba la de ganar el amor y la fidelidad de sus súbditos para la Corona. Esta seducción se esperaba que la llevase a cabo presentando una imagen que atrajera a sus súbditos a través de su belleza y afabilidad. A su belleza interior se debía añadir

¹⁹ L. Accati, «Hijos omnipotentes y madres peligrosas. El modelo católico y mediterráneo», en I. Morant, *Historia de las mujeres en España y América Latina. II. El mundo moderno*, Madrid: Cátedra, 2005, pág. 65.

²⁰ M. Á. Pérez Samper, «Las reinas», en I. Morant, *Historia de las mujeres en España y América Latina. II. El mundo moderno*, Madrid: Cátedra, 2005, pág. 424.

su hermosura exterior. En los más diversos textos e imágenes de la época se aludía a la hermosura de la Reina. La majestad daba belleza y la belleza daba majestad.

El saber ser Reina iba unido a la discreción, la modestia, la humildad, la honestidad, la apacibilidad, la mansedumbre. Eran cualidades vinculadas en la época a la femineidad. Un aspecto importante de la discreción de la Reina era su comportamiento en la Corte que debía ser siempre disciplinado, rigurosamente ceñido a la etiqueta y al protocolo. Apartarse de esta disciplina la descalificaba como mujer y como Reina. J. Sebastián²¹ señala que la moda era un medio capital para la construcción de la imagen personal de las mujeres de rango. La dama que acompañaba a Isabel de Valois informaba a Catalina de Medicis de cómo pasaba sus días su hija y comenzaba cada jornada reseñando qué traje y peinado escogía la Reina. Esta incurría raras veces en repeticiones, gracias a su fastuoso vestuario, con un sinfín de modas francesas, españolas e italianas. Ello, señala J. Sebastián no era un capricho ni una «natural» coquetería, sino «la muy consciente utilización de un tácito pero evidente mensaje sobre la majestad de una reina».

Formaba parte de la mentalidad de la nobleza una extremada valoración de la práctica de las relaciones sociales. Entre ellas, una de las más valoradas era el amor. Los viajeros que recorrieron España durante el siglo xvii, entre ellos madame d'Aulnoy, hicieron notar la importancia que en España tenía el ritual de la cortesía, heredado de la época del amor cortes. En los *Avisos* de Pellicer y Tobar aparecen noticias, con nombres y apellidos sobre damas de la corte que eran servidas por galanes.

La complejidad de los atuendos y afeites de las mujeres fue objeto de disertación moral durante los siglos xvi y xvii²². Y también la de los hombres. La sátira de la pasión femenina por el arreglo había sido un tópico de la literatura misógina de la Edad Media. El Arcipreste de Talavera lo recogió.

Los moralistas de los siglos xvi y xvii defendían el concepto de naturaleza como expresión de orden instituido por Dios, frente al de artificio que era asimilado al engaño y al mal. Les preocupaba también la función exteriorizadora del erotismo que tienen el vestido y los afeites. Eran partidarios de que los vestidos emitieran códigos que permitieran clasificar a las personas, según sus posiciones sociales. Tendían a manifestarse en contra del deseo de movilidad social y de la emulación. Eran defensores de un orden fijo.

²¹ J. Sebastián, «Espacios visuales del poder femenino en la Corte de los Austrias», en I. Morant, *Historia de las mujeres en España y América Latina. II. El mundo moderno*, Madrid: Cátedra, 2005, pág. 448.

²² Véase M. Vigil, «La importancia de la moda en el barroco», en M. A. Durán, y J. A. Rey, *Literatura y vida cotidiana*, Zaragoza: Seminario de Estudios de la mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, 1987, pág. 187.

Los libros que escribieron sobre trajes los moralistas españoles de los siglos XVI y XVII estaban influidos por el texto que publicó a finales del siglo XV Fray Hernando de Talavera, confesor de Isabel la Católica y primer Arzobispo de Granada, *De vestir y de calzar*²³. El creía que cada persona debía ir vestida de una determinada forma, según fuera su estado. Y rechazaba que las personas modestas imitaran a la principales. Decía: «ya no hay pobre labrador ni oficial por maravilla que no vista fino paño ni aún seda que es más». También defendió que los vestidos expresaran los géneros femenino y masculino. Pensaba que las mujeres, cuyo destino era llevar a cabo las tareas de la casa, debían llevar «ropa luenga» y la cabeza cubierta. Aconsejaba que los hombres usaran ropa corta y la cabeza descubierta puesto que en su mundo estaban llamados a una vida más activa.

En el siglo XVI Fray Tomás de Trujillo publicó su *Libro llamado reprobación de trajes y abuso de juramentos*²⁴. Criticó, sobre todo, la preocupación por los trajes que veía en los hombres. Le preocupaba que la variación de los usos indumentarios introdujera confusión en un sistema simbólico, de acuerdo con el cual, cada persona debía expresar con el vestido la calidad de su estado.

Fray Luis de León, en *La perfecta casada*²⁵ y Juan Luis Vives, en *Instrucción de la mujer cristiana*²⁶ previnieron a las mujeres acerca de los problemas de la utilización de los trajes para mostrar desenvoltura erótica. Francisco de Osuna, en *Norte de los estados*²⁷ vinculó el artificio con el mal.

En el siglo XVII Alonso de Carranza publicó *Rogación en detestación de los grandes abusos en los trajes y adornos nuevamente introducidos en España*²⁸ en donde criticó el uso de los guardainfantes y de los zapatos demasiado pequeños.

Bartolomé Ximenez Patón publicó dos libros²⁹ sobre trajes y adornos; uno sobre los de las mujeres y otro sobre los de los hombres. El primero, *Ilustración a la doctrina de Fray Hernando de Talavera*, es presentado como un trabajo que se propone comentar *De vestir y de calzar*. En aquel se critica la emulación en el vestir por parte los estados más bajos a los más altos. El segundo, *Discurso de los tufos, copetes y calvas*, trata sobre los que denomina «Narcisos» que,

²³ F. H. de Talavera, *De vestir y de calzar*, N.B.A.E., 1480, V. 16.

²⁴ F. T. de Trujillo, *Libro llamado reprobación de trajes, y abuso de juramentos*, Estella, Navarra: Adrian de Anuers, 1563.

²⁵ F. L. de León, *La perfecta casada*, Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

²⁶ J. L. Vives, *Libro llamado instrucción de la mujer cristiana*, Valencia: Jorge Costilla, 1528.

²⁷ F. de Osuna, *Norte de los estados*, Sevilla: Bartolomé Perez, 1531.

²⁸ A. de Carranza, *Rogación en detestación de los grandes abusos en los trajes y adornos nuevamente introducidos en España*, Madrid: María de Quiñones, 1636.

²⁹ B. Ximenez Paton, *Ilustración a la doctrina de Fray Hernando de Talavera*, Baeza: Juan de la Cuesta, 1638; y *Discurso de los tufos, copetes y calvas*, Baeza: Juan de la Cuesta, 1639.

dice, con exquisita diligencia quieren ser afeitados y gastan mucho tiempo en el arreglo de las barbas y de los peinados.

Pedro Galindo publicó *Verdades morales en que se reprenden y condenan los trajes vanos, superfluos y profanos; con otros vicios y abusos que hoy se usan; mayormente los escotados deshonestos de las mujeres*³⁰. En él constataba que las recriminaciones de los clérigos a las mujeres surtían poco efecto. Les respondían, dice, con una serie de argumentos en lo relativo a la cuestión del pudor. Unas decían que se arreglaban por su gusto, no por solicitar a nadie. Otras, si estaban casadas, por dar gusto a sus maridos. Se apoyaban en la corriente del probabilismo. Buscaban confesores tolerantes y alegaban que nos les valía la opinión menos probable. En cuanto a la presunción masculina, la cifraba sobre todo en los nobles. Señala: a estos «peinados les dan una bandera de capitán... y [...] se pierden la plaza, la hacienda, la honra y las vidas».

Durante el reinado de Felipe IV se publicaron frecuentes reglamentaciones sobre cuestiones suntuarias. Estas trataban de controlar y restringir muy pormenorizadamente el uso de vestidos, adornos y objetos de lujo, según su coste, forma, volumen, etc. Y según los estamentos sociales. Tales disposiciones se sucedían una tras otra, debido a que no se cumplían. En ocasiones salieron a la calle los alguaciles a recortar encajes, cintas, alas de sombreros, a quitar guardainfantes y joyas. Barrionuevo y Pellicer, en sus respectivos *Avisos* y Almansa en sus *Cartas* aluden a incidentes callejeros que se producían por ese motivo.

En Francia también los moralistas escribieron sobre la moda. Daniel Roche³¹ cita a Fitelieu de Rodolphe et de Montour que publicó *La Contra Mode*, en París en 1642, en el que la moda es condenada como alienante. Pero en Francia la moda tuvo un desarrollo distinto al que tuvo en España. Aquí sería discutible sostener la tesis de Werner Sombart³² de que el lujo empujó a la industria hacia el capitalismo. En el siglo XVII, en Madrid, señala Vicens Vives³³, se acumularon rentas de la aristocracia latifundista, especialmente la de Andalucía, y las del manejo del erario público y de los intereses del imperio americano que estimularon la vida comercial. Se adoptó una política aduanera librecambista, basada en la importación de artículos de lujo. La competencia ejercida por las manufacturas holandesas, sobre todo en hilos y telas de distintas calidades, supuso ofrecer a menor precio unos tejidos que gustaban más que los de factura tradicional de los

³⁰ P. Galindo, *Verdades morales en que se reprenden, y condenan los trajes vanos, superfluos y profanos; con otros vicios y abusos que hoy se usan; mayormente los escotados deshonestos de las mujeres*, Madrid: Francisco Sáenz, 1678.

³¹ D. Roche, *The culture of Clothing*, Cambridge University Press, 1999, pág. 52.

³² W. Sombart, *Lujo y capitalismo*, Madrid: Alianza, 1979.

³³ J. Vicens Vives, *Historia Económica de España*, Barcelona: Vicens-Vives, 1967, pág. 400.

telares de las ciudades manufactureras del sur de los Pirineos³⁴. Salarios más altos, injerencias gremiales y precios mayores en España facilitaban que se vendieran las telas extranjeras. Comenzaron a usarlas príncipes y señores «para desemejarse de los demás», para sobresalir, para distinguirse. Después los tejidos extranjeros se pusieron «de moda». Gonzalo Anes y Álvarez de Castrillón cita al escritor político aragonés José-Gracián Serrano y Manero para quien las telas extranjeras se preferían a las del reino por «estar con más primor y artificio trabajadas que las naturales» y también porque se vendían más baratas «con más conveniencias» que las que tejían «los artífices paisanos». Estos —según él— no hacían las ropas «con el aliño y delicadeza» con que las trabajaban los extranjeros. La falta de competitividad de las manufacturas españolas no fue, sin embargo, el factor más importante de la crisis del siglo xvii. Había guerras, conflictos internos, sublevaciones en Cataluña, Nápoles y Portugal. Las dimensiones globales de la monarquía la convertían en un blanco sobre el que nunca se ponía el sol³⁵. A. Marcos Martín³⁶ cree que uno de los factores más importantes de la crisis de Castilla en el siglo xvii fue el esfuerzo fiscal al que fueron sometidos sus reinos en aras del mantenimiento de una determinada idea imperial.

En Madrid tuvieron importancia los Cinco Gremios Mayores. Eran corporaciones comerciales, no industriales. Se trataba de los mercaderes de paños, los de seda de la Puerta de Guadalajara, los de joyería de la Calle Mayor, los de especiería de la calle de las Postas y los de lienzos. Pañeros, sederos, joyeros, especieros y lenceros realizaron grandes beneficios. Fue normal que las personas que disponían de cierta holgura económica adoptaran pautas de consumo y de comportamiento de la aristocracia.

³⁴ Véase G. Anes y Álvarez de Castrillón, art. cit., pág. 316.

³⁵ Véase G. Parker, *op. cit.*, pág. 55.

³⁶ A. Marcos Martín, «¿Fue la fiscalidad regia un factor de crisis en la Castilla del siglo xvii?», en G. Parker, *La crisis de la Monarquía de Felipe IV*, Barcelona: Crítica, 2006, pág. 255.

EDITORIAL
CASTALIA

ZURBANO, 39 28010 MADRID
TEL: 91 319 58 57 / FAX: 91 310 24 42

CORREO ELECTRÓNICO:
castalia@castalia.es

<http://www.castalia.es>

CASTALIA incluirá este trabajo en la colección Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, como continuación del que ya publicó sobre literatura medieval, el año 2002, preparado por José Manuel Lucía y Carlos Alvar. La publicación, en varios volúmenes, continuará con otros dedicados a los siglos XVIII, XIX y XX, así como a la literatura novohispana y a las literaturas hispanoamericanas.

DICCIONARIO FILOLÓGICO DE LITERATURA ESPAÑOLA SIGLOS XVI-XVII TEXTOS Y TRANSMISIÓN

DIRECTORES Y COORDINADORES

PABLO JAURALDE
DELIA GAVELA
PEDRO C. ROJO
ELENA VARELA

Cada capítulo consta de: breve introducción; enumeración de los testimonios manuscritos e impresos que han conservado la obra u obras; informe sobre el estado de la cuestión, en donde no falta, al menos, la indicación y valoración precisa de las mejores ediciones actuales, cuando las hay.

Cada uno de ellos lo dirige un especialista:

Poesía: Pablo Jauralde Pou,
Catedrático de Literatura Española del Siglo de Oro en la Universidad Autónoma de Madrid y Director de la Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica.

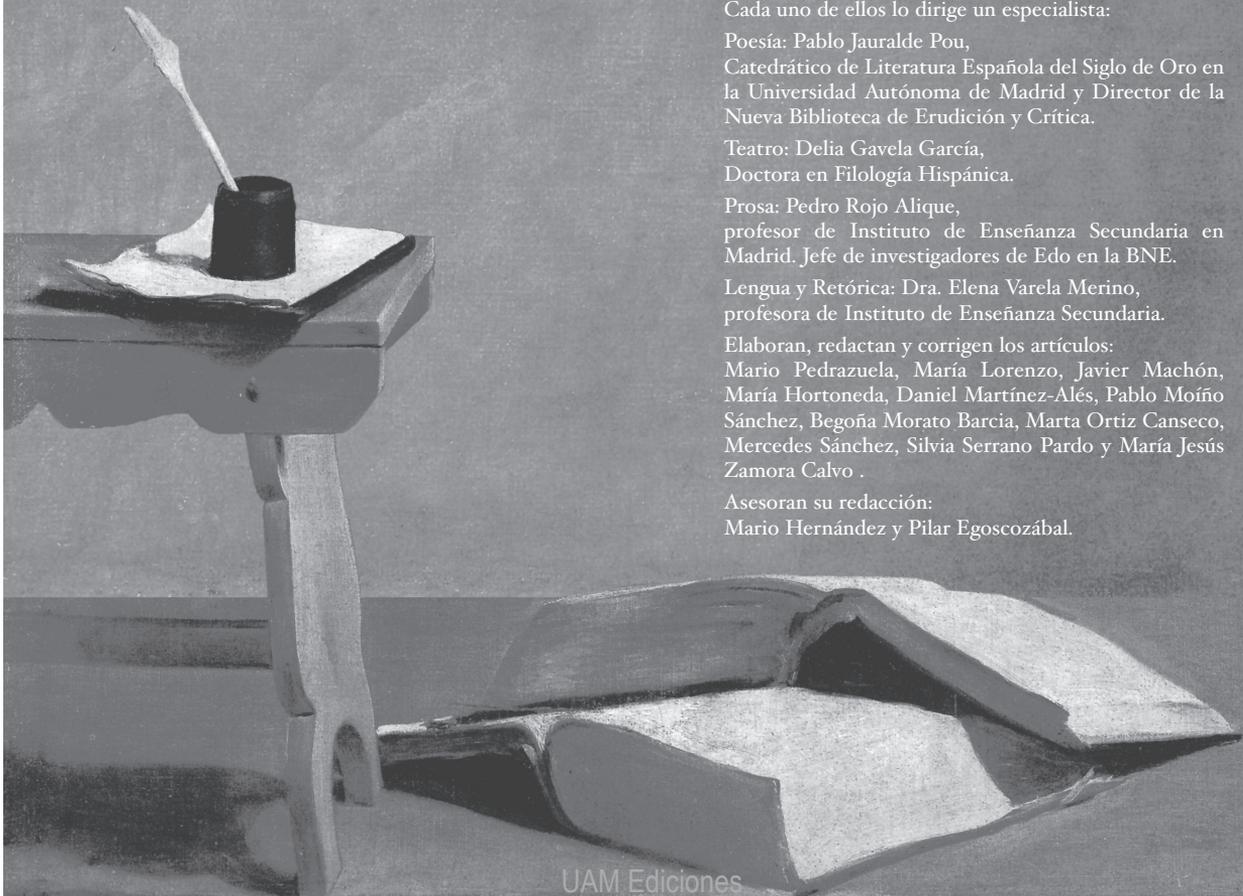
Teatro: Delia Gavela García,
Doctora en Filología Hispánica.

Prosa: Pedro Rojo Alique,
profesor de Instituto de Enseñanza Secundaria en Madrid. Jefe de investigadores de Edo en la BNE.

Lengua y Retórica: Dra. Elena Varela Merino,
profesora de Instituto de Enseñanza Secundaria.

Elaboran, redactan y corrigen los artículos:
Mario Pedrazuela, María Lorenzo, Javier Machón,
María Hortonedá, Daniel Martínez-Alés, Pablo Moño Sánchez, Begoña Morato Barcia, Marta Ortiz Canseco, Mercedes Sánchez, Silvia Serrano Pardo y María Jesús Zamora Calvo .

Asesoran su redacción:
Mario Hernández y Pilar Egoscozábal.



EDITORIAL CASTALIA

ZURBANO, 39 28010 MADRID
TEL.: 91 319 58 57 / FAX: 91 310 24 42
CORREO ELECTRÓNICO:
castalia@castalia.es
<http://www.castalia.es>

Vicenta María Márquez de la Plata y Ferrándiz

MUJERES DE ACCIÓN EN EL SIGLO DE ORO

MUJERES DE ARMAS TOMAR:
MILITARES Y NAVEGANTES
Catalina de Erauso

Isabel Barreto de Mendaña

MUJERES INTRIGANTES

Ana de Austria

Ana de Mendoza, Princesa de Éboli

MUJERES GOBERNANTES

Margarita de Parma

Isabel Clara Eugenia

Selecciones Castalia / 384 págs.

Vicenta María Márquez de la Plata y Ferrándiz

MUJERES RENACENTISTAS EN LA CÓRTE DE ISABEL LA CATÓLICA

BEATRIZ DE BOBADILLA

BEATRIZ GALINDO

LUCÍA DE MEDRANO

BEATRIZ DE SILVA Y MENESES

CATALINA DE ARAGÓN

MARÍA PACHECO

Selecciones Castalia / 384 págs.

Hernando del Castillo

CANCIONERO GENERAL

Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica 26

Edición de Joaquín González Cuenca

CINCO TOMOS / 3762 págs.

Varios Autores

ESTUDIOS SOBRE LA SÁTIRA ESPAÑOLA EN EL SIGLO DE ORO

Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica 27 / 256 págs.

Edición de Carlos Vaíllo y Ramón Valdés

Mercedes Blanco FRAGMENTOS DE UN DISCURSO

SATÍRICO EN GÓNGORA

Marco Antonio Coronel Ramos ESTRUCTURAS SATÍRICAS

EN LOS RELATOS PICARESOS

Henry Ettinghausen LA SÁTIRA ANTIJUDDÍA DE QUEVEDO

Jorge García López JUSTO LIPSIO Y LA REPÚBLICA LITERARIA

Asunción Rallo LA SÁTIRA LUCIANESCA. EL CRÓTALON ENTRE

LOS LUCIANISTAS ITALIANOS Y LA SÁTIRA ERASMISTA

Lia Schwartz LAS DIATRIBAS SATÍRICAS DE PERSIO Y

JUVENAL EN LAS SÁTIRAS EN VERSO DE QUEVEDO

Carlos Vaíllo LA SÁTIRA DE UN EXPATRIADO ESPAÑOL:

LA OLLA PODRIDA (1655), DE MARCOS FERNÁNDEZ

Ramón Valdés RASGOS DISTINTIVOS Y CORPUS DE LA

SÁTIRA MENIPEA ESPAÑOLA EN SU SIGLO DE ORO

Ana Vian SÁTIRA LUCIANESCA Y AVISOS A LA CORONA EN

EL PERU COLONIAL: EL BÁRBARO Y EL CONQUISTADOR EN

LOS COLOQUIOS DE LA VERDAD DE PEDRO DE QUIROGA

Francisco de Quevedo

OBRAS COMPLETAS EN PROSA

Dirigida por Alfonso Rey

Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica 24

VOLUMEN II

OBRAS BURLESCAS / Edición de Antonio Azaustre

EL BUSCÓN / Edición de Pablo Jauralde

Elena Varela Merino / Pablo Moño Sánchez /

Pablo Jauralde Pou

MANUAL DE MÉTRICA ESPAÑOLA

Castalia Universidad 3 / 416 págs.

Fernando Cabo Aseguinolaza / María do Cebreiro

Rábade Villar

MANUAL DE TEORÍA DE LA LITERATURA

Castalia Universidad 5 / 432 págs.

Pedro Ruiz Pérez

MANUAL DE ESTUDIOS LITERARIOS DE LOS SIGLOS DE ORO

Castalia Universidad 2 / 480 págs.

Varios Autores

GRAN ENCICLOPEDIA CERVANTINA

Dirigida por Carlos Alvar

VOLUMEN III:

CASA DE MONEDA-JUAN DE LA CUEVA

1088 págs.

Manuel Camarero / Rosa Navarro / Felipe Pedraza

/ Tomás Pérez Viejo

ANTOLOGÍA COMENTADA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

HISTORIA Y TEXTOS

SIGLO XVI

Dirigida por Andrés Amorós

576 págs.

Varios Autores

SÁTIRAS Y BURLAS SIGLOS XIV-XVI

Castalia Prima 44 / 272 págs.

Edición de Juan Varela-Portas de Orduña

Fragmentos de

Arcipreste de Hita EL LIBRO DE BUEN AMOR

Infante Don Juan Manuel EL CONDE LUCANOR

Giovanni Boccaccio EL DECAMERÓN

Ser Giovanni Fiorentino EL MERCADER DE VENECIA

Franco Sacchetti LOS TRESCIENTOS CUENTOS

Geoffrey Chaucer LOS CUENTOS DE CANTERBURY

Alonso Martínez de Toledo EL CORBACHO

Masuccio Salernitano LOS CUENTECILLOS

Nicolás Maquiavelo EL ARCHIDIABLO BELGAFOR

Matteo Bandello LOS CUENTOS

Margarita de Navarra EL HEPTAMERÓN

Miguel de Cervantes

DON QUIJOTE DE LA MANCHA [SELECCIÓN DE TEXTOS]

Castalia Prima 34 / 372 págs.

Edición de M.ª Esperanza Cabezas y Luis Ferrero

Fernando de Rojas

LA CELESTINA

COMEDIA O TRAGICOMEDIA

DE CALISTO Y MELIBEA

Castalia Prima 42 / 336 págs.

Edición de M.ª Teresa Orta Piedrafito

Lope de Vega

NOVELAS A MARCIA LEONARDA

Clásicos Castalia 292

Edición de Marco Presotto



LETRAS HISPÁNICAS

DESENGAÑOS AMOROSOS
MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR
Ed. Alicia Yllera

NOVELAS AMOROSAS Y EJEMPLARES
MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR
Ed. Julián Olivares

POESÍA LÍRICA
SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ
Ed. José Carlos González Boixo

HISTORIA DE LA MONJA ALFÉREZ, CATALINA DE ERAUSO, ESCRITA POR ELLA MISMA
Ed. Ángel Esteban

ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS
LOPE DE VEGA
Ed. Enrique García Santo Tomás

LAS BIZARRÍAS DE BELISA
LOPE DE VEGA
Ed. Enrique García Santo Tomás

EL PERRO DEL HORTELANO
LOPE DE VEGA
Ed. Mauro Armiño

NOVELAS A MARCIA LEONARDA
LOPE DE VEGA
Ed. Antonio Carreño

LA HIJA DEL AIRE
PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA
Ed. Francisco Ruiz Ramón

LA CELOSA DE SÍ MISMA
TIRSO DE MOLINA
Ed. Gregorio Torres Nebrera

PRIMERA PARTE DE FLORES DE POETAS ILUSTRES DE ESPAÑA
PEDRO ESPINOSA
Ed. Inoria Pepe y José María Reyes

CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

ESTUDIOS SOBRE RENACIMIENTO Y BARROCO
DOMINGO YNDURÁIN

HISTORIA

HISTORIA DE LAS MUJERES EN ESPAÑA Y AMÉRICA LATINA
ISABEL MORANT (DIRECTORA)
4 VOLS.

EDAD DE ORO

HOJA DE PEDIDO

Apellidos

Nombre

Institución

Dirección

Deseo recibir los números de **Edad de Oro** _____

Firma:

Envíese a:

Librería de Universidad Autónoma de Madrid
28049 MADRID

NÚMEROS DE LA REVISTA PUBLICADOS

EDAD DE ORO I

Madrid, U.A.M., 1982, 105 págs.

EDAD DE ORO II

Los géneros literarios.

Madrid, U.A.M., 1983, 215 págs.

EDAD DE ORO III

Los géneros literarios: prosa.

Madrid, U.A.M., 1984, 309 págs.

EDAD DE ORO IV

Los géneros literarios: poesía.

Madrid, U.A.M., 1985, 235 págs.

EDAD DE ORO V

Los géneros literarios: teatro.

Madrid, U.A.M., 1986, 311 págs.

EDAD DE ORO VI

La poesía en el siglo XVII.

Madrid, U.A.M., 1987, 285 págs.

EDAD DE ORO VII

La literatura oral.

Madrid, U.A.M., 1988, 285 págs.

EDAD DE ORO VIII

Iglesia y literatura. La formación ideológica de España. Homenaje a Eugenio Asensio.

Madrid, U.A.M., 1989, 226 págs.

EDAD DE ORO IX

Erotismo y literatura.

Madrid, U.A.M., 1990, 346 págs.

EDAD DE ORO X

América en la literatura áurea.

Madrid, U.A.M., 1991, 245 págs.

EDAD DE ORO XI

San Juan de la Cruz y fray Luis de León y su poesía.

Homenaje a José Manuel Blecua.

Madrid, U.A.M., 1992, 251 págs.

EDAD DE ORO XII

Edición, transmisión y público en el Siglo de Oro.

Madrid, U.A.M., 1993, 410 págs.

EDAD DE ORO XIII

Francisco de Quevedo y su tiempo.

Madrid, U.A.M., 1994, 240 págs.

EDAD DE ORO XIV

Lope de Vega.

Madrid, U.A.M., 1995, 328 págs.

EDAD DE ORO XV

Leer «El Quijote».

Madrid, U.A.M., 1996, 216 págs.

EDAD DE ORO XVI

El nacimiento del teatro moderno.

Madrid, U.A.M., 1997, 343 págs.

EDAD DE ORO XVII

El mundo literario del Madrid de los Austrias.

Madrid, U.A.M., 1998, 247 págs.

EDAD DE ORO XVIII

Felipe II: Medio Siglo de Oro.

Madrid, U.A.M., 1999, 239 págs.

EDAD DE ORO XIX

Poética y Retórica en los siglos XVI y XVII.

Madrid, U.A.M., 2000, 322 págs.

EDAD DE ORO XX

Revisión de la novela picaresca.

Madrid, U.A.M., 2001, 222 págs.

EDAD DE ORO XXI

Libros de caballerías: textos y contextos.

Madrid, U.A.M., 2002, 549 págs.

EDAD DE ORO XXII

Música y literatura en los Siglos de Oro.

Madrid, U.A.M., 2003, 508 págs.

EDAD DE ORO XXIII

La lengua literaria en los Siglos de Oro

Madrid, U.A.M., 2004, 473 págs.

EDAD DE ORO XXIV

La tradición clásica en los Siglos de Oro

Madrid, U.A.M., 2005, 481 págs.

EDAD DE ORO XXV

El Quijote cuatrocientos años después

Madrid, U.A.M., 2006, 615 págs.

MERCEDES ALCALÁ

Mujer, escritura y pintura en los Siglos de Oro: hacia la conciencia de autoría

JULIA BARELLA

María de Zayas. Desengaños de la vida contados por una mujer

ASUNCIÓN BERNÁRDEZ

Pintando la lectura: mujeres, libros y representación en el Siglo de Oro

RAFAEL BONILLA

Máscaras de seducción en las Novelas a Marcia Leonarda

TERESA LANGLE DE PAZ

Feminismos prevaecientes. Hacia una nueva historia del siglo XVII

ADRIENNE MARTÍN

El erotismo de la serrana devoradora de hombres

JOSÉ MARÍA PAZ GAGO

La noble lectora. Las lecturas caballerescas de la duquesa

MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO

Versos españoles a tres damas del Renacimiento europeo

ANTONIO REY

Apuntes sobre el género novelesco de «Sucesos y prodigios de amor», de Juan Pérez de Montalbán

FANNY RUBIO

El sujeto femenino de la Noche oscura de San Juan de la Cruz

JOSÉ RAMÓN TRUJILLO

Mujer y violencia en los libros de caballerías

LUIS MIGUEL VICENTE

La Venus Urania de Garcilaso frente a la Venus Pandemo de Aldana y de otros petrarquistas españoles

MARILÓ VIGIL

Los usos indumentarios de las mujeres de la Edad de Oro: el triunfo de las apariencias