

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos



Número 11 (2024)

ISSN: 2297-2692

ARTENUEVO: REVISTA DE ESTUDIOS ÁUREOS

CONSEJO DE REDACCIÓN

Director: Antonio Sánchez Jiménez - Université de Neuchâtel

Editores: Cipriano López Lorenzo - Université de Neuchâtel;

Adrián J. Sáez – Università Ca' Foscari Venezia

Secretario: Jacobo Llamas – Universidad de León

MIEMBROS DEL CONSEJO

Frederik A. de Armas - University of Chicago / Antonio Carreño - Brown University / Santiago Fernández Mosquera - GIC-Universidade de Santiago de Compostela / Robert Folger - Universität Heidelberg / Agustín de la Granja - Universidad de Granada / Ann L. Mackenzie - University of Glasgow / Felipe B. Pedraza Jiménez - Universidad de Castilla-La Mancha / Pedro Ruiz Pérez - Universidad de Córdoba / Germán Vega García-Luengos - Universidad de Valladolid / Julio Vélez Sainz - Universidad Complutense de Madrid

CONSEJO ASESOR EXTERNO

Roberta Alviti – Università degli studi di Cassino e del Lazio Meridionale / Fausta Antonucci - Università di Roma Tre / Hugo O. Bizzarri - Université de Fribourg / Manuel Ángel Candelas Colodrón - Universidad de Vigo / Antonio Cortijo Ocaña - University of California, Santa Bárbara / Christophe Couderc - Université Paris Ouest-Nanterre La Défense / Enrico di Pastena - Università di Pisa / Raymond Fagel - Universiteit Leyden / Francisco Florit Durán - Universidad de Murcia / Luis Galván - GRISO-Universidad de Navarra / Jorge García-López - Universitat de Girona / Enrique García Santo-Tomás - University of Michigan-Ann Arbor / Rafael González Cañal - Universidad de Castilla-La Mancha / Carlos M. Gutiérrez - University of Cincinnati / Luis Iglesias

Feijoo - GIC-Universidade de Santiago de Compostela / A. Robert Lauer - University of Oklahoma / Itziar López Guil - Universität Zürich / José Manuel Lucía Megías - Universidad Complutense de Madrid / Fernando Plata Parga - Colgate University / Gonzalo Pontón - Universitat Autònoma de Barcelona / Marco Presotto - Università de Bologna / Victoriano Roncero - Stony Brook University / Javier Rubiera - Université de Montréal / Guillermo Serés - Universitat Autònoma de Barcelona / Diego Simini - Università del Salento / Christoph Strosetzki - Universität Münster / Luc Torres - Université du Havre / Alejandra Ulla Lorenzo - University College Dublin / Thomas Weller - Leibniz-Institut für Europäische Geschichte, Mainz

SUMARIO:

ARTÍCULOS:

María José ALONSO VELOSO.....	1
Quevedo, lector de Nebrija y Pérez de Guzmán.	
Florencia CALVO	39
«No solo la imitaba, mas vencía». De Silvio a Amarílida: tradición y nuevas mitologías en «La rosa blanca» de Lope de Vega.	
Miguel CARABIAS ORGAZ	65
Una carta autógrafa de Argote de Molina al asistente y al cabildo secular de Sevilla.	
Jorge FERREIRA BARROCAL	83
Las narices en la poesía dramática de Lope de Vega. Apuntes a la fortuna de un tópico risible.	
Abraham MADROÑAL	116
Entre el Greco y Lope de Vega: nuevos datos sobre el Dr. Gregorio de Angulo.	
Clea GERBER	147
Armas y letras entre Cervantes y Avellaneda: el caso de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe.	

unine

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

MONOGRÁFICO:

AUTOPROYECCIÓN DEL YO AUTORIAL EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Elena CANO TURRIÓN y Tania PADILLA AGUILERA	170
Mecanismos de autoproyección autorial en la Edad Moderna.	
Natalia PALOMINO TIZADO	176
Espinel y Marcos de Obregón: vidas paralelas.	
Miguel Ángel LAMA HERNÁNDEZ	196
Construcción autobiográfica en los escritos de Bartolomé José Gallardo (1776-1852).	
Tania PADILLA AGUILERA	218
«Carta en respuesta de otra que le había escrito su amigo...» de Benegasi y Luján: la plasmación del yo autorial en una epístola anecdótica.	
Elena CANO TURRIÓN	247
Díez y Foncalda: la máscara y el autor.	

RESEÑAS:

- Miguel CAMPIÓN 272
 MANSON, William R. y C. George PEALE, eds., Luis Vélez de Guevara, *El conde don Sancho Niño*, Newark, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2023. ISBN: 978-1-58871-394-0. 169 págs.
- Luis GÓMEZ CANSECO 275
 GAMBIN, Felice, ed., Alonso de Freylas, *Si los melancólicos pueden saber lo que está por venir con la fuerza de su ingenio o soñando*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor, 2023. ISBN: 978-84-7651-051-3. 198 págs.
- Clara MONZÓ RIBES 279
 PEALE, C. George, ed., Francisco Agustín Tárrega, *El renegado de Jerusalén*, Santa Bárbara, eHumanista, 2021. 91 págs.
- Adrián J. SÁEZ 285
 BLANCO, Mercedes, y Aude PLAGNARD, *El universo de una polémica: Góngora y la cultura española del siglo XVII*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2021. ISBN: 978-84-9192-212-4 (Iberoamericana) / 978-3-96869-188-6 (Vervuert). 747 págs.
- Fernando SANZ LÁZARO 290
 ARCIELLO, Daniele y Juan MATAS CABALLERO, eds., *Pícaros y picaresca. Nuevos estudios en torno a la picaresca, desde sus orígenes hasta la actualidad*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2023, ISBN: 978-84-9192-353-4. 245 págs.
- Eduardo TORRES COROMINAS 297
 GÓMEZ, Jesús, *La literatura y el ocio en la sociedad cortesana del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca (Estudios Filológicos, 350), 2021. ISBN: 978-84-1311-570-2. 202 págs.
- Alan VELÁZQUEZ 303
 MOYA GARCÍA, María (coord.), Mónica GARCÍA QUINTERO, Lavinia RODRÍGUEZ GARCÍA y Claudia DEMATTÈ (eds.), *Obras de Juan Pérez de Montalbán. Segundo tomo de comedias, vol. 2.4*, Kassel, Reichenberger, 2022. ISBN: 978-3-967280-39-5. 434 págs.

ARTÍCULOS





QUEVEDO,
LECTOR DE NEBRIJA Y PÉREZ DE GUZMÁN

María José ALONSO VELOSO
Universidade de Santiago de Compostela (España)
mariajose.alonso@usc.es

Recibido: 13 de agosto de 2023
Aceptado: 2 de octubre de 2023
<https://doi.org/10.14603/11A2024>

RESUMEN:

El presente artículo da noticia de dos nuevos libros que pudieron pertenecer a la biblioteca de Quevedo: el *Sapientum dicta vafre* de Nebrija, en edición de 1577, y la llamada *Crónica de don Juan Segundo*, en la refundición atribuida a Pérez de Guzmán, datada en 1517. Conservados ambos en la Real Academia Española, incluyen el nombre del escritor en la portada, así como notas marginales que presentan rasgos propios de la caligrafía quevedesca y cabe atribuir a su pluma. Otras anotaciones y los subrayados son, en cambio, de autoría incierta.

PALABRAS CLAVE:

Biblioteca de Quevedo, Nebrija, *Sapientum dicta vafre*, Pérez de Guzmán, *Crónica de don Juan Segundo*, Biblioteca de la Real Academia Española.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 11 (2024) / ISSN: 2297-2692



QUEVEDO, READER OF NEBRIJA AND PÉREZ DE GUZMÁN

ABSTRACT:

This article reports on two new books that may have belonged to Quevedo's library: the *Sapientum dicta vafre* by Nebrija, in an edition of 1577, and the so-called *Crónica de don Juan Segundo*, in the recast attributed to Pérez de Guzmán, dated 1517. Both are preserved in the Real Academia Española, and include the name of the writer on the title page, as well as marginal notes that show features typical of Quevedesque calligraphy and can be attributed to his pen. Other annotations and underlining are, on the other hand, of uncertain authorship.

KEYWORDS:

Quevedo's Library, Nebrija, *Sapientum dicta vafre*, Pérez de Guzmán, *Crónica de don Juan Segundo*, Library of the Real Academia Española.



La reconstrucción de la biblioteca de Francisco de Quevedo, a través de la paciente localización de los libros que poseyó y se dispersaron después de su muerte, ha despertado un creciente interés en las últimas décadas¹. Las referencias a la avidez intelectual y lectora del escritor barroco, reflejada en el considerable volumen de libros que reunió, se retrotraen a su época: en 1663, su primer biógrafo, Pablo Antonio de Tarsia, se refirió a «cinco mil cuerpos» de libros, tal vez hiperbólicamente². La noticia del biógrafo en el siglo XVII tal vez deba reducirse a proporciones mucho más modestas: desde luego está muy alejada de la cifra exigua en torno a 200 ejemplares ofrecida por Maldonado (1975: 406), a partir de los inventarios realizados después de la muerte de Quevedo. Antonio Juan Luis de la Cerda, VII Duque de Medinaceli, recibió una parte importante de los libros de Quevedo tras su fallecimiento, y vendió alrededor de 1500 a los frailes benedictinos del monasterio de San Martín de Madrid³. Este hecho explica que el erudito dieciochesco Martín Sarmiento constatase la presencia de ejemplares con su nombre y/o sus marcas de lectura en dicho lugar. Los índices de la biblioteca mencionada se han convertido en un útil instrumento a la hora de identificar los volúmenes que posiblemente poseyó el escritor. Se trata de tres relaciones datadas en 1699, 1730 y 1788⁴. A ellas se suma la información recuperada por Maldonado (1975) en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.

Sobre las bases señaladas se ha asentado un rastreo inacabable de datos que, aún vigente y en permanente revisión cuatro siglos después, va completando los perfiles de una biblioteca que probablemente nunca lleguemos a conocer, ni tan siquiera de modo aproximado⁵. Desde el principio y hasta el momento actual, la

¹ Este artículo es resultado del proyecto de investigación «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas*» (Ministerio de Ciencia e Innovación, PID2021-123440NB-I00; AEI/FEDER, UE). Agradezco el personal de la biblioteca de la RAE su amabilidad y su imprescindible ayuda para la consulta directa de los ejemplares durante mi visita a Madrid.

² Sigo, modernizándola, la edición facsímil de Prieto y Pedraza (1988: 35). Recuerda Tarsia que, después de su muerte, «ni aun parecieron dos mil». Previamente, explica los hábitos lectores de Quevedo: «Fue tan aficionado a libros que apenas salía uno cuando luego le compraba [...] leíalos don Francisco no de paso, sino margenándolos, con apuntar lo más notable y con añadir, donde le parecía, su censura» (págs. 34-35).

³ Véanse Paz y Meliá (1915), Maldonado (1975), Álvarez Márquez (1988) y Pérez Cuenca (2015), entre otros.

⁴ El de 1699 y el de 1730 se custodian en la Biblioteca Nacional de España, con las firmas ms. 13647 y ms. 1908, respectivamente; el de 1788, en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, ms. 9/2099.

⁵ Puede consultarse el recorrido cronológico de Pérez Cuenca (2019), más detallado, que incluye algunos datos nuevos respecto a sus aportaciones precedentes sobre esta materia y es la más actualizada de ellas.

información acumulada no ha hecho más que ratificar la imagen de un erudito que atesora volúmenes, los lee, los anota, los subraya y entabla un constante diálogo con ellos, a veces marcado por la emoción ante el clásico, como mostró recientemente Moya del Baño (2022), a propósito del ejemplar de las *Silvas* estacianas. En ocasiones, además, resulta posible reconstruir el proceso que convirtió la lectura y las anotaciones marginales en huellas textuales engastadas en su creación literaria original, como sucede con Séneca, Floro o Estacio⁶.

El propósito de esta aportación es dar noticia de dos nuevos volúmenes que cabe incorporar a la biblioteca de Quevedo, conservados ambos en la Real Academia Española de Madrid: el *Sapientum dicta vafre...* de Nebrija, en edición con fecha de 1577, y la llamada *Crónica de don Juan Segundo*, en la refundición atribuida a Pérez de Guzmán, en este caso datada en 1517.

En el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid existe una referencia a «un vocabulario de a f^o en seis reales», que Maldonado (1975: 421) identificó con el de Alfonso Fernández de Palencia y el de Nebrija, por figurar ambos en el índice de San Martín de 1788, pista que ha sido seguida por otros críticos, pero sin resultados definitivos. Salvo la escueta referencia que acabo de apuntar, las abundantes aportaciones en torno a los libros que poseyó Quevedo no incluyen más vestigios de que entre ellos pudiesen encontrarse las obras de Nebrija y Pérez de Guzmán a las que se dedica el presente artículo⁷.

⁶ Sobre los dos primeros, véase Ettinghausen (1964 y 1972); para el tercero, Kallendorf y Kallendorf (2000).

⁷ Sin el menor propósito de exhaustividad, cito solo las de Astrana Marín (1932 y 1946), Orozco (1942), Jones (1950), Crosby (1967), Komanecky (1975), Ettinghausen (1964 y 1972), López Estrada (1967), Rey (1985), López Grigera (1996), Schwartz y Pérez Cuenca (1999), Kallendorf y Kallendorf (2000), Cacho (2001), Carrera (2002), Sánchez Laílla (2003), Peraita (2004), Moya del Baño (2005, 2013, 2014 y 2016, entre otros), Alonso Veloso (2010a y 2010b), Fernández González/Simões 2012, Pérez Cuenca (2015 y 2019, entre otros) y Vélez-Sáinz (2017).



Figura 1. Folios del mss./1908 de la BNE, índice de 1730, con obras de Nebrija.

No obstante, el *Índice* de 1730, que incorpora un total de once referencias para la entrada «Nebrija (Antonii)», algunas de ellas muy vagas, recoge un título que podría apuntar a la obra de la que vamos a ocuparnos, *Sapientum dicta vafre et acutissime cum glosemate Aelij Antonij Nebrissensis*, con la siguiente indicación: «Eiusdem dicta sapientium» (figura 1), a la que se añade con distinta caligrafía y tinta «Lexicon Latinum». Esta parte de la relación contiene numerosas notas manuscritas, algunas de ellas tachadas, de difícil interpretación.

CRÓNICA DE JUAN SEGUNDO

La conocida como *Crónica de Juan II*, titulada *Comiença la Cronica del serenissimo rey don Juan el segundo...*⁸, fue impresa en Logroño, por Arnao Guillén de

⁸ Contenido completo, según la exhaustiva descripción en el catálogo de la biblioteca de la RAE, que utilizo en esta parte del artículo: «Siguen la Generaciones e semblanças & obras de los excelentes reyes de España don Enrique el tercero & don Juan el segundo y de los venerables perlados y notables caualleros que en los tiempos destos reyes fueron / Ordenados por el noble cauallero Fernan Perez de Guzman; Corregidas y emendadas & adicionadas por el doctor Lorenço Galindez de Caruajal» (fols. CCXLI-CCLIIII). Puede consultarse la descripción bibliográfica del catálogo en el siguiente enlace: <https://www.rae.es/biblioteca/catalogo/?TITN=62244>

Brocar, en 1517. La obra fue comenzada por Alvar García de Santa María, y concluida por Fernán Pérez de Guzmán (1377-1460), con prólogo de Alvar, y prefacio y correcciones de Lorenzo y Galíndez de Carvajal, cuyo nombre consta en el colofón como corrector⁹, donde también se incluye la fecha de impresión.

Se trata de la crónica más compleja del siglo xv en lo que atañe a los problemas de autoría, redacción y transmisión del texto. Las dificultades se deben a que no fue el resultado de un proceso de elaboración ininterrumpido, sino el fruto de acontecimientos políticos en la corte que determinan la existencia de secciones diferentes. La primera parte, cuya narración abarca hasta 1420, está protagonizada por Fernando de Antequera; la segunda llega al año 1435; y la tercera, la que ahora nos ocupa, una refundición revisada y llevada a la imprenta por Lorenzo Galíndez de Carvajal en 1517, está dedicada a Carlos I y narra hechos posteriores a 1435¹⁰. Existen, por lo tanto, tres estadios textuales diferentes, tanto en relación con su autoría como con la visión ideológica que promueven. En síntesis de Gómez Redondo (2004: 226-227):

La Crónica de Juan II resulta tan problemática como el reinado de este monarca; las sucesivas —y lamentables— circunstancias por que atraviesa la corte castellana en estas casi cuatro décadas van a afectar a un proceso de redacción, detenido al menos en dos ocasiones. Don Álvaro fue responsable en su integridad de la llamada *Primera parte*, extendida de 1406 al bienio de 1418-1419; de este original hoy perdido, queda el testimonio de tres manuscritos; asimismo, don Álvaro acometió la redacción de la *Segunda parte*, que abarca los años de 1420 a 1434, y de la que se conserva el manuscrito original (G, Escorial X-ii-2), más una copia del siglo xvi (BN Madrid 1618), con notas y correcciones de Zurita. De 1435 en adelante se cuenta con la *Refundición* que fue el texto que imprimiera Lorenzo Galíndez de Carvajal en 1517, dirigida al joven Carlos I.

⁹ En su colofón se lee: «Acaba la crónica del rey don Juan el Segundo, corregida por el doctor Lorenzo Galíndez de Carvajal, del consejo del muy alto y muy poderoso el rey don Carlos nuestro señor y su relator referendario, catedrático de prima en el estudio de Salamanca. Impresa en la muy noble y leal ciudad de Logroño por mandado de su alteza, por Arnao Guillén de Brocar, su impresor. A x días del mes de Octubre año de mil.ccccxvii. Deo gratias». Galíndez de Carvajal habría depurado el texto, partiendo de la Crónica de Juan II que escribió Alvar García de Santa María, y de una recopilación atribuida a Fernán Pérez de Guzmán, que la reina Isabel habría guardado manuscrita en su cámara. Además de esta edición, se conservan cuatro impresos: 1) Logroño: Arnao Guillén de Brocar, 1517, 10 de octubre; 2) Sevilla: Andrés de Burgos, 1543, 20 de diciembre [a costa de Pedro Jiménez y Diego Jiménez]; 3) Pamplona: Thomas Porralis, 1590 [a costa de Juan Boyer]; 4) Pamplona: Thomas Porralis, 1591 [a costa de Juan Boyer].

¹⁰ Sobre el proceso de elaboración de la segunda parte, desde los borradores hasta el texto definitivo, véase Bautista (2014). En torno al discurso y la elocución en la crónica, Gómez Redondo (2004).

El libro está impreso con letra gótica, como es usual en el período. Su portada incluye una orla a dos tintas, que se emplean también en el texto, dispuesto a dos columnas. Incorpora tres grabados xilográficos: el autor presentando el libro al rey; una representación del Calvario, en el verso de la hoja [cristus]10; y finalmente, el rey Juan II y personajes de su corte, en el verso de la hoja con signatura B8. Su foliación, con errores, es la siguiente: [26], CCLIIII [i.e. 255] h.; sign.: [cristus]10, A-B8, a9, b-z8, 2a-2h8, 2i6.



Figura 2. Portada de la *Crónica de Juan Segundo*, con el nombre de Quevedo.

El ejemplar, encuadernado en piel, se conserva en la biblioteca de la RAE con signatura 21-I-8 (*olim* D- G^a 1^a). Podría haber pertenecido a la biblioteca de Gonzalo Machado, comprada por la Real Academia Española en 1733. El título completo que consta en la portada es el siguiente: COmienza la Cronica del sereniffimo / rey don Juan el segundo deste nõbre impresſa enla muy noble & leal ciudad de Lo- / groño:por mãdado del catholico rey dõ / Carlos su visnieto:por Arnao guillen de / brocar su impresſor con priuilegio por su / alteza concedido que nadie la imprima venda ni traya d / otra parte a eſtos reynos por ſpacio de diez años:ſo la pe / na en el dicho priuilegio contenida.

El libro tuvo que pertenecer a la biblioteca de Quevedo, a juzgar por el nombre y la firma autógrafa que figuran en la portada (figura 2). El ex-libris manuscrito se sitúa en un blanco de la orla tipográfica, a la izquierda y de forma vertical, y está acompañado de una rúbrica. En un espacio vacío de la parte superior central se escribe «Costo.66.[...]», en probable alusión al precio del volumen, y, en la parte inferior, una especie de firma.

El volumen debió de tener varios poseedores, y presenta marcas de lectura, tintas y caligrafías de, al menos, dos personas diferentes, aunque podrían ser tres o incluso más (figuras 3 a 8)¹¹. La mayor parte de las abundantes notas copiadas en los márgenes, en letra más pequeña y regular, trazada con tinta más clara, no parecen deberse a la mano de Quevedo, a quien solo cabe atribuir con total seguridad siete notas no muy extensas que consisten en frases usualmente breves y alguna palabra suelta, entre ellas la que identifica al poseedor del libro, cuyo nombre está escrito en la portada del volumen. Existe un grupo interesante de anotaciones marginales cuya autoría resulta más dudosa, algunas de las cuales se refieren a personajes históricos que interesaron al escritor. Los subrayados, que proliferan en las distintas partes del volumen, son de atribución incierta, y lo mismo sucede con las indicaciones «ojo» que aparecen en diversos lugares del texto.

¹¹ Se aprecia muy bien la diferencia de letras cuando coinciden en dos folios enfrentados, por ejemplo, en el verso del fol. lxxviii, donde se anota en la parte inferior derecha «prisión de Juan García de Guadalajara, secretario del condestable don Ruy Lopez Davalos y cómo fue degollado por la traición que hizo a su señor», y en el fol. lxxix. En otros lugares, como el fol. Clxxvi(v), una nota parcialmente cortada está escrita con letra más grande, pero su autoría no está clara.



Figuras 3 a 8. Páginas con subrayados y notas con caligrafías diferentes.

SIETE NOTAS AUTÓGRAFAS

Se relacionan a continuación, en primer lugar, las notas que con mucha probabilidad son de su autoría, a la vista de sus rasgos caligráficos, semejantes a los que se aprecian en el nombre autógrafo que consta en la portada del volumen y a los descritos por distintos críticos previamente. Como se comprobará, se concentran en unos pocos capítulos y un grupo relativamente pequeño de folios:

– Nota 1. «Donfrancisco-deQuevedo-Villegas» (figura 2).

Se sitúa en la portada y va acompañada de la firma. Frente a las notas autógrafas marginales, los trazos de las letras del nombre son regulares.

– Nota 2. «Tamayo» (figura 9).

La primera nota marginal tras la de la portada, que consiste solo en un nombre propio con un subrayado, se encuentra en el fol. Lxi, en un pasaje del capítulo

que narra cómo el rey salió del castillo de Villalba y se dirigió a Montalbán a toda prisa. En el margen izquierdo del folio, se localiza la anotación de Quevedo, con letra más grande y tinta más oscura que otras marcas de lectura previa, que usualmente tienen caligrafía más pequeña¹².

El texto al que remite cuenta también con un subrayado. Ramiro de Tamayo fue ayo de don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla y «mentor, hombre de confianza y valido» del rey Juan Segundo (Téllez, 2020: 25), como se lee en la *Vida de los españoles célebres* de Manuel José Quintana¹³. El condestable, a quien Quevedo prestó atención en su obra, volverá a aparecer en otras notas de autoría más dudosa.

El pasaje en el que se inserta la nota relata la decisión de Juan Segundo y su séquito de encaminarse al fuerte de Montalbán: «Visto el castillo de Villalba no ser defendadero, el rey determinó de partir luego dende y preguntó si cerca de allí había alguna buena fortaleza. Y Ramiro de Tamayo, que vivía con Álvaro de Luna y sabía bien de aquella comarca, le respondió que a cuatro leguas de allí, de la otra parte del río, había un castillo bien fuerte que se llamaba Montalbán y era de la reina doña Leonor de Aragón. Aunque el camino era asaz áspero, el rey determinó de se partir luego para allá y comió muy poco y partiose y pasó la barca y pasaron juntamente con él el conde don Fadrique y el conde de Benavente y Álvaro de Luna y Pedro Portocarrero y Diego López y Pero Suárez de Toledo, hermanos, y Pero Carrillo de Huete».

¹² A diferencia de lo que hago con el texto general de los pasajes que cite, en el caso de las notas autógrafas conservo, por su interés, las grafías, la ortografía y la puntuación quevedescas.

¹³ A propósito de unas donaciones con las que fue honrado Álvaro de Luna por el monarca, y que recibió en su nombre Ramiro de Tamayo, Téllez (2020: 26) explica: «Don Álvaro tomó posesión de ambas en calidad de señor en agosto de 1420. No lo hizo en persona. Delegó en Ramiro de Tamayo, titulado Guarda del rey, quien asistió a las ceremonias de rigor en Cornago (15 de agosto) y Jubera (20 de agosto) recibiendo los juramentos acostumbrados».

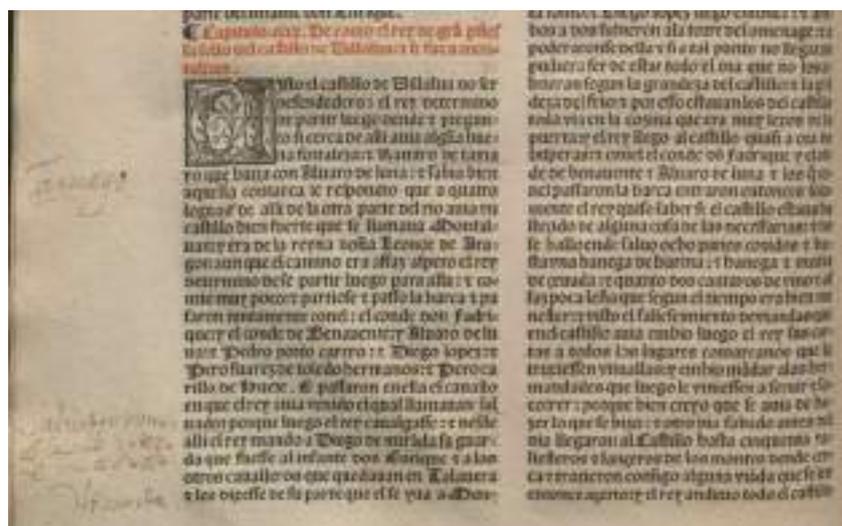


Figura 9. Notas sobre Ramiro de Tamayo, el caballo Salvador y Diego de Miranda.

– Notas 3 y 4: «Salvador nombre / de caualllo indecen / te i mal puesto / Miranda» (figura 9).

El interés que parece haber sentido Quevedo por esta parte del libro durante su lectura se confirma con la presente anotación, a propósito del nombre de un caballo, «Salvador». Se copia la nota citada al margen, con su caligrafía. La crítica parece responder a la mezcla indecorosa de un término asignado por antonomasia a Jesucristo y el nombre de un caballo, aunque este perteneciese a un monarca, Juan II.

Un poco más abajo del lugar señalado, se subraya el texto «salvador y de miranda». Justo a continuación de la nota marginal previa, añade Quevedo una palabra: «Miranda», que apunta hacia otro personaje del cual se habla en el texto: «Diego de Miranda, su guarda».

El pasaje al que remiten ambas notas dice: «E pasaron en ella el caballo en que el rey había venido, el cual llamaban Salvador, porque luego el rey cabalgase, y desde allí el rey mandó a Diego de Miranda, su guarda, que fuese al infante don Enrique y a los otros caballeros que quedaban en Talavera...».

– Nota 5: «Ponce de león / —quiñones.» (figura 10).

Quevedo inserta su nota en el margen derecho del fol. Lxii, que forma parte del capítulo en el que el infante vuelve a Talavera y se cuentan sus acciones; en él se subraya «Pero Ponce de León y Diego Hernández de Quiñones», los nombres propios a los que alude el texto autógrafo.

Por las fechas a las que se refiere esta parte de la crónica, el noble citado es Pedro Ponce de León, que habría vivido desde c. 1370 hasta 1448. Fue señor de Marchena, conde de Medellín y conde de Arcos. En cuanto a Diego Hernández de Quiñones, Villa (2012) explica que el sobrino del regente de Castilla durante la minoría de edad de Juan II, Fernando de Antequera, sobresalió a su lado como representante del ideal de nobleza, según se infiere de las crónicas de Fernán Pérez de Guzmán y Alvar García de Santa María. Fue, de hecho, Merino Mayor de Asturias y uno de los Grandes de Castilla más destacados: «uno de los principales actores en materia política y militar» y, en consecuencia, sujeto con un «protagonismo singular en la crónica del reinado de Juan II». Según el propio Villa (2012), se conoció con el sobrenombre de «el de buena fortuna», como explica Fernán Pérez de Guzmán en *Generaciones y semblanzas* (págs. 707-708).

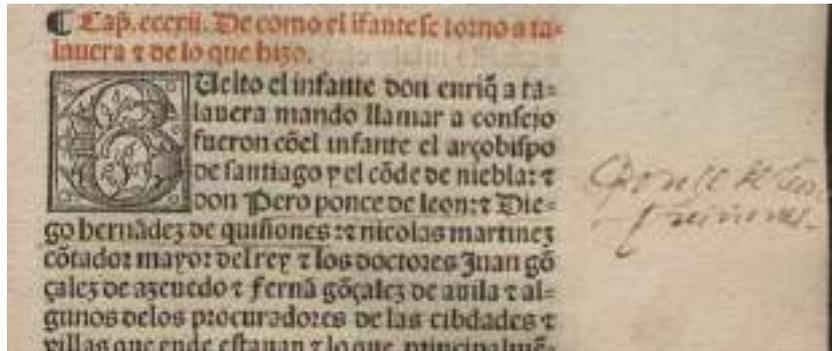


Figura 10. Nota sobre Pero Ponce de León y Diego Hernández de Quiñones.

– Nota 6: «+ / dotor franco del / consejo delRey / i suoidor. / fue embajad[or] / a Portugal» (figura 11).

El capítulo cuyo epígrafe relata cómo el rey, de acuerdo con algunos de los grandes de sus reinos y los procuradores, otorgó la paz perpetua al rey don Juan de Portugal, presenta en el verso del fol. Cxxvi un subrayado en la parte inferior de la columna izquierda. Tal marca de lectura se acompaña de la anotación marginal transcrita, situada en la parte inferior izquierda, también con caligrafía indudablemente quevedesca.

El pasaje señala: «Y por quanto había debates sobre los daños que los naturales del reino habían rescebido de naturales del rey de Portogal y naturales del rey de Portogal de los del rey, concordose que el rey satisficiese a sus naturales de los daños que recibieran, y así mismo el rey de Portogal a los suyos; y a pocos días que

esto fue hecho el rey envió por su embajador al rey de Portugal al doctor Diego González Franco, su oidor y de su consejo, para que antel el rey de Portugal y el infante eduarte su hijo otorgasen y firmasen y jurasen la paz de todo lo contenido en los capítulos della y sellasen con sus sellos el contrato que della se hizo, los cuales lo pusieron así en obra en presencia deste doctor embajador del rey por ante notarios públicos de Castilla y Portugal».

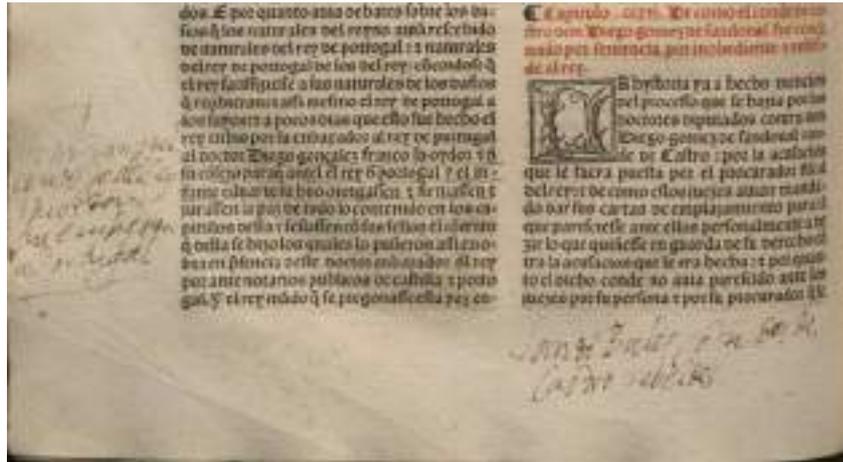


Figura 11. Anotaciones de Quevedo sobre el doctor Franco y los Sandovalés.

Conocido como doctor Franco, Diego González de Toledo o Diego González Franco era oidor de la Audiencia Real y contador mayor de las rentas;¹⁴ hombre prudente y docto en derecho, además de miembro del Consejo Real, según Juan de Mariana¹⁵.

Cañas (2012: 482) enumera las misiones diplomáticas protagonizadas por refrendarios reales; entre ellas menciona las de este personaje: entre 1428 y 1429 fue enviado a la corte de Aragón para tratar la paz con Alfonso V; en 1430 protagonizó una embajada a Portugal «para negociar el arbitraje del rey lusitano en el conflicto entre castellanos, aragoneses y navarros»; y aún recibe dos nuevas encomiendas: «El príncipe don Enrique le ordena enviar las tropas y pertrechos que había solicitado a la ciudad de Murcia para servir al rey», en 1444; y, en 1447, «en Soria, con la corte, durante una recepción a los embajadores aragoneses».

– Nota 7: «Sando Bales Condes de / Castro rebeldes» (figura 11).

¹⁴ Así lo recuerda Jerónimo de Zurita en *Anales*, libro XIV, capítulo VII.

¹⁵ En su *Historia de España*, volumen 11, libro 21.

En el mismo folio que la nota anterior, pero apuntando al contenido del capítulo dedicado a la condena promulgada contra el conde de Castro don Diego Gómez de Sandoval, que sentenció su condición de inobediente y rebelde al rey, se encuentra otra nota de Quevedo, situada en la parte inferior derecha.

Se refiere al siguiente pasaje: «La historia ya ha hecho mención del proceso que se hacía por los doctores diputados contra don Diego Gómez de Sandoval, conde de Castro, por la acusación que le fuera puesta por el procurador fiscal del rey y de cómo estos jueces habían mandado dar sus cartas de emplazamiento para el que pareciese ante ellos personalmente a decir lo que quisiese en guarda de su derecho contra la acusación que le era hecha, y por cuanto el dicho conde no había parecido ante los jueces por su persona y por su procurador...».

Es posible que el interés de Quevedo por este pasaje obedezca a sus vínculos con los Sandoval. De hecho, se conserva un nutrido conjunto de cartas del escritor a Sancho de Sandoval, con quien mantuvo una estrecha relación, en el periodo comprendido entre 1635 y 1645¹⁶. Su contacto epistolar se inició, por lo tanto, durante los años previos a su encarcelamiento en San Marcos de León y no se interrumpió hasta su muerte. En una de las cartas, fechada en 1636, le habla de un opúsculo suyo, consagrado al más célebre Sandoval, valido de Felipe III: el *Breve compendio de los servicios de don Francisco Gómez de Sandoval*, duque de Lerma, a quien dedicó también los sonetos «Yo vi la grande y alta jerarquía» y «Tú, en cuyas venas caben cinco grandes». En otra, fechada el año siguiente, recordando la desgracia de la casa del duque de Lerma, desea a su interlocutor «se multipliquen los Sandoval» (*Epistolario*, pág. 401)¹⁷.

ALGUNAS NOTAS Y SUBRAYADOS DE AUTORÍA INCIERTA

El volumen que poseyó Quevedo contiene algunas notas que no presentan los rasgos propios de la segunda caligrafía mencionada, pero lo cierto es que tampoco coinciden plenamente con el trazo quevedesco identificado en los casos anteriores. En particular, llama la atención que en estos casos se dibujan letras más pequeñas y regulares, aunque la forma de algunas de ellas posea alguna apreciable

¹⁶ Véase un estudio de esta colección epistolar y la edición de la misma en Sánchez Sánchez (1998 y 2009).

¹⁷ «este verano me informé de los procedimientos y acciones de nuestro duque de Lerma, que goza de Dios; desde que salió de Madrid con el marqués Spínola hasta que murió, y todo lo he escrito, y nada me ha sido de más consuelo, y cree será de grande estimación a los que vendrán el leerlo, y de igual mancilla» (*Epistolario*, pág. 392).

similitud, más acusada si nos fijamos en el texto autógrafo realizado con trazos más esmerados: la firma de la portada. Dado que en estos casos no puedo descartar por completo que hubiesen sido escritas por el autor barroco tal vez en otros momentos, pero tampoco atribuírselas con seguridad, considero oportuno darlas a conocer en este apartado diferente, dedicado a marcas de autoría más dudosa, sin numerarlas, para diferenciarlas de las previas. Excluyo, por razones obvias, todas aquellas que manifiestamente fueron trazadas por mano ajena a Quevedo, que, como se ha explicado ya, son las más abundantes.

– En el fol. Xiiii se insertan dos subrayados laterales a la derecha y una anotación que podría ser de Quevedo, pero me plantea muchas dudas: «genelogia del conde / estable don alvaro / deluna //» (figura 12). El tamaño de la letra es inferior, y también difiere el trazo de alguna consonante, pero su interés por la figura de don Álvaro de Luna, en este caso en torno a sus orígenes, explicaría esta nueva marca de lectura.

– En el fol. lxix, vuelto, parecen convivir dos caligrafías en el margen izquierdo de un subrayado lateral que abarca varias líneas (figura 13): una de trazos grandes y hecha con tinta más oscura, compatible con los rasgos caligráficos de Quevedo («Castº», abreviatura de castillo), aunque su brevedad me impide afirmarlo, y otra que parece añadirse, realizada en letra más pequeña y tal vez por distinta pluma («de garcimuno / [A]larcon y chinchilla / []on del marquesado»).

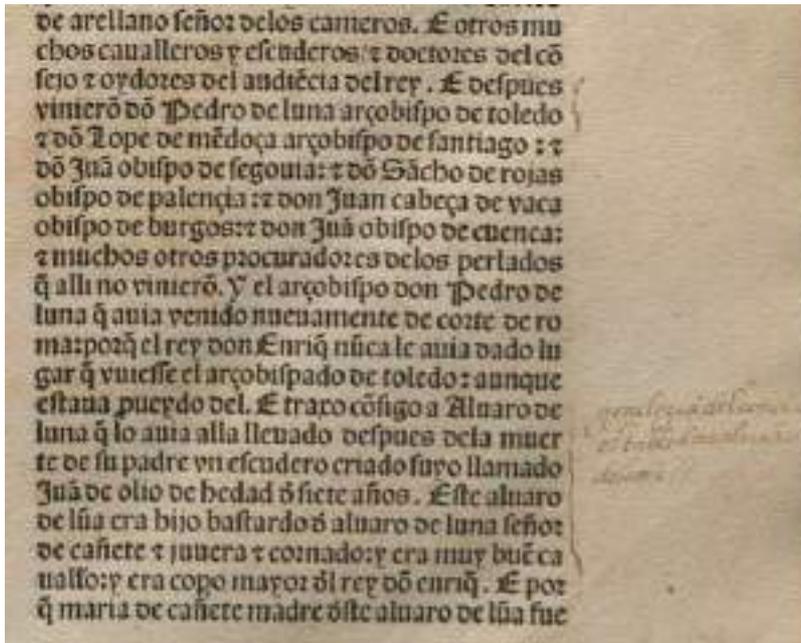


Figura 12. Nota de atribución dudosa sobre Álvaro de Luna.

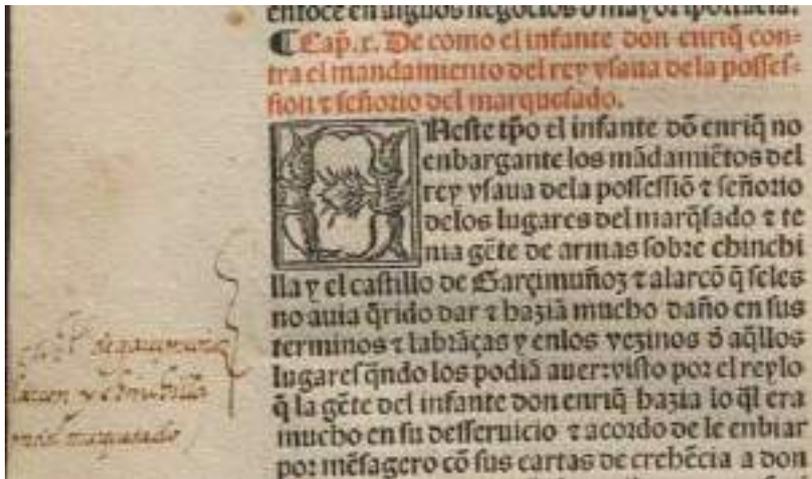


Figura 13. Nota de atribución dudosa sobre el castillo de Garcimuñoz.

– En el verso del fol. lxxviii se añade una nota: «prision de Ju^o garcía de guadalajara / s^o del q^e stable don Ruy lopez daualos / y como fue degollado por la trayci / on q̄ hiço a su s^r» (figura 14).

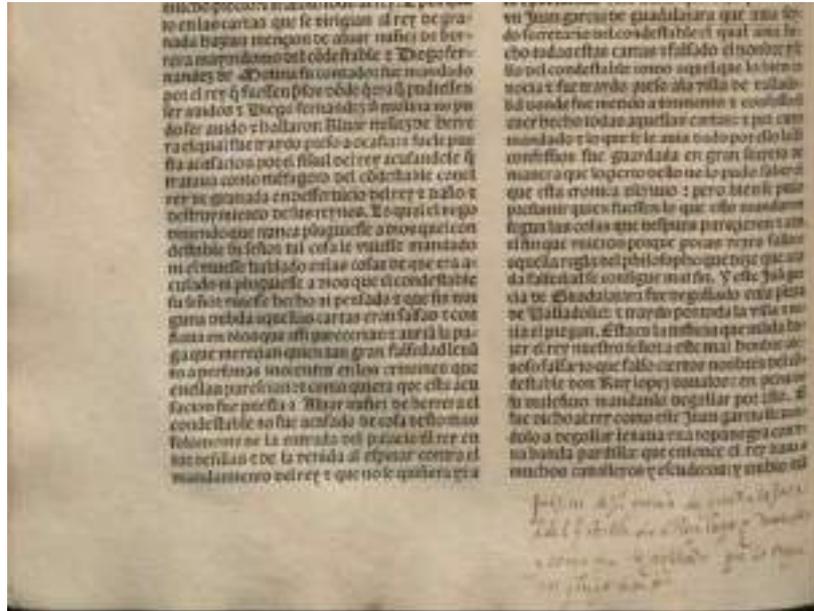


Figura 14. Nota sobre Ruy López Dávalos de dudosa autoría.

La anotación, cuyos trazos difieren de los que figuran de forma mayoritaria en el volumen, pero no parecen plenamente coincidentes con los de Quevedo, se refiere a un pasaje en el que consta un breve subrayado, perteneciente al capítulo «De cómo después de la prisión del infante vinieron al rey el infante don Juan y los que con él eran idos a montar»: «y este Álvar Núñez tenía un hijo comendador de la orden de Calatrava, criado del maestre don Luis de Guzmán, el cual trabajó tanto y por tantas vías hasta que hizo prender a un Juan García de Guadalajara, que había sido secretario del condestable, el cual había hecho todas estas cartas y falsado el nombre y sello del condestable».

El contenido de la nota marginal apunta al condestable Ruy López Dávalos, personaje histórico que mereció alguna atención por parte de Quevedo, en concreto una anotación autógrafa en otro libro, debida sin duda a su caligrafía, a la que me referiré en la nota siguiente, dedicada al mismo sujeto. Este hecho, y también su localización en la parte del libro donde constan más marcas de lectura quevedescas, respaldarían su autoría, pero algunos rasgos de las letras exigen cautela y explican que prefiera incluirla entre las de atribución dudosa.

– En el fol. Lxxix, se introduce manuscrita esta amplia anotación de autoría incierta, inserta en la parte inferior del margen derecho: «Repartimiento / de la plata

del / conde estable y la / suplicacion q hi/cieron al Rey sus / enemigos q la reçi/bieron» (figura 15).

La nota se corresponde con un pasaje del capítulo en el que el rey ordena requisar la plata del Condestable don Ruy López Dávalos y después la reparte. Al comienzo del mismo, en la parte donde consta la anotación, se relata lo siguiente: «La plata que Pedro de la Cerda trajo del castillo de Jodar el rey la repartió para que la tuviesen en secrestación hasta saber si el Condestable don Ruy López Davalos debía perder lo suyo; y los secrestadores fueron el infante don Juan y don Sancho de Rojas, arzobispo de Toledo y el almirante don Alonso Enríquez y Pedro de Zúñiga, justicia mayor del rey y Diego Gómez de Sandoval, Adelantado de Castilla y don Rodrigo Alonso Pimentel, conde de Benavente y Álvaro de Luna, señor de Santisteban y Fernán Alonso de Robres, los cuales suplicaron al rey que, pues ellos se habían...».

En efecto, como documenta Carmona (2021), después de su llegada a la corte de Castilla en época del rey Juan I, y también tras lograr diversos cargos, un amplio señorío y un incremento notable de su patrimonio gracias al favor de Enrique III, cayó en desgracia en coincidencia con la minoría de edad de Juan II. En consecuencia, sus bienes fueron confiscados y repartidos entre miembros de la casa del rey, sin que sus descendientes pudiesen recuperar tal fortuna pese a sus intentos.

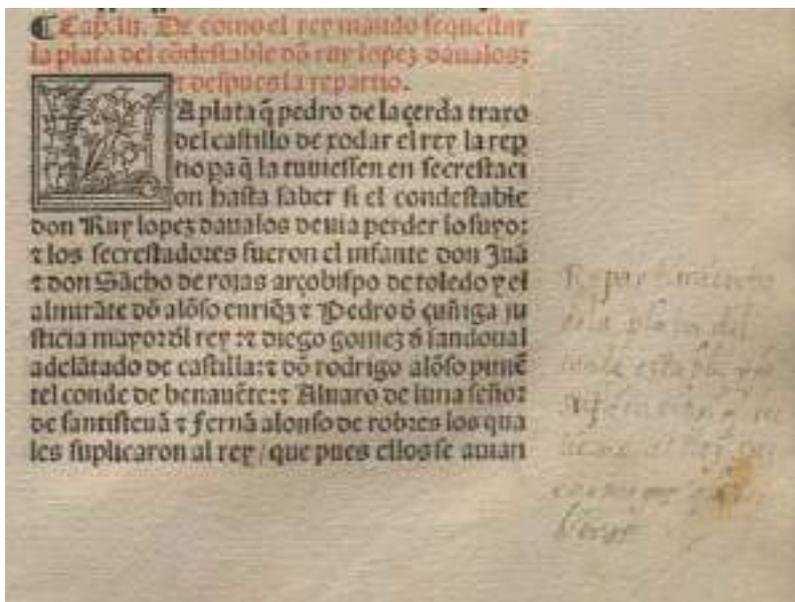


Figura 15. Nota a propósito del reparto de la plata requisada al Condestable.

Como se aprecia, este personaje estaba presente ya en la nota previa, de autoría dudosa. En este sentido, cabe recordar la comedia *Próspera fortuna de don Álvaro de Luna y adversa de Ruy López Dávalos*, atribuida inicialmente por la crítica a Tirso de Molina y publicada en la *Segunda parte de las Comedias de Tirso de Molina* (Madrid, 1634), que conoció una continuación. Blanca de los Ríos (1946: 1949-1959) propuso que las dos partes de esta comedia fueron escritas por el mercedario en colaboración con Quevedo en 1615, y después reescritas por Tirso en 1621. Desde la propuesta de Wilson (1956: 25-36), existe consenso crítico para atribuir dicha obra a Antonio Mira de Amescua, lo que no obsta para que se plantee la posible colaboración de Tirso. En cualquier caso y aunque quepa descartar la intervención de Quevedo en la semblanza teatral sobre este personaje, sabemos ya que la figura histórica de López Dávalos interesó especialmente al escritor, gracias al hallazgo de Sánchez Laílla (2003: 494-495), quien dio noticia de tres notas autógrafas copiadas en un comentario aristotélico, la *Nueva idea de la tragedia antigua* de González de Salas, una de ellas dedicada precisamente al condestable:

Advirtiéndolo yo que, porque en las comedias de Ruy López de Ávalos, que era bueno, porque caí en desventura por las mentiras de un traidor, en lugar de adquirir conmiseración, se enfurecían los oyentes en tal odio que, topando en la calle al farsante que hacía el traidor, le apedreaban y herían, por lo cual vino a no osar hacerle ninguno, tracé una comedia en que al bueno todos los que le querían favorecer le destruían, y nada le sucedía por culpa sino por desdicha, en que se adquirió con aplauso conmiseración religiosa, no manchada de odio enfurecido.



Figura 16. Nota sobre institución de regimientos perpetuos en Toledo.

– Una nueva nota dudosa se lee en el verso del fol. lxxx, en el capítulo donde se narra cómo el rey puso regidores en Toledo y les dio instrucciones sobre dicho regimiento, situada en el margen izquierdo: «desde este año son / perpetuos los Regi / mientos de tº» (figura 16).

La anotación se refiere al pasaje: «Por lo cual, el rey habido su consejo, mandó que en esto se tuviese la forma que el rey don Alonso su tercero aguelo ordenó que en Burgos y en Sevilla y en Córdoba y en algunas otras cibdades del reino se tuviese». El sistema de gobierno se explica justo a continuación: «Es a saber que hubiese en ellas regidores perpetuos que tuviesen cargo del regimiento en uno con los oficiales de la justicia y cuando cualquier destos regidores vacase por finamiento en otra manera que el rey proveyese de otro y que el número de los regidores desta cibdad fuese el de la cibdad de Burgos, que son diez y seis regidores».

– En el capítulo que da noticia de la sentencia contra el condestable don Ruy López Dávalos, se cuenta la distribución de los bienes confiscados a este personaje histórico, situado de nuevo en el centro de atención de la lectura del volumen. Al margen izquierdo del fol. lxxxii, con letra apretada y abundantes abreviaturas (y por lo tanto de más difícil identificación), se sitúa la nota que transcribo: «Sent^a q^a / elq^e esta / ble y Re / partimiº / de sus es / tados» (figura 17)¹⁸.

– El capítulo que aborda la decisión del rey de designar condado a Santisteban de Gormaz y nombrar a Álvaro de Luna Condestable de Castilla y Conde de Santisteban contiene otra anotación manuscrita en la parte inferior del margen derecho, en el fol. Lxxxii, al igual que la anterior nota: «titulo de condado / + / a s esteuan» (figura 17).

El comentario, una vez más protagonizado por Álvaro de Luna, remite a la siguiente consideración de la crónica: «Estando el rey en Tordesillas, acordó de hacer condado a Santisteban y mandó que dende en adelante don Álvaro de Luna se llamase Condestable de Castilla y Conde de Santisteban, donde se hizo en este aucto muy gran fiesta».

El sujeto aludido, que pudo nacer en torno al año 1390 y murió en 1453, fue conde de San Esteban de Gormaz, Condestable de Castilla y maestre de Santiago.

¹⁸ El texto, abreviado debido al escaso espacio marginal disponible en ese punto, puede interpretarse como 'Sentencia contra el Condestable y repartimiento de sus estados'.

Su andadura política sobresalió sobre todo a partir de su intervención en el denominado «golpe de estado de Tordesillas», que protagonizó el infante de Aragón. El hecho de permanecer al lado del rey le valió recibir diferentes privilegios, entre ellos la donación de San Esteban de Gormaz. En síntesis de Álvarez Valenzuela¹⁹:

Álvaro formó parte del pequeño grupo que tomó el poder en 1422, al ser reducido a prisión el infante Enrique, aunque puso sumo cuidado en que fuera Juan quien apareciera como cabeza de esa oligarquía; fue uno de los más beneficiados en el reparto de cargos y prebendas: varias villas, el título condal sobre su villa de San Esteban, el cargo de condestable y la Cámara de los Paños constituían un patrimonio que le elevó al reducido grupo de los Grandes. Él y su esposa fueron unos de los padrinos del príncipe Enrique y ocuparon puestos destacados en su jura como heredero.



Figura 17. Sentencia contra el Condestable y premio para Álvaro de Luna.

Como en el caso de Ruy López Dávalos, conocemos la atención prestada a este personaje por parte de Quevedo. De hecho, le dedicó un romance, «A los pies de la Fortuna», que refleja de modo peculiar el vuelco experimentado en la fortuna

¹⁹ Remito a la detallada biografía de Álvarez Palenzuela para el *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*.

de Álvaro de Luna, prendido y degollado en 1453. En él figuran este caballero, vertiendo lágrimas sobre un crucifijo, y un bufón vestido de negro, color que evoca la desgracia sufrida por el valido:

»No en que eres Luna te fíes,
cuando traidores te cercan,
pues otro sol de justicia
no se libró de sus tretas.
»Ve de Luzbel la privanza,
que cayó por su soberbia,
que aun los ángeles peligran
en la privanza y alteza.
»Fuiste cohete en el mundo,
subiste a las nubes mismas:
subiste resplandeciente;
bajas ya ceniza a tierra.
»Porque la pólvora misma
que te subió tan ligera,
abrasándote, te baja
vuelto carbones en piezas.
»Condestable, mi señor,
ya de tus glorias inmensas
al mundo que te las dio
toma el Señor residencia.
»Pues que todo fue prestado
(la vida, el honor, las prendas),
no es mucho que, agradecido,
al que te las dio las vuelvas.
(Quevedo, *A don Álvaro de Luna*, vv. 45-68)²⁰

Por otra parte, como señaló Roncero (2019: 155-156), Quevedo relacionó un suceso contemporáneo, la ejecución del marqués de Siete Iglesias, con la muerte del privado de Juan II en *Grandes anales de quince días*: «siendo don Álvaro de Luna tan diferente en todo y en las causas de la muerte, le enterraron en Valladolid con los ahorcados, donde estuvo muchos años»²¹.

²⁰ Cito por la edición de la *Poesía completa* de Rey y Alonso (2021), donde el poema tiene el número 730.

²¹ Véase la edición de Roncero (2005: 100).

– En el fol. lxxxiiii, al margen del capítulo que rememora la estancia del rey en Valladolid, el parto de la reina doña María y el nacimiento del príncipe don Enrique, se inserta una nota parcialmente cortada y también de caligrafía dudosa: «[]acimº del Rey / [do]n enriiq» (figura 18).

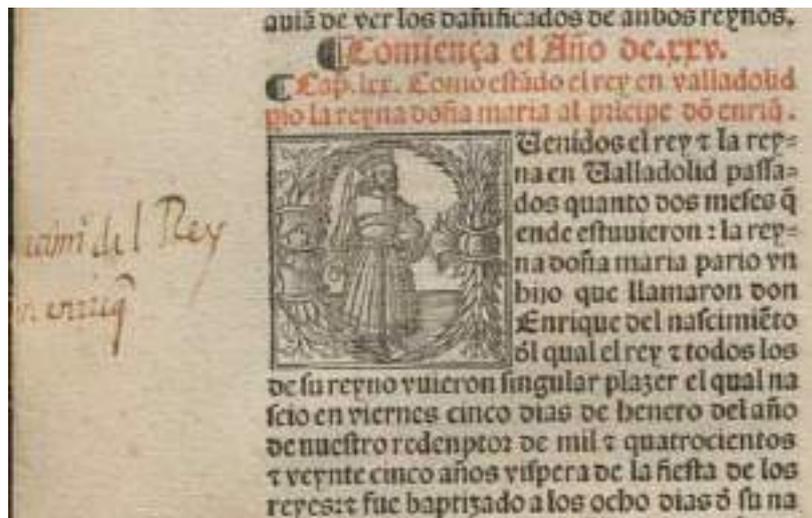


Figura 18. Nota sobre el nacimiento del rey Enrique.

– En el vuelto del fol. cxviii, en la parte superior derecha, dentro del capítulo dedicado al reparto de las fronteras de los moros y el envío a ellas de sus capitanes, se localiza la siguiente nota manuscrita: «mrd de la Villa de mula. a al.º yañez / fajardo» (figura 19). Remite a un pasaje subrayado con una línea vertical curva: «En este tiempo hizo el rey merced al adelantado Alonso Yáñez Fajardo de la villa de Mula, que es en el reino de Murcia, porque este adelantado era muy buen caballero y le había muy bien servido».



Figura 19. Nota de atribución dudosa sobre la villa de Mula.

Algunos rasgos de la caligrafía son compatibles con una posible autoría de Quevedo, pero el tamaño de la letra es menor y su disposición más regular. No obstante, la extensión de la nota para el espacio marginal disponible pudo provocar la adaptación de la escritura al mismo.

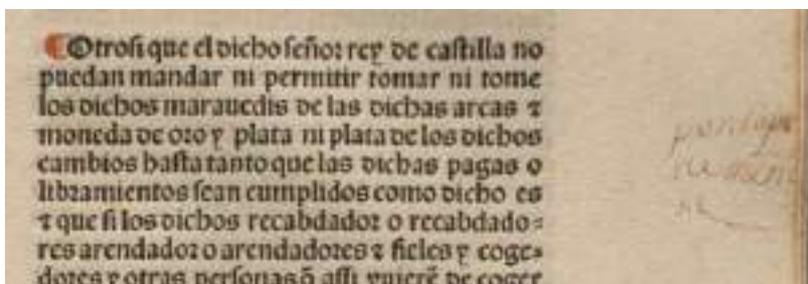


Figura 20. Otra nota de dudosa autoría referida a Pero Lope de Mena.

– En el fol. cxlviii, figura una nota en el margen derecho parcialmente cortada y de caligrafía dudosa: «peroLope[] / de mena» (figura 20).

De menor relieve, aunque interesantes también, son los casos en que se inserta la llamada «ojo» o se destaca con algún tipo de subrayado una parte del texto cuyo contenido resulta coherente con las preocupaciones ideológicas que identificamos como propias de Quevedo, en particular las que configuran su pensamiento

político. En tales casos, que se exponen a continuación, resulta imposible discernir la autoría de tales marcas de lectura, por lo que se apuntan como mera posibilidad.



Figura 21. Subrayados, dos llamadas «ojo» y nota ajena a Quevedo.

– En el fol. lxxix se subraya una porción de texto y se escribe en el margen derecho de la primera columna «ojo» (figura 21). El pasaje dice: «y halló que Alonso Yáñez Fajardo había tomado en nombre del infante don Enrique y de la infanta su mujer la posesión de la villa de Villena y de todas las otras villas del marquesado, salvo de Alarcón y del castillo de Garcimuñoz y de Chi[n]chilla». Un poco más abajo, vuelve a añadirse otra indicación, «ojo», y se subraya lateralmente un pasaje en cuya parte inferior se sitúa una anotación ajena a la mano de Quevedo, a propósito del siguiente texto de la crónica: «El rey se partió para Santisteban de Gormaz, donde hizo recibir por señor a Álvaro de Luna y le dio la posesión que hasta entonces no la había tomado».



Figura 22. Nueva indicación con la palabra «ojo» y un subrayado.

– En el fol. clxxxv, en el margen derecho, se escribe nuevamente «ojo», y el trazo de la *j* es semejante al que conocemos en pasajes de textos autógrafos de Quevedo (figura 22), aunque la brevedad de la indicación impide afirmar que se trate de una nota a él atribuible. Se refiere al texto, con subrayado, «hechos en la guerra de los moros y así mismo lo que fue dado al conde don rodrigo de Villandrando y a Diego fernández de Quiñones en emienda del derecho que tenían a Cangas y Tineo».

Por otra parte, algunos de los numerosos subrayados podrían deberse a la pluma de Quevedo, por su relación con algunos asuntos que juzgamos centrales en su pensamiento político. Además de los casos señalados, que se localizan en pasajes donde conviven con las notas, destaco algunos lugares:

– En el verso del fol. 9 se traza un subrayado lateral, en medio de la columna izquierda, con anotación parcialmente ilegible y que no parece de Quevedo: «determinación del [...] Carvajal». En la columna derecha, figura un subrayado lateral que la abarca casi por completo, con la indicación «ojo» (figura 23). Se trata de una parte en la que se advierte a los poderosos sobre el daño que acarrea la negligencia de reyes y príncipes que delegan sus responsabilidades en sus ministros, al tiempo que se advierte a aquellos sobre el riesgo que entraña «hacer de nadie singularidad de confianza demasiada en lo tocante a su persona y real estado». El contenido del fragmento resaltado aborda algunas de las preocupaciones expresadas por Quevedo en su obra política, en particular la idea de que los monarcas no deben ofrecer públicamente un trato de privilegio a alguien de su entorno, ni tampoco delegar sus responsabilidades en ministros, pues así pierden de hecho las prerrogativas de su condición real. Son ideas reiteradas, por ejemplo, en *Política de Dios*, por lo que el subrayado podría ser de Quevedo.



Figuras 23 y 24. Subrayados y llamadas con la indicación «ojo».

– En el fol. 10, existe un subrayado al final de la columna izquierda y la indicación «ojo»; la marca se prolonga al comienzo y hasta mediada la columna derecha (figura 24). En esta ocasión el interés recae sobre la reflexión a propósito de quienes ponen «toda su esperanza en las privanzas y favor mundano y en las dignidades y honras y intereses» que se derivan del trato con reyes y príncipes, descuidando su obediencia a Dios, a quienes se amonesta sobre «la poca constancia y firmeza de la variedad humana» y «lo poco que pueden los poderosos y cuán más sujetos que otros son al tiempo y a la diversidad de pareceres de muchos».

Una vez más, las reflexiones sobre los privados y los pretendientes, que desperdician su vida esperando el favor de los poderosos y descuidando su bienestar espiritual, también se reconocen como centrales en el pensamiento de Quevedo. Existen en sus obras, en verso y en prosa, distintos pasajes que retratan la ambición y las acciones de los aspirantes a algún beneficio, sobre todo en *Política de Dios* y *Discurso de las privanzas*.

– Al comienzo de la crónica propiamente dicha, en cuya portada figuran dibujos de los protagonistas, entre ellos el rey don Juan en su parte central, se sitúa el prólogo, con la foliación reiniciada. En la parte superior hay tres notas que no cabe considerar de Quevedo; en la columna de la izquierda, se encuentran subrayados el texto y las líneas con un trazo vertical: «según sentencia de Séneca, quien las cosas pasadas no mira la vida pierde» (fol. i; figura 25).

El interés del autor barroco por la obra del latino es bien conocida²², y cabe encontrar expresiones próximas, aunque no idénticas, en sus textos.

– En la parte superior del verso del fol. vii, se localiza una nota con caligrafía que no es la de Quevedo, que remite a un pasaje enmarcado con dos líneas verticales y una horizontal. Tales marcas podrían pertenecer al autor de la anotación; no obstante, su contenido pudo interesar a Quevedo, por estar relacionado con la Orden de Santiago a la que perteneció y con la que se implicó en la defensa del patronato único del Apóstol con dos memoriales: «Y esto hizo él, porque es costumbre en estos reinos que el pendón de Sevilla y el maestre de Santiago lleven siempre la delantera en el asentar de los reales doquiera que vaya» (figura 26).



Figuras 25 y 26. Cita de Séneca subrayada en una página con distintas caligrafías y pasaje sobre la Orden de Santiago.

Como cierre de este apartado cabe hacer algunas consideraciones. En primer lugar, parecen existir dos tintas diferentes en estas notas: una más negra, con caligrafía más próxima a la de Quevedo (por ejemplo, en las figuras 15, 16 y 17), y otra más amarronada, de trazo más pequeño y regular (figuras 12, 14 y 9). En segundo lugar, sorprende que ninguna de las anotaciones vaya acompañada de

²² Remito, entre otros, a los estudios de Ettinghausen (1969 y 1972), ya citados previamente.

subrayados en el texto —salvo el que se traza bajo el nombre Juan García de Guadalajara, en la figura 14—, algo que sí sucede con todas las anotaciones que hemos considerado indudablemente quevedescas, una tendencia que marca las pautas de un *usus legendi* o *usus annotandi* propio del escritor apreciable en otros libros pertenecientes a su biblioteca. No obstante, su ausencia tampoco puede considerarse un dato definitivo, pues de hecho la nota 7, relativa a los Sandoval, carece de este tipo de marcas de lectura, y no hay duda de que se trata de un texto autógrafo.

EL LIBRO DE NEBRIJA



Figura 27. Portada del libro de Nebrija, con el nombre de Quevedo.

El ejemplar de la obra de Antonio de Nebrija (1444-1522) presenta el siguiente título y datos de impresión en la portada (figura 27): SAPIENTVM DI- / CTA VAFRE ET ACVTIS- / SIME CVM GLOSEMATE / Aelij Antonij Nebriſſenſis / nunc denuo recognita & / emendata. [Debajo del título, tachado:] Don francisco deQuevedo / [Marca tipográfica con el dibujo de un águila] / [Con otra caligrafía, en el margen izquierdo del dibujo:] Es del In.e / Collegio de / S. Bernar / dino de Toledo = / ANTIQUARIAE. / In aedibus Aelij Antonij Nebriſſenſis. / Anno 1577.

Con 90 h., formato 8º y signaturas A-L8, M2, procede de la biblioteca de Quevedo y del Colegio de San Bernardino de Toledo²³, como consta en las anotaciones manuscritas de propiedad de su portada. Encuadernado en pasta y con colofón, incluye en su portada un escudo xilográfico imperial con un águila bicéfala. Se conserva en la biblioteca de la Real Academia Española, donde se identifica con la signatura 12-X-45²⁴.

En este caso también consta manuscrito el nombre de Quevedo en la portada (figura 27), sin rúbrica, y solo existen algunos subrayados, la corrección de dos erratas y tres breves anotaciones, dos de ellas al margen del lugar donde se inserta la tachadura. Tales marcas de lectura se sitúan en los libros primero y segundo.

– Nota 1. «Don francisco deQuevedo». En la portada del libro (figura 27). Como se observa, tal indicación aparece tachada con tinta de otro color; presumiblemente, pudo introducirse la marca cuando el volumen pasó a otro poseedor: el colegio de San Bernardino de Toledo.

– Nota 2. «ojo» (figura 28).

En el libro primero, a propósito del apartado titulado «De Cleobulo» (fols. 25-27), se localiza un subrayado al margen en el párrafo de la nota a pie de página (fol. 25v), referida a la expresión De Cleobulo. Ex lindo (fol. 25): «Lindus oppidum fuit vnum ex tribus...»²⁵. Además del subrayado lateral, se destaca el primero de los

²³ Vinculado a la Universidad de Toledo, como el Colegio de Santa Catalina o el de San Miguel de Talavera de la Reina, fue uno de sus diferentes colegios mayores y menores. Aunque se fundó en 1581, sus orígenes podrían remontarse al año 1565, cuando el canónico Bernardino Zapata Herrera dispuso en su testamento la fundación del Colegio San Bernardino. Desapareció en 1845, como lo hizo la propia Universidad.

²⁴ Remito a la descripción del catálogo de la RAE: <https://www.rae.es/biblioteca/catalogo/?TITN=56863>

²⁵ La parte subrayada en el margen izquierdo, de arriba abajo, con la anotación «ojo» es: «insulæ Rhodi ex Caria. regio est Asiæ continenti contra Rhodum posita. Ænigmata. Vulgo est quaestio, qualibus pueri & muliercu læ pensa trahentes ludere consueuerunt. Est vnus genitor. Hoc ænigma poeta noster elegantissime exprefsit dicens ad Marchionem sanctæ iulianæ inicum Lupum Mendoça»; ‘Lindus era un pueblo de Caria, una de las tres islas de Rodas. Es una región del continente de Asia, situada frente a Rodas. Los acertijos son una pregunta común, con la que suelen jugar los niños y las mujeres cuando arrastran cargas. Hay un padre. Este acertijo lo expresó muy elegantemente nuestro poeta, diciendo al Marqués de San Julián el inicuo Lobo de Mendoça’.

siguientes versos con otro horizontal: “Dezid me caudillo y luz de discretos / Qual es el padre señor si se suena / Que ha de los hijos entera dozena / Y de cada un hijo ha treynta nietos: / Son a metades blancos y prietos.&c.”

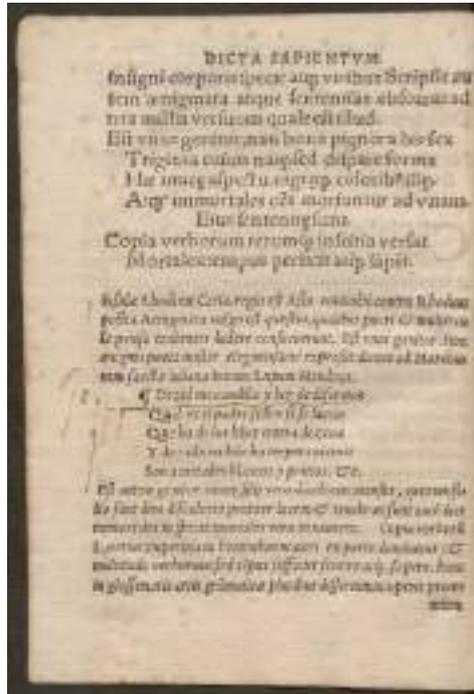
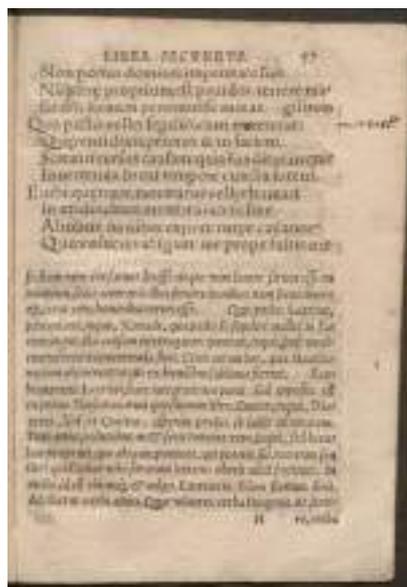
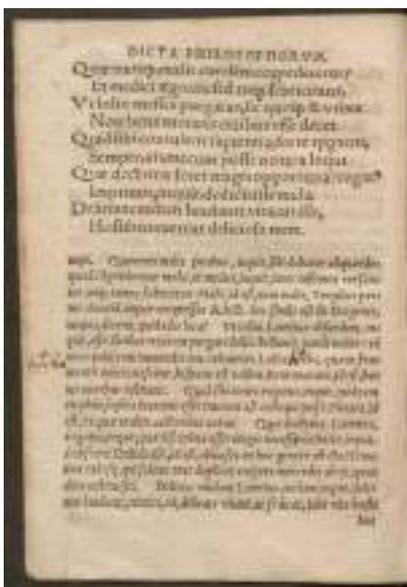


Figura 28. Posible nota y subrayado de Quevedo.



Figuras 29 y 30. Las dos correcciones y notas marginales con caligrafía de Quevedo.

– Nota 3. Corrección de un error: «+ / herba» (figura 29).

En lo que atañe a las marcas localizadas en el libro segundo, que comienza en el fol. 33, se insertan en el apartado con el epígrafe «De Antisthene Atheniensi» (fols. 52-66). En este caso, en el fol. 54v, se produce la corrección de un error, en la palabra [a]erba: está tachada la primera letra y sobreescrita una h; encima, entre la e y la r, figura una + y, en el margen izquierdo, se añade lo siguiente: + / herba, subrayado y con el signo + encima de la e. El pasaje es «Lollo [a]erba, quae in frumentis mixta nascitur, hispane est vallico. Bene moratis, id est, bonis moribus institutis».

– Nota 4. Corrección de un error: «moreret.» (figura 30).

Otra marca semejante se observa en el fol. 57, en el apartado «De Diogene Sinopæo», que se inicia en el fol. 55. Se trata de una nueva corrección de otro posible error en el verso «Quo pacto vellet fepeliri, cum m[r]reretur». La o de moreretur está sobreescrita y, en el margen derecho, se escribe “moreret.”.

Como se observa, no es posible acreditar que los subrayados procedan de la pluma de Quevedo, pero sí parecen atribuibles a su caligrafía tanto el nombre del poseedor de la portada como las dos anotaciones marginales derivadas de sendas correcciones introducidas en el texto latino. De la portada de este volumen se infiere

que pudo pasar de la biblioteca de Quevedo a la del Colegio San Bernardino de Toledo, donde se habría tachado el nombre del antiguo poseedor en la portada, para añadir el nuevo destino del libro. Es cierto que los subrayados y la palabra «ojo» podrían deberse a otra mano, la de su segundo poseedor, pero la inexistencia de otras anotaciones y marcas permite plantear como hipótesis que las pocas conservadas fueron copiadas por el escritor barroco.

Resulta evidente que la colección de sentencias de autores diversos como Diógenes Laercio pudo interesarle, como lo prueba su utilización en obras de índole diversa, y además la fecha de la edición manejada es congruente con la de otros muchos ejemplares de su biblioteca conservados. No obstante, debe reconocerse que lo escueto de las marcas descritas no revela una lectura ni un aprovechamiento tan intensos como los sugeridos por otros libros de su biblioteca localizados en la actualidad, entre los cuales no faltan algunos que carecen por completo de notas marginales.

CONCLUSIÓN

Los dos libros de la Real Academia Española que poseyó Quevedo se suman a los conocidos a través de las aportaciones de críticos precedentes y contribuyen, como ellas, a conocer un poco mejor sus lecturas, los volúmenes que reunió a lo largo de su trayectoria.

Su interés por la historia de España y las vidas de personajes ilustres está acreditado en diversas obras literarias. Tal vez la *Crónica de Juan Segundo* le permitió, además, ahondar en una época y unos personajes históricos en los que se encontrarían sus propios orígenes, si concedemos credibilidad a la genealogía trazada por Pablo de Tarsia. Este biógrafo establecía al comienzo de su *Vida* los profundos vínculos del apellido Villegas con la nobleza y la realeza en época de Juan II de Castilla:

Pedro Ruiz de Villegas, Adelantado Mayor de Castilla y Señor de Muñón y Caracena [...] y también a Sancho Ruiz de Villegas, comendador de la Orden y Caballería de Santiago, capitán de la guarda del rey don Juan el Segundo, corregidor de la ciudad de Alcaraz [...] Y asimismo lo fue don Alonso Ortiz de Villegas, caballero de Toledo, de quien descienden los marqueses del Villar, el cual de su nobilísima mujer doña María de Silva tuvo por hijos a don Diego Ortiz de Villegas, que pasó a Portugal por confesor de la princesa doña Juana, y el rey don Juan el Segundo de aquel reino le hizo su capellán mayor. (págs. 8-9)

El rey Juan Segundo aparece en distintas obras de Quevedo, como la *Respuesta al manifiesto del duque de Berganza*: «y más habiendo precedido el del maestro Francisco Home de Abreu en defensa del duque de Berganza, a quien degolló el rey don Juan II, dirigido a don Francisco de Melo, descendiente de aquella Casa, impreso en Salamanca, año de 1628»²⁶.

Por otra parte, en el ejemplar de la *Crónica* que perteneció a Quevedo figuran representados personajes históricos señeros, relacionados con nobles a los que Quevedo se refirió en distintas obras, como es el caso de los «Sandoval». Francisco de Sandoval y Rojas, duque de Lerma, valido de Felipe III, protagoniza poemas y textos en prosa; el amigo y corresponsal Sancho de Sandoval disecciona con el escritor la actualidad política y social, pero también intimidades familiares y literarias²⁷.

Como se ha podido comprobar, algunas figuras mencionadas en pasajes del volumen que indudablemente leyó y anotó merecieron alguna reflexión de Quevedo en forma de anotación autógrafa, como en el caso del Condestable don Ruy López Dávalos, o de poema, el romance dedicado al infortunado don Álvaro de Luna. Ambos personajes protagonizan la mayor parte de las marcas en forma de notas marginales localizadas en la *Crónica*, algunas que he considerado posiblemente autógrafas, y otras de dudosa atribución. Hubiesen salido o no de la pluma quevedesca, apuntan a partes de la crónica con las que el escritor estaba familiarizado.

Las huellas de estas lecturas en su literatura son leves, o al menos no se traducen en citas significativas, si se comparan con las sugeridas por autores predilectos como Séneca. Aun así, ambos libros permiten seguir avanzando en la reconstrucción de la biblioteca ideal de Quevedo, la del humanista y lector ávido de inspiración para su creación literaria, cuyos anaqueles siguen poblándose con los volúmenes que vamos exhumando.

²⁶ Cito por la edición de M.^a Soledad Arredondo (2005: 396).

²⁷ Véase el estudio de Muñoz Sánchez (2020) sobre los interlocutores epistolares de Quevedo, entre los cuales sobresale Sancho de Sandoval.

OBRAS CITADAS

- ALONSO VELOSO, María José, «Quevedo en sus lecturas: anotaciones autógrafas y subrayados en cuatro impresos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo», *Manuscrpt.Cao*, 8, 2010a, págs. 1-52.
- , «Quevedo, lector del ‘Anticlaudio’ de Alain de Lille noticias sobre nuevas anotaciones autógrafas», *La Perinola*, 14, 2010b, págs. 277-303.
- ÁLVAREZ MÁRQUEZ, M.^a Carmen, «La biblioteca de don Antonio Juan Luis de la Cerda, VII duque de Medinaceli, en su Palacio del Puerto de Santa María (1673)», *Historia, Instituciones, Documentos*, 15, 1988, págs. 251-381.
- ÁLVAREZ PALENZUELA, Vicente Ángel, «Álvaro de Luna», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/12479/alvaro-de-luna>).
- BAUTISTA, Francisco, «La segunda parte de la *Crónica de Juan II*: borradores y texto definitivo», *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 37.1, 2014, págs. 105-138.
- CACHO CASAL, Rodrigo, «Quevedo lector de las *Memoires du Martin du Bellay*», *Bulletin Hispanique*, 2, 103, 2001, págs. 403-26.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula, *Burocracia y cancillería en la corte de Juan II de Castilla (1406-1454). Estudio institucional y prosopográfico*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.
- CARMONA RUIZ, María Antonia, «La hacienda y fortuna de don Ruy López Dávalos, condestable de Castilla», *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 31, 2021, págs. 109-148
- CARRERA FERREIRO, Pilar, «Tres libros de Francisco de Sales en la biblioteca de Quevedo», *La Perinola*, 6, 2002, págs. 275-300.
- CROSBY, James O., *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967.
- ETTINGHAUSEN, Henry, «Quevedo Marginalia: His copy of Florus's *Epitome*», *Modern Language Review*, 59, 1964, pp. 391-398.
- , «Quevedo's Annotaciones to Seneca», *Francisco de Quevedo the Neostoic Movement*, London, Oxford University Press, 1972, págs. 140-151.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Carlos y SIMÕES, Sofía, «Nuevas aportaciones a la biblioteca de Francisco de Quevedo», *Manuscrpt.Cao*, 11, 2011, págs. 1-54.
- , «Apéndice a “Nuevas aportaciones a la biblioteca de Francisco de Quevedo”», *Manuscrpt.Cao*, 12, 2012, págs. 1-11.

- GÓMEZ REDONDO, Fernando, «Discurso y elocución en la *Crónica de Juan II* (1406-1434)», *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, 27, 2004, págs. 225-248. DOI: 10.3406/cehm.2004.1622
- JONES, Royston O., «Some Notes on More's *Utopia* in Spain», *Modern Language Review*, 45, 1950, págs. 478-482.
- KALLENDOF, Hilaire y KALLENDOF, Craig, «Conversations with the Dead: Quevedo and Statius, Annotation and Imitation», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 63, 2000, págs. 131-168.
- KOMANECKY, Peter M., «Quevedo's Notes on Herrera: The Involvement of Francisco de la Torre in the Controversy over Góngora», *Bulletin of Hispanic Studies*, 52, 1975, págs. 123-133.
- LÓPEZ GRIGERA, María Luisa, «Quevedo comentador de Aristóteles: Un manuscrito inesperado», *Revista de Occidente*, 185, 1996, págs. 119-132.
- , *Anotaciones de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles*, Salamanca: s. n., 1998.
- MALDONADO, Felipe C. R., «Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo», en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino, 1910-1970*, Madrid, Castalia, 1975, págs. 405-428.
- MOYA DEL BAÑO, Francisca, «Lucilio en Quevedo. ¿Un nuevo libro para la biblioteca quevediana?», en *Ad amicam amicissime scripta: Homenaje a la profesora María José López de Ayala y Genovés*, coord. de Jenaro Costas Rodríguez, Madrid, UNED, vol. II, 2005a, págs. 159-168.
- , «Un nuevo y desconocido libro de la biblioteca de Quevedo: Q. Aurelii Symmachi Epistolarum ad Diversos Libri Decem», en *Amica Verba: In honorem Prof. Antonio Roldán Pérez*, coord. de Ricardo Escavy Zamora, Murcia, Universidad de Murcia, vol. I, 2005b, págs. 695-712.
- , «Anotaciones de Quevedo en mi ejemplar de la edición de Virgilio de J. L. de la Cerda (1621)», *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, 25, 2013, págs. 1-13.
- , «Aristófanes, Licofrón y Teócrito, tres autores griegos en la biblioteca de Quevedo», en *Ágalma: Ofrenda desde la Filología clásica a Manuel García Teijeiro*, coord. de Ángel Martínez Fernández, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2014, págs. 1222-1226.
- , «D. Francisco de Quevedo, lector de Heliodoro», en *Homenaje al profesor Alfonso Martínez Díez: Polypragmosyne*, coord. de Juan Antonio López Pérez, Madrid, Ediciones Clásicas, 2016, págs. 507-518.

- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «Retratos de don Francisco: Quevedo a través de sus cartas», en *Perfiles de la literatura barroca desde la obra de Quevedo*, coord. de María José Alonso Veloso, Madrid, Sial Pigmalión, 2020, págs. 79-131.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, «Sonetos inéditos de Quevedo», *Boletín de la Universidad de Granada*, 14, 1942, págs. 3-7.
- PAZ Y MELIÁ, Antonio, *Series de los más importantes documentos del Archivo y Biblioteca del Duque de Medinaceli*, 2 vols., Madrid, Imprenta Alemana, 1915-1922.
- PÉREZ CUENCA, Isabel, «La reconstrucción de la biblioteca hipotética de Francisco de Quevedo: viejos problemas y nuevos hallazgos», *Analecta Malacitana*, 38, 1-2, 2015, págs. 7-53.
- , «La biblioteca de Quevedo: una revisión bibliográfica», en *El libro y sus circunstancias: in memoriam Klaus D. Vervuert*, ed. de Mariano de la Campa, Ruth Fine, Aurelio González y Christoph Strosetzki, Madrid, Iberoamericana, 2019, págs. 23-42.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán, *Generaciones y semblanzas*, ed. de Cayetano Rosell, *Crónicas de los Reyes de Castilla, II*, BAE, tomo LXVIII, Madrid, 1953, págs. 697-719.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obras Completas. Verso*, ed. de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.
- , *Epistolario*, ed. de Luis Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.
- , *Virtud Militante contra las quatro pestes del mundo*, ed. de Alfonso Rey, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1985.
- , *Grandes anales de quince días. Historia de muchos siglos que pasaron en un mes*, ed. de Victoriano Roncero, *Obras completas en prosa*, dir. de Alfonso Rey, III, Madrid, Castalia, 2005, págs. 43-115.
- , *Respuesta al manifiesto del duque de Berganza*, ed. de María Soledad Arredondo, en *Obras completas en prosa*, dir. de Alfonso Rey, III, Madrid, Castalia, 2005, págs. 371-431.
- , *Poesía completa*, ed. de Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Barcelona, Castalia, 2021.
- RÍOS, Blanca de los (ed.), *Tirso de Molina. Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, 1946, págs. 1949-1959.

- RONCERO LÓPEZ, Victoriano, «Las predicaciones de un bufón: “A los pies de la Fortuna”, Romance de Quevedo a don Álvaro de Luna», *La Perinola*, 23, 2019, págs. 151-180.
- SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis, «Quevedo al margen: Tres notas a un comentario aristotélico», *Bulletin Hispanique*, 2, 2003, págs. 489-506.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Mercedes, «Don Sancho de Sandoval, corresponsal de Quevedo. Fortuna de su colección de cartas», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), ed. de María Cruz García de Enterría y Alicia Córdón Mesa, vol. 2, 1998, págs. 1471-1478.
- (ed.), *Cartas de Francisco de Quevedo a Sancho de Sandoval (1635-1645)*, Madrid, Calambur, 2009.
- SCHWARTZ, Lía y PÉREZ CUENCA, Isabel, «Unas notas autógrafas de Quevedo en un libro desconocido de su biblioteca», *Boletín de la Real Academia Española*, 79, 276, 1999, págs. 67-91.
- TARSIA, Pablo Antonio de, *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas*, ed. de Melquiades Prieto Santiago y Felipe B. Pedraza, Aranjuez, Ara Iovis, 1988.
- VÉLEZ SAINZ, Julio, «Probables anotaciones autógrafas quevedianas complutenses», *La Perinola*, 21, 2017, págs. 245-261.
- WILSON, Margaret, «*La Próspera fortuna de don Alvaro de Luna: An Outstanding Work by Mira de Amescua*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 33 (1956), págs. 25- 36.



«NO SOLO LA IMITABA, MAS VENCÍA».
DE SILVIO A AMARÍLIDA:
TRADICIÓN Y NUEVAS MITOLOGÍAS
EN «LA ROSA BLANCA» DE LOPE DE VEGA

Florencia CALVO

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

florencianoracalvo@gmail.com

Recibido: 22 de noviembre de 2023

Aceptado: 6 de febrero de 2024

<https://doi.org/10.14603/11B2024>

RESUMEN:

En 1621 Lope edita el volumen misceláneo *La Filomena* en el que incluye dos fábulas mitológicas, una con el mismo nombre del título del libro en la que relata la historia de la metamorfosis de la doncella ateniense en ruiseñor y la fábula de Andrómeda. En 1624 da a la imprenta *La Circe*, un libro de estructura bastante similar al de 1621 en donde aparecen «La Circe», poema en el que recrea la materia odiseica, y «La rosa blanca» que relata un origen legendario para esta flor relacionada con el escudo nobiliario de doña María de Guzmán. En este trabajo vamos a detenernos en este último poema con el objeto de explicar las características de un texto cuya intención primera no ha sido contar una fábula mitológica, sino construir un objeto final para homenajear y ofrecer a la hija del conde de Olivares relacionado con la voluntad cortesana de Lope. Intentaremos demostrar que «La rosa blanca» despliega una serie de mecanismos que van más allá de su funcionalidad extra literaria y que plantea nuevas coordenadas de relación con la materia mitológica. Lope de Vega se inserta así con este poema dentro de la tradición de la poesía mitológica, pero también dentro de la problemática genérica que rodea al concepto y dentro de la línea de otros modelos que experimentan con la materia mitológica.

PALABRAS CLAVE:

poesía barroca, Lope de Vega, mitología, «La rosa blanca».

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 11 (2024) / ISSN: 2297-2692

«NO SOLO LA IMITABA, MAS VENCÍA».
FROM SILVIO TO AMARÍLIDA:
TRADITION AND MYTHOLOGY
IN LOPE DE VEGA'S «LA ROSA BLANCA»

ABSTRACT:

In 1621 Lope published the miscellaneous volume *La Filomena*, in which he includes two mythological fables, one with the same name as the title of the book, in which he tells the story of the metamorphosis of the Athenian maiden into a nightingale, and the fable of Andromeda. In 1624 he published *La Circe*, a book with a structure quite similar to that of 1621, with «La Circe» and «La rosa blanca», which tells a legendary origin for this flower related to the noble coat of arms of Doña María de Guzmán. In this paper we explore this last poem in order to explain the characteristics of a text whose primary intention was not to tell a mythological fable, but to build a final object to offer to the daughter of the Count of Olivares related to Lope's courtly will. We will show that «La rosa blanca» deploys a series of mechanisms that go beyond its extra-literary functionality and that poses new coordinates of relationship with the mythological matter. With this poem, Lope de Vega thus inserts himself within the tradition of mythological poetry, but also within the generic problematic that surrounds the concept and within the line of other models that experiment with mythological matter.

KEYWORDS:

Baroque Poetry, Lope de Vega, Mythology, «La rosa blanca».



1.

«La rosa blanca» de Lope de Vega es una fábula mitológica incluida en el volumen misceláneo *La Circe* de 1624, libro que contiene además otro poema mitológico que es el que le da el nombre a la obra. Unos años antes, en 1621, Lope ha publicado un volumen similar *La Filomena*, en el que también se incluyen dos poemas de este tipo, el de la doncella ateniense transformada en ruiseñor y el poema de Andrómeda. Frente a los clásicos acercamientos generales a las fábulas mitológicas producidas en el ámbito hispánico en los siglos XVI y XVII, Patrizia Campana (1999) es la primera que, a partir de su minucioso y fundacional análisis sobre *La Filomena*, repasa las correspondencias entre ambos libros y brinda una lectura de las cuatro fábulas mitológicas precisando los alcances de este rótulo taxonómico en la obra del Fénix.

Si bien hay otra serie de poemas que pueden ser catalogados como fábulas mitológicas, nos vamos a circunscribir en esta ocasión al análisis de «La rosa blanca» y a su relación con las tres obras que le son cercanas en el contexto de las dos misceláneas por las razones ya esbozadas, pero también porque ambos volúmenes dan cuenta de una etapa particular dentro de la producción lopesca, tal como lo vienen afirmando Sánchez Jiménez (2018) y López Lorenzo (2023), entre otros críticos. Trabajar las cuatro obras en diálogo permite de este modo delinear la figura autorial que Lope va construyendo en estos años y analizar los modos en los que la materia mitológica, las matrices elegidas para las historias, los intertextos seleccionados, las alteraciones y las innovaciones que hace el poeta sobre todos estos elementos le sirven para lograr su objetivo. Permite también, establecer algunas constantes que contribuyen a definir a grandes rasgos una relación más general entre Lope y la materia mitológica¹.

2.

Entre las cuatro obras podemos verificar en un primer acercamiento conjunto una serie de constantes y de diferencias. Por ejemplo, en las matrices estructurales elegidas para estos poemas. Al decir de Campana (1999: 625):

1 Campana es quien propone realizar un análisis de las cuatro obras en conjunto (1999: 623-633).

Dos maneras principales se aprecian en las fabulas mitológicas de la producción lopiana; por un lado, encontramos poemas extensos divididos en tres cantos (la primera parte de «La Filomena», de 1360 vv., y «La Circe», de 3312 vv.), y por el otro, poemas más cortos («La Andrómeda», de 784 vv., y «La rosa blanca», de 872 vv.), sin divisiones internas y más próximos en extensión al ejemplo gongorino.

Esta contraposición entre «La Filomena» y «La Circe», que se plantean como poemas extensos frente a dos fábulas más breves que son el «Poema de Andrómeda» y «La rosa blanca», no se corresponde, sin embargo, con el manejo que hace cada una de estas fábulas de la materia mitológica. Si hay una aparente coincidencia estructural que permite que puedan agruparse de a pares, tal como indica Campana, dicha similitud no se verifica en lo que tiene que ver con el manejo de la materia mitológica. Veamos cómo funciona este aspecto.

«La Filomena» es el único de los cuatro poemas que solo relata la historia de la metamorfosis de las hermanas Filomena y Progne en pájaros (ruiseñor y golondrina) de manera bastante cercana a la letra ovidiana y a las traducciones que podría haber manejado Lope. Sin embargo, dentro del relato extenso y detallado de esta historia se introduce un personaje inventado por el poeta que no se haya ni en Ovidio ni en sus traducciones: el personaje de Silvio, un pastor enamorado de Filomena con un protagonismo propio dentro de la trama. Silvio (un nombre claramente identificado con una de las máscaras del propio autor), además de brindarle elementos pastoriles al relato, funciona de un modo metapoético al ser el personaje protagonista de una metamorfosis también inventada². No significa que

2 Sobre esta idea de lo metapoético en la fábula mitológica son iluminadoras las siguientes consideraciones de Mercedes Blanco: «La fábula [mitológica en general] está pues vinculada con la crítica y la teoría poéticas, en unos breves años de controversia apasionada sobre cuestiones formales, en que los eruditos argumentos en torno a la imitación poética, al mejor estilo, a la dificultad y a la oscuridad legítimas o ilegítimas, son armas arrojadas en la lucha de individuos y grupos por el prestigio literario. La fábula, que fácilmente puede ser investida por contenidos meta-poéticos, como se verifica de modo patente en el caso de Orfeo, patrón de la poesía, parece ser por entonces la posición en torno a la cual se combate, el terreno en que un poeta puede esperar prevalecer sobre sus rivales» (2010: 48-49). También son útiles las consideraciones de Sofie Kluge: «De todo esto se colige que el epilío áureo se consolidó como forma mitográfica poética y género autónomo exactamente en las tres primeras décadas del siglo XVII. Resucitado por los poetas renacentistas para dar cuerpo a un sentimiento petrarquista, paráfrasis emocionalista, digamos, de las *Metamorfosis* u otras obras ovidianas, la mitografía poética venía ahora, en el período barroco, a ser “metamítica” o reflexiva» (2012: 170-171). Para la

nos vamos a encontrar con este personaje en alguna de las otras tres fábulas mitológicas, sino que lo tomamos como ejemplo de la intervención del poeta dentro de la materia mitológica clásica diseñando una historia mitológica original e insertándola dentro de la tradición³.

En «La Circe» —el poema análogo al de Filomena en el libro de 1624— se relata alrededor de la historia de Circe todo el núcleo de historias identificadas con la materia odiseica en una estructura compleja que incluye extensas prolepsis que copian la matriz del modelo homérico, con la consiguiente dificultad que esto produce en un poema de otro formato. La no muy numerosa crítica existente resalta de la fábula la larga detención del relato en la historia de Polifemo, que deja en claro el diálogo/desafío con el *Polifemo* gongorino, con lo cual aquí también está presente el elemento metapoético característico de este tipo de poemas⁴.

Por su parte los poemas de «Andrómeda» y el de «La rosa blanca» no por breves allanan el tratamiento de la materia, sino que muestran distintas complicaciones en el manejo de los hechos mitológicos relatados. El poema de Andrómeda se ocupa de la historia de la doncella hija de Cefeo recién en la octava 49. A lo largo de los 384 versos anteriores se recrea ampliamente la serie de hazañas de Perseo desde sus orígenes: la violación de su madre Dánae por Júpiter convertido en lluvia de oro, el destierro al que somete Acrisio, rey de Argos y padre de Dánae, a su hija y a su nieto, la llegada a las costas del rey Polidetes, su expedición contra la Gorgona y su triunfo sobre Atlante. Recién allí se introduce el personaje de Andrómeda atada a una roca y una nueva historia de méritos para el semidiós. Así el título, que le sirve al poeta para cohesionar el poema con el de Filomena que abre la miscelánea y para reforzar lo femenino (presente sobre todo en la figura de la dedicataria de todo el libro y de estos dos poemas en particular: doña Leonor de Pimentel), difumina su centralidad dentro de una historia mitológica que relata «ordenadas» las aventuras del hijo de Dánae y Júpiter hasta su boda con la doncella etíope⁵. Es un orden que Lope reorganiza «cronológicamente» en un esquema de yuxtaposiciones. También

fábula mitológica como mezcla genérica en la que se dan cita géneros como el epilio, la *ecphrasis* o el epitalamio ver Ponce Cárdenas (2010).

3 Por supuesto que esto no es patrimonio exclusivo de Lope de Vega, sino que podemos verlo, por ejemplo, en la *Égloga III* de Garcilaso.

4 Ver Campana (1999: 629).

5 Sobre este poema la bibliografía es escasa. Se puede consultar Campana (1999), Calvo (2021) y Calvo (2023).

me interesa destacar, a los efectos del análisis que propondré de «La rosa blanca», que en el poema de Andrómeda Lope no ha elegido, como sí lo ha hecho en Filomena, relatar una metamorfosis como núcleo principal de la historia⁶.

«La rosa blanca» es el último de los cuatro poemas mitológicos de acuerdo al lugar que les adjudicó el propio poeta en la organización de estos dos libros análogos y, si seguimos las consideraciones de Campana, también es el último de los poemas mitológicos escritos por Lope⁷. Si bien por su estructura externa se la incluye dentro de los poemas menores más cercanos a la estructura del *Polifemo* gongorino, la materia mitológica elegida, del mismo modo que en el poema de Andrómeda, va a ser variada y tendrá diversos núcleos narrativos.

La hipótesis de trabajo es que este poema, escasamente visitado por la crítica especializada, recoge todos los elementos novedosos que Lope ha ido desplegando en sus poemas mitológicos anteriores. Así la historia del origen mitológico de «La rosa blanca» funcionaría como una suerte de síntesis de los poemas anteriores y expresaría, de alguna manera, la poética personal del Fénix sobre las posibilidades de escritura de lo mitológico. Por otro lado, si acordamos con Campana que es la última de las fábulas mitológicas escritas por el poeta, esta idea cobra mayor sentido en tanto es el punto de llegada de un Lope que, en breves años, derivará hacia otros experimentos poéticos que lo llevarán a su propia metamorfosis en Tomé de Burguillos.

Nos detendremos entonces, desde estas premisas, en el análisis de ««La rosa blanca»», la obra que menos atención ha recibido de las cuatro⁸. Si bien su estructura externa la ubica en el grupo de los poemas breves, sin divisiones en cantos, presenta una estructura interna bastante compleja en la que se dan cita distintas

6 Acerca de la relación entre la metamorfosis de Silvio de «La Filomena» y el espacio marino en el poema de Andrómeda ver Calvo (2023)

7 Para el sentido de la dispositio de estos volúmenes y del funcionamiento de *La Filomena* como modelo genérico y estructural de futuros libros de Lope consultar Campana (2000).

8 Se han dedicado a diversos aspectos de este poema: Martinenche (1922) Almudena Zapata (1990) que ha relevado las fuentes clásicas, Elena Cano Turrión (2005) que propone una interesante lectura de la fábula en términos de la filosofía amorosa neoplatónica. Por su parte Noble-Wood (2014) realiza también un recorrido por el poema, interesado en un aspecto particular de la materia mitológica que presenta. Así: «The first two long narrative retellings of story of Mars, Venus and Vulcan, by Juan de la Cueva and the Lope de Vega, both played on a disparity between the traditional epic weight of the octava and the humor of the Homeric and Ovidian tale» (2014: 92-93).

historias mitológicas, todas nucleadas alrededor de la diosa Venus. Es por eso que proponemos un análisis basado en la estructura del poema.

3.

Como ya indicamos el volumen todo está dedicado al conde de Olivares y este poema en particular a su hija, doña María de Guzmán. En el prólogo del libro Lope realiza una suerte de ordenamiento de la materia que presentará en la miscelánea, de manera bastante análoga a la que realiza en el prólogo de *La Filomena* pero distinguiendo los dedicatarios para tres de sus partes:

Están las musas tan obligadas al favor que el excelentísimo señor conde de Olivares las hace, premiando los ingenios que las profesan que, como a restaurador suyo, le deben todas justas alabanzas y dignos ofrecimientos. [...] Añadí a *La Circe*, *La rosa blanca*, dedicada a la ilustrísima señora doña María de Guzmán, su única hija, y la *Mañana de San Juan*, al excelentísimo señor conde de Monterrey con algunas *Novelas*, *Epístolas* y *Rimas a diversos*, en gracia de sus dueños y servicio de los que estiman la claridad y pureza de nuestra lengua, cuya gramática en algunos ingenios padece fuerza. (*La Filomena*, pág. 869)⁹

El conde de Olivares, su hija María y don Baltasar de Zúñiga, tío de Olivares, son los dedicatarios destacados que se mencionan en este prólogo, que deja clara así la línea de pertenencia que desea construir el poeta. Pero lo interesante es que doña María de Guzmán es además la destinataria de un soneto preliminar anterior al prólogo en donde Lope, más allá de desplegar la tópica de un soneto dedicatorio, como podemos ver en los tercetos¹⁰, adelanta algunos elementos significativos. Nos detendremos en los cuartetos:

A la ilustrísima señora doña María de Guzmán

La rosa de amarílida hermosura,

⁹ Todas las citas de las obras siguen la edición de Blecua (1989). La cursiva en el nombre de los poemas corresponde a la edición citada. Sin embargo, para este trabajo se adoptó el criterio de utilizar la cursiva solamente para los títulos de los libros; los poemas van entre comillas.

¹⁰ «Recibe en tu defensa los despojos / frágiles de su pompa fugitiva, / que por mirarla el sol le causa enojos; / porque, como tu mano la reciba, / será milagro de tus bellos ojos, / que a más ardiente sol más fresca viva».

cándida estrella, presunción del día,
 oh clara y ilustrísima María,
 la corona del alba honesta y pura,
 no ya fímera rosa, que murmura
 la breve edad al ramo que la cría,
 en los cristales de tus manos fía,
 como en sagrado altar, vivir segura.

En los primeros ocho versos de este soneto se despliega el tema objeto del poema «La rosa blanca», que luego de una lectura del prólogo de la obra se sabrá que está dedicado a doña María de Guzmán. Aquí el soneto adelanta dicha relación entre la dedicataria y el poema, pero también adelanta de lleno el tema de la fábula mitológica y la innovación que introducirá Lope esbozada en el adjetivo «amarilida» para calificar a la hermosura de la rosa para distinguirla de la rosa roja.

Así, desde los preliminares de *La Circe* queda clara la centralidad de este poema mitológico y de la figura de Amarilis (recreada en el calificativo), que, como veremos más adelante posee un espesor semántico que va más allá de este poema en particular y se extiende a la construcción de las máscaras características de las obras lopescas.

Por otra parte, mediante la remisión a la dedicatoria de la *Égloga III* de Garcilaso de la Vega presente en el tercer verso del soneto («oh clara y ilustrísima María») se refuerza el homenaje y la filiación con el poeta toledano, pero se llama la atención sobre un modo común de manejar la materia mitológica y la posibilidad de intervenir de manera original sobre ella. Los cuartetos se cierran, luego de remarcar la pureza y la honestidad de la dedicataria, con una fusión entre el argumento de la fábula y la figura de doña María de Guzmán, quien será la que garantice la eternidad de la rosa cantada por el poeta.

Estas características esbozadas en el soneto preliminar se reforzarán en la dedicatoria de la fábula, que ocupa las primeras once octavas del poema¹¹. Llama

¹¹ Como ya dijimos, el poema de Circe está dedicado al conde de Olivares, al igual que todo el volumen. La dedicatoria al noble se extiende también a lo largo de las once primeras octavas, aunque el poema es mucho más largo que «La rosa blanca». En ella se combina la invocación a Circe introducida por un Tú con la dedicatoria al conde introducida por el Vos en donde se marcan todos los tópicos característicos de las dedicatorias.

entonces la atención que en un poema mucho más breve con una dedicatoria que no puede compararse con la figura de su padre (a quien Lope aprovecha para introducir en la dedicatoria de *La Circe* al mismo Felipe IV) la dedicatoria ocupe la misma cantidad de versos. En estas octavas el poeta mezcla alusiones a la diosa Venus, a la historia de las dos rosas y también a la dedicatoria¹².

Los primeros 48 versos se destinan a una invocación a Venus, a quien se le pide el favor para que la pluma del poeta sea capaz de cantar la historia de la rosa blanca, que en todo momento se contrapone en diferentes aspectos (más casta, nunca celebrada en estos versos) con la rosa roja. En esta invocación a Venus aparece su nacimiento «Pues entre armiños más que blancas rosas / nació tu ilustre y cándida pureza / no Venus de las ondas espumosas, / sino del mar de la mayor grandeza» (vv. 34-37). Para Elena Cano esta descripción marca el derrotero y la intencionalidad de la fábula: la educación de su dedicatoria, bajo la excusa del relato mitológico de origen de la rosa blanca presente en el escudo de la joven dama:

La alusión al nacimiento de Venus realizada por Lope ya al comienzo de «La rosa blanca» nos lleva inevitablemente a la famosa representación de Botticelli, lo que nos introduce en una línea de investigación tremendamente fructífera: las relaciones con la filosofía amorosa codificada y sistematizada por la academia florentina reunida en torno de Lorenzo de Médicis y un legado platónico cada vez más impregnado de componentes esotéricos y místicos. Ya los estudios de Gombrich demostraron cómo tras El nacimiento de Venus (c. 1485; Galería de los Uffizi, Florencia) se escondía un programa icono- gráfico y conceptual que respondía al sistema neoplatónico de Ficino; éste concedía gran importancia a la vista, ya que, en su opinión, por medio de las imágenes se podía llegar más fácilmente al alma de los jóvenes que con la enseñanza abstracta, como la proporcionada por la escolástica medieval. [...] Es en relación con esta intención doctrinal de mostrar una serie de valores morales a través de la figura de Venus a un adolescente que comienza su educación, donde podemos ver la conexión con nuestra fábula, dedicada a la joven hija del Conde de Olivares. (2005: 64-65)

¹² Noble-Wood (2014), en su exhaustivo análisis del poema centrado en los amores de Marte y Venus, describe los textos preexistentes, focaliza en aquellos fragmentos que son invención de Lope y tiende líneas de comparación con *Los amores de Marte y Venus* de Juan de la Cueva.

Además de este claro condicionamiento, bien analizado por esta crítica, que definirá los modos de selección y de invención de la materia mitológica que se presenta hay otros ejes importantes dentro de «La rosa blanca» que añaden sentidos al trabajo con la materia mitológica, la proveniente de la antigüedad clásica y la inventada por Lope.

Hay una centralidad del proceso de escritura, elemento fundamental en el género modelo al que el poema aspira. Otra diferencia entre ambas rosas que se relacionará con la selección de la materia es que la blanca no ha sido objeto poético de ningún poeta, mientras que la roja posee una larga tradición al respecto. Por otro lado se indica desde el comienzo el carácter celebratorio del poema al introducir en estas octavas de dedicatoria el componente heráldico. Mediante el juego disémico de los armiños, primero como animal característico por su blancura y luego como elemento presente en la heráldica y en el escudo del conde, se fusiona la historia de la diosa Venus con la intencionalidad de homenaje a doña María de Guzmán, tal como puede verificarse en las estrofas siguientes:

Pues entre armiños más que blancas rosas
nació tu ilustre y cándida pureza,
no Venus de las ondas espumosas,
sino del mar de la mayor grandeza,
de la madre de perlas más preciosas
que en su nácar formó naturaleza;
único parto de tan rica Aurora,
que con sus rayos los armiños dora;

favorece la pluma que, atrevida,
la blanca rosa a tu alabanza ofrece,
no la que fue de púrpura teñida,
que menos casta presunción merece;
si de nevada túnica vestida,
sobre dorado campo resplandece,
con los armiños de tu sangre ilustre
tendrá inmortal valor y eterno lustre. (vv. 33-48)

Del mismo modo que los armiños oscilan entre los dos sentidos posibles, lo hace la construcción de la figura femenina en esta dedicatoria que se confunde entre la diosa Venus y María de Guzmán; mezcla que se resuelve mediante la relación que se instala entre heráldica y mitología presente en los versos arriba citados. De este modo se justifica la materia mediante la figura de la dedicataria. Y no cualquier materia, sino sobre todo la inventada por el poeta.

Esto es interesante, ya que «La rosa blanca» se convierte así en el único de los cuatro poemas de materia mitológica de las dos misceláneas que está pensado como posterior y subordinado al hecho de la dedicación, es decir, es la dedicataria la que va a condicionar la historia mitológica elegida, algo que no sucede en los otros tres poemas: los dos de *La Filomena* dedicados a doña Leonor de Pimentel y tampoco en «*La Circe*», dedicado al conde de Olivares.

De este modo, es un poema cuya intención primera no ha sido contar una fábula mitológica, sino construir un objeto final para homenajear y ofrecer a la hija del conde de Olivares relacionado con la voluntad cortesana de Lope. Esta intención novedosa, que invierte la ecuación de los poemas mitológicos anteriores (obra escrita y luego dedicada pasa a ser obra escrita para ser dedicada), la acerca a las piezas por encargo, aunque sin serlo.

Por otro lado se ve de manera clara que aquellos dos tópicos literarios anunciados en las dedicatorias a Leonor de los poemas de *La Filomena* no eran solo tópicos, sino la verdadera intencionalidad del poeta: una suerte de fundición entre el objeto mitológico relatado y la dedicataria:

Vos, Leonor ilustrísima, a quien tanto
debe España de honor, gloria y decoro,
sujeto digno de apolíneo canto,
décima musa del castalio coro,
no despreciéis de Filomena el llanto,
y la dulce prisión en hierros de oro
haréis que estime y de la verde selva
a los palacios que aborrece vuelva. («*La Filomena*», vv. 17-24)

En tanto que mi voz cantar emprende,
clarísima Leonor, las alabanzas
de vuestro gran valor (si no le ofende
el presumir tan altas esperanzas)
y un generoso espíritu me enciende
entre tantas fortunas y mudanzas,
oíd la bella Andrómeda, que llora
perlas al mar, desde una peña aurora. («La Andrómeda», vv. 1-8)

En estas octavas el modo de invocar a la dedicataria (similar al soneto preliminar ya citado en estas páginas) refuerza nuestra teoría de que estamos frente a un ejercicio literario que va más allá de la intencionalidad primera de trabajar con la mitología, puesto que el verso para introducirla es «ilustre y hermosísima María». Lope se inserta así en la tradición de la *Égloga III* y su manejo de la materia mitológica. Pero, además, al dejar en claro la línea del homenaje literario a Garcilaso utilizando el mismo verso que Luis de Góngora en su soneto que comienza con este endecasílabo, el Fénix nos lleva también al terreno de las posibilidades de lo mitológico en espejo con la *Fábula de Polifemo y Galatea*.

4.

La fábula de «La rosa blanca» presenta una estructura compleja, como ya lo han notado las críticas citadas. Campana, en una comparación del poema con el de «La Andrómeda» opina que :

[...] este poema, por sus graves fallos estructurales, queda muy por debajo del anterior, pues la simple suma de breves episodios, aunque merecedores de estima, no es suficiente para construir una fábula mitológica lograda, pues esta debe ser considerada en su conjunto. De nuevo nos parece que los motivos extraliterarios que están en el origen de la composición han influido de manera determinante en sus defectos formales. (1999: 632)

Por su parte, Elena Cano organiza la estructura del siguiente modo:

El poema se compone de 109 octavas en las que podemos distinguir varios elementos narrativos. En primer lugar, Lope despliega la materia mitológica relativa a Venus (nacimiento, boda y adulterios con Mercurio y Marte, los cuales dan lugar, respectivamente, al nacimiento de Cupido y Anteros), y el origen de la rosa roja, con distintas variantes respecto a la materia clásica, que trataremos más adelante. En segundo lugar, el poema introduce los amores de Júpiter por Amarílida, que provocarán los celos de Juno, causantes a su vez de la metamorfosis de la rosa roja en blanca. (2005: 64)

Ambas citas remarcan que estamos frente a una composición que en su estructura deja ver una serie de historias mitológicas referidas a la diosa Venus. Ya sea que trabajemos con la sintaxis de estas historias, todas ellas yuxtapuestas, tal como señala Campana, o con la especificidad de la materia mitológica; lo más importante para señalar es que, estructuralmente, la fábula puede dividirse en dos partes.

La primera parte ocupa desde la octava 12 hasta la 90, es decir la mayor parte del poema. Estos versos dan lugar a una serie de episodios de la vida de Venus: su nacimiento, sus historias amorosas con diferentes dioses que la pretenden, los nacimientos de Cupido y de Anteros y el nacimiento de la rosa roja a partir de la historia de Adonis. El protagonismo de la diosa en cada una de estas historias es lo que cohesiona esta primera parte. Por otro lado, otro eje de unión tiene que ver con la selección cuidadosa que hace el poeta entre las distintas tradiciones mitológicas de las historias y ciertas innovaciones; todo ello con el objetivo, si acordamos con Elena Cano (2005: 65), de la educación de la joven hija de Olivares.

Más allá del modo en que están imbricados cada uno de estos relatos en la trama narrativa más general y de las selecciones o de los desvíos que opera el poeta sobre la materia mitológica, me parece que en esta parte también es interesante develar los hilos del poema como un ejercicio literario. Así, por ejemplo, es importante señalar que las historias que tienen como protagonista a la diosa Venus y que dentro del esquema narrativo del poema sirven para explicar el origen de la rosa roja y luego, por similitud, el de la rosa blanca, poseen ciertas ramificaciones que posibilitan la inclusión de otra gran cantidad de relatos mitológicos con los protagonistas más diversos. De alguna manera este mecanismo es similar al del poema de Andrómeda, en el que, bajo la figura aglutinante de Perseo, se presentaban al lector otras

historias. Sin embargo, acá a veces las historias no están directamente relacionadas con la figura de Venus más allá del personaje que la protagoniza. Estas afirmaciones pueden verse en las octavas en las que se introducen los diferentes pretendientes de la diosa.

El personaje de Mercurio trae consigo su linaje y el relato de la creación de la Vía Láctea, en el que el poeta elige o confunde la versión de que el amamantado por Juno («argiva prónuba») es el propio dios, dejando de lado la versión más conocida que Mercurio le da a Juno para que amamante a Hércules. Como sea, introduce en cuatro versos este núcleo mitológico con la mayoría de sus personajes principales.

Mercurio, (hijo de Júpiter y Maya,
cuya boca dio al cielo aquella vía
que de cándida nieve el cielo raya
cuando la argiva prónuba le cría),
a quien la competencia no desmaya,
celos, música, amor y valentía
de dos tan altos dioses importuna,
a su industria remite su fortuna. (vv. 137-144)

La presentación de Plutón funciona de la misma manera y también supone un lector que conozca y que sea capaz de decodificar los elementos mitológicos que se insinúan en estos versos.

Plutón, que al repartir el mundo tuvo
a España y cuanto mira el occidente
el nombre que de dios del oro obtuvo (vv. 145-147)

En primer lugar, alude a la relación de Plutón con Occidente, y en consecuencia con España, al ser esta la zona que le toca al dios en el reparto del orbe con

sus hermanos tal como señala Natale Conti en su *Mitología*¹³, en donde también podemos ver la superposición de su nombre con el de Plutón, dios de las riquezas¹⁴, justificada geográficamente con Hispania. Se unen así las dos características en esta figura de Plutón que el poeta introduce en la lista de pretendientes de Venus¹⁵.

La octava se detiene luego en el rapto de Proserpina:

mostró en los rayos de la torva frente;
 porque entonces Plutón más libre estuvo
 de la deformidad que el impaciente
 pecho movió cuando a robar se inclina
 a Ceres, en Sicilia, a Proserpina. (vv.148-152)

En sólo ocho versos entonces desde la elipsis, la metonimia o las perífrasis se logra un manejo de lo mitológico que demanda un lector conocedor de estas historias y se revela un poeta que a cada paso en esta saturación de mitología quiere dejar en claros sus conocimientos y su erudición.

Estos procedimientos no son exclusivos de la presentación de los personajes, sino que también pueden encontrarse en la serie de historias mitológicas que no están, como indicábamos más arriba, directamente relacionadas con la genealogía de ambas rosas, la roja y la blanca. El nacimiento de Cupido, el de Anteros, los amores de Marte y Venus, la delación del Sol, Vulcano, la boda de Tetis y Peleo, el juicio

¹³ «No debe ser creído aquello de que el cielo, el mar y los lugares de abajo se repartieron así, sino que está más de acuerdo con la lógica lo que está escrito por Lactancio en el libro *Sobre la falsa religión* con estas palabras: *Por tanto la verdad es que repartieron de tal modo el orbe de la tierra que la región de oriente le correspondió a Júpiter, a Plutón le cupo en suerte la parte de occidente, pero en Neptuno recayeron todas las marinas con las islas*. Así, como la religión de oriente, de donde nace la luz para los mortales, está más arriba, la de occidente más abajo, se dice que Plutón tuvo el gobierno de los Infiernos» (Conti, *Mitología*, pág. 103); «[Plutón] dividió con Júpiter y Neptuno, echándolo a suerte, el dominio de todo el mundo y las tierras (según dicen), a quien le correspondió el gobierno de las Hispanias y de todos los lugares al ocaso del Sol» (Conti, *Mitología*, pág. 155).

¹⁴ «Además que Plutón fue el dios de la opulencia y que vivía en Iberia en los montes pirineos lo transmitió a la posteridad Estrabón en el libro III de su *Geografía*» (Conti, *Mitología*, pág. 156).

¹⁵ «Se dice que le cayó en suerte el gobierno de los infiernos porque reinó en las regiones de occidente y en Hispania, como hemos dicho, que es casi la más fértil de todas las provincias y abundantísima en todo tipo de frutos amén de aquellos lugares en los que se excavan los metales, tal como atestigua Estrabón en el libro III» (Conte, *Mitología*, pág. 157).

de Paris, la vida y la muerte de Adonis, historias todas que en sí mismas podrían constituir nuevos poemas mitológicos¹⁶.

El encadenamiento de historias en esta primera parte del poema le sirve a Lope para reforzar esta exhibición de erudición que funciona como principio constructivo de la fábula, para darle cierta cohesión a la historia y para relatar el nacimiento de la rosa roja, elementos todos fundamentales para preparar lo que realmente le interesa al poeta que es presentar su propio relato mitológico: el origen de la rosa blanca. Así, el lector, al decodificar estos núcleos mitológicos de la primera parte del poema, con diferentes grados de dificultad, se encuentra con un yo poético que se ha construido como experto en mitología y que a la manera de Garcilaso en su *Égloga III*, insertará una historia original y personal en toda la cadena de eventos mitológicos que cohesionan y dan sentido a la primera parte de «La rosa blanca».

5.

Entonces este mecanismo de modificación y de intervención sobre la mitología presentado en el primero de los poemas mitológicos de la serie se profundiza en este último más allá de las elecciones y desviaciones que dirigen y adaptan la materia de Venus hacia la educación de doña María de Guzmán. Esta profundización incluye distintos núcleos narrativos que se reformulan como veremos inmediatamente.

Es claro que esta leyenda mitológica que relata el origen de la rosa blanca es invención de Lope que sigue la línea de las historias que ha venido relatando en la primera parte. Elena Cano (2005) señala que:

La segunda parte de La rosa blanca es por completo producto de la invención poética de Lope de Vega, aunque el episodio de los amores de Júpiter y Amarílida con la inclusión de los celos de Juno podría, sin embargo, haberse

¹⁶ Recordemos que el rapto de Proserpina o las bodas de Tetis y Peleo han sido tema de epilios de Claudiano y de Catulo. Además, *El rapto de Proserpina* de Claudiano fue objeto de una traducción de Lope, hoy perdida, tal como indica el poeta en su *Égloga a Claudio*: «Vive sin luz / por ser en tierna infancia, / el robo de la hermosa Proserpina / que a la pluma Latina / trasladé la elegancia / mas dedicada al Cardenal Colona / por sirena quedó de su corona» («Égloga a Claudio», fol. 97r).

inspirado en alguno de los múltiples adulterios e Júpiter, prestando cualquiera de ellos el esqueleto argumental del que aquí tratamos. [...] Almudena Zapata indica que Amarílida deriva de la Amarilis de Teócrito, Virgilio y Ovidio. En verdad es así pero creemos importante resaltar cómo tras el nombre de Amarilis se esconde en la obra poética de Lope, Marta de Nevaes. (2005: 71)

En consonancia con estas afirmaciones podemos ir un paso más allá y sostener que no es la primera vez en estas fábulas mitológicas lopescas en las que el poeta interviene la materia mitológica desde la invención y la autoficción, ya que es el procedimiento que lleva adelante al crear el personaje de Silvio en la historia de Filomena recreada en el poema mitológico del mismo nombre. Silvio no solamente es invención del poeta, sino que además, como ya señalamos, es un nombre que se identifica con una de las máscaras que se construye Lope para delinear sus autoficciones y además es el protagonista de la primera de las metamorfosis del poema. Siguiendo estas ideas vamos a recorrer estas octavas de la fábula.

En estos bosques a Diana trina,
sagrada, hermosa y cándida doncella,
habitaba Amarílida divina,
quebrada de color, aunque muy bella;
tanto la rosa a su oración se inclina
que el carmesí color que puso en ella,
no sólo la imitaba más vencía
que en fin con alma la color tenía. (vv. 721-728)

Detengámonos en el primer verso de la estrofa. Mediante el «estos» el poeta introduce su historia en el variado universo mitológico que ya ha presentado en la primera parte, pero también retorna a sus producciones anteriores ya que el bosque es uno de los escenarios privilegiados en el relato de Filomena, y vuelve a mostrar el juego con la literatura pastoril y sus espacios. En términos de expresión retoma también el juego erudito que veíamos en las presentaciones de Plutón o de Mercurio presente en el adjetivo trina para referirse a la diosa Diana¹⁷. Una vez esbozado el

¹⁷ Arellano, al analizar el poema 167 de Tomé de Burguillos indica que «La diosa Trina es Diana/la Luna porque tiene tres personificaciones y tres caras» (2011: 456). Cita también a Covarrubias, quien indica en «Luna: Llamaronla con tres nombres Luna en el cielo Diana en la tierra y Proserpina en el infierno. Lo demás se remite a los Poetas, y podrás ver a Natalis Comes, que lo trae todo» (Covarrubias *apud* Arellano, 2011: 456).

espacio en el que se va a desarrollar una nueva historia, introduce la figura de la ninfa Amarílida, que por todo esto supone una continuidad con las figuras mitológicas que se han presentado antes y, por supuesto, se compara sin decirlo con la diosa Diana y sobre todo con la diosa Venus. Esta comparación no se realiza solamente en términos de construcción de lo femenino, sino que además pone en juego cuestiones de poética.

Así, la belleza de Amarílida es tal que la rosa roja (resultado de un núcleo mitológico que tiene como protagonista a la diosa Venus) se inclina frente a ella. Esta idea además se refuerza en el anteúltimo verso de la octava «no sólo la imitaba, mas vencía», que entendemos excede la función argumental y condensa la cifra de la poética de Lope frente a la materia mitológica. Lope como poeta mitológico imita la materia previa y la vence, la supera con una historia original que conjuga autoficción, conocimiento de la materia y colabora con sus intenciones de establecerse como un poeta cortesano.

Los versos siguientes se detienen en la descripción de Amarílida, un retrato identificable con el de Marta de Nevares que Lope presenta en la dedicatoria de *Amazonas en las Indias*, tal como indica Cano (2005: 71). Sin embargo, lo interesante de esta descripción, que ocupa casi ocho octavas, es que lleva hasta el límite los recursos propios del petrarquismo para el retrato femenino acumulando imágenes y metáforas que saturan la presentación de Amarilis.

Negro el cabello, aunque en las puntas claro,
sutiles hebras por la frente pierde,
en quien el cielo sobre mármol paro
puso dos soles de esmeralda verde. (vv. 737-740)

Púrpura oscura, en los realces clara,
la boca, que rubí, que perlas era;
.....
Y el movimiento de los labios viera,
pensara que algún aire mando hacía
con dos medios claveles armonía. (vv. 745-752)

Tan bien hechos marfiles enlazaba
la sandalia que el pie le descubría (vv. 761-762)

Además, Amarílida también queda equiparada a las poetas Safo y Teolesila y a la musa Euterpe. Esto se logra ya sea por la descripción de las características de su voz, ya sea por la habilidad de sus manos para tocar el arpa:

Panales de oro de la voz distila:
a lo amoroso de su dulce acento
rindan sus versos Safo y Teolesila
su arpa Euterpe, y a sus manos bellas
las cuerdas que volvió la lira estrellas. (vv. 772-776)

Este procedimiento descriptivo es el mismo que el poeta ya ha utilizado para describir a las hermanas Progne y Filomena en la fábula de Filomena, a Andrómeda en el poema del mismo nombre y a Circe en la fábula precedente del mismo volumen. Así, se acumulan flores, piedras preciosas y astros para construir el retrato de Amarílida en línea con las mujeres mitológicas de los otros poemas de Lope y se refuerza su pertenencia a este espacio como una protagonista más de la mitología. Se suma además la inserción de la ninfa en el espacio del artificio poético mediante la inclusión de las figuras de las poetas de Lesbos y de Argos y de la musa Euterpe.

La originalidad de la historia, la invención propia, la presencia de la máscara se complementan y se resignifican al considerar el sistema literario de las dos misceláneas. Así, de un recorrido por todas las fábulas mitológicas seleccionamos la clara construcción de espacios mitológicos-pastoriles, los modelos descriptivos para lo femenino que llevan al extremo las coordenadas del petrarquismo o la remisión al personaje de Silvio-Lope protagonista de una metamorfosis propia como elementos que añaden sentido a esta invención del origen de la rosa blanca.

Pero dentro del poema también es posible resignificar esta segunda parte. Inmediatamente luego de la descripción llega la consecuencia obvia para tanta belleza encarnada en una mujer que transita el ámbito de lo mitológico: Júpiter se enamora de ella. Se yuxtapone entonces una nueva historia a las ya existentes sobre los adulterios del dios tonante. El poema se encarga de construir esa tradición por si al lector se le pasa por alto:

Y como hallaba en su real decoro
 tan justa resistencia transformado
 tal vez en blanco cisne, en rojo toro,
 o bebe del cristal o pace el prado.
 Aquí no le valió la lluvia de oro,
 que tiniendo Amarílida tratado
 casar con un pastor, él la guardaba,
 y ella a sí misma cuando ausente estaba. (vv. 793-800)

Los primeros tres versos remiten a las metamorfosis del dios en cisne para ganar los amores de Leda y en toro para raptar a Europa. Luego se alude a la metamorfosis de Io en ternera blanca a través de la bimetración del cuarto verso. Mediante el mismo procedimiento el quinto verso de la octava introduce la historia de Dánae y la transformación de Júpiter en lluvia de oro que Lope ya ha desarrollado en el poema de Andrómeda al relatar el nacimiento de Perseo:

Júpiter, que del viento oyó mayores
 que la fama las gracias de la bella
 Dánae reclusa, despreciando amores,
 por los oídos comenzó a querella;
 y en nube de triformes resplandores,
 al anunciar el sol la cipria estrella,
 bañó su cama en torno, y por decoro
 de su poder comunicose en oro. («La Andrómeda», vv. 57-64)

En esta enumeración de los adulterios de Júpiter y la diferenciación de aquel que ya ha utilizado como materia en el poema de Andrómeda, el poeta se posiciona con un manejo absoluto de la materia mitológica. Aquí también no solo imita sino vence, en tanto su protagonista es guardada por un pastor, sujeto eglógico bajo el que podemos reconocer la huella de la máscara de Lope como también podíamos hacerlo con el personaje de Silvio en el poema de Filomena.

Siguiendo la historia, más allá de que Júpiter no pueda lograr su cometido, el núcleo mitológico continúa siguiendo la matriz tradicional que indica venganza de Juno y posible metamorfosis. Así el poema nos brinda el origen de una primera rosa blanca, obra de los celos de Juno, quien:

tomó la rosa que en el templo ardía
 con la color que en púrpura bañaba,
 y transformola en nieve blanca y pura,
 por quitar el color a la hermosura. (vv. 805-808)

Esta primera rosa blanca, al decir del poeta, se logra por la acción de Juno que transforma en nieve, blancura y pureza la sangre de Venus. Sin embargo, la historia necesita una nueva invención. La *imitatio* vuelve a ser superada, «vencida» por la acción del poeta que redobla su participación en el esquema clásico ya delineado y complica a partir de la mezcla de colores. Así, Júpiter propone una rosa «mixta» que logra el mismo efecto en el rostro de Amarílida:

Amarílida bella, componiendo
 de rojo y blanco el rostro delicado
 las hojas de la rosa repartiendo,
 dejole en nieve y púrpura bañado;
 jazmin a los claveles añadiendo,
 quedó perfectamente matizado. (vv. 840-846)

Así la ninfa, construcción mitológica exclusiva de Lope, supera mediante la composición de colores su belleza original en un nuevo elogio del artificio al que estas fábulas mitológicas tienen acostumbrado a su lector. Ahora se retoma una vez más el homenaje a Garcilaso a partir de la misma convivencia de flores y matices de su *soneto XXIII* y unos versos más adelante a su *Égloga I* a partir de la descripción de la modificación del paisaje de los enamorados de Amarílida sin ningún tipo de correspondencia:

No quedó fauno, sátiro o sileno,
 pastor en selva, ni vaquero en prado,
 que no la amase y de sí mismo ajeno,
 no viese en su descuido su cuidado;
 el aire estaba de suspiros lleno,
 revuelto el monte, atónito el ganado,
 porque todo era celos, todo amores,
 después que se vistió de dos colores. (vv. 849-856)

Soneto XXIII, Égloga I y Égloga III en los versos de la dedicatoria, pero también la inserción de una mitología propia dentro de la mitología clásica y el aprovechamiento de una metaliterariedad que la tercera de las églogas garcilasianas deja esbozada, refuerzan la presencia del poeta toledano y todo lo que esta identificación significa para las ambiciones de Lope de Vega de encontrar su lugar como poeta frente a la poesía gongorina y de definir una posible teoría de la *imitatio*¹⁸. La presencia clara de Garcilaso es otro de los eslabones en la cadena que construye Lope en esta fábula mitológica que lo legitima de lleno para la creación de una nueva historia que deja claro el origen de la rosa blanca.

De este modo la operación genealógica es doble. Por un lado, el poeta se inserta, del mismo modo que lo ha hecho con la metamorfosis de Silvio en «La Filomena», en el linaje de los creadores de la Antigüedad clásica y de Garcilaso en su *Égloga III*. Pero le sirve además para introducir sus ambiciones cortesanas, construir un poema genealógico sobre el escudo de la hija del conde de Olivares y dirigirse indirectamente a su padre y por su medio a Felipe IV¹⁹.

Tal vez el final demasiado apresurado narrativamente entre dentro de estos defectos formales del poema²⁰. En ocho versos se relata por acción de la furia de Juno el segundo origen de la rosa blanca relacionada ahora directamente con la belleza y la pureza de Amarílida, que ya en las octavas anteriores se ha mimetizado con la rosa de dos colores. Es decir, el nuevo origen de la rosa ya no es consecuencia de ninguna acción que involucre a Venus sino directamente a la ninfa que, en relación lógica, compite y también triunfa frente a esta diosa. Venus, a su vez ya ha vencido a todas las demás diosas en el pleito de la manzana relatado en la serie de historias mitológicas previas. Además, estas historias, como ya demostré, también

¹⁸ Para este tema consultar Sánchez Jiménez (2016).

¹⁹ La relación entre la materia mitológica y la dedicatoria femenina se ve también clara en la presencia de doña Leonor de Pimentel en el poema de Filomena y en el de Andrómeda del volumen de 1621. Por otra parte, esta relación se reformula en el poema de Circe, en donde al dedicatario masculino (conde de Olivares) se le solicita «Oíd de Ulises la virtud prudente, / por más que Circe venenosa aplique / la confacción de su hermosura y gracia / veneno igual al músico de Tracia» (vv. 85-88).

²⁰ Esta voluntad cortesana, que ya no abandonará a Lope hasta su muerte, es lo que hace que Campana lea este poema como una obra por encargo y proponga que esto condiciona su valor poético tal como lo marca en la cita ut supra.

le han servido a Lope para demostrar su erudición y su manejo de la retórica adecuada para el relato de esta materia²¹. Amarílida es entonces el paso final de la mitología propia que se erige triunfal frente a todas las otras historias que han estructurado la primera parte del poema²².

En la última octava el poeta vuelve a dirigirse a su dedicataria repitiendo el verso garcilasiano de la dedicatoria de la *Égloga III* para que al lector no le quede ningún tipo de duda acerca de las relaciones intertextuales propuestas por el poema y dirigiendo su lectura sobre la última historia. Mediante un verso cuatrimetro refuerza las virtudes de la rosa y de la dedicataria: cándida, pura, casta, honesta, hermosa sobrevolando una vez más en este verso la figura de Amarílida. También resalta su originalidad: «en menos cantidad desde aquel día». Lope clausura aquí su recorrido por este género. Recorrido cuyo punto de llegada es la invención de una materia mitológica propia deudora de la tradición clásica y de la garcilasiana pero que tiene sus huellas en las otras tres fábulas mitológicas presentes en *La Filomena* y en *La Circe*. En este aspecto «La rosa blanca» debe entenderse como el último de esos experimentos mediante los que el poeta intenta acceder al universo cortesano a partir de la instalación de un linaje mitológico que abarque su propia materia y a sus dedicatarias y dedicatarios. Una vez logrado dicho objetivo Lope cierra su obra con la promesa o el pedido de ejercitar su pluma ahora sí en un verdadero poema por encargo: el epitalmio de las bodas de doña María.

²¹ Es interesante pensar también este final en relación con el final de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora, en donde la metamorfosis de Acis en río también se resuelve de manera apresurada en las últimas dos octavas.

²² Otra lectura posible ya no se limitaría al manejo de lo mitológico, sino que podría establecer una correspondencia con la posición de Lope frente a la lengua poética. En ese aspecto sería legítimo interrogarse si la pureza de la rosa blanca sumaría un elemento más en su confronte con la roja y si realmente el poeta logra esa claridad no solo en este poema sino en sus otras tres obras mitológicas ya que considero que los análisis más ricos se resuelven en dicha tetralogía.

OBRAS CITADAS

- ARELLANO, Ignacio, «El poema 167 de Tomé de Burguillos. Paravicino, Gustavo Adolfo de Suecia, Felipe IV y otras notas» *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 59, 2, 2011, págs. 447-466.
<https://doi.org/10.24201/nrfh.v59i2.1013>
- BLANCO, Mercedes, «La estela del Polifemo o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)», *Lectura y Signo*, 5, 2010, págs. 31-68.
- CAMPANA, Patrizia, *La Filomena de Lope de Vega*, tesis doctoral inédita, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.
- , «La *Filomena* de Lope como género literario», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro, Madrid, Castalia, 2000, 4 vols., I, págs. 425-432.
- CALVO, Florencia, «¿Por qué con esa lengua artificiosa, arroyo, te metiste en mar tan brava?» *Variatio*, paisaje y escritura en el poema mitológico *La Filomena* de Lope de Vega» *Janus*, 10, 2021, págs. 39-54.
<https://doi.org/10.51472/JESO20211002>
- , «En torno a *La Andrómeda* de Lope de Vega» en *La actualidad de los estudios de Siglo de Oro (XII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Neuchâtel, 2020)*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Cipriano López Lorenzo, Adrián J. Sáez y José Antonio Salas, Kassel, Reichenberger, 2023, págs. 269-277.
- CANO TURRIÓN, Elena, «“La rosa blanca”, de la mitología a Lope», *Anuario Lope de Vega*, 11, 2005, págs. 63-76.
- CONTI, Natale, *Mitología*, traducción, introducción, notas e índice de Rosa María Iglesias Montiel y María Consuelo Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia, 2006.

- KLUGE, Sofie, «Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco», *Criticón*, 115, 2012, págs. 159-174.
- LÓPEZ LORENZO, Cipriano, *Lope de Vega como escritor cortesano. La Filomena (1621) y La Circe (1624) a estudio*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2023.
- MARTINENCHE, Ernesto, «“La Circe” y los poemas mitológicos de Lope», *Humanidades [La Plata, 1921]*, 4, págs. 59-66, 1922. En *Memoria Académica*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.1762/pr.1762.pdf
- NOBLE WOOD, Oliver James, *A Tale Blazed Through Heaven: Imitation and Invention in the Golden Age of Spain*, Oxford, University Press, 2014.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «Introducción» a Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010, págs. 11-151.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Lope de Vega en los jardines del duque: la “Descripción del Abadía, jardín del duque de Alba” (1604)», en *Enseñar deleitando / Plaire et instruire*, ed. de Constance Carta, Sarah Finci y Dora Mancheva, Bern, Peter Lang, 2016, págs. 271-284.
- , *Lope. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018.
- VEGA CARPIO, Lope de, «Égloga a Claudio» en *La vega del Parnaso* (Facsímil de la edición príncipe, Madrid, 1637) reproducción cuidada por Melquíades Prieto y Esperanza Gómez, prólogo de Felipe Pedraza, Madrid, Ara-Iovis, 1993.
- , *La Filomena*, en *Lope de Vega, Obras Poéticas*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989, págs. 527-847.
- , *La Circe*, en *Lope de Vega, Obras Poéticas*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989, págs. 849-1225.

—, «La rosa blanca», en *Lope de Vega, Obras Poéticas*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989, págs. 984-1007.

ZAPATA, Almudena, «La mitología en “La Rosa Blanca” de Lope de Vega», en *Los humanistas españoles y el humanismo europeo, IV Simposio de Mitología Clásica*, Murcia, Universidad, 1990, págs. 261-267.



UNA CARTA AUTÓGRAFA
DE ARGOTE DE MOLINA
AL ASISTENTE
Y AL CABILDO SECULAR DE SEVILLA

Miguel CARABIAS ORGAZ
Universidad de Salamanca (España)
miguelcarabias@usal.es

Recibido: 13 de noviembre de 2023
Aceptado: 23 de enero de 2024
<https://doi.org/10.14603/11C2024>

RESUMEN:

Se ofrece el estudio y transcripción de una carta, de la que hasta ahora no se tenía noticia, dirigida por Argote de Molina al asistente y cabildo de Sevilla hacia 1588. En ella, daba cuenta de su ejercicio como provincial de la Santa Hermandad, persiguiendo y deteniendo salteadores, y solicitaba ayuda material.

PALABRAS CLAVE:

Argote de Molina, biografía, Santa Hermandad, Sevilla, autógrafo.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 11 (2024) / ISSN: 2297-2692

AN AUTOGRAPH LETTER FROM ARGOTE DE MOLINA TO THE ASISTENTE AND THE CITY COUNCIL OF SEVILLE

ABSTRACT:

We provide a study and transcription of a letter unknown till today. It was addressed by Gonzalo Argote de Molina to the mayor of Seville around 1588 to give an account of his exercise as captain of the Santa Hermandad, arresting robbers, and to request material help.

KEYWORDS:

Argote de Molina, Biography, Santa Hermandad, Seville, Autograph.



ARGOTE DE MOLINA, PROVINCIAL DE LA SANTA HERMANDAD DE SEVILLA

La biografía de Gonzalo Argote de Molina (1548-1596)¹ ha venido despertando en los últimos dos siglos un interés desigual. A partir de la sucinta información proporcionada por Ortiz de Zúñiga (1796: V, 392-393), desde mediados del siglo XIX se empezaron a recabar algunos datos sobre la vida de Argote gracias a Gallardo (1863: 281-284), Zarco del Valle (1870: 445) o Millares Torres (1894: 210-213), entre otros, si bien fue a lo largo del siglo XX cuando la investigación dio sus mayores frutos en este terreno: merecen ser mencionados los trabajos de Fernández Duro (1901), Ramírez de Arellano (1901), Rodríguez Marín (1903: 139-140; 1918: 437-447; 1921), Sánchez Cantón (1919), Benítez Inglott (1944), Armando Cotarelo (1945), Millares Carlo (1955), Schraibman (1961-1962) o Siemens (1988-1991). Bien es cierto que las principales aportaciones las hicieron Celestino López Martínez (1917; 1919; 1921a; 1953) y Antonio Palma Chaguaceda (1949) — con una segunda edición corregida y aumentada por Millares Carlo (Palma, 1973)—: el trabajo de ambos aún resulta indispensable para quien desea aproximarse a la vida del polímata sevillano, pues no se ha vuelto a abordar un estudio biográfico de conjunto desde hace más de setenta años².

En estas páginas, me acercaré brevemente a la actividad de Argote como provincial de la Santa Hermandad de Sevilla y su tierra antes de dar a conocer una carta autógrafa que nuestro historiador dirigió al asistente y al cabildo de Sevilla hacia 1588. El documento seguramente contribuirá a conocer algo mejor el último año que pasó don Gonzalo en su ciudad natal, coincidiendo con un periodo particularmente fructífero de su producción intelectual, tras el cual regresaría definitivamente a Canarias.

¹ Aunque la mayor parte de biógrafos dan como fecha de su nacimiento la de 1548 (Palma, 1973: 20), Celestino López Martínez (1953: 188) la situaba a finales de 1551 o comienzos de 1552.

² En los últimos años, han sido muy escasas las novedades biográficas sobre el erudito hispalense, aunque pueden mencionarse los trabajos de Cacho (2006), Crawford (2014: 153-156), Algarín (2017) y Bruquetas (2019); para un enfoque bio-bibliográfico, véase el de Rico García (2010).

Sabemos, por el epitafio que escribió el propio Argote³, de su temprana vocación a las armas. En 1568 participó en la conquista del Peñón de Vélez de la Gomera y a los dieciséis había sido nombrado por el rey alférez mayor de la milicia de Andalucía. Combatió la rebelión de los moriscos en el reino de Granada, sirvió en las galeras de la Liga mandadas por don Juan de Austria contra los turcos y, poco después, luchó en la guerra de Navarra. Por todos estos servicios, en 1578 le concedió Felipe II el oficio de provincial de la Santa Hermandad en Sevilla y su tierra. En 1586, su participación fue decisiva en la defensa de Lanzarote contra Morato Arráz, virrey de Argel; igualmente en 1595, cuando se produjo un ataque a Gran Canaria del corsario Drake (Palma, 1973: 27-28). Además, sabemos que en 1588 Argote manifestó su deseo de participar en la Armada que se preparaba contra Inglaterra, ofreciendo un navío de 200 toneladas, artillería, arcabuceros, marineros y municiones, «todo a su costa», solicitando a cambio que se le permitiera usar temporalmente de su oficio de provincial también en Canarias, aunque finalmente le fue denegado (Rodríguez Marín, 1918: 442-443).

En lo que atañe a su oficio de provincial, hay que empezar apuntando que, tras su nombramiento, el cabildo sevillano opuso cierta resistencia pasiva, lo cual motivó diversos escritos de Argote, teniendo que acudir en último término al Consejo Real para obtener la confirmación, que llegaría en 1579. El cabildo aún apeló a algunas dilaciones, hasta que se le dio finalmente posesión el 20 de julio (López, 1921a: 24-26). Don Gonzalo ejerció este oficio con gran diligencia, tal como se desprende de sus propias palabras: «allané gran parte de las sierras de Xerez y Ronda, a gran riesgo de mi persona, de muchos salteadores escopeteros que andauan en ellas» (Palma, 1973: 19). Lo confirma un memorial de 1588 donde consta que pacificó aquellas tierras, «haziendo justicia de 45 salteadores» (Rodríguez Marín, 1918: 442). Renunció temporalmente, en 1585, por estar «de partida para la ysla de Lançarote» (Rodríguez Marín, 1903: 141), en favor de Pedro Rodríguez de Herrera, aunque solicitó la devolución de su oficio en enero de 1588, al regresar a Sevilla. Nuevamente renunció en 1589 —en aquella ocasión, le sustituyó Hernán— Ponce—, antes de trasladarse una vez más a Canarias, de donde ya probablemente no volvió⁴.

³ Se conserva una copia manuscrita en la Real Academia de la Historia. La transcripción, en Fernández Duro (1901) y Palma (1973: 19-20), entre otros.

⁴ Consúltense, especialmente, Rodríguez Marín (1903: 140-141; 1921: 64) y Palma (1973: 29, 46-47).

UNA CARTA AUTÓGRAFA

La carta que motiva el presente trabajo⁵, manuscrita, ocupa una sola hoja de papel muy fino, de modesta calidad y sin filigranas. La caligrafía es de la segunda mitad del siglo XVI. Se deduce que fue redactada con precipitación: hay varias correcciones, carece de data tónica y crónica, no consta el nombre del destinatario. Después de firmar, Argote quiso agregar un párrafo, de manera que tachó la firma y, añadidas las líneas deseadas, volvió a plasmar su rúbrica.

La autoría y el carácter autógrafo del documento no dejan lugar a dudas. Al cotejar la caligrafía y, especialmente, las firmas y rúbricas presentes en nuestro manuscrito con las de otros ya estudiados, como las cartas de Argote a Zurita conservadas en la biblioteca de la Real Academia de la Historia —hay reproducción fotográfica de varias firmas en Palma (1973: 271)— o la carta de obligación otorgada por Argote en 1579 —Ramírez de Arellano (1901: 298) transcribió el texto y ofreció una reproducción de la firma—, pese a las ligeras diferencias, se comprueba que indudablemente es de la mano del brillante genealogista.

En cuanto al contenido textual, la carta se pone en directa relación con el ejercicio de Argote como provincial de la Santa Hermandad. Aunque no consta el nombre del destinatario, a quien se da el tratamiento de *Vuestra Señoría*, se deduce fácilmente que es el asistente o corregidor de la ciudad de Sevilla, mayor autoridad en el cabildo o regimiento sevillano y cuya principal atribución era la administración de justicia en la ciudad y su tierra. Pueden resumirse los contenidos del modo siguiente:

- Argote comienza informando de cómo, a su regreso de la corte, había encontrado alteraciones en la tierra de Sevilla, causadas por ladrones y salteadores, por lo que había ordenado a los alcaldes que corrieran sus términos y él mismo había hecho «grandes prisiones», logrando que condenaran a azotes y galeras a veintiún salteadores, y «a saeta» a cuatro.

⁵ Actualmente se encuentra en biblioteca particular, en Salamanca, bajo la signatura M051.

- Seguidamente, describe los problemas causados por «los soldados de las galeras que en el río desta ciudad están», algunos de los cuales habían protagonizado «muchos salteamientos», habiendo tenido que enfrentarse a ellos y combatirlos «a riesgo de mi persona», pues iban bien armados y llegaron a disparar «contra mí pistoletes»; finalmente, había conseguido apresar a cinco, aunque otros «soldados salteadores» continuaban causando problemas y el alguacil de la Santa Hermandad no podía hacerles frente por carecer de armas.
- A continuación, Argote asegura que tiene preparados seis «quadrilleros de cauallo», más otros seis «cauallos de mi casa», y solicita al regimiento sevillano que le preste algunas armas —concretamente, doce lanzas y adargas— sólo por el tiempo que permanecieran las galeras en la ciudad.
- En tono receloso, don Gonzalo recuerda al asistente que está obligado a proporcionar «gente de armas» o «gente de guerra» y le conmina a prestar ayuda, descargando sobre él y sobre los caballeros del regimiento la responsabilidad ante posibles robos y muertes.

Respecto a los «salteadores» a que alude Argote inicialmente, su presencia puede ponerse en relación con el aumento del bandolerismo en Andalucía durante el último tercio del siglo XVI. Una vez sofocada la rebelión de las Alpujarras, muchos moriscos se refugiaron en las serranías y se hicieron bandoleros, causando estragos especialmente en las cercanías de Ronda, Jerez de la Frontera y Antequera. Éstos se sintieron atraídos por el trasiego de gente y mercancías, sobre todo hacia los puertos de Sevilla y Cádiz (Gamero, 2017: 24). La detención y posterior condena que se describen en esta carta conectan, sin duda, con las mencionadas en el epitafio de Argote y en el memorial de 1588: debieron de ser frecuentes mientras el ilustre sevillano ejerció como provincial.

Por otro lado, los «soldados salteadores» que tantas dificultades ocasionaban a la Santa Hermandad sevillana, según refiere don Gonzalo, se relacionan con la presencia y tránsito de tropas, en ocasiones indisciplinadas o formadas por hombres pendencieros e inmorales⁶, que con cierta frecuencia causaron agravios entre la población civil. Los desórdenes y abusos cometidos por soldados —como queda

⁶ Durante la Edad Moderna, hubo cierta relación entre la milicia y las partidas de bandoleros, que se nutrieron ocasionalmente de desertores (Iglesias, 2015).

reflejado en algunos pasajes del *Guzmán de Alfarache* o del *Estebanillo González*— debieron de producirse no sólo en Sevilla, sino también en otras ciudades portuarias como la cercana Málaga, donde los corregidores se vieron impotentes ante aquella «muy desmandada e desordenada» gente de guerra (Martín y Cruces, 1993: 279). Si centramos nuestra atención en Sevilla, puede ser ilustrativo lo sucedido en 1612, cuando llegaron «galeras de España» y, «saltando en tierra algunos soldados a hazer agua en la fuente que está en la plaza de San Francisco, se trabó una sangrienta pendencia entre ellos y algunos ministros de justicia, en que hubo algunos heridos y muertos». Los alcaldes prendieron entonces a tres soldados y los ahorcaron, por lo cual el marqués de Barcarrota, general de las galeras, amenazó la ciudad con las armas (Heredia, 1741: 80-81). Aunque el cabildo sevillano solicitó en varias ocasiones al Consejo que no inviernaran galeras en aquella parte del Guadalquivir, la ciudad aún hubo de soportar durante algún tiempo ofensas, escándalos y homicidios debidos a la presencia de soldados (Velázquez, 1864: 80).

Teniendo presente que Sevilla fue durante el siglo XVI uno de los principales puertos españoles, pues de él partía la Flota de Indias, es lógico que numerosos barcos permanecieran amarrados en El Arenal, junto al Guadalquivir. Tal como apuntaba Luis de Peraza en torno a 1535, muchas galeras quedaban allí ancladas durante el invierno, protegidas y sometidas a las reparaciones necesarias (Morales, 1978: 143). En Sevilla también tuvieron su base las llamadas galeras de España, una de las cuatro escuadras permanentes con que contaba la Corona en el Mediterráneo y que desempeñaba labores de vigilancia y guardacostas⁷. Pero lo que debió de causar especial trastorno fue el alistamiento de hombres para la guerra decretado por Felipe II, en mayo de 1588, para la tierra de Sevilla: había que reprimir la rebelión en los Países Bajos, se hacía necesario intervenir en los conflictos político-religiosos de Francia y, sobre todo, culminaban los preparativos de la Armada contra Inglaterra, razón esta última que motivó sin duda el decreto real (Iglesias, 1993: 253). Sería, por tanto, excepcional la situación entre los años 1587-1588, pues Sevilla fue entonces un centro logístico de primer orden en los preparativos de la Gran Armada; además, se dio la orden de incorporar a ella parte de la flota que debía salir del puerto hispalense rumbo a Nueva España⁸.

⁷ Véanse Pazzis (1997: 36) y Casado (1988: 224).

⁸ Véanse, especialmente, los trabajos de Casado (1988) y Gracia (1989).

En otro orden de cosas, la carta de Argote refleja ciertas dificultades que, como provincial, encontró a la hora de detener a los salteadores debido a la falta de medios que padecía la Hermandad de Sevilla. Al haber quedado disuelto en 1498 el ejército propio que tuvo la Hermandad en tiempo de los Reyes Católicos, era el cabildo el encargado de socorrerla en caso de necesidad, como bien le recuerda Argote de Molina al asistente⁹. Sin embargo, da la impresión de que el cabildo sevillano era reacio a proporcionar ayuda, pues nuestro erudito insiste y manifiesta su desconfianza. Tal vez el hecho estuviese en parte relacionado con la oposición que el ayuntamiento sevillano mostró desde que don Gonzalo fue designado provincial en 1578, según hemos apuntado anteriormente, aunque lo más probable es que se viera motivado en mayor medida por la escasez de armas que sufrió la ciudad en junio de 1588, cuando el cabildo acordó solicitar al rey el envío de arcabuces (Iglesias, 1993: 354).

En lo que se refiere a la datación tónica y crónica, aunque la carta carece de tal información explícita, pueden sacarse algunas conclusiones al respecto:

- Argote de Molina tachó, al comienzo del texto, la fórmula «como veynte y quatro desta ciudad» para sustituirla por «provincial de la Santa Hermandad». Sabiendo que fue caballero veinticuatro de Sevilla, es claro que escribía desde esta ciudad andaluza. La rectificación puede explicarse por el hecho de que, o bien era reciente su nombramiento o bien había recuperado recientemente su oficio de provincial, al que renunció en 1585. En todo caso, hemos de restringir la datación de esta carta a dos periodos muy concretos, en los que don Gonzalo fue provincial de la Hermandad: 1579-1585 y 1588-1589.
- Argote también informaba de su regreso de la corte, «que á quatro meses»; no obstante, sabemos que frecuentó la corte en sus numerosos viajes, recorriendo archivos y bibliotecas, relacionándose con destacados escritores y artistas en Madrid del mismo modo que en Sevilla (Palma, 1973: 33, 36); por lo tanto, este dato no permite acotar más la datación.

⁹ Explicaba López Martínez (1921b: 19) que, cuando los cuadrilleros no bastaban para detener a los malhechores por ser muy numerosos, el provincial podía solicitar ayuda a los grandes del reino, a los alcaides de castillos o a los asistentes de concejos, quienes debían prestársela. Consúltese, además, el estudio de Álvarez de Morales (1974).

- Teniendo presente lo que he apuntado acerca de la conflictiva presencia de «soldados salteadores» procedentes de las galeras y su muy probable relación con los preparativos de la Armada contra Inglaterra a mediados de 1588, además de la escasez de armas que sabemos padeció por entonces la ciudad de Sevilla; todo parece apuntar al periodo 1588-1589.
- El asistente o corregidor de Sevilla era, aquellos años, don Juan Hurtado de Mendoza, conde de Orgaz (Ortiz, 1796: IV, 219), quien ejerció el cargo desde 1585 hasta que, en 1589, fue sustituido por don Juan Sarmiento de Valladares. Puede ser significativo, por lo que atañe al contexto descrito, que Felipe II hubiera concedido al conde de Orgaz el oficio de Protector de los moriscos, a instancia de ellos, después de la rebelión de las Alpujarras (Sánchez Romeralo, 1984).

Tal como apuntó Antonio Palma (1973: 46), 1588 fue el año de mayor trascendencia en la vida de Argote de Molina, especialmente en lo que se refiere a su labor historiográfica, filológica y literaria: en abril, firmaba la dedicatoria de su *Nobleza del Andalucía* como «conde de Lanzarote y provincial», al tiempo que corregía sus *Elogios de los conquistadores de Sevilla*, culminando así una trayectoria que se inició la década anterior con trabajos como su *Discurso sobre la poesía castellana* o la edición de *El conde Lucanor*. Nuestro documento, hasta ahora desconocido, puede representar una aportación interesante al estudio de aquel último año que pasó Argote en Sevilla, especialmente en lo referido a las dificultades que debió superar persiguiendo salteadores, a lo que parece con escaso apoyo por parte del cabildo sevillano; también refuerza la contextualización de un periodo de intensa actividad intelectual, inmediatamente anterior a su regreso a Canarias, tras el cual parece quedar interrumpida. Confío, por tanto, en que contribuya a ilustrar, siquiera mínimamente, una futura y deseable actualización biográfica sobre el humanista andaluz.

En esta carta, Argote de Molina empleó un tono directo, enérgico, duro, conminatorio, probablemente como reflejo de su temperamento, según se infiere de las palabras de Diego Ortiz de Zúñiga (1796: IV, 392) y la opinión de Gallardo (1863: 281): «a haber tenido menos entereza (orgullo tenaz) y menos pleitos en esta ciudad [Sevilla], hubiera conseguido más aplauso». El texto puede también ponerse en relación con el estilo de nuestro erudito, pues habitualmente hizo uso de un lenguaje claro, sencillo y asequible, «a veces con pobreza de dicción» pero limpio

(Palma 1973: 156). El propio Argote manifestaba su deseo de escribir una obra «que llanamente contase la verdad de las cosas, sin hermopearlas con ornato de palabras», evitando «usar de estilo levantado» (Muñoz, 1866: 16).

Transcribo el texto conservando las grafías del manuscrito, aunque se resuelven las abreviaturas sin indicación expresa y se regulariza la separación y unión de palabras. También he introducido la acentuación y el reparto de mayúsculas según los criterios académicos modernos. Recojo como tal el texto tachado.

TRANSCRIPCIÓN

{*recto*} Illustrísimos Señores

Gonçalo Argote de Molina, ~~como veynte y quatro desta ciudad~~ Provincial de la Santa Hermandad, digo que ya Vuestra Señoría sabe quán alterada hallé esta prouincia de ladrones y salteadores al tiempo que vine de la corte, que á quatro meses, y la muncha diligencia que é hecho en mandar a los alcaldes della que corran sus términos y las grandes prisiones de salteadores que por mi persona é hecho en esta ciudad, de los quales an sido condenados veynte y uno a açotes y galeras, y quatro a saeta; y que, a causa de los soldados de las galeras que en el río desta ciudad están, an acaecido muchos salteamientos, de que se á atajado gran parte con la prisión que hize tan a riesgo de mi persona, saliendo a las nueue de la noche con gran tenpestad de agua con onze quadrilleros contra onze soldados salteadores, y que, auiéndome combatido con ellos media hora y disparado contra mí pistoletes y lleuádome con vna pelota gruesa el sombrero de la cabeça, prendí çinco, de los quales están tres condenados a saeta; y que agora, boluiendo a salir a correr el campo por mi mandado el alguazil de la Hermandad ~~por mi mandado~~, le tiraron tres arcabuzazos, por lo qual no osó pasar contra ellos por no llevar armas ni tenellas la Hermandad. Y por quanto ~~yo~~ tengo proueydo seis quadrilleros de a cauallo y ~~yo~~ tengo otros seis cauалlos de mi casa con que poder seruir a la Hermandad:

A Vuestra Señoría suplico, atento la pobreza de la Hermandad, haga merced a la dicha Hermandad de prestarle doze lanças y adargas de las que ~~la ciudad~~ Vuestra Señoría tiene en su almagén, por el tiempo que aquí estuuieren galeras, para

que yo y la justicia de la Hermandad salgamos de noche a asegurar el campo de los dichos salteadores, en lo qual Su Magestad será seruido, y yo {verso} me obligo quel depositario de la Hermandad las boluerá, con lo qual Vuestra Señoría se reseruará de costa de darme gente de armas, como está obligada, todas las bezes que por mí fuere requerida para la administración de mi officio y seguridad de la tierra; y por la muncha necesidad que de las dichas armas ay, a Vuestra Señoría suplico lo mande luego determinar, sin dilatarlo para otros cabildos, pues es para tan gran seruicio desta república y seguridad della.

[firma: Argote de Molina]

Y protesto que, si Vuestra Señoría no me mandare dar las dichas armas o gente de guerra que salga conmigo, que todos los salteamientos, muertes y robos que sucedieren en el término desta ciudad sea a costa y riesgo de Vuestra Señoría o de los caualleros del regimiento que votaren en contrario desto.

[firma: Argote de Molina]



Fig. 1. Carta autógrafa de Argote de Molina al asistente de Sevilla, el conde de Orgaz, [1588], recto.

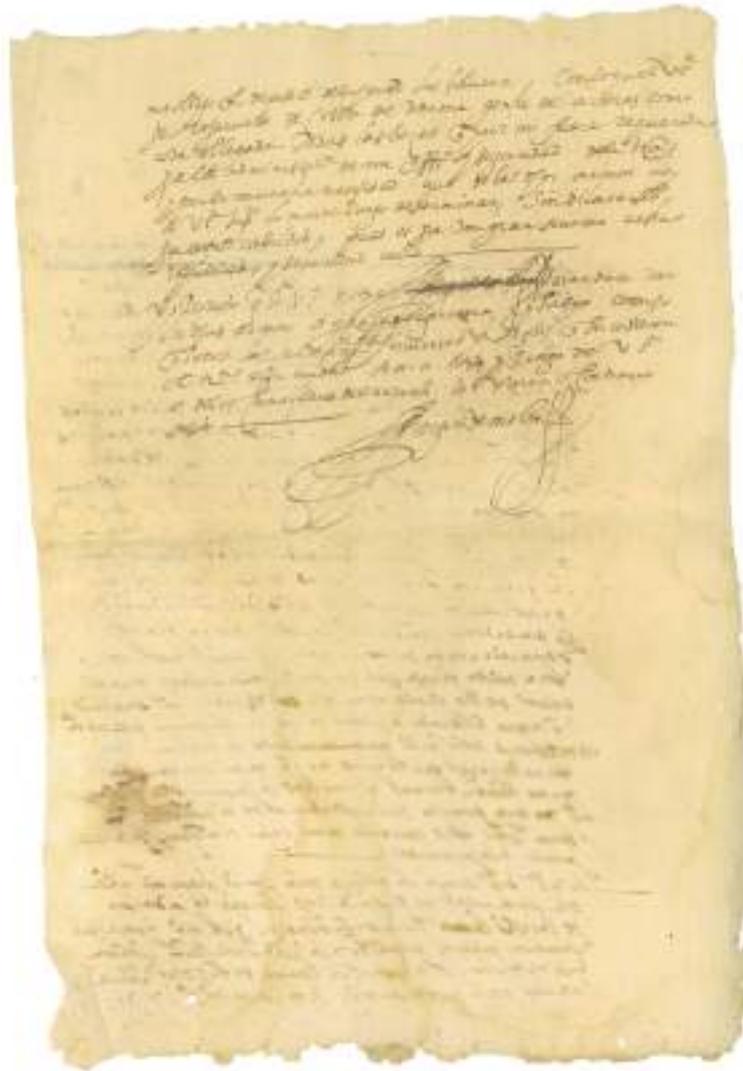


Fig. 2. Carta autógrafa de Argote de Molina al asistente de Sevilla, el conde de Orgaz, [1588], verso.

OBRAS CITADAS

- ALGARÍN GONZÁLEZ, Ignacio, «El mecenazgo de Gonzalo Argote de Molina: el contrato firmado con Mateo Pérez de Alesio», en *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica. I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores*, ed. de Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio y María Uriondo Lozano, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017, págs. 627-642.
- ÁLVAREZ DE MORALES, Antonio, *Las Hermandades, expresión del movimiento comunitario en España*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1974.
- BENÍTEZ INGLOTT, Eduardo, «Sobre la invasión de Morato Arráez en Lanzarote», *El Museo Canario*, 10, 1944, págs. 49-58.
- BRUQUETAS DE CASTRO, Fernando, «Gonzalo Argote de Molina», en *Teguiise: 600 años de historia, 1418-2018*, ed. de Fernando Bruquetas de Castro y Félix Delgado López, Madrid, Mercurio, 2019, págs. 129-154.
- CACHO CASAL, Marta, «Gonzalo Argote de Molina and his Museum in Seville», *The Burlington Magazine*, 148, 2006, págs. 689-693.
- CASADO SOTO, José Luis, *Los barcos españoles del siglo XVI y la Gran Armada de 1588*, Madrid, San Martín, 1988.
- COTARELO VALLEDOR, Armando, «Una nota para la biografía de Argote de Molina», *Boletín de la Real Academia Española*, 24, 1945, págs. 225-228.
- CRAWFORD, Michael J., *The Fight for Status and Privilege in Late Medieval and Early Modern Castile. 1465-1598*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2014.
- FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo, «Memoria autobiográfica de Gonzalo Argote de Molina para su hijo Agustín», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 38, 1901, págs. 232-233.

- GALLARDO, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, tomo primero, Madrid, M. Rivadeneyra, 1863.
- GAMERO ROJAS, Mercedes, «Entre la marginación y el ejército. Bandoleros en las sierras y los puertos de Andalucía», *Andalucía en la Historia*, 56, 2017, págs. 24-27.
- GRACIA RIVAS, Manuel, *Los tercios de la Gran Armada (1587-1588)*, Madrid, San Martín, 1989.
- HEREDIA BARNUEVO, Diego Nicolás de, *Místico ramillete, histórico, cronológico, panegírico, tejido de las tres fragantes flores del nobilísimo antiguo origen, ejemplarísima vida y meritísima fama póstuma del Ambrosio de Granada, segundo Isidoro de Sevilla y segundo Ildefonso de España, espejo de jueces seculares y ejemplar de eclesiásticos pastores, el Ilustrísimo y V. Señor don Pedro de Castro Vaca y Quiñones*, Granada, Imprenta Real, 1741.
- IGLESIAS RODRÍGUEZ, Juan José, «Notas sobre el alistamiento de 1588 en la tierra de Sevilla», en *La organización militar en los siglos XV y XVI, Actas de las II Jornadas Nacionales de Historia Militar*, Málaga, Cátedra General Castaños / Capitanía General de la Región Militar Sur / Consejería de Cultura y Medio ambiente / Asesoría Quinto Centenario / Universidad de Cádiz, 1993, págs. 253-258.
- , «Bandolerismo y actitudes políticas en la Andalucía de la Guerra de Sucesión», *Chronica Nova*, 41, 2015, págs. 211-239.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, «Capítulos para la biografía del historiador Argote de Molina», en *Asociación Española para el Progreso de las Ciencias. Congreso de Sevilla*, 8, Madrid, Imprenta Clásica Española, 1917, págs. 123-170.
- , «Autógrafos de Argote de Molina», en *Asociación Española para el Progreso de las Ciencias. Congreso de Bilbao*, 8, Madrid, Talleres Poligráficos, 1919, págs. 67-80.
- , *Algunos documentos para la biografía de Argote de Molina*, Sevilla, Imprenta y Librería de Eulogio de las Heras, 1921a.

- , *La Santa Hermandad de los Reyes Católicos*, Sevilla, L. Vilches, 1921b.
- , «Gonzalo Argote de Molina, historiador y bibliófilo», *Archivo Hispalense*, 18, 1953, págs. 187-208.
- MARTÍN PALMA, M^a Teresa y Esther CRUCES BLANCO, «Málaga como base militar. El problema del alojamiento de las tropas (1487-1516)», en *La organización militar en los siglos XV y XVI, Actas de las II Jornadas Nacionales de Historia Militar*, Málaga, Cátedra General Castaños / Capitanía General de la Región Militar Sur / Consejería de Cultura y Medio ambiente / Asesoría Quinto Centenario / Universidad de Cádiz, 1993, págs. 275-280.
- MILLARES CARLO, Agustín, «Dos documentos de Argote de Molina», *El Museo Canario*, 16, 1955, págs. 97-98.
- , *Historia general de las islas Canarias*, tomo V, Las Palmas, Imprenta «La Verdad» de I. Miranda, 1894.
- MORALES PADRÓN, Francisco, ed., Luis de Peraza, «La Historia de Sevilla de Luis de Peraza», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 6, 1978, págs. 75-173.
- MUÑOZ Y GARNICA, Manuel, ed., Gonzalo Argote de Molina, *Nobleza de Andalucía*, Jaén, Francisco López Vizcaíno, 1866.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Madrid, Imprenta Real, 1796.
- PALMA CHAGUACEDA, Antonio, *El historiador Gonzalo Argote de Molina. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jerónimo de Zurita, 1949.
- , *El historiador Gonzalo Argote de Molina. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Las Palmas, Excelentísimo Ayuntamiento de Las Palmas, 1973.

- PAZZIS PI CORRALES, Magdalena de, «Naos y armadas. El mundo marítimo del rey Felipe II», *Torre de los Lujanes. Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, 34, 1997, págs. 31-62.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, «Un documento nuevo de Gonzalo Argote de Molina», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 39, 1901, págs. 297-300.
- RICO GARCÍA, José Manuel, «Argote de Molina, Gonzalo», en *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, ed. de Pablo Jauralde, Madrid, Castalia, 2010, págs. 73-83.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Luis Barahona de Soto, estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.
- , «Nuevos datos para las biografías de algunos escritores de los siglos XVI y XVII», *Boletín de la Real Academia Española*, 5, 1918, págs. 435-468.
- , «Nuevos datos para las biografías de algunos escritores de los siglos XVI y XVII», *Boletín de la Real Academia Española*, 8, 1921, págs. 64-87.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., «Sobre Argote de Molina», *Revista de Filología Española*, 6, 1919, págs. 59-61.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Jaime, «El Conde de Orgaz, Protector de los moriscos», *En la España medieval*, 5, 1984, págs. 899-916.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar, «Argote de Molina y Abreu Galindo: dos líneas paralelas que tienden a converger», *El Museo Canario*, 48, 1988-1991, págs. 59-64.
- SCHRAIBMAN, Joseph, «Un nuevo documento de Argote de Molina», *El Museo Canario*, 22-23, 1961-1962, págs. 149-150.
- VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José, *La cruz del rodeo. Estudio histórico*, Sevilla, José M^a Geofrín, 1864.

ZARCO DEL VALLE, M. R., *Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes*, en *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, tomo LV, ed. del Marqués de Miraflores y Miguel Salvá, Madrid, Viuda de Cañero, 1870, págs. 201-628.



LAS NARICES EN LA POESÍA DRAMÁTICA
DE LOPE DE VEGA:
APUNTES A LA FORTUNA
DE UN TÓPICO RISIBLE*

A Claudio Moya y Andrea Cedrola, mis segundos padres.

Jorge FERREIRA BARROCAL
Universidad de Valladolid (España)
IEMyRh
jorge.ferreira@uva.es

Recibido: 23 de enero de 2024

Aceptado: 5 de marzo de 2024

<https://doi.org/10.14603/11D2024>

RESUMEN:

Se brindan al lector unos apuntes sobre el tratamiento de la nariz como tópico risible en la poesía dramática de Lope de Vega. La sastrería, la astrología, la mitografía, la música y la fisiognomía — amén de las Sagradas Escrituras— son las ciencias que el Fénix de los Ingenios moldeó, al gusto y con suma plasticidad, para triunfar en una empresa de no poca dificultad: renovar, con éxito, un tópico jocosos fatigado desde la Antigüedad, como bien indicó el erudito Josef González de Salas en *El Parnaso español*.

PALABRAS CLAVE:

nariz, epigrama, donaire, poesía dramática, Siglo de Oro, Lope de Vega.

* Este trabajo se ha beneficiado de la ayuda de I+D+i «MANOS. Ampliación y exploración de la base de datos de manuscritos teatrales áureos (ASODAT Tercera Fase)» (ayuda PID2022-136431NB-C61 financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER «Una manera de hacer Europa»). El ensayo se ha favorecido también de una ayuda predoctoral de la Universidad de Valladolid cofinanciada por el Banco Santander. Las notas han sido redactadas en Argentina, durante el desarrollo de una estancia breve —en el marco de escritura de la tesis— sufragada, asimismo, por la Universidad de Valladolid. Aprovecho este lugar para agradecer al profesor Marc Vitse, cuyas atinadas observaciones han mejorado —y de ello no me cabe ninguna duda— estos apuntes.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 11 (2024) / ISSN: 2297-2692

NOSES IN LOPE DE VEGA'S DRAMATIC POETRY: NOTES ON THE FORTUNE OF A FUNNY TOPOS

ABSTRACT:

This paper offers new notes about the treatment of the nose as a funny topos in Lope's dramatic poetry. Tailoring, astrology, mythology, music and physiology (in addition to the Bible) are the disciplines which the playwright used in order to succeed in a tough enterprise: to refurbish a comical topos that had been worn out since ancient times, as González de Salas wrote down in *El Parnaso español*.

KEYWORDS:

Nose, Epigram, Joke, Dramatic Poetry, Golden Age, Lope de Vega.



En el siguiente ensayo interpretativo brindo al lector unos apuntes al propósito de la nariz como *topos* risible en la poesía dramática del Fénix de los Ingenios, objeto sin escrutar hasta la fecha.

Como acabo de señalar, el sujeto de mi trabajo no ha sido del interés de los estudiosos y, por ello, me parece muy oportuno, desde luego, preguntarnos en primer lugar por el porqué de la desatención. El olvido —o desliz crítico si es que así pudiera o quisiera llamarse— acaso tenga que ver con el protagonismo exacerbado —y merecido— del archiconocido soneto contemporáneo de don Francisco de Quevedo, intitulado «A un nariz». Nunca está de más, ni es ocioso, traerlo a la memoria:

Érase un hombre a una nariz pegado,
 érase una nariz superlativa,
 érase una nariz sayón y escriba,
 érase un peje espada muy barbado;

era un reloj de sol mal encarado,
 érase una alquitara pensativa,
 érase un elefante boca arriba,
 era Ovidio Nasón más narizado.

Érase un espolón de una galera,
 érase una pirámide de Egipto,
 las doce tribus de narices era;

érase un naricísimo infinito,
 muchísimo nariz, nariz tan fiera
 que en la cara de Anás fuera delito. (Arellano, 1998)¹

¹ Disponible en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/a-un-nariz-comentario-del-texto-o/html/01770bac-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html (consulta: 23/01/2024). Repuntúo y retoco la ortografía de los textos clásicos en ciertas ocasiones, cuando así lo estimo oportuno.

Estas líneas geniales —que, por supuesto, no comentaré— no solo tienen interés, para nuestra causa, por haber centralizado los focos de la crítica². Su ascendencia clásica es asimismo de especial importancia, pues en ella radican el principio y origen de la nariz como tópico risible en la literatura del Siglo de Oro. Al respecto, Josef González de Salas nos decía en una nota de *El Parnaso*:

Los epigramatarios griegos tropezaron mucho en las narices grandes; y así fatigaron, con no poca agudeza a los narigudos muchas veces. En el libro II de la Antología, cap. 13, se hallarán buen número de epigramas que prestaron el argumento a este, y conceptos también. (Arellano, 1998)³

Lía Schwartz (1999) analizó la fecundidad del género epigramático —y anacreónico— en la poesía del polígrafo madrileño (con la traductología como telón de fondo), concediendo un lugar preponderante en su trabajo al subgénero satírico, cuyas coordenadas son en las que se circunscriben efectivamente, como luego podremos comprobar, los textos dramáticos. La profesora argentina traía a colación, precisamente, las fuentes exactas que había consignado doña M.^a Rosa Lida (1939: 369-375) tiempo atrás para la composición que veíamos arriba: los poemas núm. 198, 199, 200, 203, 267, 268, 405, 406 y 418 de la *Antología griega*⁴ (Schwartz, 1999: 302). Pero Schwartz reconoce, igualmente, que la tradición en la que arraigaba el soneto no era exclusiva de la cultura helénica. Era fruto de un maridaje —indicaba— en el que había puesto su granito, verbigracia, el latino Marcial. Un dechado de la soez paremiológica era su epigrama núm. 36 del libro VI: «Tienes una polla tan grande y una nariz, Pápilo, tan grande, / que, cuando se te empina, puedes olerla» (*Epigramas*, pág. 319). De mayor elegancia goza sin duda el poema núm. 88 del libro XII: «Tongiliano tiene nariz: lo sé, no lo niego. Pero aparte / de nariz Tongiliano ya no tiene nada» (*Epigramas*, pág. 313). En esa línea se sitúa el epigrama

² Véanse Lázaro Carreter (1977: 34-38), Molho (1982), Moore (1995), Arellano (1998) y, más recientemente, Capano (2010: 10-12).

³ Disponible en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/a-un-nariz-comentario-del-texto-0/html/01770bac-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html (consulta: 23/01/2024).

⁴ En las ediciones modernas el libro sería el undécimo en la *Antología*. Quevedo habría manejado, como aduce Salas —y aclara Schwartz— el segundo.

Vasos de Vatinio: «Recibe este vaso, barato recuerdo del zapatero / Vatinio; pero aquella nariz era más alargada» (*Epigramas*, pág. 391).

La literatura hispánica explotó, siguiendo la estela de los clásicos, las posibilidades risibles de la nariz. Muestras de ello encontramos, por ejemplo, en el capítulo VIII de la séptima parte de la *Floresta Española*, cuyo epígrafe reza «De motejar narices». De los seis apotegmas que recoge la sección, nos valga acaso con el recuerdo del primero, jalonado sobre la curiosa dificultad que tuvieron en atravesar cierta calle unas damas de lengua zumbona y, a todas luces, malas intenciones:

Pasando por una calle un caballero, que tenía grandes narices, dos mujeres que vinieron por allí, volviéronse en viéndole. Preguntándolas, por qué se volvían, respondieron: «porque no nos dejarán pasar vuestras narices». Díjoles, puesta la mano en las narices, como que las apartaba: «pasad, putas, que yo haré lugar». (*Floresta española*, pág. 312)

En el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* hay un soneto que narra la historia de una mujer profundamente decepcionada con el tamaño del pene de su marido, habida cuenta de las grandes dimensiones de la prolongación facial (págs. 140-141). Es más enjundioso, sobre todo por la renovación conceptual, uno de los epigramas que versa sobre los caminos paralelos de la edad de un varón y de la longitud de su nariz. Esta es la historia del susodicho: «Ortiz, yo llego a creer / (aunque ha que naciste, Ortiz, / treinta años) que tu nariz / no ha acabado de nacer» (*Cancionero de obras de burlas*, pág. 215). En el romance «Pendencia de unos borrachos» observamos la divertida asociación entre la colorada nariz de uno de los alcoholizados y un pimiento: «Con el mosto hasta las cejas, / hecho cada ojo un candil, / cada carrillo un tomate, / y un pimiento la nariz» (*Cancionero de obras de burlas*, pág. 235). Podríamos seguir incrementando el ejemplario de narices mortificadas, pero no hallaríamos ninguna descripción del excelso jaez quevediano. Son suficientes las muestras recolectadas (que no constituyen otra cosa que un friso rudimentario) para introducir la tradición en la que se inscriben las agudezas del ingenio relativas a las narices. En cuanto a la dimensión estética, a nadie se le puede escapar tampoco que los chistes siempre se rigen —claro que con mayor o menor acierto— por el principio vertebrador de la *turpitud et deformitas* instaurado por

Cicerón en *De oratore* (II, 216-340) y luego más tarde ahormado por Quintiliano en la *Institutio oratoria* (VI, 3)⁵.

Antes de centrarnos en la obra teatral de Lope de Vega cumple detenerse en las chanzas que se documentan en *Las Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, lo cual nos puede otorgar una visión panorámica del alcance del tópico en la literatura del Fénix de los Ingenios, allende la poesía dramática.

En el cancionero lírico burlesco publicado en 1634, Lope juguetea con las narices en varias ocasiones. Los poemas núm. 17 y 66 —en la edición de Arellano, la más reciente— son autorretratos burlescos de Burguillos en los que el personaje indica tener la nariz, respectivamente, «de elefante / de teta» y como un «sayón» (*Rimas humanas y divinas*, págs. 214 y 336). La primera figura podría apuntar a la trompa de las crías de elefante, que se empuja en el acto de la lactancia. El editor de Corella explica la segunda referencia: «verdugo de Cristo; judío, a quienes se atribuía larga nariz (es referencia antisemita, no solamente al verdugo o al hombre feo y de mala traza, o cruel, como apuntan los editores [anteriores] sin apurar la alusión); el tono humorístico desactiva aquí el sentido satírico» (*Rimas humanas y divinas*, pág. 338, nota al v. 4). El soneto número 91 percute en la idea de la nariz como elemento jocosos, pero cobra un sentido diferente:

Contaba, Clori, ayer un estudiante
que Hércules os hizo la mamona,
de cuya hazaña el bárbaro blasona
como si fuera trompa de elefante.

Que de veros tan frígida me espante
no me puede negar vuestra persona,
pero no diré yo que fuistes mona
por más que me lo pida el consonante.

Ninguno con razón en vos se emplea;
calva sois de nariz y así no toma
nadie vuestra ocasión por más que os vea.

⁵ Con respecto a los tratados que recogen la teoría en que se cimenta la poesía burlesca del Siglo de Oro, véase Cacho Casal (2007).

Nacistes cuervo y presumís paloma;
 muchas faltas tenéis para ser fea,
 pocas gracias tenéis para ser Roma. (*Rimas humanas y divinas*, pág. 388)

El profesor Arellano sostiene que el sujeto poético está haciendo referencia a una nariz chata. Pienso sin embargo que la dilogía de *Roma* o la expresión *calva de nariz*, en consonancia con el tono sexual del soneto, aluden más bien a la enfermedad de la sífilis, de la que se mofó Francisco Delicado en *La Lozana Andaluza* al explicar por qué la muchacha cordobesa no tenía lugar donde asentar las gafas: «BEATRIZ. —Hermana, ¿viste tal hermosura de cara y tez? ¡Si tuviese asiento para los anteojos! Mas creo que, si se cura, que sanará» (mamotreto VII).

En la canción «Murmuraban al poeta la parte donde amaba por los versos que hacía» (núm. 162), el yo lírico dice que vio el rostro de Juana y «su aguileña / nariz como remate de cermeña» (*Rimas humanas y divinas*, pág. 546). Graciosa comparación con el pico del águila y con la forma de la pera⁶. Por último, el Fénix de los Ingenios refiere en el poema núm. 178 un verdugo cuya nariz era «un pepino badea» (*Rimas humanas y divinas*, pág. 745), o sea, una suerte de sandía de escasa consistencia, algo que apunta el editor, acudiendo al *Diccionario de Autoridades*.

En su obra dramática Lope insertó una variada gama de ingeniosidades — haciendo honor a su sobrenombre— al respecto del tópico jocoso⁷. Una de ellas se materializó verbalmente con una expresión aparecida, verbigracia, en las piezas

⁶ Leemos en la acepción de la entrada de la palabra del *Diccionario de Autoridades*: «Especie de pera, la más temprana, y pequeña de todas, suave al gusto y olorosa. Su forma es a modo de campanilla» (*Diccionario de Autoridades*, s. v. cermeña). [Disponible en <https://apps2.rae.es/DA.html> (consulta: 22 de enero de 2024)].

⁷ En la poesía dramática del Fénix de los Ingenios también se trae a capítulo la nariz en circunstancias que nada tienen que ver con la risa. De ello dan buena cuenta, por ejemplo, los versos que dedica Riselo a la nariz de Teodora en *El acero de Madrid*: «Esa nariz rubicunda, / que, por única nariz, / merece hacerle un telliz / que le sirviese de funda» (vv. 945-948). O las líneas pronunciadas por Felisardo en *Las burlas veras* que interrelacionan la prolongación facial con la bella geometría de la naturaleza: «Divide en campos de nieve / en proporción la nariz, / naciendo en ellos más bellas / rosas que produce abril» (vv. 1115-1118).

Amar como se ha de amar y *La viuda valenciana*. La lección⁸ se inserta en los siguientes contextos:

- TURÍN Si a un hombre lo requebrase
una mujer, y le diese
mil escudos penetrantes,
aunque tuviese dos dientes
y el cabello con almagre,
y entre los ojos arrope,
nariz de jabón de sastre,
¿diría que no?
- DON JUAN No sé.
- TURÍN Pues ¿por qué milagros hacen
de que una mujer se rinda
a requiebros y diamantes?
(*Amar como se ha de amar*, vv. 1791-1801)
- CAMILO La frente vellosa y chica,
blancos y pocos cabellos,
cejas tiznadas de hollín
por la falta de los pelos,
ojos a oscuras suaves
porque eran de rocín muerto,
nariz de jabón de sastre
y barbuda por lo menos,
la cabeza tuerta un poco,
los hombros, Floro, sin cuello,
el andar como de un ganso,
muy aspacio y patiabierta.
(*La viuda valenciana*, vv. 2607-2618)

⁸ A partir de ahora resaltaré, en cursiva, todas las expresiones, imágenes, figuras, conceptos, etc., que tengan a la nariz en su núcleo compositivo.

Ambos poemas dramáticos convergen, a esas alturas, en el retrato de mujeres no muy agraciadas. Turín le pregunta a Juan si estaría dispuesto a recibir dos mil escudos —algo verdaderamente difícil por aquel entonces⁹— en el caso de que vinieran de la mano de una dama fea, y Camilo pinta a la niña que protagoniza la fábula que le está relatando a Floro. El *Diccionario de la Lengua Española* recoge lo siguiente en la entrada de *jabón de sastre*: «Esteatita blanca que los sastres emplean para señalar en la tela el sitio por donde han de cortar o coser». Las marcas se hacen sobre el tejido, efectivamente, con la afilada punta del mineral, y es de ahí de donde nace la imagen. La correspondencia entre el silicato de magnesita y la nariz la explicita el propio Lope en *Si no vieran las mujeres*:

TRISTÁN Tres peregrinas calvas
 su gracia aumentan:
 una tiene en el pelo;
 dos en las cejas.
 Sus ojuelos azules
 son tan serenos,
 que me da romadizo
 sólo de verlos.
 Su *nariz, que del rostro*
los campos parte,
de afilada parece
jabón de sastre.
 Sin claveles ni rosas,
 tal boca tiene,
 que parece cachorro
 de cuatro meses. (Rodríguez Marín, 1933: 180-181)

Tristán retrata a una horrenda mujer cuya nariz sería, por un lado, tan larga que dividiría la cara en dos mitades, y, por otro lado, tan afilada como el jabón de sastre, con que se marcaba el patrón que indicaba el lugar por donde había que cortar la tela, como acabamos de ver. Esa era la función del jaboncillo —atribuida a la nariz

⁹ Ver Hamilton (1934).

por extensión— que se ve plasmada nítidamente en un molde contemporáneo diseñado para un manto de capítulo de seda para Comendadores de la Orden de Calatrava:



Imagen 1. Manto de capítulo de seda para Comendadores de la Orden de Calatrava. *Libro de geometría, práctica y traza* (1580) de Juan de Alcega (f. 58v).



Imagen 2. Manto de capítulo de seda para Comendadores de la Orden de Calatrava. *Libro de geometría, práctica y traza* (1580) de Juan de Alcega (f. 59r).

Empero, las fronteras de las narices lopianas no se constriñen en exclusiva a nuestro orbe, pues traspasan los límites del globo terráqueo, como se desprende del bosquejo que hace Felisardo de Hipólita en *El castigo del discreto*:

FELISARDO Sí, que son [los dientes]
 puntas de armas del dios Marte,
 y así está en aquella parte
 su cielo, y forma escuadrón
 Júpiter con sus mejillas
 de blanco y rojo matiz;
Saturno está en su nariz.

ROBERTO ¡Qué notables maravillas!
 La astrología le llama
 a Saturno cruel y airado;
 no es sin causa tan sonado
 si es la nariz de esta dama. (vv. 585-592)

Un cotejo actual con los otros planetas del sistema solar nos encaminaría a una interpretación supeditada a la magnitud. Ese sendero, sin embargo, no es el correcto, y de seguirlo fracasaríamos estrepitosamente en la empresa. La clave y cifra de la arquitectura alusiva se halla en la tradición astrológica. En una muy reciente publicación de Orobitg (2022) se desgrana en detalle la funesta imagen de Saturno en diversos tratados astrológicos, desde la Edad Media hasta los últimos compases del siglo XVII. Horrendos son los atributos que se le conceden al cuerpo celeste en la galería de libros que repasa la investigadora. Leemos en el siguiente fragmento que se le dedica al astro en el *Lunario nuevo perpetuo y general* (1598) de Jerónimo Cortés:

Saturno. Este planeta tiene su asiento en el séptimo cielo y en orden natural es primero que los demás planetas, el cual es frío y seco, melancólico, térreo [...] es enemigo de natura humana, por su naturaleza. Significa trabajos, hambres, aflicciones, esterelidades en los años y carestías en los mantenimientos. Denota lloros, suspiros, cárceles, destrucciones, peregrinaciones, y Muertes. Más adelante representa inquietudes, desasosiegos, tardanzas, miserias y desconfianzas. Acostumbra este Planeta causar en los que son de su naturaleza aborrecimiento, tristezas, melancolías, ansias, congojas, espantos, angustias y retraimientos. Su día de este Planeta es el sábado [...] Y si por suerte el año entrase en sábado, será seco y estéril en mantenimientos, el invierno largo, ventoso y razonablemente frío, con pocas aguas; en la

prim[av]era denota vientos, con pocas aguas, en el estío humedades, el otoño será seco, y fresco. Demuestra que en tal año habrá penuria de trigo, cogerse ha muy poco vino y menos aceite: de miel será casi nada la cogida de aquel [...] Denota mortandad de los ganados menudos. (Orobitg, 2022: 514 y 515)

El texto reconcentra una nutrida ristra de vilipendios —disgregados en repertorios anteriores¹⁰— que no dejan en buen lugar a Saturno, el cual se nos presenta como un verdadero desgraciado macrocósmico, y Lope, al tanto de ello, recurre a la imagen (micro)cósmica¹¹ para presentarnos una nariz monstruosa, pero al par, y a lo menos, famosa, pues ella es el mismísimo Saturno, según nos dice Roberto.

El «monstruo de naturaleza» tuvo a bien barnizar el tópico, igualmente, con capas de mitografía. Godofre dibujaba *La hermosa Alfreda* al rey Federico con los siguientes términos:

*El águila parecía
que cuentan de Ganimedes
mirándole la nariz,
hasta la boca pendiente.
Los ojos de jabalí,
con unas luces tan breves,
que parece que miraban
a dos calles diferentes.
La boca no descubría
perlas, ámbar ni claveles,
como se suele decir,
sino mal compuestos dientes. (vv. 982-993)*

El personaje alude al rapto de Ganimedes por Zeus. En base a ello, se podría colegir que el jueguecito consiste en vincular la nariz de Alfreda con el pico del animal en que se transformó Júpiter, al que miraría fijamente el muchachito. ¿Hay acaso alguna versión mitográfica o plástica del rapto que represente un careo del troyano

¹⁰ Algunos de ellos son el *Libro conplido en los iudizios de las estrellas*, el *De Nativitatibus* de Ben Ezra, el *Picatrix*, o el *Repertorio de los tiempos* de Andrés de Li. Véase Orobitg (2022).

¹¹ Véase Rico (1970).

para con el águila? En el amplio recorrido de la iconografía e iconología del mito —desde un kilix ático del siglo IV a.C. hasta la talla marmórea de Bertel Thordvalsen— a cargo de González Zymla (2007: 147-187) no encontramos ni una sola obra que case con los versos de Lope. ¿Tenemos, entonces, una imagen estrictamente novedosa del suceso legendario? Me parece que la respuesta puede ser positiva si nos movemos en el campo literario, pero en fechas anteriores al periodo 1596-1601 —en ese entonces habría sido redactada *La hermosa Alfreða* según los cálculos de Morley y Bruerton (1968: 89)— Girolamo da Carpi ya había pintado al óleo sobre tela su *Rapto de Ganímedes* (ca. 1543-1544). En el cuadro, el muchacho no mira, fijamente, el pico de la bestia, pero la distancia entre su rostro y el busto del águila es bastante corta:



Imagen 3. *Rapto de Ganímedes*, por Girolamo da Carpi¹².

El rapto setecentista de su compatriota Gabbiani se acercaría todavía más al parlamento de Godofre:

¹²[Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Girolamo_da_Carpi_-_The_Rape_of_Ganymede_-_WGA04392.jpg (consulta: 31 de octubre de 2023)]. El cuadro se encuentra en la Gemäldegalerie, en Dresden.



Imagen 4. *Rapto de Ganimedes* (1700), por Anton Domenico Gabbiani¹³.

Me parece arriesgado elevar el texto de Lope a la categoría de fuente para el último lienzo, pero el parangón existe, y el Fénix habría tratado de hacer reír al público con una situación, cuando menos, sorprendente: en el apresurado viaje hacia el Olimpo, el zagal, secuestrado, no podría despegar sus ojos del pico del águila, tan grande y puntiagudo —se supone— como el de la monstruosa Alfreda¹⁴.

¹³ [Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:AD_Gabbiani_Rapto_de_Gan%C3%ADmedes_Uffizi.jpg (consulta: 31 de octubre de 2023). Custodia el cuadro la Galería Uffizi.

¹⁴ Podríamos adscribir la efigie de la abominable Alfreda a la tradición de las prosopografías de las intimidantes serranas del *Libro de Buen Amor*. Especialmente monstruosa era la montañesa del puerto de la Tablada, dotada, al igual que Alfreda, de buenas narices: «las orejas mayores que de añal burrico, / el su pescueço negro, ancho, velloso, chico, / las narizes muy gordas, luengas, de çarapico; / bebería en pocos días caudal de buhón rico; / su boca de alana, grandes rostros e gordos, / dientes anchos e luengos, asnudos e moxmordos, / las sobrecejas anchas e más negras que tordos; / ¡los que quieren casarse, aquí non sean sordos!» (*Libro de Buen Amor*, estrofas 1013 y 1014). La reacción de los primeros lectores de la dupla de tetrástrofos monorrimos que he escogido quizá pudo ser la misma que experimentó el soberano al terminar de escuchar la exposición de Godofre: «[...] ¡Jesús, y qué espantoso monstruo!» (*La hermosa Alfreda*, v. 1013).

Sin salirnos del ámbito de la mitografía localizamos otra aguda relación en el teatro de Lope:

BELTRÁN Lucrecia, si yo supiera
 que lo que dicen amantes
 eran cosas importantes,
 muchas también te dijera;
 pero son todas mentiras:
 si sol te llamo, la ves
 que miento, pues el sol es
 macho, y tú mujer te miras.
 Pues luna es hace agravio,
 que es gran falta el ser mudable
 y húmeda; pues cuando hable
del fénix, muy a lo sabio,
es darte tanta nariz;
 pues decir que eres diamante
 es hacerme pujavante
 de esos tus pies de perdiz.
 (*La noche toledana*, vv. 2371-2386)

Beltrán tiene por objetivo desengañar a Lucrecia de los embustes de algunos hombres, que, aparentando piropear, solo buscaban reírse de mujeres inocentes que creían ser comparadas con el ave fénix por su gran belleza, idea esta última procedente de la Antigüedad. En el *Fisiólogo* se decía de la criatura mítica que tenía «su cabeza aureolada de rayos, y las alas redondas como el número 365, perfecto y de bella forma» (pág. 132). Debió de calar hondo el pensamiento en el humanismo italiano, pues Petrarca supeditó la beldad del pájaro al encomio de Laura en este poema:

Esta ave Fénix de dorada pluma
 con tan bello collar lleva adornado
 sin artificio el cuello delicado
 que hace a mi corazón que se consuma;

con su diadema natural abruma
de luz al aire: el eslabón celado
de Amor le saca un fuego tan sobrado
que me hace arder entre la helada bruma.

Con borde azul, de rosas adornada,
roja prenda sus bellos hombros vela;
belleza impar y novedoso velo.

Se dice que la falda perfumada
de los montes arábigos la cela
—y no es verdad, que vuela en nuestro cielo.
(*Cancionero*, soneto CLXXXV, pág. 243)

En la poesía no dramática y dramática de Lope la imagen del fénix se emplea a veces, en la línea de lo anterior, para subrayar virtudes de los sujetos a los que se alude. Así ocurre en *La Dragontea* y en *El Caballero de Olmedo*:

Con algodones de diversas tintas
vestida se mostraba la tercera,
de plumas varias de color distintas,
como si el fénix del Arabia fuera.
Perlas y piedras en diversas cintas,
y por tocado una dorada esfera,
que con la línea equinoccial mostraba
que un antípoda rico la habitaba. (Canto I, pág. 24)

FABIA Y ¡cómo si yo sabía
que me habías de llamar!
¡Ay! Dios os deje gozar
tanta gracia y bizarría,
tanta hermosura y donaire;
que cada día que os veo
con tanta gala y aseo
y pisar de tan buen aire,
os echo mil bendiciones;
y me acuerdo como agora

de aquella ilustre señora,
 que con tantas perfecciones
 fue la fenis de Medina,
 fue el ejemplo de lealtad.
 (*El caballero de Olmedo*, vv. 259-272)

En los albores del poema épico que gravita sobre Francis Drake se acentúan las ricas galas de una de las mujeres que denunciaba las fechorías de los enemigos de la cristiandad ante la Providencia. En la tragicomedia *Fabia* rememora —no sin lamentar la ausencia— a la madre de Inés, por lo visto muy querida en la localidad castellana. Más allá de la obra de Lope, en el libro de Pellicer *El fénix y su historia natural* (1630) el animal llega a ser considerado, incluso, como representación concreta de la perfección de Jesucristo:

es el Fénix símbolo grande, único y sagrado, tipo de la vida de nuestro Redentor. Del fénix material escribe la erudición que es [...] ejemplar único, sin admitir remedo o semejanza, ni igualdad en la hermosura, hermoso sobre todos los hijos de los hombres, cándido y rubicundo apellidan los verdaderos anales a Cristo... (*Diatribes* XIX, fol. 228v)

En *La noche toledana* el recurso no obedece al realce de cualidades, sino a un propósito puramente malicioso, que estriba en ligar las dimensiones de la nariz de Lucrecia con las del pico del fénix, ave de tamaño similar al del águila según lo que nos cuenta Plinio el Viejo en su *Historia Natural* (Libro X, pág. 353). Entonces, es de suponer que la envergadura del fénix sería significativa, y que su pico debiera tener una medida, en consecuencia, proporcional. Al margen de la hipotética equivalencia entre la magnitud de aquellos pájaros, está claro que Lope puso sus ojos en el pico del animal a fin de mofarse de las mujeres ingenuas, cuando ese rasgo no solía aparecer en las informaciones usualmente expuestas del animal¹⁵. Mirando al sol y empotrado en medio de dos árboles se halla, verbigracia, el fénix de una de las

¹⁵ En el escolio que proporciona San Isidoro de Sevilla en las *Etimologías* el interés se dirige, verbigracia, a la procedencia geográfica, la perennidad o la manera que tenían los árabes de llamarlo: «El fénix es un ave de Arabia, así llamada por tener un color purpúreo (*phoeniceus*); o tal vez porque es el ave más singular, única de cuantas existen en el mundo. Los árabes, a lo singular, le dicen *phoenix*. Vive más de quinientos años, y cuando ve que ha envejecido, forma una pira con ramitas que ha ido reuniendo de plantas aromáticas, se coloca encima y, mirando hacia los rayos del sol, provoca un incendio con el movimiento de sus alas, y vuelve de nuevo a resurgir de sus propias cenizas» (págs. 941-943).

iluminaciones del *Bestiario de Aberdeen*, que tiene un curvado y ganchudo pico. No obstante, el texto del comentarista —que reproduzco traducido debajo de la figura— se focalizó primordialmente en los aspectos religiosos:



Imagen 5. *Bestiario de Aberdeen* (f. 55v).

But on the ninth day after that, the bird rises from its own ashes. Our Lord Jesus Christ displays the features of this bird, saying: «I have the power to lay down my life and to take it again» (see John, 10:18). If, therefore, the phoenix has the power to destroy and revive itself, why do fools grow angry at the word of God, who is the true son of God, who says: «I have the power to lay down my life and to take it again?». For it is a fact that our Saviour descended from heaven; he filled his wings with the fragrance of the Old and New Testaments; he offered himself to God his father for our sake on the altar of the cross; and on the third he day he rose again. The phoenix can also signify the resurrection of the righteous who, gathering the aromatic plants of virtue, prepare for the renewal of their former energy after death. The phoenix is a bird of Arabia. Arabia can be understood as a plain, flat land. The plain is this world; Arabia is worldly life; Arabs, those who are of this world. The Arabs call a solitary man phoenix. Any righteous man is solitary, wholly removed

from the cares of this world. The phoenix also...¹⁶. (*Bestiario de Aberdeen*, fol. 55v).

La música es otra disciplina que enriquece la agudeza sobre el tópico. Estas réplicas de *Contra valor no hay desdicha* lo certifican:

ALBANO	Belisa tiene mil gracias.
BATO	Belisa es flaca.
ALBANO	¿Qué importa?
BATO	¿No importa una reina flaca? A Semíramis, Camila y otras las pintan las caras <i>como un tamboril, a quien la nariz sirve de flauta.</i>
CIRO	Si os digo verdad, vasallos, solamente a mí me agrada la hermana de Arpago, Filis. (vv. 555-564)

El deslinde del chiste requiere aprehender, como no podía ser de otra manera, los contextos. En primer lugar, se hace preciso indicar que era muy frecuente ver en las festividades a músicos tocando conjuntamente el tamboril y la flauta. Vemos la estampa, respectivamente, en la miniatura que acompaña a la Cantiga CCCLXX del escurialense «Códice de los músicos»; *El Pastor de Fílida* de Gálvez de Montalvo; el *Fructus sanctorum* y *Quinta Parte del Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas; y dos obras cervantinas:

¹⁶ Tanto la imagen como la traducción del texto que acompaña a la ilustración en el códice han sido extraídas de <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f55v> [consulta: 22 de enero de 2024].



Imagen 6. *Cantigas de Santa María*. «Códice de los Músicos»; f. 333r¹⁷.

Mal se les hace esta noche a los nuevos amantes su propósito, que si Arsiano fue impedido, a la primera canción de Liardo, Liardo lo fue de la misma suerte; porque apercibiéndose para la segunda, de la parte del soto comenzó a sonar una *flauta y tamborino*, y esperando quién fuese llegó Damón, que era el que tañía, y con él Barcino y Colin, grandes apasionados de Dinarda. (*El Pastor de Filida*, págs. 451-452)

Celebrándose la dedicación de una iglesia en la Marcha, tierra de Brabancia, ocurrió diversidad de gente, y entre los demás, un tañedor de *flauta y tamboril*, el cual dentro de la iglesia gastó muchas horas en tañer y cantar sonos sucios y letrillas deshonestas, con que provocaba a hombres y mujeres de poca edad a que, danzando y bailando, hiciesen bailes y danzas deshonestas y sucias, sin tener respecto al lugar sagrado. (*Fructus sanctorum y Quinta Parte del Flos Sanctorum*)¹⁸

Delante de todos venía un castillo de madera, a quien tiraban cuatro salvajes, todos vestidos de yedra y de cáñamo teñido de verde, tan al natural, que por

¹⁷ Disponible en <https://rbme.patrimonionacional.es/s/rbme/item/11338#?xywh=-2698%2C-125%2C8574%2C4674> (consulta: 31 de octubre de 2023).

¹⁸ Disponible en <https://www.uv.es/lemir/Textos/Flos/Flos.html> (consulta: 20 de diciembre de 2023).

poco espantaran a Sancho. En la frontera del castillo y en todas cuatro partes de sus cuadros traía escrito: Castillo del buen recato. Hacíanles el son cuatro diestros tañedores de *tamboril y flauta*. (*Quijote*, II, pág. 796)

Alrededor de cada escuadrón andaban por de fuera, de blanquísimo lienzo vestidos y con paños labrados rodeadas las cabezas, muchos zagales, o ya sus parientes, o ya sus conocidos, o ya vecinos de sus mismos lugares: uno tocaba *el tamboril y la flauta*, otro el salterio, éste las sonajas y aquél los albogues. Y de todos estos sones redundaba uno solo, que alegraba con la concordancia, que es el fin de la música. (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, pág. 1248)

La pintura que acompaña a la cantiga y los textos literarios nos enderezan a una estampa folklórica, que es a la que acude el Fénix de los Ingenios para establecer el parangón entre la nariz y la flauta, agregada a la analogía de la cara con el tamboril. Jambrina Leal (1982) hace una interesante exegesis simbólica del conjunto indisoluble de los dos instrumentos, recordando, primero, una observación de Sachs (1947: 43): «Las civilizaciones primitivas en las que predomina el impulso masculino, relacionan las ideas flauta, falo, fertilidad, vida, resurrección, y asocian tocar la flauta con innumerables ceremonias fálicas, y con la fertilidad en general» (Jambrina Leal, 1982)¹⁹. Luego dice que el tamboril tenía relaciones con el antiguo tambor femenino de oriente, por lo que «no sería desacertado suponer que con la unión de la flauta y el tamboril se unen también ambos principios, masculino y femenino en un intento de fusión mística con el “cosmos”²⁰» (Jambrina Leal, 1982). Pudiera ser válida la lectura dentro de un contexto musical, pero no creo que sirva para esclarecer la respuesta de Bato, que viene de alegrar, por cierto, que la delgadez de Belisa constituye un inconveniente en cuanto a su elección como futura esposa del monarca Ciro. Admitiendo la dificultad que entraña, al menos para quien escribe estas líneas, la ocurrencia de Lope, creo que podemos elevar una propuesta decodificadora a partir de la reactualización semántica seiscentista del concepto de *figura*. Eugenio Asensio (1965: 80) apuntaba que el término «hacia 1600, pasa a significar sujeto ridículo o estrafalario, cargándose la palabra de un énfasis peyorativo

¹⁹ Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-gaita-y-el-tamboril-en-las-comunidades-ru-rales-del-antiguo-reino-de-leon/html/> (consulta: el 20 de diciembre de 2023).

²⁰ Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-gaita-y-el-tamboril-en-las-comunidades-ru-rales-del-antiguo-reino-de-leon/html/> (consulta: el 20 de diciembre de 2023).

que sugiere afectación ridícula»²¹. Encontramos la primera tipología de *figuras* en la *Vida de Corte* de Francisco de Quevedo, en donde aparece el subgrupo de los *naturales*, que el montañés identifica con «los enanos, agigantados, contrahechos, calvos, corcovados, zambos y otros que tienen defectos corporales» (págs. 52-53). Pienso que en el texto dramático hay, precisamente, un intento de ridiculizar a Belisa edificado sobre sus imperfecciones físicas, y es que, aparte de ser extremadamente flaca, la aspirante tendría una nariz que recordaría a la flauta, o sea, a lo que no dejaba de ser, en esencia, un alargado «trozo de palo [...] con cierto número de agujeros» (*Tesoro*, fol. 407v, s.v. *flauta*).

Todas las agudezas a las que he prestado atención, por el momento, concuerdan en la fugacidad. Son efímeros donaires interpolados en la trama que no superan, en el más extenso de los casos, las tres líneas. La excepción que resquebraja la regla se da en *Amar sin saber a quién*:

(*Entren LIMÓN en la cárcel, SANCHO, CESPEDOSA y ROSALES, presos.*)

LIMÓN	Ya digo que me han tomado cuanto en la mula traía.
SANCHO	Pague y haga cortesía.
ROSALES	Cara tiene de hombre honrado.
LIMÓN	¿En qué lo ha visto?
ROSALES	En que tiene <i>la nariz en su lugar.</i>
LIMÓN	Pues ¿adónde había de estar?
CESPEDOSA	¿En eso a reparar viene? ¿No la pudiera tener <i>a un lado o muy desigual?</i>
LIMÓN	¿Eso pareciera mal?
SANCHO	<i>Tan larga pudiera ser, que adivinaran por ella de qué tribu descendía.</i>
LIMÓN	<i>Largas hay con hidalguía, y muchas cortas sin ella.</i>

²¹ La «afectación» y lo «estrafalario» tienen relación directa con las *figuras artificiales* de Quevedo. Véase *Vida de Corte* (págs. 52-53).

*Si narices luengas hacen
sospechas, no dicen bien,
porque sepan que hay también
judíos que romos nacen.*

CESPEDOSA ¿Cómo?

LIMÓN *Tres veces cayó
aquella gente en el güerto,
que vino al traidor concierto
del que a su señor vendió.
Vulgo, al fin, cobarde y bajo,
porque luego que le oyeron,
con el espanto, cayeron
boca arriba y boca abajo.
Si así las narices tomas
hallarás de ellas a cargas:
las que boca arriba, largas,
las que boca abajo, romas.*

CESPEDOSA Bellaco me ha parecido.

LIMÓN Soy de Sevilla, señor.

SANCHO Acabe, pues, con valor;
haga lo que es tan debido. (vv. 361-396)

Asistimos a una escena hampesca en la que tres malandrines evalúan a Limón, nuevo compañero de presidio, por su nariz. Gira la discusión inicial sobre la maldad o bonhomía del hombre en función de la posición que ocupaba la nariz en la cara, lo cual tiene su origen en la fisiognomía, disciplina que «trata de inferir los caracteres psicológicos de los individuos mediante la observación de sus rasgos corporales, especialmente del rostro» (Sánchez Berrocal, 2017: 136). La dedicatoria de *Los españoles en Flandes* nos induce a pensar que Lope de Vega creía en esta ciencia:

Las partes por quien se conoce el ingenio están delineadas de la naturaleza en el rostro, y así la envidia y los demás vicios; generalmente se ha de tener que los miembros que están en su proporción natural cuanto a la figura, color, cantidad, sitio y movimiento señalan buena complexión natural y buen juicio, y los que no tienen debida proporción y las demás referidas partes, que la tienen perversa y mala. (Gernert, 2018: 334)

Gernert (2018: 334-344) apuró las alusiones fisiognómicas insertadas en un puñado importante de obras (*La hermosura de Angélica*, *La Dorotea*, *El marqués de las navas*, *Los Melindres de Belisa*, *El prodigioso príncipe transilvano*, *El bautismo del Príncipe de Marruecos*, *Las justas de Tebas y reina de las amazonas*, *Las mujeres sin hombres*, *La doncella Teodor* y *El Duque de Viseo*) en que los personajes hacen predicciones de los caracteres a partir del color de la cara y del pelo; del color de los ojos; del tamaño de la cintura y de las caderas; de la anchura de la espalda; de la presencia de lunares en el rostro; etc. En los treinta y seis versos seleccionados de *Amar sin saber a quién* todo orbita alrededor de la nariz del preso recién arribado, y la preocupación que tienen los malandrines por su ubicación en la cara se explica por esa peculiar tradición que, iniciada con la *Physiognomonica* del Pseudo Aristóteles, cristalizó en los siglos XVI y XVII a través del *Examen de ingenios* (ca. 1575-1588) de Huarte de San Juan; el *Quod nihil scitur* (1581) de Francisco Sánchez; o los comentarios a la *Fisiognomía* de Jacques Fontaine y Camillo Baldi (1611 y 1621) (Gernert, 2018: 67-75). Luego de la indagación supersticiosa, Sancho abre un debate sobre las narices de los judíos, encabezado por la triada de versos «Tan larga pudiera ser, / que adivinaran por ella / de qué tribu decendía», que tiene un evidente parecido con la última línea del primer terceto del poema de Quevedo con que arrancábamos el ensayo: «las doce tribus de narices era». Ambos chistes, que apuntan evidentemente a las Doce Tribus de Israel, se construyen sobre un tópico de la época —germinado en la Baja Edad Media europea²²— por el cual los judíos tenían grandes narices. Al margen de la composición cenital de Quevedo, se atestigua, por ejemplo, en otros lugares como el *Ramillete poético* de Joseph Tafalla Negrete:

Señor, por muchas razones
sé que de vuestras narices
pudieran ser aprendices
más de doscientos sayones;
no son imaginaciones
mías, ni nadie desea
daros matraca tan fea,
cosas es conocida y clara

²² Ver Espí Forcén, 2009. [Disponible en <http://hdl.handle.net/10201/42766> (consulta 31 de octubre 2023)].

que traéis en esa cara
el pueblo de Galilea. (Glaser, 1954: 51)

Después del juego con la hidalguía impostada, entra en escena una —permítaseme denominarla así— subespecie del apéndice nasal de los judíos, que parece ser una invención sobre la base del tópico, maleada por Lope. El Fénix adita savia nueva al lugar común áurico tratando con libertad lo narrado en las Sagradas Escrituras. Los versos «que vino al traidor concierto / del que a su señor vendió» indubitavelmente refieren al apóstol que tasó a Jesucristo en treinta monedas de plata. Más problemas ofrece el asunto de las tres caídas en el huerto. Tendría sentido que el lugar fuera el huerto de Getsemaní, en donde se produjo, según Mateo (26, 47-51), la traición de Judas. Momentos atrás, en la misma localización, Jesús pide a sus discípulos que pasaran la noche en vela, orando junto a él. El Mesías se retira a rezar en solitario en tres ocasiones, y a la vuelta de cada una se encuentra a los seguidores tendidos en el suelo, durmiendo. A pesar de que los apóstoles hacen ademán de levantarse cuando escuchan las palabras de aliento de Jesús, finalmente son incapaces de resistir despiertos, y se tumban, tres veces (Mateo, 36-46). Mateo (26, 56) nos cuenta que los discípulos abandonan a Jesús después del apresamiento, por lo que no sería descabellado pensar que fueran ellos «el vulgo cobarde» del fragmento. Interpreto asimismo que los adeptos, al escuchar las desleales palabras de Judas, habrían caído estupefactos a la tierra, bien boca arriba, bien boca abajo. A resultas de la colisión frontal —el segundo tipo de impacto— se generaría un segundo tipo de hebreos: los de narices romas.

CONCLUSIONES

Las notas que he ofrecido al lector acreditan, una vez más, que Lope de Vega fue apodado «Fénix de los Ingenios» con pleno acierto. Y era la segunda parte del mote, o sea, la inventiva, el único recurso a disposición para renovar una materia trillada desde los epigramas festivos antiguos. El familiar del Santo Oficio revitalizó el tópico jocoso de las narices en la poesía dramática con sorprendentes agudezas, echando mano, al igual que sus contemporáneos, de la estética clásica de la torpeza y la fealdad (así traducida por el Pinciano). Bien es cierto que el teatro no fue el

único lugar en que Lope frecuentó las gracietas sobre el apéndice, pues aparecen algunas en el cancionero burlesco publicado un año antes de su muerte. Los donaires de las *Rimas humanas y divinas*, sin tener a mi juicio la originalidad de sus correlatos dramáticos, se vehiculan de la misma forma en el texto, esto es, a través de concisas expresiones —con la salvedad del soneto núm. 91— pensadas con el objeto último de provocar la risa de los receptores. En el teatro las víctimas de los ataques son, por lo general, mujeres, y sus narices son vinculadas con todo tipo de cosas: 1) el remate afilado del talco con que los sastres marcaban los patrones de las prendas. 2) Saturno, el planeta más vilipendiado en la tradición astrológica. 3) El pico del águila en que se transformó Júpiter para raptar a Ganímedes. Chiste de gran visualidad que —amén de hiperbolizar el tamaño de la nariz de Alfreda— jugaría con el transcurso del secuestro, pues debemos imaginarnos a un joven más sorprendido por el pico del animal que por el apresamiento, lo cual ilustran, por ejemplo, los lienzos de Carpi y Gabbiani. 4) El pico del fénix. Rasgo que Lope trae a capítulo para mofarse de candidas mujeres que, pensando ser comparadas con el animal por su belleza, en realidad eran burladas por sus grandes y picudas narices. 5) La flauta, instrumento que habitualmente se tocaba junto al tamboril en las fiestas populares desde la Edad Media peninsular. La imagen, anclada en el folklore, se subordina a la ridiculización de Belisa, candidata inadecuada para el reinado por sus defectos físicos.

En *Amar sin saber a quién* las mujeres dejan de ser la diana de los embates, y las bromas sobre el apéndice ocupan una mayor extensión. La nariz se convierte —sin llegar a tener, ni mucho menos, el protagonismo de la del cuento de Gógol— en el personaje principal de la escena carcelaria, en la que entran en acción la fisionomía y tópicos del antijudaísmo, de cuya mixtura resulta un intenso debate en que se (pre)juzga la personalidad de Limón y se amplifican burlescamente las Sagradas Escrituras con una intención muy alejada de lo eutrapélico.

Para acabar, cumple recapitular unas palabras de Baltasar Gracián: «no brillan tantos astros en el firmamento, campean flores en el prado, cuantas se alternan sutilezas en una fecunda inteligencia» (*Agudeza y arte de ingenio*, pág. 321). Y esa es, naturalmente, la de Lope de Vega, reflejada en sus donaires al propósito de la nariz, que constituyen un apartado en la historia literaria del apéndice nasal como

tópico risible. Esa historia, por cierto, sigue siendo una tarea pendiente de la filología, y esperamos que nuestro ensayo haya servido, al respecto, para llamar la atención sobre tal vacío, a la espera de ser todavía cubierto.

OBRAS CITADAS

- ALCEGA, Juan de, *Libro de geometría, práctica y traza*, impreso en Madrid, en casa de Guillermo Drouy, 1580.
- ARELLANO, Ignacio, *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid, Arco Libros, 1998. [Disponible en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/a-un-nariz-comentario-del-texto-0/html/01770bac-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html (consulta: 23/01/2024)].
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1965.
- Bestiario de Aberdeen*, Aberdeen University Library, MS 24. [Disponible en <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/> (consulta: 22 de enero 2024)].
- CACHO CASAL, Rodrigo, «El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro», *Criticón*, 100, 2007, págs. 9-26.
- Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, comp. de Eduardo de Lustonó, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1872.
- CAPANO, Daniel Alejandro, «Tres Versiones Satíricas sobre la Nariz», *Gamma*, vol. 21, 47, 2010, págs. 6-15.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- CERVANTES, Miguel de, *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
- CORTÉS, Jerónimo, *Lunario nuevo perpetuo y general y Pronóstico de los tiempos*, Madrid, Pedro Madrival, 1598.

COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana*, en Madrid, por Luis Sánchez, 1611.

DELICADO, Francisco, *La Lozana Andaluza*, versión en HTML reproducida por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, que sigue la edición facsimilar de PÉREZ GÓMEZ Antonio, Valencia, Tipografía Moderna, 1950. [Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-lozana-andaluza--1/> (consulta: 31 de octubre de 2023)].

ESPÍ FORCÉN, Carlos, «Érase un hombre a una nariz pegado»: la fisiognomía del judío en la Baja Edad Media», en *Congreso Internacional Imagen y Apariencia: Universidad de Murcia, 19 – 21 noviembre 2008*, Digitum: Repositorio Institucional de la Universidad de Murcia, 2009, s.p. [Disponible en <http://hdl.handle.net/10201/42766> (consulta: 31 de octubre de 2023)].

Fisiólogo, ed. de Teresa Martínez Manzano, Madrid, Gredos, 1999.

GÁLVEZ DE MONTALVO, Luis, *El Pastor de Fílida*, en *Orígenes de la novela*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, vol. 7, Madrid, Rivadeneyra, 1907, págs. 399-483.

GERNERT, Folke, *Lecturas del cuerpo. Fisiognomía y literatura en la España áurea*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2018.

GLASER, Edward, «Referencias antisemitas en la literatura peninsular de la Edad de Oro», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 8, 1, 1954, págs. 39-62.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, «Consideraciones sobre la iconografía e iconología del mito de Ganímedes, el troyano, a través del arte antiguo y medieval», *Troianalexandrina: Anuario sobre literatura medieval de materia clásica*, 7, 2007, págs. 147-186.

GRACIÁN, Baltasar, «Agudeza y arte de ingenio», en *Obras completas de Baltasar Gracián*, ed. de Manuel Arroyo Stephens, vol. 2, Madrid, Turner, 1993.

- HAMILTON, Earl J., *American Treasure and the Price Revolution in Spain, 1501–1650*, Cambridge, Harvard University Press, 1934.
- HITA, Arcipreste de, *Libro de Buen Amor*, ed. de Alberto Blecua, Barcelona, Planeta, 1983.
- JAMBRINA LEAL, Alberto, «La Gaita y el Tamboril en las comunidades rurales del antiguo Reino de León», *Revista de Folklore*. 2b., 19, 1982, pp. 12-23. [Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-gaita-y-el-tamboril-en-las-comunidades-rurales-del-antiguo-reino-de-leon/html/> (consulta: 20 de diciembre de 2023)].
- La Biblia*, ed. de Serafín de Ausejo, Barcelona, Herder, 2004.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1977.
- LIDA, M^a Rosa, «Para las fuentes de Quevedo», *Revista de Filología Hispánica*, 1, 1939, págs. 369-375.
- MARCIAL, *Epigramas*, ed. de Juan Fernández Valverde y Antonio Ramírez de Verger Antonio, vols. 1 y 2, Madrid, Gredos, 1997.
- MOLHO, Maurice, «Una cosmogonía antisemita: Érase un hombre a una nariz pegado», en *Quevedo in Perspective: Eleven Essays for the Quadricentennial, proceedings from the Boston Quevedo Symposium (October, 1980)*, ed. de James Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, págs. 57-79.
- MOORE, Roger, «Erase un hombre a una nariz pegado. The Enigma of the Second Tercet», *Romance Quarterly*, vol. 42, 1, 1995, págs. 39-46.
- MORLEY, Sylvanus Griswold y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- OROBITG, Christine, «La astrología, una clave para leer la literatura del Siglo de oro: la temática de Saturno y sus hijos», *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 11, 2022, págs. 507-529.

- PELLICER, José, *El fénix y su historia natural*, en Madrid, en la Imprenta del Reino, a costa de Pedro Coello, 1630.
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, ed. de Ángel Crespo, Barcelona, Bruguera, 1983.
- PLINIO EL VIEJO, *Historia Natural*, ed. de Encamación del Barrio Sanz, Ignacio García Arribas, Ana M^a Moure Casas, Luis Alfonso Hernández Miguel y M^a Luisa Arribas Hernáez, vol. 4, Madrid, Gredos, 2003.
- QUEVEDO, Francisco de, «Vida de Corte», en *Don Francisco de Quevedo y Villegas. Obras completas*, ed. de Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1961.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, versión electrónica. [Disponible en <https://apps2.rae.es/DA.html> (consulta: 22/01/2024)].
- RICO, Francisco, *El pequeño mundo del hombre: varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid, Castalia, 1970.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Coser y cantar. Apuntes para una figura de mujer hilvanados por el bachiller Francisco de Osuna*, Sevilla, Tipografía de Manuel Carmona, 1933.
- SÁNCHEZ BERROCAL, Alejandro, «Fisiognomía, pasiones del alma y valoración moral. Una aproximación a Marin Cureau de La Chambre y René Descartes», *Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento Moderno y Metodología en Historia de la Ideas*, 11, 2017, págs. 135-150.
- SANTA CRUZ, Melchor de, *Floresta española*, por el impresor Joaquín Ibarra, Madrid, 1777, vol. 1.
- SACHS, Curt, *Historia universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires, Centurión, 1947.
- SEVILLA, Isidoro de, *Etimologías*, ed. de José Oroz Reta, Manuel A. Marcos Casquero y Manuel C. Díaz y Díaz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.

- SCHWARTZ, Lía, «Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la *Antología griega* a las *Anacreónticas en la poesía* de Quevedo», *La Perinola: Revista de Investigación Quevediana*, 3, 1999, págs. 293-324.
- VEGA, Lope de, *Amar sin saber a quién*, Madrid, por la viuda de Juan González, a costa de Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Verges, 1635.
- , *Amar como se ha de amar*, ed. de Antonio Cotarelo y Mori, vol. 3, Madrid, RAE, 1916-1930.
- , *El acero de Madrid*, ed. de Antonio Cotarelo y Mori, vol. 11, Madrid, RAE, 1916-1930.
- , *El castigo del discreto*, ed. de Antonio Cotarelo y Mori, vol. 4, Madrid, RAE, 1916-1930.
- , *La hermosa Alfreda*, ed. de Antonio Cotarelo y Mori, vol. 6, Madrid, RAE, 1916-1930.
- , *La noche toledana*, ed. de Antonio Cotarelo y Mori, vol. 13, 1916-1930.
- , *Las burlas veras*, ed. Antonio Cotarelo y Mori, vol. 10, Madrid, RAE, 1916-1930.
- , *La Dragontea*, prólogo de Gregorio Marañón, Madrid, Museo Naval, 1935.
- , *Contra valor no hay desdicha*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, vol. 14, Madrid, Atlas, 1966.
- , *El caballero de Olmedo*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 2000.
- , *Los españoles en Flandes*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, ed. de Antonio Cortijo Ocaña, coord. de Natalia Fernández Rodríguez, vol. 2, Madrid, Gredos, 2014, págs. 909-1108.
- , *La viuda valenciana*, ed. de Teresa Ferrer Valls, Colección Teatro clásico español. Canon 60. La colección esencial del TC/12. Grupo de investigación

DICAT, 2016. [Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-viuda-valenciana--comedia-famosa/html/> (consulta: 31 de octubre de 2023)].

—, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de Ignacio Arellano, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2019.

VILLEGAS, Alonso de, *Fructus sanctorum y Quinta Parte del Flos Sanctorum*, en *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, ed. de José Aragüés Aldaz, ed. electrónica de José Luis Canet, 1998. [Disponible en <https://www.uv.es/lemir/Textos/Flos/Flos.html> (consulta: 20 de diciembre de 2023)].



ENTRE EL GRECO Y LOPE DE VEGA:
NUEVOS DATOS
SOBRE EL DOCTOR GREGORIO DE ANGULO

Para Fernando Marías y Francisco Aranda.

Abraham MADROÑAL
Université de Genève (Suiza)
abraham.madronal@unige.ch

Recibido: 5 de marzo de 2024
Aceptado: 9 de marzo de 2024
<https://doi.org/10.14603/11E2024>

RESUMEN:

Este artículo presenta nuevos datos sobre la vida y obra de Gregorio de Angulo y su relación con figuras destacadas del Toledo de su tiempo.

PALABRAS CLAVE:

Gregorio de Angulo, Lope de Vega, el Greco.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 11 (2024) / ISSN: 2297-2692

BETWEEN EL GRECO AND LOPE DE VEGA: NEW INFORMATION ON DR. GREGORIO DE ANGULO

ABSTRACT:

This article provides new information on the life and works of Gregorio de Angulo and his relationship with some figures of the Toledo of his time.

KEYWORDS:

Gregorio de Angulo, Lope de Vega, El Greco.



El protagonista de estas líneas es un nombre menos conocido por sí mismo que por la relación que tuvo con dos genios de su tiempo: el poeta Lope de Vega y el pintor Doménico Theotocópulos, el Greco. De los dos es amigo íntimo Gregorio de Angulo, y sobre todo se le recuerda hoy como destinatario de una epístola de Lope y como valedor importante para pintor cretense en su etapa toledana. Escribe Gregorio Marañón, en *El Greco y Toledo* que Angulo fue «protector, fiador, verdadera providencia de Theotocópuli en sus pleitos y en sus apuros monetarios» (1956: 94) y a este mismo propósito señala también Richard L. Kagan, gran especialista en el arte toledano del periodo, que:

Entre los amigos que tuvo El Greco entre la élite civil no hay ninguno que pueda compararse con Gregorio de Angulo, el erudito regidor. (1982: 69)

Porque, si como señala este último autor, el vínculo cultural y la amistad con el Greco¹ fueron razones poderosas seguramente para pintar retratos de intelectuales toledanos, nadie más amigo que Angulo, que además estaba bien posicionado en los círculos culturales de la ciudad. En efecto, desde 1600 aproximadamente, fue sostén del artista y su familia, y su apoyo, junto con el de otros hombres de letras destacados como el canónigo Salazar de Mendoza, hizo que el Greco se sintiera protegido en Toledo y se quedara en la ciudad, una vez que el rey Felipe no le acogió como pintor de corte. Por otra parte, la profesión de abogado le permitió ayudar al cretense en los numerosos pleitos que sostuvo a lo largo de su vida. Así, otro estudioso de la obra del pintor, José Álvarez Lopera denomina a nuestro regidor «ángel tutelar en la vida de Greco» (2005: 191). Pero nos han llegado algunas informaciones erróneas sobre su vida, que nos proponemos enmendar² y alguna nueva noticia con que ampliar las ya conocidas.

Es sabido que Angulo fue un versificador mediano, que se granjeó la amistad del Fénix, también relacionado con la ciudad del Tajo durante los años que nos

¹ Con sólidas razones, sugiere Fernando Marías que tal vez la amistad de Angulo era más con Jorge Manuel, hijo del Greco «por cuestiones de edad y compadreo» (comunicación personal de 14. 04. 2022). Véase su documentado trabajo sobre el joven (Marías, 2016).

² Antonio Carreño (DBe), lo da por muerto en 1631; otros estudiosos le confunden con el autor de una obrita titulada *Flor de las solemnes alegrías* (1555).

ocupan, y guía de un buen número de vates toledanos, a los que se denominó «cisnes del Tajo». Entre las dos generaciones de poetas toledanos, en que Miguel Ángel Pérez Priego divide la poesía del Siglo de Oro (1986: 230), la de los nacidos hacia 1560 y los nacidos en 1580, el doctor Gregorio de Angulo (c.1570-1634), de quien nos hemos ocupado recientemente en esa faceta (Madroñal, 2016), pertenece a la primera, integrada por otros como José de Valdivielso, Gaspar de la Fuente Vozmediano, Gaspar de Barrionuevo, Agustín de Castellanos o Martín Chacón. Una generación de poetas próximos a Lope, como reconoce el erudito citado, tanto por edad como por afinidades. De hecho, Angulo es especialmente conocido por ser destinatario de una famosa epístola del Fénix, publicada algunos años después en la *Filomena* (1621), bien analizada por Millé (1935).

Angulo tuvo también amistad personal con Lope, pues no en vano fue padrino de uno de sus hijos, como también lo fue de uno de los nietos del Greco, hijo de Jorge Manuel, según los datos ya conocidos (San Román, 1910; Marías, 2013).

EL DOCTOR GREGORIO DE ANGULO, ALGUNOS DATOS NUEVOS Y ORDENACIÓN DE OTROS YA CONOCIDOS.

Angulo era hijo del doctor Antonio de Angulo, médico de prestigio en la ciudad, al que su majestad había otorgado un privilegio importante (San Román, 1910: 180)]. Dice de él Lorenzo Pérez, boticario toledano, en su *Libro de theriaca* (1575):

El doctor Antonio Angulo, médico excellentísimo y acérrimo excudriñador no solo en la materia medicinal mas en la herbaria y lapidosa. (pág. 950)

En efecto, el padre había sido profesor universitario también y había pertenecido a una familia bien situada en la ciudad imperial, tanto social como económicamente³, que acaso tuviera relación con un Juan de Angulo, natural del

³ Gregorio de Angulo era rico, pero no inmensamente rico, según Richard L. Kagan (1982), aunque sí lo suficiente para convertirse en fiador y prestamista del artista.

valle de Angulo y vecino de Toledo, que en 1555 publicaba el librito titulado *Flor de las solemnes alegrías y fiestas que se hicieron en la imperial ciudad de Toledo por la conversión del reino de Inglaterra* (Toledo: Juan Ferrer, 1555), dedicado al príncipe Felipe y con varios paratextos en alabanza del cardenal Silíceo⁴. Contiene versos «abominables», según el antiguo poseedor del folleto (Gallardo, 1863 I n° 204), pero revela también una pasión a la que no fue ajeno Gregorio de Angulo. El propio Lope de Vega dice de Angulo en la epístola que le dirigen en *La Filomena* que «Dios te crió de abuelo y padre claro» (Millé, 1935: 181), acaso en alusión a ese hecho.

Sin duda, el padre médico fue un humanista de gran importancia, con muy buenos contactos, como los tenía también su hijo: porque Gregorio de Angulo, además de amigo de Lope y el Greco, igualmente aparece citado de forma elogiosa por Cervantes en el *Viaje del Parnaso*. Angulo era poeta ocasional, pero también un sedudo doctor universitario que participa en los vejámenes de grado para alabar a los hermanos Juan y Alonso Narbona (Madroñal, 2005), miembros de otra importante familia toledana con la que también tuvieron relación tanto Lope de Vega como el Greco. Precisamente por su aparición en este vejamen sabemos de él que era de carácter flemático y que se le consideraba ya poeta jubilado. Obsérvese lo que dice el vejamen a los doctores Juan y Alonso de Narbona (c. 1614): «No os quería [...] tan flemáticos como el señor doctor Angulo». Y al final del mismo:

Vayan cuatro décimas que me dio el señor doctor Angulo, poeta jubilado, más por lo perezoso y gordo que por lo antiguo. (Madroñal, 2005: 215 y 222)

Ya por la Epístola de Lope en *La Filomena* sabemos también que era comilón y algo bebedor. Por eso le interpela el Fénix de esta manera:

¡Oh, tú que a todos en comer prefieres
y sin sudor de Adán bebes y comes
Baco aromatizado y blanca Ceres! (Millé, 1935: 181)

⁴ Lo edita Santiago Álvarez Gamero (1914).

Por otra parte, quizá Angulo recibió su correspondiente vejamen cuando se hizo doctor en Cánones por la Universidad toledana en 1596: era tal el poderío económico de su familia que a la ceremonia de doctoramiento en la Universidad de Toledo asistió el propio rey Felipe II con el príncipe de Asturias. Sucedió el 22 de mayo y, según cuenta un historiador contemporáneo, el jesuita Juan Román de la Higuera, ocurrió de la siguiente manera:

En la sala de Concilios, 22 de mayo [de 1596] recibió la borla de doctor Gregorio de Angulo, hijo del doctor Angulo, en Cánones, en presencia de Su Majestad. Hízole la oración, con grande ingenio y elocuencia el licenciado Álvaro Ortiz, persona de muchas letras y gran juicio. Gustó S. A. deste servicio. Poco después fueron el Maestrescuela, el licenciado Antonio de Covarrubias, el doctor Alonso de Anaya, el doctor Francisco de Pisa y el doctor Andrade y el doctor Angulo y besaron las manos de su alteza. (Jerónimo Román de la Higuera, *Historia de la Iglesia en Toledo*, c. 1605, tomo IX, fol. 252v^o)

Hicieron igualmente el acatamiento al rey y le agradecieron la merced y querer honrar a la universidad toledana los teólogos doctores Pisa, Gómez de Herrera, Juan López y Alonso Sánchez; los doctores en Leyes Alonso de Anaya, Tello, Jerónimo Vázquez y Andrade y los doctores en Medicina, Angulo (el propio padre del doctorando), Serna, Morales y Colona, según la misma fuente.

En lo que toca a sus relaciones familiares, Gregorio de Angulo estaba casado con María de Castro Jibaje, hermana del regidor y arbitrista toledano Alonso de Castro Jibaje (Rodríguez de Gracia, 1991: 101), y ambos vivían en Toledo en la colación de San Andrés, aunque tuvieron otros domicilios. Ausente el matrimonio de la ciudad, en 1624, tienen un pleito con Juan de Villegas y Alonso de Castro⁵. Al parecer, tuvieron tres hijos, uno de ellos llamado Juan de Angulo, fue «commissario, filio domini Gregorii Angulo, regii consiliarii integerrimi semperq̄ laudandi, primum loco in eius aula obtinentis» (Elisaeo Danza, *Tractatus* 1633, pág. 574b). En el testamento de su padre se le denomina Hipólito, pero nos inclinamos a creer que

⁵ Según consulta del Portal de archivos estatales (PARES) (<https://pares.culturaydeporte.gob.es/inicio.html>).

sean la misma persona y que se le conociera con los dos nombres. Aparte de él tuvieron dos hijas, Juana y Marquesa de Angulo, según se lee en el mismo documento que más abajo reproduzco.

Como es ya sabido, Angulo obtiene una merced real en 1620 como consejero del Real de Nápoles, y abandona la ciudad imperial ese mismo año en compañía de su esposa. A partir de esa fecha, se integra en la vida napolitana donde debió seguir ejerciendo la misma función por la que le recuerda Cervantes en el *Viaje del Parnaso*. Alguna referencia italiana de eso años así nos lo pinta. Al hilo de la cita de Cervantes, que dice de él que es «el que sepulta la canalla» (*Viaje del Parnaso*, 1614), podemos añadir sus métodos poco ortodoxos en Nápoles. Así por ejemplo, Claudio Vivio testa en 1632 y declara haber acusado falsamente a Scipione Rivera por haber dado muerte a un tal Anello y acusa a Gregorio de Angulo, por haberle obligado «stordito dalla febre e impaurito dai tormenti che mi si minacciano» (Colapietra, 1986: 122).

En esos atenderes debió de transcurrir su vida napolitana con el beneplácito de sus superiores, pues no en vano en 1634 recibe un nombramiento en Sicilia, que a buen seguro no tuvo tiempo de desempeñar. El caso es que en 1634, el doctor Angulo otorgó testamento en Nápoles. Dice así un documento que se conserva hoy en el Archivo de Simancas:

A treinta y un días, prostrero del mes de agosto de la segunda indición de año de mil y seientos y treinta y cuatro. En el nombre de Dios, amén, ante el doctor en ambos derechos Pedro Morfino, uno de los jueces de la real corte pretoria de esta feliz ciudad de Palermo, en caso del infraescripto difunto don Gregorio de Angulo, doña María de Castro y Angulo, viuda, mujer que fue del dicho Gregorio, dijo que los meses pasados el dicho difunto, su marido hizo y otorgó su solemne testamento por escrito, cerrado y sellado, en la forma acostumbrada, en la ciudad de Nápoles, el cual dio a guardar en poder del notario Felipe de Pittigliano, de la misma ciudad de Nápoles, con las solemnidades que en semejantes casos se requieren, de cuyo poder volvió a tomar el dicho testamento el dicho difunto cuando pasó a esta ciudad de Palermo, también cerrado y sellado de la misma forma que le había entregado al dicho notario. Y que los días próximos pasados, el dicho difunto enfermó de una grave enfermedad de

la cual murió, y viéndole los médicos apretado, aconsejaron al dicho difunto que hiciese su testamento porque no muriese ab intestato, el cual Gregorio, oído esto, dijo en presencia de muchas personas y señaladamente en presencia de Augⁿ Carnone, de la ciudad de Nápoles, y de Mateo Ortiz de Salut[?], español, de la familia del dicho difunto, que él había otorgado el dicho testamento solemne en la dicha ciudad de Nápoles, cerrado y sellado, como queda dicho.

Con siete sellos y ante siete testigos se firmó, y sus nombres son estos: Antonio Menca, Domingo Girón, Francisco de Berni, el notario Juan Antonio Porto, Marcelo Cristóbal, Bartolomé Rici y Francisco Urbano, además del notario Nuncio Montoro. Así pues, el testamento se abra con todas las garantías legales y contiene lo siguiente:

[*Testamento de Gregorio de Angulo*].

En el nombre de Dios todopoderoso, creyendo y confesando todo lo que cree y tiene la santa madre Iglesia romana, yo don Gregorio de Angulo, del Consejo del Rey, nuestro señor en el Supremo de Justicia de este Reino de Nápoles, y su consultor en el Reino de Sicilia, hago mi testamento y última voluntad.

Encomiendo mi alma a Dios, que la crió, y mi cuerpo se ponga en la sepultura en la Santa María de Ognebene, de esta ciudad.

Mando que se digan por mi alma dos mil misas cuanto más presto.

Instituyo por mi[s] herederos a todos mis hijos por iguales partes, que son don Hipólito de Angulo, auditor de Luesera, doña Juana de Angulo y doña Marquesa de Angulo. Instituyo también por mi heredera a doña María de Castro, mi querida mujer, en doce mil ducados españoles, por su dote que le debe, de más de el juro de alcabalas de Toledo, quien se están en su cabeza y es suyo y del hi[] gozado siempre los frutos p[] que todo solo goce por título de instituciones, legado o en aquella vía o forma que mejor haya lugar de derecho.

Mando a María García, mi criada, ducientos ducados. A Isabel Jiménez, una sortija, la que su señora le quisiere dar.

Y quiero que ese mi testamento valga en la mejor vía y forma que haya lugar de derecho o como testamento o como cobdicio o de tal manera que tenga cumplido efecto.

Fecho en Nápoles a quince de abril de mil seiscientos y treinta y cuatro años,

Don Gregorio de Angulo⁶

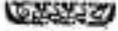
Firman los testigos y Nuncio Montoro, juez real de contratos, habiendo sido requerido, declara que lo firma el 2 de mayo del mismo año, a pedimento del real consejero don Gregorio de Angulo, español, natural de Toledo. Declara que fue a una casa de Francisco Marmile, que llaman del duque de Traecta⁷, en el arrabal de las Vírgenes⁸, y en ella en uno de sus aposentos se hallaba el dicho don Gregorio de Angulo «sentado en una silla, sano por la gracia de Dios del cuerpo y entendimiento» y ante él hizo su último testamento por escrito y lo firmó de su mano.

Un poco después, ya al final de sus días, recibió un nombramiento real para Sicilia, donde apenas tuvo tiempo de incorporarse, porque Angulo murió en Palermo entre el 27 de julio y el 31 agosto de 1634, sin duda más cerca de esta última fecha. El napolitano Juan Bautista Ursi publica su epitafio en *Neapolitani e Societate Iesu Inscriptiones* (1643, pág. 315):

⁶ Archivo General de Simancas. ES. 47161. AGS / 2.13. 2.3/ CME, 645.50. Agradezco al personal del Archivo el haberme facilitado copia del documento.

⁷ Francesco Mormile, duca di Campochiaro, escribe un poema en el mismo volumen que Angulo *Il teatro delle glorie della signora Adriana Basile* (1628, pág. 244).

⁸ Barrio napolitano muy conocido porque en él tuvo lugar la revuelta de Masianello algunos años después.


 Gregorius Angulus
 Togatus in vtraque Sicilia Miles,
 Reg. Confil. Neap.
 Dux, Consultorq; Proregis Panormi .
 Regens designatus à latere Madridij
 Seueritatem magistratus
 Oris, ac fermonis amoenitate;
 In iure dicundo Constantiam,
 Animiq; præsentiam
 Æquitate:
 Potestatem falcium
 Nec fallacis, nec versipellis
 Humanitate condidit ingenij
 Cuius etiam morù, consuetudinijq; dulcedine
 Delinita Mors
 Rei coagmentatam publicæ
 Sensim demolita vitam,
 Sensum doloris,
 Publicamq; testata calamitatem est.
 Obiit Panormi an. ætatis LIV.
 Sal. hum. CIOICXXXIV.

CRONOLOGÍA DEL DOCTOR ÁNGULO

Será conveniente que resumamos la cronología relativa al poeta Gregorio de Angulo:

c1570: Nace en Toledo⁹.

1578: Un Gregorio de Angulo es nombrado jurado «siniestro» del Ayuntamiento por la iglesia de San Pedro. La juraduría llegaría hasta 1621¹⁰.

⁹ Si hacemos caso al epitafio que se pone a su muerte, habría fallecido con 54 años, en 1634, lo que quiere decir que habría nacido en 1580, eso parece corresponderse mal con su fecha de licenciatura (al menos en 1594) y de doctorado (1596). Tal vez sea un error de quien escribió en números su edad en números romanos («an. ætatis LIV») y falte alguna cifra. Agradezco a mi colega Mélissa Casa, de la Universidad de Ginebra, la traducción del epitafio.

¹⁰ Según comunicación personal del prof. Francisco Aranda Pérez, a quien desde aquí agradezco el dato, que me señala que ejercía desde 1575.

1594: Como licenciado todavía, participa con varios poemas en la justa literaria de San Vicente (Toledo), donde también colabora Lope con un soneto (Madroñal, 2016).

1596: El 22 de mayo se gradúa como doctor en Cánones por la Universidad de Toledo (ante Felipe II, con la asistencia también del Príncipe de Asturias).

Publica un soneto, ya como doctor, en *Las seiscientas apotegmas*, de Juan Rufo (Toledo, Pedro Rodríguez, 1596), autor al que Cervantes había dedicado también un poema en un libro publicado en Toledo en 1585.

1600: Sustituye a su padre en el cabildo de jurados del Ayuntamiento, por la parroquia de San Antolín (Marías, 2013: 242).

c1602-1603: Participa en la Academia del conde de Fuensalida (se le llama «jurado», pero no regidor) (Blecua, 1961: 462), junto con los ingenios: Chacón, Valdivielso, Pisa, Herrera Temiño...y un misterioso “pintor”, que se ha creído puede referirse al Greco.

Probablemente a estos poetas se refiere Lope cuando escribe en una de sus cartas:

De poetas, no digo: buen siglo es este. Muchos están [en] cierne para el año que viene; pero ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a *Don Quijote* [...]. Cosa para mí más odiosa que mis librillos a Almendárez y mis comedias a Cervantes (Toledo, 4. 08. 1604. Lope de Vega, *Epistolario*).

1603: El 11 de julio es fiador del Greco para la obra del retablo del Hospital de Nuestra Señora de la Caridad de Illescas y se le denomina «alcalde de alzadas de esta ciudad [de Toledo]» (San Román, 1910: 175).

El 16 de septiembre el poeta Pedro Liñán de Riaza otorga un poder en favor del doctor Angulo, «alcalde de alzadas» en Toledo (Randolph, 1982: 22).

1604: El 24 de marzo apadrina al nieto del Greco, Gabriel de los Morales, que tiene como comadre a la esposa de Angulo (Marías, 2013: 240; Álvarez Lopera, 2005: 196).

Se le menciona como abogado en la parroquia de San Antolín en el mismo banco que ocupaba en la de San Pedro¹¹.

El 12 de noviembre es nombrado regidor del Ayuntamiento (Millé, 1935: 162).

Colabora con un poema en el libro de Eugenio de Robles, *Compendio de la vida y hazañas del cardenal don fray Francisco Jiménez de Cisneros* (Toledo: Pedro Rodríguez), junto con Valdivielso, Chacón, Vaca de Herrera, Palomino o Jerónimo Román de la Higuera, entre otros (es decir, el círculo de los amigos de Lope).

Colabora con un poema en el libro de José de Valdivielso, *Vida, excelencias y muerte de ... san José* (Toledo: Pedro Rodríguez), junto con Lope y los intelectuales toledanos Pisa, Villegas, Herrera Temiño, Martín Chacón, entre otros.

1605: Participa en la justa literaria organizada por Lope por el nacimiento del futuro Felipe IV en Toledo y preliminares de libros.

El 13 de mayo es fiador de Jorge Manuel en una obligación de pago de mil reales (Marías, 2013: 296).

El 19 de julio da poder el Greco a Angulo y a Jorge Manuel para que se concertaran sobre la valoración del retablo de la capilla mayor del Hospital de Illescas (Álvarez Lopera, 2005: 191).

¹¹ Referencia que debo también a mi amigo el prof. Francisco Aranda Pérez, quien me indica que duró en tal puesto hasta 1608.

El 23 de agosto redacta de su puño y letra un documento dirigido al Consejo de gobernación del arzobispado sobre el pleito con el Hospital de Illescas (Álvarez Lopera, 2005: 191).

1606: Apadrina junto a su mujer a Carlos Félix, hijo de Lope.

El 25 de agosto Jorge Manuel firma un contrato con Gabriel Sánchez de Úbeda, mercader, sobrino de Angulo, para sanear la arquitectura de la capilla de los Úbeda en San Ginés (Marías, 2013: 265). Es posible que el contrato viniera a través del propio Angulo, sobrino a su vez del jurado Juan Bautista de Úbeda, que estaba casado con una hermana de su padre (Álvarez Lopera, 2005: 224). El encargo para esta capilla de un Cristo crucificado con la figura de la Virgen y de san Juan Bautista obedece a que este santo era el patrón de los Úbeda (ibid.).

1607: El 17 de mayo acude con Jorge Manuel a Illescas para firmar un acuerdo con la cofradía que había encargado el retablo del Hospital de la Caridad de la villa (Marías, 2013: 234).

El 22 de agosto actúa como fiador «en el compromiso de entrega del retablo de la capilla de los Úbeda en la iglesia de San Ginés, cuyo encargo probablemente se le debiera a él» (Álvarez Lopera, 2005: 191).

Apoya la candidatura del Greco en la adjudicación por parte del ayuntamiento del retablo de la capilla de Ovalle (Marías, 2013: 242).

El 28 de noviembre se comisiona a Angulo como encargado de la capilla de Ovalle junto con el regidor Juan Langayo (Marías, 2013: 266; Álvarez Lopera, 2005: 236).

El 11 de diciembre se reúne el pintor con los anteriores, el corregidor Francisco Villacís y el licenciado Sánchez de León, alcalde mayor y llega con ellos a un acuerdo sobre la citada capilla (Álvarez Lopera, 2005: 236). El ayuntamiento aprueba la contratación y Angulo es de parecer, con otros, de que el artista abone una fianza de 1500 ducados (Álvarez Lopera, 2005: 239).

El 18 de diciembre, Langayo y Angulo firman con el Greco el contrato definitivo para la obra anterior.

1608: Participa en justas literarias en Toledo y preliminares de libros.

En la justa de 1608 en San Nicolás, Martín Chacón le dice en su vejamen «De Angulo deciros quiero / que han dicho en muchos corrillos / que aunque ha vivido en Burguillos / está un grande cancionero» (*Justa literaria*, 1609, fol. 80vº).

En efecto, Angulo tenía posesiones en esta villa toledana, según atestigua la documentación consultada, según la cual era propietario de casas, tierras y vasijas en el lugar de Burguillos y tenía dos casas en Toledo en la Plaza Mayor, todo lo cual le proporcionaba buenos réditos (Archivo de la Chancillería de Valladolid, Registro de Ejecutorias, Caja 2404, 17).

El 16 de noviembre, vuelve a ser fiador del Greco junto con Jorge Manuel en el contrato que Pedro Salazar de Mendoza, administrador del Hospital Tavera firma con su padre (Marías, 2013: 269). También el abogado Diego o Domingo Pérez de Ribadeneira (Álvarez Lopera, 2005: 215-216, 245).

c1608-1610: Es destinatario de una famosa epístola de Lope. Es un alegato contra la poesía de los cultos.

1609: El Greco y Jorge Manuel se comprometen al pago de una deuda a Gregorio de Angulo (San Román, 1910: 181).

El 19 de mayo presta al hospital Tavera una cantidad importante que Pedro Salazar de Mendoza paga al Greco a cuenta de los retablos encargados para dicha institución (Álvarez Lopera, 2005: 191, 252).

Angulo y su mujer traspasan a la Cofradía de la Limpia Concepción 28 050 maravedís de juro de las alcabalas de Toledo y son fiadores de los mismos el Greco y su hijo (San Román, 1910: 180).

El 21 de mayo el Greco y su hijo salen como fiadores de Angulo y su mujer en el traspaso del juro anterior y reconocen deber al matrimonio 533 ducados del resto de los préstamos que les habían hecho (Marías, 2013: 241). Dicho juro lo poseían en las alcabalas de Toledo, según privilegio real concedido a Antonio de Angulo, padre del doctor (Álvarez Lopera, 2005: 252).

El mismo día el Greco firma a Angulo un reconocimiento de deuda de 5 850 reales «de habérselos prestado e socorrido en necesidades particulares que se le han ofrecido». Es fiador Jorge Manuel (Álvarez Lopera, 2005: 253).

Lope lo elogia en la *Jerusalén*.

1610: El 5 de agosto se obliga como fiador en la deuda que Jorge Manuel y su padre tenían con Manuel de Cuevas, «como resultado de la curaduría que tuvo Jorge Manuel de su persona y bienes y que asciende a 162.000 maravedís (432 ducados)» (Álvarez Lopera, 2005: 258).

1611: Participa en Toledo en los fastos por la muerte de la reina: participación de Medinilla y posiblemente el Greco.

El 12 de agosto, en la obligación dada por el Greco para el pago de las casas del marqués de Villena, firma Angulo como testigo. Fía 400 ducados al pintor (Álvarez Lopera, 2005: 192).

1612: Junto con Juan Pérez de Rojas le toca ser patrono de la fundación Ovalle, lo que facilita el acuerdo con las peticiones del Greco en torno a la decoración de dicha capilla (Marías, 2013: 266).

1613: Angulo da 15 000 reales a Jorge Manuel para las obras de las casas del Ayuntamiento; el arquitecto se obliga a devolverlos (San Román, 1910: 198). Se trata de dos escritos fechados el 20 de mayo y 26 de octubre (Álvarez Lopera, 2005: 192).

El 13 de marzo actúa como fiador en el contrato de la obra de las casas del marqués de Villena (Álvarez Lopera, 2005: 192).

1614: Cervantes alude a él en el *Viaje del Parnaso*:

Es Gregorio de Angulo el que sepulta
la canalla y con él Pedro de Soto,
de prodigioso ingenio y vena culta. (2016: 109)¹²

1616: En el testamento del Greco, hecho por su hijo, se dice que «el dicho mi padre tiene cuentas, dares y tomares con el doctor Gregorio de Angulo» (San Román, 1910: 215-216).

1618: Jorge Manuel consiente que el doctor Angulo cobre los maravedís que le deben por el retablo el Hospital de Afuera hijo (San Román, 1910: 221).

El 20 de septiembre en una carta de 1618, diagnostica Angulo «la enfermedad de Toledo», el despoblamiento (Aranda, 2001: XV).

1619: El 16 de febrero aparece junto a Jorge Manuel en el concierto que hace «para traspasar las obras de las esculturas a Giraldo de Merlo» (Álvarez Lopera, 2005: 191).

1620: Se le nombra para el Consejo Real en Nápoles, tiene que dejar la ciudad de Toledo.

El 13 de febrero da poder para vender sus bienes al doctor Alonso de Narbona, al licenciado Francisco de Santa María y a Jorge de Torres Berrio, entre otros, siendo testigo de todo Jorge Manuel, el hijo del Greco (Real Chancillería de Valladolid, registro de ejecutorias, caja 2404, 17).

El 7 de abril renuncia a su puesto de regidor del Ayuntamiento (Álvarez Lopera, 2005: 192).

Declara: «El rey nuestro señor ha fecho merced a mí, el dicho doctor Gregorio de Angulo, de la plaza de oidor en el dicho su Real Consejo de Nápoles y la tenga acetada y besado los pies por ella y porque para irla a

¹² Lo que equivale a decir que lo sitúa en el bando de los buenos poetas, frente a tantos otros que coloca en el «contrario bando» por una u otra razón.

servir estamos preveniendo nuestra partida» (Archivo Histórico de Protocolos, Toledo, protocolo de Juan Ruiz de Santamaría, 1621).

Toma posesión como consejero en Nápoles el 25 de mayo (Ivo Comparato, 1974: 445).

1621: Lope lo elogia en *La Filomena*.

1623: El 11 de marzo firma un documento en Nápoles, en una escritura de concierto con un tal Clemente Canal (Real Chancillería de Valladolid, doc. cit.).

1624: Tiene pleitos en la Chancillería de Valladolid, que se fallan en su favor (Real Chancillería de Valladolid, doc. cit.).

1628: Probablemente, tuvo alguna relación con la Academia de los Ociosos en Nápoles. Participa en diversos libros promovidos por esa Academia¹³.

1628-34: Desarrolla su actividad profesional en Nápoles.

1630: Lope lo elogia en el *Laurel de Apolo* de la siguiente manera:

Hallo en la bella Nápoles regente
a Gregorio de Angulo,
al español Tibulo,
al toledano Horacio, al elocuente
y dulce Anacreonte,
mandándole que luego parta al monte. (silva I, vv. 563-572)

1634: El 12 de abril recibe un privilegio real en que se le nombra consultor en el Reino de Sicilia¹⁴.

¹³ No aparece su nombre, sin embargo, en el libro de Girolamo de Miranda (2000).

¹⁴ Francesco Maria Emauele e Gaetani: *Della Sicilia nobile, parte prima*. Palermo: Stamperia de Santi Apostoli, 1754, p. 189: «Gregorio de Angulo, consultore creato per privilegio reale di 12 aprile 1634 ed esecutoriato a 27 luglio di detto anno».

Hace testamento el 15 de abril en Nápoles, justo antes de salir para su nuevo puesto.

El 27 de julio se incorpora a su cargo en Sicilia.

Muere probablemente en Palermo (cerca del 31 de agosto, acaso ese mismo día) (Capycio Galeota, *Controversiarum*, pág. 115).

GREGORIO DE ANGULO, INTELLECTUAL Y «CISNE DEL TAJO»

Lope lo alabó muchísimo, primero en «El jardín de Lope de Vega»: «y en un jacinto del doctor Angulo / viva la efigie», en los citados versos del *Laurel de Apolo* y por supuesto en la conocida epístola, en que el Fénix declara su oposición a la poesía gongorina que empezaba a vislumbrarse y expone sus principios poéticos, que eran los mismos que inspiraban a la escuela toledana, seguramente compartidos por Angulo. De su estilo menciona:

Que puesto que al estilo no tuviese
aquella urbanidad, cultura y tropo
que a vuestro igual satisfacer pudiese. (Millé, 1935: 178)

Claro que Lope es único en adular a los poderosos, aunque suelen la adulación y la mentira andar juntas, como indica el lugar conocido. El caso es que en ella declara el maestro que conoce a Angulo desde hace diecisiete años¹⁵, lo cual ha dado origen a pensar que tal cosa ocurrió en 1590-1591, dado que se fecha el poema en 1608 (Millé, 1935), pero bien podría ser un tanto posterior, como hemos defendido en otro lugar (Madroñal, 2016). Porque si se hubiesen encontrado por primera vez hacia 1594 (fecha de la nueva justa literaria que sabemos que

¹⁵ Cfr. Lope, «Epístola a Gregorio de Angulo»: «El amistad antigua nuestra, / [...] por los cielos, el uno de sus ojos / hizo su curso diez y siete veces» (*Obras poéticas*, I, pág. 762).

compartieron), se podría fechar la epístola hasta 1610, que es justo cuando Lope abandona definitivamente Toledo, y en efecto, así lo dice en la tal epístola:

Quien en Toledo como vos reside
y es regidor bienquisto, mucho deja,
que con la patria la quietud se mide;
que yo tengo de mí terrible queja
porque vine de allá, pero soy pobre
y traje aquí mi aguja a sacar reja.
Pensé trocar en esta plata el cobre,
mas fue sacarme de mi amado Tajo
pasarme del agua dulce a la salobre. (Millé, 1935: 183)

Lo que equivale a decir que el Fénix ha abandonado definitivamente la ciudad del Tajo para marchar a Madrid, que es a donde invita a Angulo a ir con él. Y eso ocurre en 1610, luego parece razón de peso para retrasar en dos años la fecha de la epístola propuesta por Millé (1935: 161-169)¹⁶. El único argumento que podría parecer contrario a esta fecha es que Lope cita al conde de Lemos en Madrid («veréis en las cumbres de Partenio / el sol de Lemos, nuevo honor de Castro»), cuando había sido nombrado virrey de Nápoles en 1608; pero como no pasó a ocupar el puesto hasta 1610, tal fecha puede convenir a la cita epístola.

Gregorio de Angulo tuvo también sus puntas de poeta, como podría decir un contemporáneo, pero hasta ahora, solo conocíamos que estas se reducen sobre todo a poemas laudatorios en preliminares de libros y contribuciones en justas literarias, o en ocasiones puntuales como el vejamen de los Narbona, porque Angulo es sobre todo un poeta ocasional y de no demasiados vuelos. Ahora hay que añadir los tres poemas de nuestra justa religiosa de 1594 (Madroñal, 2016), en la que sabemos hoy que participa junto a poetas ocasionales como el doctor Alonso Vaca de Palma, Juan de Oviedo, el bachiller Juan del Puerto y un profesional como Lope.

¹⁶ No nos parece que la alusión al albérrigo «donde engañar moriscos» tenga que suponer necesariamente que todavía no habían sido expulsados, porque puede ser una alusión literaria sin más.

Aparece en casi todas las reuniones de ingenios toledanos: en la academia del conde de Fuensalida (1602 o 1603), en las justas celebradas en la ciudad en 1605 y 1608. Pero no en las convocadas en 1609, 1614 o en la fastuosa de 1616, que proclama el triunfo de Góngora y sus imitadores, lo que hace que los partidarios del Fénix se retiren. Hasta ahora, creíamos que a partir de su marcha de Toledo, en 1620, había dejado de cultivar la poesía; pero hoy sabemos que no es así, porque también colabora en libros publicados fuera de España. Así, por ejemplo, en *Il teatro delle glorie della signora Adriana Basile* (1628), se pueden leer dos poemas de Angulo, uno en italiano y otro en español. En dicho libro, intervienen bastantes miembros de la academia de los Ociosos de Nápoles, pero esa pertenencia no se expresa en el caso de Angulo. Curiosamente, justo detrás del soneto de este figura otro de don Juan Angulo, auditor (pág. 202). De él se dice al final, en el censo alfabético, «auditor per la catt. M. nella prov. di Principato Ultra». Los Otiosi no son los únicos que colaboran en este libro de elogios, aunque sí son con mucho los más numerosos, pero también participan miembros de otras academias: della Crusca, Stravaganti di Creti, Instabili. Un nombre conocido, el capitán Alonso de Ortigosa, capitán de infantes en Milán y acompañante del contador toledano Gaspar de Barrionuevo, también poeta, que fue con el conde de Lemos a Nápoles, cuando recibió el nombramiento de virrey.

He aquí las nuevas contribuciones de Gregorio de Angulo:

DEL' ILLUSTRISS. SIG. CONSEJERO D. GREGORIO ANGULO.
ECCELLENTI UNIONE DI BELLEZZA E DI ARMONIA.

Armónica beldad, bella armonía
sois, señora, a que no llegan humanos
conceptos y esas celestiales manos
solas honrar podrán su melodía.

5 Nace en tanta virtud dulce porfia
entre la luz de efectos sobrehumanos,
la voz divina, acentos soberanos,
¿cuál influye mayor soberanía?
Gracias son sin exceso, antes se aviene

10 alma unión en formar una grandeza
de la que de ambas excelencias viene.
Sube, pues, la beldad de summa alteza

a grado superior, como contiene
cantando el serafin, mayor belleza. (*Il teatro*, pág. 201)

DEL' ILLUSTRISSIMO SIG. D. GREGORIO ANGULO, REG. CONS.
PER LA CATT. MAESTA NEL REGNO DI NAPOLI
CANTO E BELLEZZA DELLA SIG. ADR. CAGIONI DI MAREUIGLIA.

Che note? Che concenteri?
Che bellezza? Che sguardi,
che se'l vedi, se'l senti,
d'honestissimo Amor conven ch'ardi,
che parlar? Che intelletto
di muse & gratie insieme almo ricetta?
Canoro paradiso,
angelico il cantar, divino il viso. (*Il teatro*, pág. 27)

ANGULO Y EL GRECO: LOS INGENIOS RETRATADOS POR EL ARTISTA.

Me propongo terminar con una hipótesis, en lo que se refiere a los retratos del Greco. Los jurados y regidores del Ayuntamiento eran buenos clientes del pintor, como ha demostrado Aranda (2010), cosa por otra parte muy lógica dado su nivel económico. Parece razonable que un jurado y regidor como era Angulo encargara también pinturas al extraordinario artista cretense, que además era su amigo, y que quizá de esta forma pudiera pagarle los continuos préstamos.

Como hemos dicho, Angulo tuvo trato frecuente con el Greco, y como él, otros intelectuales toledanos, que resultaron retratados por el pintor, como el historiador Francisco de Pisa (probablemente retratado entre 1610 y 1614), el regidor Jerónimo Ceballos (en 1613), el poeta Baltasar de Medinilla (entre 1600 y 1605), el doctor Rodrigo de la Fuente (entre 1585 y 1588), los ilustres Covarrubias (los juristas Antonio, entre 1595 y 1600 y Diego, en 1600) o el predicador Paravicino (c. 1609). Muchos de ellos participaron en academias celebradas en la época: Fuensalida, Conde de Mora, sobrino del arzobispo Sandoval y Rojas. Es muy posible que todos estos retratos de toledanos ilustres se encargaran al Greco con un fin determinado: acaso servir de decoración en alguna de las salas de los generosos próceres

que convocaban las academias de la ciudad, de la misma forma que los cuadros de Fray Juan Bautista Maíno ilustraban las estancias donde se celebraba la academia del conde de Mora, como nos refiere Medinilla en su diálogo citado *El Vega de la poética española* (c. 1617), donde se pintan cada una de las musas y también algunos poetas españoles como Garcilaso, Herrera, Liñán de Riaza o el propio Lope. También Pisa, Ceballos y Medinilla son miembros de academias, como tenemos documentado, el primero en la del conde de Fuensalida, los dos últimos en la del conde de Mora. E igualmente Angulo participó en la academia del de Fuensalida, según se ha señalado antes, y es probable que lo hiciera en otras: es casi seguro que participara en las academias del cigarral de Buenavista (propiedad del arzobispo Sandoval y Rojas) y del conde de Mora, en que figuraban amigos suyos como Ceballos, Lope o Medinilla, según la obra citada de este último *El Vega de la poética española* (Giuliani-Pineda, 1997).

Angulo y otros, como toledano ilustre, pudo ser pintado por el Greco, acaso en alguna de las reuniones de ingenios en que participaba, de hecho el que proponemos como su retrato se parece mucho al de Jerónimo de Ceballos y quizá tanto por el atuendo como por otros rasgos podemos presumir que el retratado es Angulo, cosa por otra parte esperable en un hombre que tanto atendía y fiaba al pintor¹⁷. Expertos en la obra del Greco como Fernando Marías ha señalado que tal retrato corresponde a un académico de la tertulia del conde de Mora (2013: 248 y 250), a la que también pertenece el retrato de Medinilla. O acaso se refiera a la academia del de Fuensalida, antes mencionada¹⁸.

José Álvarez Lopera (2016) ha resumido bien las atribuciones de este retrato¹⁹, que han oscilado entre Cervantes (Gómez Menor, 1966), el ensayador de la casa de la Moneda Eugenio Manzanas (id.) o el conde de Mora (Marías, 2013), en

¹⁷ Se trata del retrato del Museo del Prado 810, que se describe en la página del Museo como «retrato de caballero» fechado entre 1600 y 1605. Se puede ver en la página: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/retrato-de-caballero/0dd8fcb2-6839-4966-91a6-653884462700>

¹⁸ Quiero agradecer a Fernando Marías la atenta lectura de este trabajo y las observaciones que me ha hecho llegar sobre el mismo, según las cuales el cuadro que propongo como retrato de Angulo, actualmente en el Museo del Prado, podría retratar al personaje «aunque lo veo mayor y menos gordo de lo que debiera haber sido según tus preciosas descripciones, y poco flemático; otro candidato podría ser el de Musée de Picardie en Amiens, aunque no pueda ver de qué van los libros que lee displicentemente» (comunicación personal citada).

¹⁹ Véase también Wethey (1967, II: 105), que sugiere que su fecha debe de ser «algo anterior a la del retrato de Jerónimo de Ceballos».

cuya academia habría una galería de retratos de hombres ilustres, entre los que se encontraría el propio conde. Ahora bien, como dice Lopera, no hay pruebas de la relación entre el Greco y el conde de Mora, ni de la existencia de esa galería de retratos. Además, añadimos nosotros, el conde de Mora que formó academia a su alrededor y que contó en ella con la presencia de Ceballos, Medinilla o Tamayo de Vargas, recibió el título de su padre en el mismo año en que murió el cretense (1614), de modo que es improbable que tanto por la fecha de la academia como por la supuesta fecha del retrato (los primeros años del siglo XVII, entre 1600 y 1604). Ahora bien, nada impide pensar que tal conjunto de retratos de hombres ilustres pudiera pertenecer a una academia anterior, la del conde de Fuensalida, en la que sabemos a ciencia cierta que estaba tanto Angulo como «el pintor», que por lo general se admite que designa al Greco. La relación entre ambos había comenzado en 1603, cuando se constituye en fiador del pintor, fecha probable de la reunión de ingenios en la academia del de Fuensalida. Angulo era ya jurado y un año después se hace regidor del ayuntamiento, además ejercía como poeta al menos desde 1594. Es muy posible que entre esos años el pintor lo retratara.

No en vano, el cretense pinta también a otros toledanos ilustres contemporáneos, por qué no dedicar un cuadro a uno de sus máximos benefactores, que en efecto tiene en él aspecto algo gordezuelo, como nos lo pinta uno de los vejamenes universitarios en que participa y hasta parece ya hombre «jubilado» no tanto por la edad (aunque se empiezan a adivinar las canas en patillas y barba y desde luego dado a los placeres de la mesa, de ahí los colores del rostro y hasta su aspecto flemático). El cuadro se ha fechado hacia 1605 y estuvo, como tantos otros, antes de llegar al Prado en la quinta del duque de Arcos, y presenta numeración correlativa con el de Jerónimo de Ceballos (1560-1641). Porque aunque se ha señalado su posible relación con el retrato del cretense titulado «Un caballero joven», es evidente que se parece más al del licenciado Ceballos, incluso por el atuendo. Ambos eran contemporáneos y regidores de Toledo: Ceballos de 1605 a 1621; Angulo desde 1604 a 1620, en que se marcha a Nápoles. Otras propuestas para este retrato son las del ensayador de la casa de la Moneda, Eugenio Manzanás (Gómez Menor, 1966) o el mismísimo conde de Mora; pero del primero no hay noticias desde 1596 y además no se parece nada, según la portada que reproduzco en el apéndice; por su parte, el segundo no obtuvo el título hasta 1614, y murió joven en 1621.

¿Podría interpretarse eso de la frase «dares y tomares» que dice el hijo del Greco tenía Angulo con su padre? ¿Fue esa una manera de agradecer tanto beneficio como el jurado prestaba al pintor o era encargo del noble que representara a los intelectuales que se reunían a su alrededor? Esto último parece más probable, pero por desgracia nos falta todavía el dato que lo corrobore.

OBRAS CITADAS

Al Santissimo Sacramento, en su fiesta: justa poética / que Lope de Vega Carpio, y otros insignes poetas de la ciudad de Toledo, y fuera del tuvieron en la Parrochial de San Nicolás de la dicha ciudad, a veynte y cinco de iunio de 1608 años; recopilada por Alonso García, mercader de libros, ed. de Antonio Pérez Gómez, Valencia, Tipografía Moderna, 1951.

ÁLVAREZ GAMERO, Santiago, «Las fiestas de Toledo en 1555», *Revue Hispanique*, 31, 1914, págs. 393-415.

ÁLVAREZ LOPERA, José, *El Greco. Estudio y catálogo*, 2 vols., Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005.

—, «Retrato de caballero desconocido (h. 1603-1607)», en *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*, ed. de Leticia Ruiz Gómez, Madrid, Museo del Prado, 2006, págs. 76-77.

ANTIOCHOS, Sarantis, «Cervantes y el Greco ¿solo contemporáneos?», en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. e Antonio Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares, 2001, I, págs. 91-104.

ARANDA, Francisco José: «El Greco, “famoso pintor”, y los intelectuales cristiano-paolitanos de Toledo», en Congreso *El Greco, from Crete, to Venice, to Rome, to Toledo (Atenas)*, <http://www.derehis.com/publicaciones/el-greco-quot-famoso-pintor-quot-y-los-intelectuales-cristianopolitanos-de-toledo/>

—, «Grecos domésticos. Presencia y fortuna de El Greco...», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 22, 2010, págs. 147-159.

—, *Jerónimo de Ceballos: un hombre grave para la República*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001.

- BROWN, Jonathan, «El Greco y Toledo», en *El Greco de Toledo*, Madrid, Alianza, 1982, págs. 75-148.
- CAPYCIO GALEOTA, Fabio, *Controversiarum iuris illustriorum*, tomo II, Venetiis, Apud Bertanos, 1664.
- CARREÑO, Antonio, «Gregorio de Angulo», en *Diccionario Biográfico Español*, de la Real Academia de la Historia (DBE), Consulta en línea en la página <https://dbe.rah.es/biografias/29154/gregorio-de-angulo>
- COLAPIETRA, R., *Gli Aquilani d' Antico Regime davanti alla morte (1535-1780)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1986.
- DANZA, Elisaeo, *Tractatus de punga doctorum praelio iudicum et victoria advocatorum*, Trani, Laurentii Valerii, 1633.
- EMANUELE GAETANI, Francesco Maria, *Della Sicilia nobile, parte prima*, Palermo, Stamperia de Santi Apostoli, 1754,
- GALLARDO, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, 4 vols., Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra), 1863-1889.
- GARRIDO PÉREZ, María del Carmen y Jaime GARCÍA MÁRQUEZ, *El Greco pintor. Estudio técnico*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015.
- GIULIANI, Luigi y Victoria PINEDA (eds.), «El Vega de la poética española», *Anuario Lope de Vega*, 3, 1997, págs. 247-272.
- GÓMEZ MENOR, José Carlos, *Vida y obra de El Greco*, Toledo, Zocodover, 1982.
- , «En torno a algunos retratos del Greco», *Boletín de Arte Toledano*, 1-2, 1966, págs. 77-88; págs. 81-84.
- IVO COMPARATO, Vittor, *Uffici e società a Napoli (1600-1647)*, Firenze, L. S. Olschki, 1974.

- KAGAN, Richard L. «La Toledo del Greco», en *El Greco de Toledo*, Madrid, Alianza, 1982, págs. 35-74.
- MADROÑAL, Abraham, «De grado y de gracias». *Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*, Madrid, CSIC, 2005.
- , «“Divino fénix”. Un soneto inédito de Lope en una justa poética desconocida (Toledo, 1594)», *Boletín de la Real Academia Española*, 96, 2016, págs. 559-584.
- , «“Él scribe come pinta”. Entre Cervantes, *El Greco* y otros ingenios en Toledo», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 92, 2016b, págs. 225-241.
- MARAÑÓN, Gregorio, *El Greco y Toledo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956.
- MARÍAS, Fernando: *El Greco. Historia de un pintor extravagante*. San Sebastián: Nerea, 2013.
- , «El Greco, viejos y nuevos problemas: El Greco y Jorge Manuel Theotocópuli», en *Il método del conoscitore. Aprocchi, limiti, prospettive*, ed. de Stefan Albl y Alina Aggujaro, Roma, Artemide, 2016, págs. 85-110.
- MARTÍN GAMERO, Antonio, *Recuerdos de Toledo sacados de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, Toledo, Imprenta de Fando, 1869.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma, «La creación de imágenes, propaganda y modelos devocionales en la España del Siglo de Oro», en *Religiosidad popular y modelos de identidad de España y América*, ed. de J. Carlos Vizueté Mendoza y Palma Martínez-Burgos García, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, págs. 215-240.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan, «La epístola de Lope de Vega al doctor Gregorio de Angulo», *Bulletin Hispanique*, 37, 1935, págs. 159-188.
- MIRANDA, Girolamo de, *Una quiete operosa. Forma e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi (1611-1645)*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2000.

- PÉREZ, Lorenzo, *Libro de teriaca*, Toledo, Juan de Ayala, 1575.
- POLLÍN, Alice M., «Cervantes y el Greco: algunos paralelismos en su obra», *RILCE*, 17.2 (2001), pp. 233-243.
- RANDOLPH, Julian F., ed., *Poesías de Pedro Liñán de Riaza*, Barcelona, Puvill, 1982.
- RODRÍGUEZ DE GRACIA, Hilario, «Alonso de Castro Xibaje, un arbitrista del siglo XVII», en *Tolède et l' expansion urbaine en Espagne (1450-1650)*, Madrid, Casa de Velázquez, 1991, págs. 99-115.
- ROMÁN DE LA HIGUERA, Jerónimo, *Historia de la Iglesia en Toledo*, c. 1605, Ms. BNE 1293, tomo IX.
- ROSENKRANZ, Hans, *El Greco and Cervantes in the Rhythm of Experience*, London, Peter Davies, 1932.
- RUIZ GÓMEZ, Leticia (ed.), *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006.
- SAN ROMÁN, Francisco de Borja, *El Greco en Toledo*, Toledo, Zocodover, 1982.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio y Julián OLIVARES, «Lope de Vega y El Greco: *Ut pictura poesis* en el Toledo del siglo XVII», *Bulletin of Hispanic Studies*, 88, 2011, págs. 21-41.
- Il teatro delle glorie della signora Adriana Basile*, Venetia et ristampato in Napoli, 1628.
- URSI, Ioannis Baptistae, *Neapolitani e Societate Iesu Inscriptiones*, Neapoli, Camillum Caballum, 1643.
- VEGA CARPIO, Lope de, «Al doctor Gregorio de Angulo, regidor de Toledo», en Lope de Vega, *Obras poéticas*, I, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, págs. 758-769.

—, *Epistolario*, ed. de Agustín G. de Amezúa y Mayo, vols. III y IV, Madrid, Gráficas Aldus, 1943-1944.

WETHEY, Harold D., *El Greco y su escuela*, 2 vols., Madrid, Guadarrama, 1967.

APÉNDICE

1. EUGENIO MANZANAS, *LIBRO DE ENFRENAMIENTOS DE LA GINETA* (1583) /. RETRATO AL ÓLEO (PROCEDENTE DE LA BIBLIOTECA ARZOBISPAL. TOLEDO).



2. ALGUNOS RETRATOS DEL GRECO



El Greco: retratos de Baltasar de Medinilla, Francisco de Pisa, Jerónimo de Ceballos y ¿Gregorio de Angulo? (de izquierda a derecha y de arriba abajo).



ARMAS Y LETRAS
ENTRE CERVANTES Y AVELLANEDA:
EL CASO DE GARCILASO DE LA VEGA
Y EL MORO TARFE

Clea GERBER

Universidad Nacional de General Sarmiento (Argentina)

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

cgerber@campus.ungs.edu.ar

Recibido: 24 de febrero de 2024

Aceptado: 25 de marzo de 2024

<https://doi.org/10.14603/11F2024>

RESUMEN:

El presente artículo estudia el tópico de las armas y las letras en el *Quijote* de Avellaneda centrándose no en la proporción de armas y letras que hay en la obra, sino en qué armas y qué letras propone el autor del apócrifo. Concretamente, examinamos cómo Avellaneda presenta a Garcilaso de la Vega el de la Guerra de Granada, una figura que permite sopesar las preferencias literarias del continuador y sus consecuencias ideológicas. Para hacerlo, repasamos primero las diversas apariciones del tópico armas y letras en el *Quijote* de 1614, destacando la abundante presencia del romancero. A continuación, examinamos las referencias de la crítica al romancero en Avellaneda, resaltando que falta un texto que Avellaneda debió de conocer y que atañe a Garcilaso de la Vega, «Cercada está Santa Fe». Este poema completa el panorama de romances del *Quijote* apócrifo, que incluye textos de claro interés en la historia patria, e incluso patriótica, como se evidencia en el peso que otorga a los romances del ciclo de Bernardo del Carpio y de la Guerra de Granada. De este modo, contrastamos las preferencias respectivas de Cervantes y Avellaneda, mostrando lo que implica que el autor del *Quijote* apócrifo no mencione jamás al poeta Garcilaso de la Vega, pero recurra en su lugar a una constelación de romances en la que destaca «Cercada está Santa Fe», sobre Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe.

PALABRAS CLAVE:

Fernández de Avellaneda, Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, romancero, armas y letras.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 11 (2024) / ISSN: 2297-2692

ARMS AND LETTERS
BETWEEN CERVANTES AND AVELLANEDA:
THE CASE OF GARCILASO DE LA VEGA
AND TARFE THE MOOR

ABSTRACT:

article studies the topic of arms and letters in Avellaneda's *Quijote*, focusing not on the proportion of arms and letters in the work, but on which arms and letters the author of the apocryphon proposes. Specifically, we examine how Avellaneda presents Garcilaso de la Vega el de la Guerra de Granada, a figure that allows us to weigh the literary preferences of the continuator and their ideological consequences. To do so, we first review the various implicit and explicit appearances of the topic of arms and letters in the *Quijote* of 1614, highlighting the abundant presence of the latter, particularly represented by the *romancero*. Next, we examine the critical references to the *romancero* in Avellaneda, highlighting that these analyses lack a text that Avellaneda must have known and that concerns one of the protagonists of this work: the *romance* of Garcilaso de la Vega and the Moor Tarfe, «Cercada está Santa Fe». This poem completes the panorama of romances in the apocryphal *Quijote*, which includes a series of texts of clear interest in patriotic and even patriotic history, as evidenced by the weight that the book gives to the *romances* of the cycle of Bernardo del Carpio and the War of Granada, some of which we use to analyze the text in some detail. In this way, we contrast the respective preferences of Cervantes and Avellaneda, showing what it means that the author of the apocryphal *Quijote* never mentions the poet Garcilaso.

KEYWORDS:

Fernández de Avellaneda, Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, *Romancero*, Arms and Letters.



La crítica cervantina ha prestado una atención particular al tópico de las armas y las letras, esto es, a la cuestión del equilibrio entre fortaleza militar y habilidad literaria, extremos que el perfecto caballero debía combinar. El tópico tiene sus raíces en el *fortitudo et sapientia* de la Antigüedad, pero se convierte en una preocupación esencial en el Renacimiento, y especialmente en el Siglo de Oro español (Curtius, 1990: 178). Los estudiosos subrayan cómo el ideal se encarna en los diversos escritores soldado del momento (Garcilaso de la Vega, el capitán Aldana, Alonso de Ercilla, el propio Cervantes), así como en sus creaciones. En el caso del *Quijote*, ha corrido profusa tinta sobre el tema, pues la obra invita particularmente a este tipo de análisis: el libro remite al universo de la aventura caballeresca y es a la vez una obra donde la poesía y las referencias y discusiones metaliterarias se hallan por doquier; el protagonista ha decidido volverse caballero andante tras abandonar el proyecto inicial de escribir continuaciones de sus amados libros (I, 1, págs. 39-40) y pronuncia además un elaborado discurso explícitamente dedicado al tema de las armas y las letras (I, 37-38, págs. 442-449). Asimismo, se ha señalado desde distintas perspectivas cómo este tópico adquiere en la obra cervantina un sentido metapoético. Según Pedro Ruiz Pérez, el alcalaíno orienta el binomio armas-letras hacia una reflexión sobre otro par de elementos, naturaleza y artificio, en los que se centra el debate estético del momento: «El campo metafórico de las armas y su conjunción con las letras en manos de Cervantes se torna un espacio privilegiado para esta reflexión, en un desplazamiento desde una temática de alcance general a una específica aplicación a la poética» (Ruiz Pérez, 2018: 18). Sin duda consciente de la importancia que el tópico tenía en el *Quijote* cervantino, Avellaneda lo recoge en su Segunda parte, que presenta reflexiones explícitas sobre las armas y las letras. Pese a ello, hasta donde sabemos, la crítica no se ha ocupado específicamente del tema.

El presente artículo estudia el tópico de las armas y las letras en el *Quijote* de Avellaneda centrándose no en la proporción de armas y letras que hay en la obra, sino en qué armas y qué letras propone el autor del apócrifo¹. Concretamente, nos centraremos en examinar cómo Avellaneda presenta a Garcilaso de la Vega el de la Guerra de Granada, una figura que permite sopesar las preferencias literarias del continuador y sus consecuencias ideológicas. Para hacerlo, repasaremos primero las diversas apariciones implícitas y explícitas del tópico armas y letras en el *Quijote*

¹ Propiamente, el libro de Avellaneda no es apócrifo, sino alógrafo (Genette, 1989), pero mantenemos la designación habitual.

de 1614, destacando la abundante del romancero. A continuación, examinaremos las referencias de la crítica al romancero en Avellaneda, resaltando que en estos análisis falta un texto que el continuador debió de conocer y que atañe a uno de los protagonistas de este trabajo: «Cercada está Santa Fe», sobre el desafío de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe. Este poema completa el panorama de romances del *Quijote* apócrifo, que incluye textos de claro interés en la historia patria, e incluso patriótica, como se evidencia en el peso que otorga a los romances del ciclo de Bernardo del Carpio y de la Guerra de Granada, algunos de los cuales nos servirán para analizar el texto con cierto detalle. Finalmente, contrastaremos las preferencias respectivas de Cervantes y Avellaneda, mostrando lo que implica que el autor del *Quijote* apócrifo no mencione jamás al poeta Garcilaso de la Vega, pero recurra en su lugar a una constelación de romances sobre el otro Garcilaso.

ARMAS Y LETRAS EN AVELLANEDA

Como hemos avanzado, el *Quijote* de Avellaneda recurre en diversas ocasiones al tópico de las armas y las letras, recogiendo una preocupación muy presente en el texto cervantino. Los dos mundos aparecen representados no solo por don Quijote (un hidalgo que se ha vuelto loco leyendo libros de caballerías y que decide seguir el ejemplo de los caballeros andantes), sino por personajes como el soldado y el ermitaño que encontramos en el capítulo 14 del libro. Es más, el primero enuncia explícitamente el tópico con añadidos significativos al explicar que su familia ha honrado a Ávila «en letras, virtud, nobleza y armas» (pág. 153), esquema que casi repite don Quijote más adelante cuando señala que la «honra y fama» «por una de tres cosas» se puede alcanzar en el mundo:

o por la sangre, o por las armas, o por las letras, incluyendo en sí cada una de ellas la virtud, para que sea perfecto cumplimiento. (cap. 23, pág. 249)

Lo curioso es que en esta ocasión el soldado encarnaría la nobleza, y no las armas. Estas se las reserva para sí don Quijote, quien concede al ermitaño las letras, pues «es tan grande teólogo que entiendo sabrá dar cuenta de sí en cualesquier universidades, aunque sean las salmantina, parisiense y alcaladina» (pág. 249). Resulta

significativo el hecho de que Avellaneda altere el equilibrio binario del tópico para añadir un tercer elemento, «la sangre» (arriba, «la nobleza»): desde luego, esto cuadra con la perspectiva ideológica del texto, que, como ha mostrado certeramente Iffland (1999), entroniza los valores de la aristocracia representada en esos «caballeros de buen gusto» que reducen a los protagonistas al papel de bufones al servicio del entretenimiento cortesano. En cualquier caso, estos pasajes demuestran que al autor del *Quijote* apócrifo le interesa el tema y que lo recoge en su novela². Hacia el final de la misma, el loco alojado en la casa del Nuncio de Toledo en la que confinan a don Quijote se considerará a sí mismo un experto en las más diversas materias (cap. 36, págs. 389-391)³, y sostendrá que todos lo envidian por sus habilidades, extendiéndose en una hiperbólica enumeración que incluye una referencia a armas y letras:

Los soldados no pueden llevar que les anteponga las letras y les diga lo de Alciato: «Cedunt arma togae, et quamvis durissima corda eloquio pollens ad sua vota trahit». Los letrados no pueden tolerar les dé en rostro, viéndolos hablar en cosas de leyes tan sin guardar la de Dios, con el recato de sus predecesores sabios, que decían: «Erubescimus dum sine lege loquimur». (pág. 390)

El *cedunt arma togae* que cita aquí Avellaneda supone una competición entre armas y letras que está siempre implícita en el tópico, y no deja de ser irónico que esta primacía de las letras se enuncie en el marco de la pedantesca verborrea de un clérigo loco, confinado y furioso (recordemos que, a continuación, muerde la mano de don Quijote). Esto contrasta, de hecho, con el célebre discurso que pronuncia el don Quijote cervantino en el texto de 1605: allí, la supremacía de las armas era enunciada por un protagonista que, paradójicamente, será más reconocido por sus creaciones verbales que por hazañas guerreras⁴.

² Sancho recoge el tema en la misma escena, sosteniendo que él también es célebre «por todos tres juntos, por sangre, por armas y por letras», lo que explica con unas «necedades» (cap. 23, págs. 248-249).

³ Joly (1986) y más recientemente Blasco (2005) consideran que el pasaje puede leerse como un ataque a Cervantes.

⁴ En numerosas ocasiones, distintos personajes reconocen la habilidad imaginativa y verbal de don Quijote: Sancho permanece «colgado de sus palabras» (I, 18, pág. 193) cuando su amo, «viendo en su imaginación lo que no veía ni había» (I, 18, pág. 190) describe los ejércitos que van a enfrentarse, que resultan ser ovejas y

Ciertamente, en el libro de Avellaneda encontramos numerosas escenas de violencia armada (se diría que más que en el *Quijote* cervantino), así como de furiosa cólera, que afecta principalmente al protagonista, presa de arrebatos muy frecuentes en los que es capaz hasta de embestir gratuitamente contra su escudero, como sucede cuando se prueba por primera vez las armas de don Álvaro (Gerber, 2018: 174). Este humor llega de hecho a contagiar a un personaje en origen tan pacífico y pusilánime como Sancho: el escudero pretende abrazar la carrera de las armas y probar la aventura del bosque (cap. 22, págs. 230-232), y luego enfrentarse al escudero del gigante Bramidán de Tajayunque (cap. 31, págs. 338-339; cap. 32, págs. 343 y 349), entre otras muestras de insólito apego a la lucha.

Sin embargo, sería aventurado afirmar tajantemente que Avellaneda se inclina por las armas, pues también las letras tienen su peso en la obra. Para empezar, el libro recoge diversas escenas burlescas acerca de la vida estudiantil en Alcalá, y un personaje como Bárbara se considera «naturalmente inclinada a cosa de letras» (cap. 31, pág. 332). El comentario es jocoso (Bárbara es prostituta de estudiantes), pero lo cierto es que en el *Quijote* apócrifo abundan las referencias a obras literarias: Gómez Canseco afirma que el libro «rezuma literatura por todos lados» (2014: 32-38) y, para demostrarlo, enumera «los libros del licenciado», es decir, los que Avellaneda menciona en el volumen o tuvo que haber conocido, y que van desde la Biblia a la literatura contemporánea impresa y manuscrita⁵. Además, en la novela

carneros; elogia con entusiasmo la carta a Dulcinea (I, 25, pág. 287) y se muestra enfáticamente convencido por el discurso de su amo cuando este le explica, mediante el cuento de la viuda y el mozo motilón, que ha pintado a su amada en su imaginación «tal como la desea» (I, 25, págs. 285-286). Y no es el único que experimenta la atracción al mundo ficcional del hidalgo: tras juntarse con don Fernando, Dorotea le dice a don Quijote, en una declaración en la que finge (como princesa Micomicona), pero a la vez dice la verdad de su situación, que «si no fuera por vos, señor, jamás acertara a tener la ventura que tengo» (I, 37, pág. 437). En el propio discurso de las armas y las letras, el ilustre auditorio de la venta se admira de su «buen entendimiento y buen discurso» (I, 38, pág. 449), lamentando que lo haya perdido en materia de caballería. Desde luego, la cualidad de loco-sabio del personaje, así como el hecho de que su fama es decididamente literaria, pues se ha hecho célebre por su historia impresa, se acentúan en la continuación de 1615. Muy posiblemente esto sea parte de una reacción cervantina al don Quijote de Avellaneda, un loco colérico más dado a arremeter contra quien se le ponga por delante que a elucubrar imaginaciones.

⁵ Así, cita con relativa frecuencia los libros de caballerías, como el *Amadís*, a cuyo protagonista menciona en diversas ocasiones (caps. 2, págs. 25, 27 y 31; cap. 6, pág. 69; cap. 7, pág. 79 y 81; cap. 11, pág. 116; cap. 28, pág. 310; cap. 29, pág. 321; cap. 32, pág. 350), pero también trae a colación a autores como Homero, Virgilio, Lucano, Petrarca, Bandello, Pérez de Hita, Quevedo o Lope de Vega (cap. 2, pág. 27), y don Quijote se cura leyendo «un *Flos sanctorum* de Villegas y los *Evangelios y epístolas de todo el año* en vulgar, y la *Guía de pecadores* de fray Luis de Granada», libros a los que hay que añadir unas *Horas de Nuestra Señora* (cap. 1, pág. 14).

tampoco escasean las interrupciones poéticas. Para centrarnos en las más evidentes, encontramos en el libro diversas letras en verso (cap. 4, pág. 48; cap. 11, págs. 110-115), la canción de maese Jacopín (cap. 15, págs. 166-167), unos enigmas también en verso (cap. 25, págs. 271-274), las conceptuosas «Coplas a una dama llamada Ana» (cap. 25, págs. 276-277) y las letras latinas del triunfo del catedrático de Alcalá (cap. 28, págs. 311-312). Asimismo, tenemos los dos cuentos insertos en la sexta parte, el «Rico desesperado» (caps. 15-16, págs. 157-181) y «Los felices amantes» (cap. 17-20, págs. 181-221), el cual tiene el interés añadido de que uno de los personajes que lo escucha (un canónigo) reconoce y revela su fuente, «el milagro veinte y cinco de los noventa y nueve que de la Virgen sacratísima recogió en su tomo de *Sermones* el grave autor y maestro que, por humildad, quiso llamarse el Dicipulo» (cap. 21, pág. 222), lo que resalta, si cabe, la artificiosidad y carácter literario del relato inserto.

No obstante ello, cabe subrayar que, al insertar otros textos, Avellaneda no complica la hechura del libro al modo cervantino, pues en el *Quijote* del alcaíno los niveles ficcionales se entremezclan, las historias intercaladas traen matrices de otros géneros a la trama caballeresca de base y el narrador reflexiona sobre las dificultades para seguir el «rastrillado, torcido y aspado hilo» de la historia (I, 28, pág. 317). La dimensión metaliteraria, tan importante en el libro de 1605, no se explota de tal forma en el apócrifo, que debilita así el protagonismo general de la literatura en la trama en comparación con el original cervantino. De hecho, cabe afirmar que en el texto de Avellaneda los «caballeros de buen gusto» se divierten en grande con las sandeces del hidalgo sin importar demasiado el origen libresco de su locura, que resulta prácticamente un elemento accesorio (Gerber, 2018: 179).

En este marco, y de modo acorde a la construcción de un loco protagonista que entretiene a los nobles con sus arrebatos bélicos, resulta coherente que haya un universo de letras a las que el libro de Avellaneda acude con particular frecuencia: el del romancero, y particularmente los romances de tema épico-nacional. Como veremos, apelar a estos romances llegará a volverse un elemento distintivo del don Quijote apócrifo, tanto o más importante para la configuración del personaje que los libros de caballerías.

LOS ROMANCES Y EL APÓCRIFO: EL CASO DE «CERCADA ESTÁ SANTA FE»

En la caterva de referencias e inserciones literarias del libro de Avellaneda destacan sin duda las relativas al romancero⁶. Al respecto, Gómez Canseco señala que «la declamación de romances, como el que el don Quijote cervantino recitaba en el capítulo V de 1605, se convierte ahora en práctica común del apócrifo, que rememora casi veinte romances distintos» (2014: 34). Magdalena Altamirano se ha detenido en el estudio de estos romances, sosteniendo que apoyan el propósito general de convertir «a Martín Quijada en otro don Quijote de la Mancha, completamente alejado del cervantino» (2020: 11). Para ello, Avellaneda recurre al modelo del *Entremés de los romances* (que Cervantes emplea en parte de la primera salida del personaje, en el mentado I, 5) para «transformar la locura de su protagonista en una locura absurda, de un solo plano y sin el calado profundo que había distinguido a la del primer don Quijote» (Altamirano, 2020: 11).

Concretamente, la autora subraya dos rasgos singulares de la locura del personaje de Avellaneda, que lo distinguen del cervantino: la verborrea romancística (don Quijote evoca un romance tras otro sin ilación) y los desdoblamientos de la personalidad, que casi siempre se presentan asociados con romances (Altamirano, 2020: 115). Ambos resultan deudores del Bartolo del *Entremés de los romances*, y en particular el último explora un cauce sugerido y abandonado pronto por Cervantes: en el capítulo 5 de 1605 don Quijote se cree alternativamente Valdovinos y Abindarráez, algo que no volverá a ocurrir en toda la novela⁷. De hecho, no en vano esta alteración ocurría hacia el final de su primera salida. Una vez que don Quijote sale por segunda vez en dupla con Sancho, Cervantes abandona el esquema inicial de los capítulos 1-6, que podrían leerse como un texto cerrado sobre sí mismo: un viejo hidalgo de aldea enloquece por leer, emprende la búsqueda de aventuras creyéndose paladín de libro de caballerías, resulta lógicamente apaleado y en el clímax de su

⁶ De hecho, el peso del romancero en la obra ha llevado a algunos a proponer como autor de la misma a un miembro de la generación de 1580 y destacado poeta del romancero nuevo: Pedro Liñán de Rianza (Pérez López, 2005; 2022; Sánchez Portero, 2007; 2010).

⁷ Gómez Canseco había señalado que Avellaneda se basa, para la construcción del apócrifo, en «dos elementos que Cervantes había terminado por rechazar: las alteraciones de la personalidad y el romancero» (2014: 48). Altamirano, por su parte, indicaba en un temprano artículo sobre el romancero en el *Quijote* de 1605 que su presencia era escasa y se concentraba significativamente en los primeros capítulos, «como si el romance cobrara una fuerza que después no germinó o no se quiso mantener» (1997: 332).

enajenación confunde su identidad con la de personajes de otro género literario mientras un vecino caritativo lo regresa al hogar, donde su familia y amigos quemarán sus libros como corolario de todo lo ocurrido. Este esquema de aventura ridícula y cierre conclusivo, con el loco confinado, es el que, evidentemente, recogerá Avellaneda, quien lo llevará al extremo haciendo que el personaje emprenda desafíos a cual más risible y profiera discursos en los que adopta si ton ni son las más diversas personalidades, particularmente las romanceriles.

Importa subrayar que el continuador no se limita a amplificar, sino que hace otro uso del recurso cervantino: al hacer que don Quijote adopte distintas personalidades hallándose en compañía de Sancho, Avellaneda resalta la enajenación del personaje y, agregamos, debilita su vínculo con el escudero, quien ya no funciona aquí como un compañero que lo lleva a confrontar sus puntos de vista e incluso transformarlos. Así, ante los ojos perplejos de Sancho, don Quijote se creará sucesivamente el rey don Sancho (cap. 6, págs. 73-74), Cayo Mucio Escévola (cap. 7, pág. 84), Bernardo del Carpio (cap. 8, pág. 87 y cap. 23, págs. 244-246), Aquiles (cap. 8, págs. 89-90), Fernando el Católico (cap. 24, pág. 257), el rey don Rodrigo (cap. 24, págs. 256-257), el Cid (29, p.234) y Fernán González (cap. 30, págs. 329-330). Notoriamente, casi todos son héroes celebrados por el romancero (Altamirano, 2020: 151).

Los romances que recoge Altamirano suman «un mínimo de veinte» (2020: 111) que distribuye en diversos ciclos del romancero viejo (ocho) y romances nuevos (nueve). Los viejos versan sobre Bernardo del Carpio (Altamirano no identifica cuáles), los Infantes de Lara («A cazar va don Rodrigo»), Fernán González («Castellanos y leoneses»), el cerco de Zamora («Rey don Sancho, rey don Sancho» y «Ya se sale Diego Ordóñez»), el ciclo cidiano («Respuesta del rey a la carta de Jimena») y las guerras de frontera («Vele, vele el moro Muza»), así como asuntos carolingios (el conde Claros, el marqués de Mantua, Calaiños). En cuanto a los nuevos, los hay del ciclo de la pérdida de España («Amores trata Rodrigo»), carolingios (sobre Montesinos, sobre Durandarte, sobre Belerma), de la Antigüedad clásica («Ardiéndose estaba Troya»), de Bernardo del Carpio («Con los mejores de Asturias») y moriscos («Ensíllenme el potro rucio», «Sale la estrella de Venus»).

Altamirano no considera ni entre estos últimos ni entre los fronterizos el romance «Cercada está Santa Fe», que trata del difundido desafío de Garcilaso de la

Vega y el moro Tarfe en la vega de Granada. Garcilaso de la Vega es un personaje histórico, antepasado del poeta, que realizó algunas hazañas en las guerras contra los moros, como cuenta entre otros cronistas Hernando del Pulgar, quien le dedica el título XVI de sus *Claros varones de Castilla* (Buceta, 1922: 100-101). No obstante, en la tradición poética estas gestas cobran carácter legendario al adoptar el «esquema áulico de reto y combate común a muchos juegos caballerescos» (Carrasco Urgoiti, 1996: 110): según la leyenda, Garcilaso sería el joven castellano que se habría atrevido a atacar al moro fanfarrón, retador y vagamente ariostesco que había colgado un cartel con el Ave María cerca del ano de su caballo, para provocar a los guerreros cristianos⁸. Se trata del moro Tarfe, a quien remiten en la novela de Avellaneda una serie de pasajes que veremos abajo y, ya de entrada, el apellido de don Álvaro Tarfe, según lo señalan Carrasco Urgoiti (1993: 282-284) y Gómez Canseco:

El referente directo de su nombre es el moro Tarfe, hermano del rey árabe de Granada, pintado como valiente y amante despechado en romances como «Mira, Tarfe, que a Daraja» o «El espejo de la corte». Es ese despecho el que le llevó a hacer ostentación de su valor ante las tropas cristianas, llevando un Ave María atado a la cola de su caballo y recibiendo el castigo que narra el romancero de manos del joven Garcilaso de la Vega. (2014: 68)

Gómez Canseco prosigue recordando que Garcilaso y Tarfe son los protagonistas de la primera comedia de Lope que se conserva, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe*, así como, añadimos, de *El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega* (Carrasco Urgoiti, 1993: 283; 1996: 113). La existencia de estas dos comedias es lo que probablemente explica que Altamirano no incluya a Garcilaso y Tarfe en su lista, por considerar que la historia llegó a Avellaneda a través de las comedias de Lope, y no del romancero.

⁸ La anécdota legendaria se mezcla con una histórica: la de Hernando del Pulgar, quien logró clavar en la puerta de la mezquita mayor de Granada un cartel con el Ave María (Carrasco Urgoiti, 1996: 109; Martínez Iniesta, 2003; Martínez Torres, 2022: 183-184). La leyenda imagina la reacción de los moros al encontrar el cartel, con la blasfemia y reto consiguientes, que luego habría provocado la lucha entre Garcilaso y Tarfe. Sobre la tradición del moro retador, véase Catalán (1969: 101; 113-116). Sobre el fanfarroneo ariostesco de los moros de Lope, véase Carrasco Urgoiti (1996: 135).

No obstante, no podemos demostrar que Avellaneda conociera la primera de estas dos comedias, que no está impresa en ninguna de las *Partes* del Fénix y que solo se nos ha conservado en un manuscrito con letra del siglo XVII (BNE, mss. 16037). Sí que podría haber manejado la segunda, *El cerco de Santa Fe*, que salió publicada en la *Parte I* (1604), aunque parece todavía más probable que la inspiración de Avellaneda fuera romanceril. Tarfe está mencionado en el *Entremés de los romances*, en una estructura («Mira, Tarfe que a Daraja») que remeda el «Mira, Zaide, que te digo» con que comienza uno de los más famosos romances de Lope, donde se mencionan unos «jardines de Atarfe»⁹.

Parece que a la hora de pensar en Garcilaso y el moro Tarfe Avellaneda debió de recurrir al romancero, más que al teatro¹⁰. En efecto, hay varios romances sobre el moro Tarfe en la *Primera parte del romancero y tragedias de Gabriel Laso de la Vega* (Alcalá de Henares, 1587): el «Romance XLVII del escándalo que causó en Granada el hallar la Avemaría y lo que de ello sucedió» («Sobre el más alto collado»), el «Romance XLVIII del moro Tarfe cuando sacó la Ave María pendiente de la cola del caballo y fue a la frontera del rey don Fernando» («En un revuelto andaluz») y, finalmente, el «Romance XLIX de Garcilaso de la Vega cuando salió al campo con el moro Tarfe y le cortó la cabeza y presentó al rey con el letrado de la Avemaría» («De hinojos puesto ante el rey») (fols. 82r-86r).

Esto muestra que la historia estaba de moda en los años 80, como sugiere también la existencia de un romance previo a los de Laso de la Vega, el ya mencionado «Cercada está Santa Fe», poema que es la fuente de las dos comedias de Lope (las dos citan sus dos primeros versos: *Los hechos*, vv. 1216-1217, pág. 222; *El cerco*, vv. 55-56¹¹) (Moore, 1940: 9-16; Menéndez Pidal, 1945: 182; Catalán, 1969: 110)¹². El romance se conserva en diversas versiones del siglo XX que recoge Diego Catalán

⁹ Estos debieron de mover a Pérez de Hita a insertar en su *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes* (fols. 41r-41v) la historia del moro Tarfe en el contexto del trío amoroso que formaba este con Zaide y Zaida. Ahí, Tarfe desempeña «el rol de lo que en la poesía trovadoresca se llama *losengier*, el envidioso indiscreto y cizañero que impide las relaciones de los amantes» (Sánchez Jiménez, 2015: 188).

¹⁰ Martínez Torres señala que hay otra obra teatral sobre las hazañas de Garcilaso de la Vega en Granada: la dieciochesca *Tímber y blasón de los Lasos* (2022: 185).

¹¹ Sobre la práctica lopesca de «salpicar el texto con calcos de versos famosos», véase Carrasco Urgoiti (1996: 144).

¹² Diego Catalán es categórico al respecto: «El romance no lo tomó Lope de la tradición oral, como tantas veces haría en comedias posteriores, sino del texto impreso por Lucas Rodríguez» (1969: 110). Para un análisis detallado del romance, véase Catalán (1969: 100-132).

(1969: 101-109), aunque su primera aparición data precisamente de la época que nos interesa, pues se encuentra en el *Romancero historiado* que compiló Lucas Rodríguez (Alcalá de Henares, 1582), así como en la *Flor de varios romances nuevos y viejos* que recopiló Pedro de Moncayo (Huesca, 1589) y en la *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes* de Pérez de Hita (Zaragoza, 1595).

Rodríguez-Moñino supone que el *Romancero historiado* tuvo una edición alcalaína de 1579, a la que siguieron otras en 1581, 1582, 1584, 1585 y 1586 (1967: 9-11)¹³. Nos interesa señalar que en este volumen se encuentran algunos de los romances del *Quijote* de Avellaneda: sobre Montesinos, «Por el rastro de la sangre» (págs. 140-141) (con su glosa, «El cielo a voces rompiendo» págs. 163-164), «Echado está Montesinos» (págs. 141-142) y, probablemente, «Sobre el corazón difunto» (pág. 142)¹⁴; sobre don Manuel y el moro Muza, «Como quedó con tristeza» (págs. 111-112)¹⁵. A ellos hay que añadir los romances de Bernardo del Carpio («Cuando el padre de Faetón», «Con ansia extrema y lloroso») y los del ciclo de Zamora («Estando del rey don Sancho», «Muerto yace el rey don Sancho», «Con el rostro entristecido», «Ya Diego Ordóñez se parte», «Aun no es bien amanecido», «Ya está esperando don Diego», «Muerto había don Diego Ordóñez», «A pie está el fuerte don Diego», «Por el muro de Zamora», «Sobre el cuerpo de Rodrigo» y «Después que sobre Zamora», todos, salvo el último acompañados de sus glosas), ciclos muy presentes en Avellaneda. Destaca particularmente «Ya Diego Ordóñez se parte», que incluye el famoso reto de Diego Ordóñez a los zamoranos que tanto impresionó a Avellaneda, quien lo menciona o imita en diversas ocasiones, hasta llegar a configurar un «leitmotiv romancístico», como indica Altamirano (2020:

13 Lucas Rodríguez no es un desconocido de las letras áureas, pues en 1599 publicó unos *Conceptos de divina poesía* en cuyos preliminares firman poemas Francisco de Quevedo, Lope de Vega y fray Alonso Remón (Rodríguez-Moñino, 1967: 13). El *Romancero historiado* contiene una serie de textos en su mayoría anónimos que se dividen en secciones que agrupan temas concretos (la primera, sobre la destrucción de Troya; la segunda, sobre el ciclo de Zamora) o diversos (de Bernardo del Carpio, el Cid, Céfalo y Pocris, Rodrigo Narváez, Angélica y Medoro, don Manuel el de la vega de Granada, de Hero y Leandro, caballerescos, pastoriles), aunque el libro también incluye sonetos, églogas, etc.

¹⁴ Altamirano (2020: 354) indica que el romance en que se basa Avellaneda es «Diez años vivió Belerma», pero el motivo del corazón de Durandarte se encuentra también en el romance que citamos.

¹⁵ Altamirano (2020: 354) indica que el romance que tiene en mente Avellaneda es «Don Manuel y el moro Muza». De nuevo, el desafío también se narra en el que indicamos, que además viene precedido en el *Romancero historiado* de un romance contextual, «En llamas de amor deshecho» (págs. 110-111).

152)¹⁶. Por último, llama la atención que el *Romancero historiado* dedique toda una sección y trece romances al caballero del Febo (págs. 168-188), también importante en el *Quijote* de Avellaneda. Pues bien, entre los romances más extensos que incluye la obra está el citado «Cercada está Santa Fe» (págs. 138-140), que cuenta el célebre desafío y que, por tanto, presenta a Tarfe no solo como un amante despechado, sino como un moro retador y blasfemo a quien derrota Garcilaso de la Vega. Como señalamos antes, el *Romancero historiado* es el primer texto que recoge este texto y esta historia.

Amén de en el *Romancero historiado* —el texto de donde Lope debió de tomar el romance (Menéndez Pidal, 1945: 182)—, y como ya adelantamos, «Cercada está Santa Fe» se encuentra al final de la década en la *Flor de varios romances nuevos y viejos* que recopiló Pedro de Moncayo (Huesca, 1589) (Catalán, 1969: 109; Eugercios Arriero, 2018: 628)¹⁷. Y, años más tarde, en la celeberrima *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes* de Pérez de Hita (fols. 275r-277v) de 1595 (Martín Iniesta, 2003), obra que además incluye otros romances que cita Avellaneda («Ensíllenme el potro rucio» y «Sale la estrella de Venus», fols. 72v y 294v-296r). Por último, Catalán (1969: 111 y 195) da noticia de dos versiones manuscritas (una en la Biblioteca de Palacio y otra en El Escorial), que contrasta con las que publican Lucas Rodríguez y Pérez de Hita para concluir que debió de haber una redacción primitiva que retocan los impresos y que se conserva de manera fragmentaria en los citados manuscritos:

Contra lo que suele creerse, el romance *Cercada está Santa Fe* no fue inventado por los poetas del *Romancero morisco*. En el último cuarto del

¹⁶ También lo recuerda risueñamente Cervantes en el alegato anti-belicista de don Quijote ante el pueblo del rebuzno: «ningún particular puede afrentar a un pueblo entero, si no es retándole de traidor por junto, porque no sabe en particular quién cometió la traición por que le reta. Ejemplo desto tenemos en don Diego Ordóñez de Lara, que retó a todo el pueblo zamorano porque ignoraba que solo Vellido Dolfos había cometido la traición de matar a su rey, y, así, retó a todos, y a todos tocaba la venganza y la respuesta; aunque bien es verdad que el señor don Diego anduvo algo demasiado y aun pasó muy adelante de los límites del reto, porque no tenía para qué retar a los muertos, a las aguas, ni a los panes, ni a los que estaban por nacer, ni a las otras menudencias que allí se declaran; pero vaya, pues cuando la cólera sale de madre, no tiene la lengua padre, ayo ni freno que la corrija» (II, 27, pág. 859). Cabe leer esto como una irónica respuesta al protagonista colérico y retador del *Quijote* de Avellaneda.

¹⁷ Sobre los romances moriscos de este libro, véase Eugercios Arriero (2018).

siglo XVI era un romance tradicional muy popularizado. Lucas Rodríguez (1579) y Ginés Pérez de Hita (1585) lo recogieron independientemente de la tradición oral y lo revistieron de galas moriscas, cada uno en su estilo. (Catalán, 1969: 130-131)

En suma, no podemos precisar categóricamente de dónde extrajo Avellaneda las noticias acerca de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe, si fue de las comedias lopescas sobre el célebre desafío o si fue del romance en que estas se basaban, «Cercada está Santa Fe». Lo segundo nos parece más probable, porque las referencias de Avellaneda son más romanceriles que teatrales (y el libro de Altamirano lo demuestra fehacientemente), porque el poema estaba muy difundido en libros como el *Romancero historiado* y la *Historia* de Pérez de Hita y porque en ellos «Cercada está Santa Fe» aparece acompañado de otros romances que también emplea Avellaneda.

BERNARDO Y GARCILASO

En cualquier caso, lo esencial es comprender que Garcilaso y el moro Tarfe completan un panorama muy importante en el *Quijote* de Avellaneda, cuyas referencias literarias son, como hemos visto, abundantes y coherentes, y se centran, sobre todo, en el romancero. En este destacan los textos sobre historia patria¹⁸, e incluso patriótica, que se caracterizan por insertar elementos legendarios en un contexto aparentemente verosímil: el ciclo de Bernardo del Carpio (contra los franceses) y el de las guerras de Granada (contra los moros), en el que se incluye el episodio de Garcilaso y el moro Tarfe. En cuanto a Bernardo, fue un personaje inventado durante la Edad Media para responder al ciclo de Roldán y particularmente apreciado en los siglos XVI y XVII, cuando los enfrentamientos con Francia le dieron especial popularidad (Sánchez Jiménez, 2016: 303-310 y 315-328). Bernardo reunía diversos elementos fantásticos tradicionales (su bastardía, su destino, sus fuerzas hercúleas) con una pretensión de historicidad que tuvo relativo éxito, pues

¹⁸ Altamirano subraya que entre los romances viejos que usa Avellaneda «dominan los asuntos épicos o históricos nacionales y no los de ambiente caballeresco extranjero (cinco sobre tres), como ocurrió en el *Ingenioso hidalgo*» (2020: 111).

llevó a autores como Lope de Vega a adoptar su supuesto blasón. Pues bien, en el *Quijote* de Avellaneda don Quijote declara muy pronto que imita «a los antiguos» en estilo y en fortaleza, y aclara que estos antiguos son héroes de los romances patrios, como el «conde Fernán González, Peranzules» y el «Cid» (cap. 2, pág. 30), dos de los cuales (Bernardo y el Cid) vuelve a mentar al poco (cap. 3, pág. 40). La identificación con Bernardo es lo que nos interesa ahora, pues resulta muy insistente. Así, enseguida vemos a don Quijote interpelar al melonero diciendo que no viene con un gran ejército, como Bernardo y Marsilio (cap. 6, pág. 70), y luego comprobamos que el caballero hace explícito su deseo de emular al héroe hispánico al entrar en Zaragoza:

Pero no seré yo Bernardo del Carpio si, ya que no tuve ventura de hallarme en ellas [las justas], no hiciere un público desafío a todos los caballeros que en esta ciudad se hallaren enamorados, de suerte que venga por él a cobrar la honra que no he podido ganar por no haberme hallado en tan célebres fiestas; y será mañana el día de él. (cap. 8, pág. 87)

La identificación con este personaje a la vez histórico y legendario llega a tal extremo que don Quijote llega a confundirse con él en un extenso discurso del capítulo 23. En él, el caballero traza toda una historia patria determinada por la epopeya nacionalista. Para empezar, don Quijote interpela a los villanos que lo rodean llamándolos «valerosos leoneses, reliquias de aquella ilustre sangre de los godos» que perdió España por el pecado del rey don Rodrigo, la traición de don Julián y el asalto del moro Muza (cap. 23, pág. 244), y que luego comenzó a recuperar con Pelayo y Sandoval, cuyo valor llevó a España a «conquistar nuevos reinos y mundos» (cap. 23, pág. 245). A continuación, el protagonista se pone en lugar de Bernardo para proponer atacar a los franceses y matar a Roldán, contando a sus interlocutores:

—Ya veis, ínclitos Guzmanes, Quiñones, Lorenzanas y los demás que me oís, cómo mi tío el rey don Alonso el Casto, siendo yo hijo de su hermana y tan nombrado cuanto temido por Bernardo, me tiene a mi padre, el de Saldaña, preso, sin quererme dar; demás de lo cual, tiene prometido al emperador Carlomagno darle los reinos de Castilla y León después de sus

días, agravio por el cual no tengo de pasar de ninguna manera, pues, no teniendo él otro heredero sino a mí, a quien toca por ley y derecho, como a sobrino suyo legítimo y más propincuo a la casa real, no tengo de permitir que extranjeros entren en posesión de cosa tan mía. Por tanto, señores, partamos luego para Ronces Valles y llevaremos en nuestra compañía al rey Marsilio de Aragón, con Bravonel de Zaragoza; que, ayudándonos Galalón con sus astucias y con el favor que nos promete, fácilmente mataremos a Roldán y a todos los doce pares; y quedando en aquellos valles malferido Durandarte, se saldrá de la batalla, y, por el rastro de la sangre que dejará, irá caminando Montesinos por una áspera montaña, aconteciéndole mil varios sucesos, hasta que, topando con él, le saque por sus manos, a instancia suya, el corazón, y se le lleve a Belerma. (cap. 23, pág. 245)

El pasaje se hace eco de varios romances más, configurando un centón, al decir de Altamirano (2020), pero ahora nos importa más bien subrayar que don Quijote no solo imita a Bernardo, sino que asume su identidad: por más que el caballero se ha vuelto loco leyendo libros de caballerías, no se cree Amadís o Belianís de Grecia, sino Bernardo, protagonista de un ciclo de romances de sesgo patriótico. Más que la fantasiosa materia de Bretaña, es esta literatura belicista y patriótica del romancero la que atrae a Avellaneda, cuyo personaje se cree Bernardo del Carpio y grita:

«¡Al arma, al arma, que con los mejores de Asturias sale de León Bernardo, todos a punto de guerra, a impedir a Francia el paso!». (cap. 23, pág. 246)

Estos mismos mecanismos se repiten en lo referente a Garcilaso de la Vega, de nuevo un personaje del romancero y un paladín de la mitología patria vagamente histórico, aunque protagonista de una hazaña ficticia. Pues bien, en Zaragoza don Quijote toma por modelo a Garcilaso:

Entró con gentil continente sobre Rocinante, y, en la punta del lanzón traía, con un cordel atado, un pergamino grande tendido, escrita en él con letras góticas el Ave María; y, sobre los motes y pinturas que traía en su

adarga, había añadido a ellas este cuartete, en explicación del pergamino que traía pendiente de la lanza:

Soy muy más que Garcilaso,
pues quité de un turco cruel
el Ave que le honra a él. (cap. 11, pág. 115)

El propio don Quijote glosa la letra al poco, explicando que es «otro manchego Garcilaso, con más bríos y años que el primero» (cap. 11, pág. 116), y unos capítulos más adelante lo interpela junto a otros campeones de la España cristiana para que se enfrenten a los moros, entre los que se encuentra, claro está, Tarfe:

¡Salga Galindo, salga Garcilaso, salga el buen maestro y Machuca, salga Rodrigo de Narváez! ¡Muera Muza, Zegrí, Gomel, Almoradí, Abencerraje, Tarfe, Abenamar, Zaide y la demás gente galgana, mejor para cazar liebres que para andar en las lides! Fernando soy de Aragón, doña Isabel es mi amantísima esposa y reina. (cap. 24, pág. 257)

En este pasaje, don Quijote no se cree Garcilaso, sino el rey Fernando el Católico, y llama entre sus paladines a diversos capitanes protagonistas de crónicas y romances (Gómez Canseco, 2014: 257). De nuevo, el caballero se enajena para adentrarse no en el mundo fantasioso de las novelas de caballerías, sino en del romancero, poblado por personajes verosímiles o incluso en parte históricos, como Garcilaso, pero también teñidos de leyenda. Cabe insistir en que, en los casos de Garcilaso y Bernardo —e incluso de Fernán González, que no tenemos tiempo de explorar¹⁹—, estos héroes romanceriles que le interesan a Avellaneda hacen referencia a una historia patria belicista y dirigida contra un enemigo no solo concreto, sino todavía operativo en 1614: los franceses de Bernardo, los moros y turcos (recordemos el «turco cruel», cap. 11, pág. 115) de Garcilaso.

¹⁹ El pasaje en que don Quijote se cree el conde Fernán González aparece en el capítulo 30 (pág. 330).

CONCLUSIÓN

Con estos datos podemos volver a la pregunta con que abrimos este trabajo, esto es, qué armas y qué letras proponía el autor del *Quijote* apócrifo, a quien desde luego le interesaba el tópico de las armas y las letras, pues lo presenta en diversas ocasiones a lo largo del volumen. Al respecto, sostenemos que es representativo que Avellaneda elija a Garcilaso de la Vega como uno de los héroes con quien se identifica don Quijote, y también que este Garcilaso no sea el poeta toledano, sino su antepasado, el paladín semi mítico que derrotó al legendario moro Tarfe en la guerra de Granada. En efecto, Avellaneda no cita ni una sola vez al príncipe de los poetas castellanos, aunque usa su nombre para referirse a gestas patrióticas vagamente históricas sin verse tentado a evocar los endecasílabos del Garcilaso poeta, glorioso descendiente del Garcilaso de la Vega que se enfrentó a Tarfe.

Desde luego, esto llama la atención si consideramos la sostenida presencia de huellas y evocaciones textuales del poeta toledano en la obra cervantina. Si este encarna el perfecto equilibrio de armas y letras, es interesante constatar que, en contraste con la omisión de Avellaneda, Cervantes intensifica notoriamente las alusiones garcilasianas en el *Quijote* de 1615 (Aladro y Ramos Tremolada, 1996; Gerber, 2021), y llega a incluir varias citas textuales de sus versos para configurar una red de sentido que asocia, ya desde los inicios de la nueva salida, caballería andante y poesía. Entre estas citas, destaca la estancia entera de la *Égloga III*, recitada durante el fingido funeral de Altisidora por boca de un mancebo que luego explicará a los protagonistas que entre los poetas de la época se usa que cada quien «hurte de quien quisiere» (II, 70, pág. 1196). Se trata, claro, de una secuencia llena de dardos hacia el continuador apócrifo: recordemos que Altisidora declara haber visto el libro de Avellaneda a las puertas del infierno, entre los libros «llenos de viento y borra» (II, 70, pág. 1194) con los que juegan carnavalescamente unos diablitos. Y, de hecho, toda la secuencia final del libro de 1615, saturada de reminiscencias al toledano, apuntará a subrayar la trascendencia del amor de don Quijote por Dulcinea, frente al «caballero desamorado» que había construido Avellaneda, cuyos referentes poéticos, en cambio, reforzaban desde el inicio del volumen la faceta colérica, guerrera y desafiante del protagonista.

Hemos comprobado que, más que los sonetos y églogas de Garcilaso, Avellaneda frecuentó el romancero, y que su don Quijote se identifica, más que con los fantásticos caballeros de Gaula o Grecia, con héroes pseudo históricos de la España medieval como Bernardo del Carpio o Garcilaso de la Vega. Hemos sugerido que Avellaneda debió de encontrar las gestas del segundo, más que en las comedias de Lope (la vetusta *Los hechos de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe* o *El cerco de Santa Fe*), en el romance en que se inspiró el Fénix, «Cercada está Santa Fe», del mismo modo que conocería las figuras de Bernardo, Fernán González y el Cid por diversos romances. Es más, parece probable que Avellaneda consultara concretamente el *Romancero historiado*, volumen que incluye romances que quería explorar y cuya temática recoge el *Quijote* apócrifo. En estos textos, Avellaneda halló el tipo de literatura belicista y patriótica que le interesaba: unas letras de tradición española y de pretensiones históricas que están en las antípodas de los libros de caballerías, de ambiente internacional y trama fantasiosa.

En suma, el licenciado Avellaneda no oponía las armas a las letras, puesto que las dos, en conjunción con la sangre, debían contribuir a formar al perfecto caballero. Ahora bien, a diferencia de Cervantes, no le interesa orientar el tópico hacia la reflexión sobre cuestiones de poética, aspecto importante del volumen de 1605 que está significativamente ausente en su continuación. En su lugar, hay un universo literario cuya exploración Avellaneda intensifica en relación al *Quijote* cervantino: el romancero de tema épico nacional, que utiliza particularmente para configurar al personaje protagónico. A partir de esta nueva fuente de inspiración de las hazañas quijotescas, el volumen del continuador pone en primer plano una literatura patria, patriótica y belicosa como la que recogía las hazañas de Garcilaso de la Vega. El de la vega de Granada, que no el poeta.

OBRAS CITADAS

ALADRO, Jordi, y Ricardo RAMOS TREMOLADA, «Ausencia y presencia de Garcilaso en el *Quijote*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 16, 1996, págs. 89-106.

ALTAMIRANO, Magdalena, «El romancero en la Primera parte del *Quijote*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 45, 1997, págs. 321-336.

- , *Cervantes y Avellaneda, la poesía interpolada: el romancero*, Madrid, Iberoamericana, 2020.
- BLASCO, Javier, «Un retrato de Miguel de Cervantes en el *Quijote* de Avellaneda y la respuesta cervantina: los cuentos “de loco y de perro” en el prólogo del *Quijote* de 1615», en *Praenstans labore Victor: homenaje al profesor Víctor García de la Concha*, ed. de Javier San José Lera, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, págs. 95-118.
- BUCETA, Erasmo, «Notas acerca de la historicidad del romance “Cercada está Santa Fe”», *Revista de Filología Española*, 9, 1922, págs. 367-383.
- CARRASCO URGOITI, Soledad, «Don Álvaro Tarfe: el personaje morisco de Avellaneda y su variante cervantina», *Revista de Filología Española*, 73, 1993, págs. 275-293.
- , *El moro retador y el moro amigo (estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos)*, Granada, Universidad de Granada, 1996.
- CATALÁN, Diego, *Siete siglos de romancero (historia y poesía)*, Madrid, Gredos, 1969.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico *et alii*, Barcelona, Crítica, 1998.
- CURTIUS, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. de Willard R. Trask, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- DURÁN, Agustín, ed., *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, vol. I, Madrid, Rivadeneyra, 1849.
- EUGERCIOS ARRIERO, José Luis, «Sobre el romancero morisco en la *Flor de Huesca* (1589): porcentajes y anotaciones», *Hipogrifo*, 6, 2018, págs. 621-637.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2014.

- GENETTE, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- GERBER, Clea, *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el Quijote de Cervantes*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2018.
- , «Magias parciales de Cervantes: Garcilaso contra Avellaneda», en *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. de Adrián J. Sáez, Venezia, Università Ca' Foscari Venezia, 2021, págs. 37-57.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, ed., Alonso Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- JOLY, Monique, «Historias de locos», *RILCE*, 2, 1986, págs. 177-184.
- LASO DE LA VEGA, Gabriel, *Primera parte del romancero y tragedias de Gabriel Laso de la Vega*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1587.
- MARTÍN INIESTA, Bautista, «Los romances fronterizos. Crónica poética de la Reconquista Granadina», *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 7, 2003, s. p., en línea.
- MARTÍNEZ TORRES, Cristina Rosario, «Ocurrió en la Vega de Granada. Hernán Pérez del Pulgar y el triunfo del Avemaría en los pliegos de Ginebra», en *De los cantares de gesta a los cantares de ciego*, ed. de Constance Carta y Abraham Madroñal, New York, Idea, 2022, págs. 181-204.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1945.
- , *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, vol. II, Madrid, Espasa Calpe, 1953.
- MOORE, Jerome Aaron, *The Romancero in the Chronicle Legend Plays of Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1940.

- PÉREZ DE HITA, Ginés, *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes*, Zaragoza, Miguel Jimeno Sánchez / Angelo Tabano, 1595.
- PÉREZ LÓPEZ, José Luis, «Una hipótesis sobre el *Don Quijote* de Avellaneda: de Liñán de Riaza a Lope de Vega», *Lemir*, 9, 2005.
- , *Pedro Liñán de Riaza y el Quijote de Avellaneda, una escritura en colaboración*, Toledo, Almud, 2022.
- PULGAR, Hernando del, *Claros varones de Castilla*, ed. de J. Domínguez Bordona, Madrid, Espasa-Calpe, 1954.
- RODRÍGUEZ, Lucas, *Romancero historiado*, ed. de Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «El *entremés de los romances*, atribuido a Cervantes. Edición modernizada e introducción de Alfredo Rodríguez López-Vázquez», *DIGILEC: Revista Internacional de Lenguas y Culturas*, 3, 2016, págs. 92-106.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, ed., Lucas Rodríguez, *Romancero historiado*, Madrid, Castalia, 1967.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Del *Quijote* al *Persiles: rota Virgilio, fortitudo et sapientia* y la trayectoria literaria de Cervantes», *RILCE*, 27, 2011, págs. 477-500.
- , ed., Lope de Vega Carpio, *Romances de juventud*, Madrid, Cátedra, 2015.
- , *Leyenda Negra. La batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 2016.
- SÁNCHEZ PORTERO, Antonio, «El “toledano” Pedro Liñán de Riaza —candidato a sustituir a Avellaneda— es aragonés, de Calatayud», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 11, 2007, págs. 61-78.

- , «Diversos nombres utilizados por Liñán de Riaza en sus poemas se encuentran en el *Quijote* de Avellaneda», *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, 19, 2010.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El cerco de Santa Fe*, ed. de Delmiro Antas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, 3 vols., I, págs. 459-557.
- , *Los hechos de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega. XI*, Madrid, Real Academia Española, 1900, págs. 207-228.
- , *Romances de juventud*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2015.

MONOGRÁFICO:
AUTOPROYECCIÓN
DEL YO AUTORIAL
EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII



Edición al cuidado de

Elena Cano Turrión y Tania Padilla Aguilera



MECANISMOS DE AUTOPROYECCIÓN AUTORIAL EN LA EDAD MODERNA

Elena CANO TURRIÓN
Universidad de Jaén (España)
mecano@ujaen.es

Tania PADILLA AGUILERA
Universidad de Córdoba (España)
l52paagt@uco.es

Recibido: 17 de marzo de 2024
Aceptado: 17 de marzo de 2024

RESUMEN:

Las siguientes líneas pretenden trazar las coordenadas necesarias donde insertar diversos estudios acerca de la autoproyección del yo autorial.

En su intento de construir un perfil individual de autor en los siglos XVII y XVIII, asistimos a la escritura de textos como relatos de vida o biografías que persiguen canonizar directa o indirectamente, en clara relación con el concepto de campo literario de Bourdieu y del del canon.

A su vez, nociones como la de *self-fashioning* de Greenblatt se verán reflejadas en la autopropaganda practicada por los autores de la época en la búsqueda de la autoafirmación autorial, creando alter ego, intercalando datos históricos, literarios y de sus propias vidas, reflexionando sobre su condición de escritores, creando un yo autorial individual y definido, que, en ocasiones, define una república literaria en la que situarse.

PALABRAS CLAVE:

Autoproyección, yo autorial, campo literario, Bourdieu, Greenblatt.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 11 (2024) / ISSN: 2297-2692

AUTHORIAL SELF-PROJECTION MECHANISMS
IN EARLY MODERN TIMES

ABSTRACT:

The following lines aim to draw the necessary coordinates where to insert various studies about the self-projection of the authorial self.

In their attempt to build an individual author profile in the seventeenth and eighteenth centuries, we witness the writing of texts such as life stories or biographies that seek to canonize directly or indirectly, in clear relationship with Bourdieu's concept of the literary field and that of the canon.

In turn, notions such as Greenblatt's self-fashioning will be reflected in the self-propaganda practiced by the authors of the time in their search for authorial self-affirmation, creating alter egos, interspersing historical, literary, and biographical data, reflecting on their condition as writers, creating an individual and defined authorial self, which, at times, defines a literary republic in which to situate themselves.

KEYWORDS:

Self-Projection, Authorial Self, Literary Field, Bourdieu, Greenblatt.



La construcción de una imagen de autor apoyada sobre un perfil individual muy pronto se convierte en un requisito imprescindible tanto para la propia existencia como para la permanencia en el campo literario (Bourdieu, 1995) de los siglos XVII y XVIII. En este periodo se consolidan algunos aspectos textuales y paratextuales que conciernen a la individualidad y al armazón legal que la envuelve, que asimismo durante estos siglos eclosionará en el denominado *copyright*.

Entre los primeros planteamientos desarrollados desde el humanismo hasta el cientifismo positivista sobre el que se apoyan los primeros estudios literarios, podemos rastrear configuraciones autoriales, trayectorias y biografías y relatos de vida que buscan la canonización, ajena o propia, directa o indirecta. Todos estos elementos textuales, paratextuales y sociológicos (rastreables, a su vez, en textos historiográficos o legales) conforman una historia de los procesos de institucionalización (Dubois, 1978) en la Edad Moderna. En esta singular y caótica configuración autorial, encontramos la convivencia de los modelos clásicos greco-latinos con la influencia de los autores contemporáneos. Con esto se conjugan los conceptos de *canon* y *república literaria* originando un rico tapiz en el que empieza a descollar la figura del autor y, con ella, las nociones de *individualidad*, *sello* o *impronta*.

Esta transformación de las nociones de *imitación* y *emulación* conlleva nuevas formas de expresión de la subjetividad que acaban modificando la acepción manriqueña de *fama* para desembocar en la idea lopesca, que podríamos considerar el inicio de la sensibilidad moderna a este respecto. Esto es posible con la diversificación del mecenazgo (Lefevre, 1997), que permite al autor cambiar al destinatario individual por un destinatario colectivo (el lector) que lo somete a una serie de estrategias de mercado. Esta nueva situación supone la conquista de la autoafirmación autorial y el nacimiento de las diferentes formas de individualidad que encontrarán en la idea del *self-fashioning* (Greenblatt, 1984), con sus dimensiones tanto literarias como pictóricas, la más eficaz forma de autopropaganda. En los grupos marginales, principalmente las autoras, los mecanismos son otros en la medida en que las resistencias sociopolíticas que encuentran son mucho más férreas, pero las conquistas de los varones son fructíferamente asimiladas, a menudo con resultados de enorme

impacto y relevancia en el campo cultural, como podría ser el caso de sor Juana Inés de la Cruz.

En consonancia con las ideas aquí esbozadas, puede resultar fructífero analizar cómo se plasmó la autoproyección del yo autorial en aquellos textos en los que se caracterizan sus rasgos individuales y genéricos, y además se desarrolla conjuntamente (de modo directo o indirecto) una estrategia identificable. En estos textos se materializan argumentos relacionados con la reivindicación de la práctica de las letras desde un yo que comienza a querer estar presente, incluso a hacer gala de su individualidad en su afanada búsqueda de un prestigiado concepto de *fama*. De esta forma, cobra sentido adentrarse en los relatos de vida de escritores (biografías académicas, relatos autobiográficos, cronologías, preliminares de obras, poemas laudatorios...). Estos nos ayudan a reconstruir los diferentes perfiles de autor (autoparodia, etopeya) y las redes literarias en las que se insertan para formar parte de esa república literaria en curso en la que comienza a valorarse la singularidad como mérito. En definitiva, los siglos XVII y XVIII configuran el espacio más adecuado como caladero literario en el que indagar sobre los procesos de autoproyección autorial en la Edad Moderna.

De este modo, este monográfico parte de la idea de mostrar las diferentes maneras de construir las configuraciones autoriales en la autoproyección del yo autorial por parte de los autores de la Edad Moderna.

Así con Natalia Palomino Tizado (Universidad de Huelva) veremos cómo Vicente Espinel se proyecta en su *alter ego*, Marcos de Obregón, protagonista de su única novela, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, explotando sus vivencias hasta el punto de que sus páginas acabaron leyéndose durante siglos como las propias memorias noveladas de Espinel.

Por su parte, Miguel Ángel Lama (Universidad de Extremadura) escudriña en los escritos de Bartolomé José Gallardo los rastros autobiográficos dejados por el autor en relación con su vida o su condición de autor.

Tania Padilla Aguilera (Universidad de Córdoba) expone cómo José Joaquín Benegasi y Luján, al tiempo que honra a su amigo fray Juan de la Concepción

en su *Fama póstuma*, establece una red literaria en la que incluirse, tejiendo datos literarios y autobiográficos.

Y, finalmente, el estudio de Elena Cano Turrión (Universidad de Jaén) examina, en las *Poesías Varias* (1653) de Alberto Díez y Foncalda, el proceso de configuración autorial en el que se entremezclan datos autobiográficos, anécdotas personales, sucesos históricos y estampas de su ciudad, y en el que juegan un papel muy importante los paratextos y los poemas dedicados, construyendo una figura de doble perfil: autorial, un *alter ego* de poeta burlesco, y social, construido partir del devenir vital del autor.

Elena CANO TURRIÓN y
Tania PADILLA AGUILERA

Mecanismos de autoproyección autorial
en la Edad Moderna

OBRAS CITADAS

BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

DUBOIS, Jacques, *Institution de la littérature: introduction à une sociologie*, Paris, F. Nathan / Brussels, Labor, 1978.

GREENBLATT, Stephen, *Reinassance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.

LEFEVERE, André, *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Salamanca, Colegio de España, 1997.



ESPINEL Y MARCOS DE OBREGÓN: VIDAS PARALELAS

Natalia PALOMINO TIZADO
Universidad de Huelva (España)
natalia.palomino@dfesp.uhu.es

Recibido: 31 de enero de 2024

Aceptado: 4 de febrero de 2024

<https://doi.org/10.14603/11G2024>

RESUMEN:

Las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, la singular y única novela que publicó Vicente Espinel en 1618, siguen ocupando un lugar un problemático dentro del corpus picaresco. Aunque, por lo que respecta a las cuestiones formales, Espinel sigue la senda que se inauguró en 1599 con la publicación del *Lazarillo* y que se consolidaría en 1599 con el *Guzmán de Alemán*, su difícil encaje tiene que ver sobre todo con su protagonista, el escudero Marcos de Obregón, que se presenta como un claro *alter ego* del autor. En este trabajo analizamos las estrategias que empleó Espinel para proyectarse en el héroe de su ficción, al que acabó configurando a su imagen y semejanza. Híbrido entre realidad y ficción, las *Relaciones* se leyeron durante siglos como las memorias noveladas del escritor rondeño, e incluso llegaron a utilizarse como fuente de información para despejar las lagunas existentes en torno a su biografía.

PALABRAS CLAVE:

Espinel, *Marcos de Obregón*, autobiografía, novela picaresca.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 11 (2024) / ISSN: 2297-2692

ESPINEL AND MARCOS DE OBREGÓN: PARALLEL LIVES

ABSTRACT:

The *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, the singular and unique novel published by Vicente Espinel in 1618, continues to occupy a problematic place within the picaresque corpus. Although, as far as formal issues are concerned, Espinel follows the path that was inaugurated in 1599 with the publication of *Lazarillo* and that would be consolidated in 1599 with Alemán's *Guzmán*, the *Relaciones* difficult fit has to do above all with its protagonist, the squire Marcos de Obregón, who is presented as a clear alter ego of the author. In this paper we analyze the strategies Espinel uses to project himself in the hero of his fiction, whom he shapes in his own image and likeness. A hybrid between reality and fiction, the *Relaciones* were read for centuries as Espinel's novelized memoirs, and were even used as a source of information to fill in the gaps in his biography.

KEYWORDS:

Espinel, *Marcos de Obregón*, Autobiography, Picaresque Novel.



En 1618, seis años antes de morir, el rondeño Vicente Espinel publicó la que sería su única obra en prosa, las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*. Enmarcada, aunque con reservas, dentro del género picaresco, la *Vida de Marcos de Obregón* quizás sea la novela con la que la crítica se ha mostrado más reticente a incluir en el corpus de la ficción de pícaros¹. Ese difícil encaje tiene que ver, sobre todo, con su protagonista, un escudero humilde y honrado que, desde la atalaya de la vejez, da forma escrita a sus recuerdos mientras hace balance de su propia vida. Marcos apenas se asemeja a Lázaro de Tormes y mucho menos al pícaro por antonomasia, Guzmán de Alfarache; y es que Vicente Espinel se proyectó literariamente en su propia criatura, configurándola a partir de sus rasgos más sobresalientes.

Sin duda, el *Marcos de Obregón* ha sido la obra que más ha alentado a los investigadores a reconstruir al detalle la biografía del autor, con el fin último de distinguir los episodios verídicos de aquellos salidos del mundo de la imaginación o que, en su defecto, procedían de fuentes escritas. Para trazar someramente la trayectoria vital de Espinel, los primeros en acercarse a su obra disponían de algunas noticias documentales y de las valoraciones —nada escasas, por cierto— que de él hicieron sus contemporáneos, además de algunos datos extraíbles de su obra poética. No obstante, según Carrasco Urgoiti (1972: 8), el *Marcos de Obregón* resultó la fuente más utilizada, pues durante años se leyó sin reservas como una auténtica autobiografía.

El estudio realizado por Pérez de Guzmán (1881: I-XXXII) para su edición de las *Relaciones* (1881) fue pionero en ofrecer documentación inédita sobre el autor, empezando por su fe de bautismo, que críticos posteriores utilizarían como punto de partida. Así, Gili Gaya (1940: 7), al reseñar dicho trabajo, afirma que «todo lo que se había escrito con anterioridad era infundado, por basarse únicamente en

¹ No han sido pocos; de hecho, la mayoría de estudiosos, entre ellos —y con rotundidad— Rico (1970: 120) y Zamora Vicente (1951: 77), insisten en negarle el carácter picaresco a las *Relaciones*. Sin embargo, lo cierto es que, pese a estas reservas generalizadas, la *Vida de Marcos de Obregón* se incluye siempre en cualquier estudio sobre el género, aunque solo sea para vetar su entrada en el corpus. Lara Garrido y Garrote Bernal (1993: II, 619-682) recogieron bajo el epígrafe «Marcos de Obregón y la novela picaresca» las opiniones más relevantes de la crítica en cuanto a su pertenencia —o no— al género.

una interpretación autobiográfica demasiado literal de la *Vida de Marcos de Obregón*. Cuanto se ha publicado posteriormente no añade ningún dato nuevo a los que dio Pérez de Guzmán».

En 1959, Haley publicaría la que hoy sigue siendo la obra de referencia para todo aquel que quiera acercarse a Espinel: *Vicente Espinel and Marcos de Obregón: A Life and its Literary Representation*. Este riguroso trabajo viene acompañado de un apéndice documental inédito, que contiene información fundamental para precisar el periplo del autor, a la vez que permite separar los capítulos de veras autobiográficos del *Marcos* de la pura ficción, en un intento de explicar el universo creado por el malagueño en su única obra en prosa².

Partiendo, pues, de estos estudios, y para poder explicar en qué medida el escritor realizó esa proyección de sí mismo en el escudero, comenzaremos dando unas pinceladas a su biografía. Vicente Espinel nació en Ronda en 1554. Fue uno de los escritores más respetados y aclamados de las letras barrocas, pese a haber entregado únicamente dos libros a la imprenta: las *Diversas rimas* (Madrid, Luis Sánchez, 1591), donde se recoge, además de su poesía, la primera traducción en verso castellano del *Arte Poética* de Horacio³, y la obra que nos ocupa, las *Relaciones de la vida del escudero Marcos Obregón* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1618), singular novela a caballo entre la picaresca y la autobiografía. Sus contemporáneos alabaron unánimemente sus dotes como poeta y músico⁴, y estuvo vinculado a los círculos artísticos más selectos. Su amigo Lope lo celebró como «insigne gigante de las artes musicales» y «único poeta latino y castellano de estos tiempos» (Heathcote, 1989: 75). Combinó su faceta artística con el sacerdocio, y ejerció asimismo como capellán mayor. En cuanto a su periplo vital, tras su paso por varias ciudades españolas e italianas, acabó asentándose en la capital en 1599, donde desempeñó el cargo de

² Varios investigadores se han ocupado de la biografía de Espinel: véanse Vázquez Otero (1948), Entrambasaguas (1950) y Heathcote (1977 y 1989). Si bien tras la publicación de Haley apenas han aparecido datos nuevos, hay que destacar el extraordinario trabajo de Lara Garrido y Garrote Bernal (1993), donde se recoge la bibliografía espineliana más relevante y los estudios introductorios de las ediciones señeras, además de textos sobre el autor inéditos hasta este momento.

³ Puede consultarse en Espinel (2001).

⁴ Sobre la faceta musical de Espinel, véanse, por ejemplo, los trabajos de Pardo Tovar (1962), Ayala Ruiz (2006) y Escobar Borrego (2023a y 2023b).

maestro de la capilla del obispo de Plasencia —donde está enterrado— y, desde 1609, también el de censor de libros para la Inquisición⁵.

Consciente y orgulloso de su valer, en la recta final de su vida compuso el *Marcos de Obregón*, una suerte de memorias noveladas bajo el molde picaresco protagonizadas por un personaje concebido a su imagen y semejanza que le permitió, rizando el rizo del recurso autobiográfico, dar forma ficticia a su propio personaje. Pero ¿qué estrategias empleó Espinel para proyectarse en el héroe de su ficción?

Para empezar, Espinel le adjudicó a Marcos su lugar de nacimiento: Ronda, en la provincia de Málaga.

—¿De dónde es vuesa merced? —dijo el ermitaño.

—Yo, señor —respondí—, soy de Ronda, ciudad puesta sobre muy altos riscos y peñas tajadas, muy combatida de ordinario de ponientes y levantes furiosos; de manera que, si fueran los edificios como estos, se los llevaran tormentas. (Espinel, *Relaciones*, pág. 88)

Téngase en cuenta que la ciudad no queda en una mera mención en la novela. Desde la misma portada el autor nos remite a ella cuando se presenta como «el maestro Vicente Espinel, capellán del rey nuestro Señor en el Hospital Real de la ciudad de Ronda»⁶, capellanía real que administró hasta final de sus días. Sin embargo, cuando publicó el *Marcos*, llevaba ya dieciocho años ejerciendo como capellán mayor en la capilla del obispo de Plasencia, en la parroquia de San Andrés de Madrid, pero prefirió dejar constancia en la portada de su relación con Ronda, y no de su vinculación con el puesto que desempeñaba en ese momento. Además, su patria chica ocupa un lugar destacadísimo en la novela, aparece con asiduidad, siempre habla de ella y de sus gentes con cariño e incluso le dedica un descanso

⁵ En los últimos años de su vida redujo su actividad literaria a redactar aprobaciones: en 1619, para el *Lazarillo de Manzanares*; en 1620, para la *Guía y avisos de forasteros* de Antonio Liñán y Verdugo; en 1621, para las *Partes XV y XVI* de las comedias de Lope y su *Filomena*; en 1622, para la *Parte XVII*, entre otras (Navarro Durán, 2008: XVIII).

⁶ Vicente Espinel. *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*. En Madrid, por Juan de la Cuesta, 1618.

completo, el 20 de la relación primera, en el que se ocupa de su origen y descripción con un importante sesgo historiográfico.

La caracterización física del escudero también se corresponde con la de Espinel. Sabemos que el rondeño siempre estuvo inclinado a la gordura, que nunca gozó de buena salud y que la gota lo martirizó gran parte de su vida⁷. Para desdoblarse con propiedad en su personaje, Espinel no dudó en endilgarle estas cualidades tan poco heroicas a su escudero. Un buen ejemplo lo encontramos cuando el escritor evoca, a través de Marcos, su estancia por tierras italianas —tendría, por entonces, unos treinta y pocos años—, donde ya se queja de su mal estado de salud⁸:

Holgué grandemente de ver la grandeza, fertilidad y abundancia de Milán; que en esto creo que pocas ciudades se le igualan en la Europa; aunque la mucha humedad que tiene, o por aquellos cuatro ríos hechos a mano, por donde le entra tanta abundancia de provisión, o por ser el sitio naturalmente húmido, yo me hallé siempre con grandísimos dolores de cabeza; que, aunque yo nací sujeto a ellos, en esta república los sentí mayores. Que siempre me han perseguido tres cosas: ignorancia, envidia y corrimientos; pero los de aquí me duraron hasta volver a España. (Espinel, *Relaciones*, pág. 291)

A la gota, por otro lado, se alude desde el mismo prólogo, cuando Espinel confiesa que escribirá su novela «en los intervalos que la gota me concediere» (*Relaciones*, pág. 22). Marcos también se queja de dicha enfermedad en varios lugares, así como de su inclinación al sobrepeso. Véamoslo:

⁷ El propio Espinel se dibujaba de esta guisa en su epístola a don Juan Téllez Girón, marqués de Peñafiel: «Con la gordura tengo un ser de mostro, / grande la cara, el cuello corto y ancho, / los pechos gruesos, casi con calostro; / los brazos cortos, muy orondo el pancho, / el ceñidero de hechura de olla, / y a do me siento hago allí mi rancho; / cada mano parece una centolla, / las piernas torpes, el andar de pato, / y la carne al tobillo se me arrolla; / no traigo ya pantuflos, y el zapato / injusto y ancho por mover la corva, / cortado a ojo y sin medida el hato; / cualquiera cosa para andar me estorba, / redondo el pie, la planta de bayeta, / las piernas tiesas y la espalda corva» (Espinel, *Diversas rimas*, pág. 623).

⁸ Según los datos manejados por Haley (1994: 188), los doctores Maximiliano de Céspedes y Baltasar de León acreditarían en 1594 que conocían y trataban a Espinel de sus fuertes ataques de gota desde 1584, cuando presumiblemente llegó a Madrid desde Italia.

Hice asiento con un gran príncipe muy amigo de música y poesía, que aunque siempre hui del escuderaje, me fue forzoso acudir a él. Entré en su gracia muy de improviso, fui muy privado y favorecido suyo; y como yo venía harto de pasar trabajos, viéndome con demasiado regalo, acometiome la poltronería, y engordé tanto que comenzó la gota a martirizarme. (*Relaciones*, pág. 332)

Lo mismo sucede con su perfil psicológico, trazado a partir de los rasgos que no solo el rondeño sino también sus contemporáneos destacaron sobre el autor. Hablamos de su fama de arrogante y de su condición colérica, que tantas veces Marcos se atribuye en la novela. De su fama de maledicente tenemos constancia gracias a los testimonios de algunos de sus colegas, como Cervantes. De hecho, en el elogio que hace de Espinel en el *Viaje del Parnaso* (pág. 31), nos dice que: «Este, aunque tiene parte de Zoílo, / es el grande Espinel, que en la guitarra / tiene la prima, y en el raro estilo», aludiendo con ese «Zoílo» a su fama de censor. También sabemos —gracias a una carta documentada por Haley (1994: 80)— que su gran amigo Lope quiso interceder por él (sin éxito) ante el duque de Sessa para que patrocinase el *Marcos de Obregón*. Esto es lo que el Fénix le escribía al duque el 7 de agosto de 1617:

... merece que V. Ex. le honre por hombre insigne en el verso latino y castellano, fuera de haber sido único en la música; que su condición ya no será áspera, pues la que más lo ha sido en el mundo se tiempla con los años o se disminuye con la flaqueza. (Haley, 1994: 80)

En numerosas ocasiones a lo largo del texto Marcos se define como hombre colérico⁹, aunque, paradójicamente, en pocas lo vemos perder la paciencia. Sin embargo, Espinel deja claro desde el principio que su libro de entretenimiento es una suerte de manual de comportamiento en el que la paciencia ocupa un lugar

⁹ En I, 4, por ejemplo, cuando se queja de uno de sus doctores «porque a un hombre colérico y nacido en región cálida, le mandó que en toda su vida no bebiese gota de agua» (*Relaciones*, pág. 50); o en I, 21, cuando se alista en la armada de Santander y un hidalgo envidioso lo provoca incesantemente para forzar un enfrenamiento: «no hay remedio tan excelente para huir los males como no aceptar el envite de las ocasiones, particularmente en la edad robusta que yo entonces tenía, que, aunque no era muy mozo, era muy colérico, y la enfermedad me hacía andar desgraciado» (*Relaciones*, pág. 174).

preeminente: «Bien confieso que no son estas cosas para contarse; pero como sean para consuelo de afligidos, y mi principal intento sea enseñar a tener paciencia, a sufrir trabajos y a padecer desventuras, puede llevarse con lo demás, que no cuento» (*Relaciones*, pág. 111). Y, más adelante: «¿Qué no hace la virtud de la paciencia? ¿Qué furias del mundo no sujeta? ¿Qué premios no alcanza? Pero si un flemático sabe airarse y ejecutar con vehemencia los ímpetus de la cólera, ¿por qué un colérico no sabrá templarse y perseverar en los actos de paciencia?» (*Relaciones*, pág. 406).

El hecho de que Marcos insista tanto en que posee un carácter colérico y que, no obstante, se presente como un hombre verdaderamente ejemplar, que siempre sale airoso de los trances en que se ve envuelto gracias a esa paciencia que tanto reivindica en la novela y cuyo ejercicio pretende enseñar a los jóvenes, bien podría interpretarse como el arrepentimiento o disculpa por sus desmanes de juventud, una suerte de «he aprendido la lección»; es, al menos, lo que se infiere de las palabras de Lope al duque de Sessa cuando hablaba sobre el temperamento de su maestro en esa carta¹⁰.

Que Espinel se distinguió por su carácter arrogante viene a confesarlo el propio Marcos al inicio de la novela, cuando es engañado en el mesón del Potro por un rufián que intenta envanecerlo celebrando precisamente esas cualidades suyas de las que tanto presumía:

—Señor soldado, bien pensará vuesa merced que no le han conocido: pues sepa que está su fama por acá esparcida muchos días ha.
Yo, que soy un poco vano —y no poco—, créimelo y le dije:
—¿Vuesa merced conóceme?

¹⁰ García (1979: 618), respecto a esta cuestión, explica que tanto Espinel como Marcos «son seres de naturaleza colérica. El temperamento colérico de Marcos aparece insistentemente repetido a lo largo de la narración. La cólera de Vicente es un hecho biográfico que él mismo atestigua repetidas veces en sus *Diversas rimas* y que, a punto ya de publicar la obra, hay todavía personas que, como el duque de Sessa, no parecen dispuestas a perdonar. Desde esta perspectiva, la novela es la confesión de un arrepentido. [...] Esta narración-confesión, que en cuanto tal lleva implícito el propósito de la enmienda, emana de una simbiosis intencional entre Vicente y Marcos, en la que la paciencia de este termina por dominar la cólera congénita de ambos. Esta relación entre personaje y creador, peculiarísima dentro del marco de la picaresca, explica la abundancia de recuerdos espinelianos históricamente verificables que se infiltran por entre las comisuras de los episodios obregonianos de naturaleza ficcional. Ambos componentes son necesarios para mantener esa identidad y esa disparidad que constituye el meollo de la trabazón única entre Marcos y Vicente».

Y él me respondió:

—De nombre y fama muchos días ha.

Y diciendo esto, sentose junto a mí y me dijo:

—Vuesa merced se llama Fulano y es gran latino y poeta y músico.

Desvanecime mucho más y convidelo si quería comer. Él no se hizo de rogar y echó mano de un par de huevos y unos peces, y comiolos. (*Relaciones*, pág. 93)

Si tenemos en cuenta que Espinel se elige a sí mismo —enmascarado tras un escudero llamado Marcos de Obregón— para protagonizar su novela podemos hacernos una idea del egotismo que le caracteriza. Hasta tal punto llega ese prurito de hablar de su persona y amor propio que, en ocasiones, sobre todo cuando se trata de sus dotes como poeta y músico, no está dispuesto a que ni siquiera su *alter ego* ficticio se atribuya méritos que considera propios. ¿Qué sucede en estos casos? Espinel opta por cambiar la primera persona, predominante en el grueso de la obra, por la tercera, separando las vivencias de su protagonista de las acaecidas al que denomina «autor de este libro», trazando así una línea divisoria entre ambos.

Los pasajes en que Espinel lleva a cabo este singular juego identitario coinciden en su mayoría con el relato de acontecimientos de los que se sentía especialmente orgulloso, como cuando le encargaron varias composiciones para las honras fúnebres de la reina Ana de Austria:

Llegué a tiempo que se celebraban las obsequias de la santísima reina doña Ana de Austria. Y habiendo buscado a quien cometer la traza, historias y versos de la vida ejemplar de tan gran señora, pudiendo cometellas a muy grandes ingenios, tuvo por bien el Magistrado de Milán de cometellas al autor de este libro... (*Relaciones*, pág. 290)

Lo mismo sucedía al escuchar a unos músicos cantar unos versos del propio Espinel:

Yo soy testigo que, estando cantando dos músicos con grande excelencia una noche una canción que dice: «Rompe las venas del ardiente pecho», fue tanta

la pasión y accidente que le dio a un caballero que los había llevado a cantar, que, estando la señora a la ventana y muy de secreto, sacó la daga y dijo:
—Veis aquí el instrumento; rompeme el pecho y las entrañas.
Quedando admirados los músicos y el autor de la letra y sonada, porque concurrieron allí todos los requisitos necesarios para hacer aquel efecto.
(*Relaciones*, pág. 301)

En ambos casos, la acción empezada por Marcos en primera persona —«Llegué» o «Yo soy testigo»— la termina «el autor de este libro» y «el autor de la letra», en tercera¹¹. Se aprecia, pues, que Espinel era hombre vanidoso, y es muy interesante ver que no tiene reparos en endosarle sus penosas enfermedades a su protagonista, pero sus dotes de poeta y músico las reivindica para sí, para el «autor»; esas son intransferibles.

Pero las similitudes entre autor y personaje no se reducen a la caracterización física y psicológica. Espinel, que construye su novela en base a esquemas formales picarescos, dispone la materia novelesca en torno al viaje¹². Sin embargo, la itinerancia del protagonista nada tiene que ver con la de sus modelos, que se ven abocados a transitar de un lugar a otro en busca de nuevas oportunidades que les sirvan de trampolín para ascender, para esquivar la ley después de haber cometido algún delito o para satisfacer hipotéticas necesidades. El rondeño mueve a su protagonista por los mismos lugares que él visitó a lo largo de su vida, y termina por disponer el peregrinaje de su criatura a imagen y semejanza del suyo propio. Por eso, la función del viaje en las *Relaciones* es fundamentalmente la de reflejar el periplo vital del autor —que, en la novela, comprende desde su nacimiento en Ronda hasta presumiblemente los últimos años de la década de los 80, antes de asentarse

¹¹ Las observaciones de Haley (1994: 101) en torno a este asunto resultan imprescindibles: «En todos los casos en que hay una equivalencia entre el *yo* narrativo y el *autor*, esta se establece sin complejos preparativos, lo que sugiere que Espinel no realizó el esfuerzo artístico de erigir una cortina ante el lector: las referencias a “el autor de este libro” parecen, en efecto, ingenuas, y solo podrían provenir de una mente tan enredada en su propio funcionamiento que no fuera capaz de salvar las discrepancias que conlleva su intención de desdoblarse. Si Marcos es consciente de que un autor controla sus acciones, ello se debe a que ese autor está inmerso en su empresa de escribir sus propios recuerdos. Espinel se absorbe a veces tanto en esta empresa que olvida su concesión de permitir a su protagonista una existencia ficticia independiente. O, para ser más exactos, deja caer por un momento el velo de la ficción y, a pesar de que atribuye sus aventuras a Marcos de Obregón, modifica su modelo habitual y hace que las aventuras de Marcos retornen a la fuente de la que surgieron».

¹² Valbuena Prat (1943: 921), de hecho, ha definido la *Vida de Marcos de Obregón* como «libro de viajes empostrado en picaresca».

definitivamente en Madrid—¹³. Marcos, al igual que Espinel, deambula por casi toda la Península: Córdoba, Salamanca, Madrid, Toledo, Ciudad Real, Almodóvar del Campo, Adamuz, Málaga, Ronda, Santander, Bilbao, Vitoria, Navarra, Zaragoza, Burgos, La Rioja, Valladolid, Sanlúcar, etc. También da cuenta de su viaje a Italia, donde estuvo, al menos, tres años¹⁴, y de su vuelta a España, tras la que se dispuso a abrazar el sacerdocio. La disposición cronológica y topográfica de la materia novelesca coincide casi al detalle con los datos que poseemos sobre la vida del escritor. De ahí que algunos críticos, como Pérez de Guzmán, hayan recurrido a las *Relaciones* para suplir las lagunas existentes en torno a su biografía¹⁵.

También pululan por la obra gran cantidad de personalidades vinculadas a Espinel, con sus nombres y apellidos. Van desde amigos personales, como Lope o Quevedo, a nobles, que representan el colectivo más numeroso, como el conde Lemos, la duquesa de Sessa, el marqués de Denia, el duque de Osuna y un largo etcétera. La música, tan importante en la vida de Espinel, la encarnan celebridades como Bernardo Clavijo del Castillo, Bernardina Clavijo, Juan Navarro o Francisco de Salinas. Tienen asimismo un papel destacado algunos de sus paisanos rondeños, como Francisco Ahumada Mendoza, Lope de Cárdenas o Juan de Luzón. También nos presenta a maestros, como Luis Pacheco de Narváez o Juan Cansino; a personalidades relacionadas con las artes y las letras, como el orador Hortensio Félix Paravesin o el censor Gutierre de Cetina; a jueces, corregidores, médicos... En definitiva, la presencia de personajes contemporáneos al autor se antoja abrumadora. Mención aparte merece el cardenal arzobispo de Toledo don Bernardo de Sandoval y Rojas, promotor del *Marcos de Obregón*, y a quien el escudero se dirige como *vuestra señoría ilustrísima*. No solo es el dedicatario de las *Relaciones* sino que se mantendrá como interlocutor a lo largo de todo el libro, y por ello, como receptor

¹³ En ello ha insistido Linares (1989: 214) en su análisis del *Marcos de Obregón*: «El viaje es un elemento estructural y significativo de primer orden, dada la extendida adecuación alegórica entre viaje y vida. Según esta, vivir es realizar un recorrido, o al menos ponerse en movimiento, y el relato novelesco que plasma esa vida refuerza mediante el cambio de lugar los cambios de estado del sujeto. Cuál sea la meta, los obstáculos y los medios para superar estos, son, a su vez, cuestiones en que se ramifica esta equivalencia primaria entre viaje y vida».

¹⁴ Sobre el viaje de Marcos de Obregón a Italia, véase Mancini (1973).

¹⁵ Pérez de Guzmán (1881: XIV) da credibilidad, incluso, a episodios ampliamente aceptados como ficticios, como el cautiverio de Marcos en Argel, alegando que «o hay que aceptar como cierto en el *Marcos de Obregón* este episodio autobiográfico de Espinel o hay que negarlos todos».

del memorial, en consonancia con su antecedente retórico y literario: el *vuesa merced* del *Lazarillo*¹⁶.

¿Por qué esta incursión de personajes ilustres en la novela? Hay que recordar aquí la insistencia de Espinel en el tópico horaciano *aut prodesse, aut delectare*; lo menciona en varias ocasiones y el escritor¹⁷, que había traducido varias odas del poeta latino, hace de este lugar común un eje vertebrador de su obra. De ahí que Espinel discurra al modo de Alemán, combinando consejas y consejos, deleite y enseñanza, aunque el estilo de ambos sea diametralmente opuesto. Es en las digresiones morales que impregnan la novela, en la enseñanza, donde predomina la presencia de personajes vinculados al autor. Estos serían los encargados, por decirlo de algún modo, de aportar ese matiz didáctico que tanto reivindica Espinel, al tiempo que asumen el papel de garantes de la veracidad de lo narrado. Unas veces, se les menciona como meros testigos de lo que se cuenta; otras, Espinel los hace participar en la trama. Valga como ejemplo la trágica fiesta de gansos presenciada por el marqués del Carpio, don Luis de Haro, junto al «autor de este libro». Marcos, que ha perdido su macho, espera en la puerta de una venta a que le den noticias del animal y, mirando el paisaje, recuerda un triste acontecimiento ocurrido en ese mismo lugar:

Púseme a la puerta del mesón para ver si pasaba el macho o persona que de él me diese nuevas. Miré aquel pedazo de tierra en el tiempo que allí estuve [...] adonde algunos años después pasó en presencia mía una desgracia muy digna de contarse para que se vea cuánta obligación tienen los hijos de seguir el consejo de los padres, aunque les parezca que repugna a su opinión. Y fue que, siendo marqués del Carpio don Luis de Haro, caballero muy digno de este nombre, muy

¹⁶ Espinel llega incluso a interrumpir la narración para dirigirse al cardenal, en estos términos: «Perdóneme, vuesa señoría ilustrísima, si le canso con estas niñerías que me pasaron con este médico, que las digo porque quizá encontrará con ellas alguno a quien aprovechen» (*Relaciones*, pág. 50). Rey Hazas (2009: 211) ha apuntado al respecto que no hay «ninguna razón estructural para que una referencia al destinatario interrumpa el relato»; por lo que atendemos a «una imitación explícita y evidente al *Lazarillo* [...], como si la *Vida del escudero* fuese una carta autobiográfica, y lo hace así porque el *Lazarillo* es en este caso su modelo indudable». Sobre la figura de Bernardo de Sandoval y Rojas, véanse los trabajos de Gómez Canseco (2015 y 2017).

¹⁷ Asienta esta pauta desde el mismo prólogo: «El intento mío fue ver si acertaría a escribir en prosa algo que aprovechase a mi república, deleitando y enseñando, siguiendo aquel consejo de mi maestro Horacio» (*Relaciones*, pág. 14).

gallardo de persona y adornado de virtudes y partes muy dignas de estimar, vinieron allí madereros de la sierra de Segura, con algunos millares de vigas muy gruesas [...] Quisieron hacer al marqués una fiesta de gansos, poniéndolos atados entre los dos maderos de la puerta de la pesquera. (*Relaciones*, pág. 139)

Un joven, haciendo oídos sordos a los consejos de su padre, insistió en participar y murió ahogado. Así concluye la historia:

Pasó este caso en este mismo lugar y en presencia del marqués don Luis de Haro y de su hijo, el marqués don Diego López de Haro; que, cuando esto se escribe, están vivos y más mozos que el autor, en cuya compañía se halló presente a este infelice suceso. Y porque no habrá lugar de contallo adelante, se dice aquí por encargar a los hijos que, aunque les parezca que saben más que los padres, en razón de la superioridad que Dios les dio sobre ellos y representando la persona del verdadero Padre, los han de obedecer y respetar, y creer que, en cuanto a las costumbres morales, saben más que ellos. (*Relaciones*, pág. 140)¹⁸

Marcos, como historiador de su vida, necesita pruebas que ratifiquen su historia, y un modo de obtenerlas es recurriendo a personalidades reconocibles a los lectores que avalen su testimonio; en este caso, los marqueses de Haro. En esta cuestión, también se puede observar su persistente deseo de lucimiento. ¿Por qué? Al cabo, Espinel se precia de relacionarse con las personalidades más destacadas de la nobleza, y no tiene reparos en incluirlas con nombres y apellidos, y con el estatuto de personajes. Esto, obviamente, le sirve para granjearse su favor, pero también para presentarse ante el lector, pues codearse con la élite del reino no estaba al alcance de cualquiera.

Este proceso de autorrevelación que observamos en la novela llega hasta una traza mucho más intrincada, que provocará una ambigüedad de identidades verdaderamente transgresora; y es que, en una ocasión, Espinel reconoce que su

¹⁸ Este pasaje representa otro ejemplo de episodio iniciado por Marcos «en presencia mía» pero rematado por el «autor de este libro», «en cuya compañía se halló presente a este infelice suceso». El «autor de este libro», como ya hemos comentado, suele asomarse cuando se narran experiencias de veras autobiográficas.

héroe no se llama Marcos de Obregón. El escritor se despoja —parcialmente— de su identidad ficticia en ese instante en que unos músicos entonan sus propios versos, cuando Marcos se encuentra en el barco que se dirige hacia Génova, tras ser capturado y confundido con el renegado valenciano:

Comenzó el tiple, que se llamaba Francisco de la Peña, a hacer excelentes pasajes de garganta, que, como la sonada era grave, había lugar para hacellos; y yo, a dar un suspiro a cada cláusula que hacían. Cantaron todas las octavas, y al último pie, que dijeron: «El bien, dudoso; el mal, seguro y cierto», ya no pude contenerme. Y, con un movimiento natural, inconsideradamente dije:

—¡Todavía me dura esa desdicha!

Como fue en alta voz, miró el Peña, que por venir yo tan disfrazado de cara y de vestido, y por ser él corto de vista, no me había conocido antes. Y en viéndome, sin poderme hablar palabra, humedecidos los ojos, me abrazó. Y fue al general diciendo:

—¿A quién piensa vuestra excelencia que traemos aquí?

—¿A quién? —preguntó el general.

—Al autor —dijo Peña— de esta letra y sonada, y de cuanto le habemos cantado a vuestra excelencia.

—¿Qué decís? Llamadle acá.

Llegueme con harta vergüenza, pero con ánimo alentado. Y preguntome el general:

—¿Cómo os llamáis?

—Marcos de Obregón —respondí yo.

El Peña, hombre que siempre profesó verdad y virtud, llegó al general y le dijo:

—Fulano es su propio nombre; que, por venir tan malparado, debe de disfrazarlo. (*Relaciones*, pág. 275)

Además, refuerza la anagnórisis de este episodio —como ya señaló Haley (1994: 105)— definiendo a Peña como «hombre que siempre profesó verdad y virtud», por si aún albergáramos alguna duda de que Marcos de Obregón no es el verdadero nombre del escudero de Ronda. No obstante, Peña lo llama «Fulano», por lo que Espinel no está dispuesto, todavía, a despojarse de su máscara.

Es hacia el final de la novela cuando el apellido Espinel irrumpe en la narración (téngase en cuenta que nos mantendrá expectantes hasta el descanso 17 de la relación tercera). Durante su último viaje a Andalucía, ya en la provincia de Málaga, el escudero conoce a un gentil anciano que enciende su curiosidad al describirse como un dechado de virtud:

—Quien tal estado alcanza —dije yo— bien es que publique su nombre.

—No es mi nombre —dijo— de los conocidos por el mundo, sino a la manera de mi persona. Llámome Pedro Jiménez Espinel.

Diome un aldabada en el corazón, pero sosegueme, prosiguiendo en la conversación para entretener el camino hasta llegar al lugar... (*Relaciones*, pág. 368)

Se trata de su tío; de ahí esa aldabada en el corazón, provocada por el reencuentro familiar. Marcos, sin revelar su identidad, prosigue la conversación,

contándole que ha estado deambulando de un lugar a otro. El anciano se interesa entonces por un sobrino a quien perdieron la pista tiempo ha:

Pero, pues habéis andado por el mundo, podrá ser que hayáis conocido por allá un sobrino mío que ha muchos años que no sabemos de él; que, según nos han dicho, anda en Italia. Y a cuantos hospedo en mi casa, fuera de ser la obra buena, en parte lo hago por saber de mi sobrino.

—¿Cómo se llama? —pregunté.

Y respondiome con mi propio nombre.

—Sí le conozco —dije—, y es el mayor amigo que tengo en el mundo. Él es vivo y está en España y bien cerca de aquí, donde, sin andar mucho, le podéis ver y hablar.

Holgueme en el alma de conocer mi sangre, y tan bien fundamentada en las virtudes morales y cristianas. (*Relaciones*, pág. 369)

Presenciamos aquí el desdoblamiento más explícito de las *Relaciones*. Espinel, con la mención al apellido de su tío, está revelando al lector su verdadero yo, aunque no se arriesgue a descubrir su nombre.

La conexión —indica Haley (1994: 108)— es clara. El «nombre real» había sido mencionado ya una vez antes, por Peña a bordo de la galera, y en otras ocasiones fue elidido por distintas frases. Es Pedro Jiménez Espinel quien guarda la llave para descifrarlo. Mediante él, el nombre de Marcos se conecta con la realidad. [...] No puede tener significado excepto cuando se comprende que representa a Vicente Espinel, el autor.

Este *modus operandi* que abarca el grueso de la novela es de una extraordinaria modernidad. El escritor se inmiscuye en el relato cuando le interesa, para reivindicarse como autor; y se divierte jugando a ponerse y quitarse —aunque nunca del todo— el disfraz de escudero. Esta técnica, que el anciano Espinel no terminó de dominar, «desbarata el mecanismo de la ficción», pero al tiempo «intensifica la naturaleza autobiográfica de la obra, al situar frente a frente al autor y a su personaje en el proceso de formación: ambos nos llevan a Vicente Espinel por diferentes senderos» (Haley, 1994: 110).

En definitiva, y como hemos visto, la proyección que de sí mismo hace Espinel en el personaje de Marcos de Obregón no se limita a cuestiones físicas y psicológicas o de prosapia, sino que va mucho más allá, hasta la misma configuración de la novela entera. Espinel se sirve de su bagaje vital para construir el armazón de su ficción y emplea una serie de recursos formales —basados en la alternancia de la primera y tercera personas— para crear esa ambigüedad de voces que, de alguna forma, se ha convertido en la seña de identidad del texto espineliano. Es ahí, en ese continuo ir y venir de la primera a la tercera persona, cuando tomamos conciencia de la presencia de alguien que escribe la historia y de que, así como el «autor» conoce al detalle la vida de Marcos, el escudero también sabe cosas de ese «autor» que no desaprovecha ocasión para darse protagonismo en la historia.

No obstante, aunque en ocasiones las sendas de Marcos y Espinel se bifurquen, la novela narra la gradual fusión entre ambos, autor y criatura, que acaban escribiendo juntos el final feliz de las *Relaciones* en la capilla del obispo de Plasencia, en la parroquia de San Andrés de Madrid, identificados por completo¹⁹.

¹⁹ Marcos termina de escribir su biografía en el mismo lugar donde Espinel residía por esos años y donde permaneció hasta su muerte en 1624. Sin embargo, inicia la narración en el Hospital de Santa Catalina de los Donados, una suerte de asilo para ancianos, donde ejerce, además, de ensalmador, al más puro estilo picaresco. Autor y criatura se irán fusionando paulatinamente a lo largo de la obra hasta confluir por completo, y cuando Espinel da fin a las *Relaciones* ya ha olvidado —consciente o inconscientemente— el lugar donde su criatura comenzó sus memorias, además de su oficio de ensalmador. Véase Peña Núñez (2003).

OBRAS CITADAS

- AYALA RUIZ, Juan Carlos, «Vicente Espinel. Evidencias de una obra musical hoy desconocida», *Hoquet: Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, 4, 2006, págs. 5-23.
- CARRASCO URGOITI, M.^a Soledad (ed.), Vicente Espinel. *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, 2 tomos, Madrid, Castalia, 1972.
- CERVANTES, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, en *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, ed. de José Montero Reguera y Fernando Romo Feito, Madrid, Real Academia Española, 2016, págs. 3-143.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «Datos biográficos de Vicente Espinel en sus *Diversas rimas*», *Revista Bibliográfica y Documental*, IV, 1950, págs. 171-241.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, «“El armónico son que el aire lleva”. El ars canendi de Vicente Espinel», *Hipogrifo: Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 11, 1, 2023a, págs. 749-765.
- , «Traducir la música “extremada” en clave mélica: horacianismo y experimentación estilística en Espinel (con huellas de Garcilaso, Herrera y fray Luis)», *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 46, 2023b.
- ESPINEL, Vicente, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. de Natalia Palomino Tizado, Madrid, Sial/Prosa Barroca, 2021.
- , *Diversas rimas*, en *Obras completas II*, ed. de Gaspar Garrote, Málaga, Clásicos malagueños-Diputación Provincial de Málaga, 2001.
- GARCÍA, A. M., «La cólera de Vicente Espinel y la paciencia de Marcos de Obregón», en *La picaresca: orígenes, textos y estructuras: actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*, coord. de Manuel Criado de Val, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, págs. 609-618.

- Gili Gaya, Samuel (ed.), Vicente Espinel. *Vida de Marcos de Obregón*, 2 tomos, Madrid, Espasa-Calpe, 1940.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «Literatura e ideas en torno a don Bernardo de Sandoval y Rojas», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. de Anna Bognolo, Florencio del Barrio, Valle Ojeda, Donatella Pini y Andrea Zinato, Venecia, Biblioteca di Rassegna Iberistica, 5, 2015, págs. 69-100.
- , *Don Bernardo de Sandoval y Rojas. Dichos escritos y una vida en verso*, Huelva, Universidad de Huelva, 2017.
- HALEY, George, *Vicente Espinel and Marcos de Obregón: A Life and Its Literary Representation*, Providence, RI, Brown University Press, 1959.
- , *Vicente Espinel y Marcos de Obregón: biografía, autobiografía y novela*, en *Vicente Espinel. Obras Completas*, ed. coord. José Lara Garrido, Málaga, CEDMA, 1994, tomo 1 (introducción general).
- HEATHCOTE, Anthony, *Vicente Espinel*, Boston, Twayne, 1977.
- , «Selecta malacitana: vida y época (de Vicente Espinel)», *Jábega*, 63, 1989, págs. 70-80.
- LARA GARRIDO, José y Gaspar GARROTE BERNAL (eds.), *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, Málaga, CEDMA, 1993, 2 tomos.
- LINARES ALÉS, Francisco, «Andalucía y el recuerdo del paraíso. Observaciones sobre el espacio novelesco y la percepción del paisaje en la *Vida del Escudero Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel», en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morrell*, Granada, Universidad de Granada, 1989, págs. 213-228.
- MANCINI, Guido, «El viaje de Marcos de Obregón a Italia», en *Novela y novelistas: Reunión de Málaga de 1972*, coord. de Manuel Alvar Ezquerro, Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga-Servicio de Publicaciones, 1973, págs. 155-170.

- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Introducción», en *Novela picaresca, IV*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2008, págs. XI-LV.
- PARDO TOVAR, Andrés, «Perfil y semblanza de Vicente Espinel», *Revista musical chilena*, 16, 79, 1962, págs. 6-30.
- PEÑA NÚÑEZ, Beatriz Carolina, «El ensalmador falso y los hidalgos burlados: la picaresca en *La vida del escudero Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel», *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 80, 2003, págs. 401-419.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Juan, «Vicente Espinel y su obra», en *Vicente Espinel. Vida del escudero Marcos de Obregón*, Barcelona, Biblioteca «Arte y Letras», 1881, págs. I-XXXII.
- REY HAZAS, Antonio, «Vicente Espinel y el *Lazarillo de Tormes*: el escudero en la novela picaresca», *Congreso Internacional Andalucía Barroca: actas III, (Literatura, música y fiesta)*, coord. de Alfredo J. Morales, Sevilla, Consejería de Cultura, 2009, págs. 207-220.
- RICO, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1970.
- VALBUENA PRAT, Ángel (ed.), *La vida de Marcos de Obregón*, en *La novela picaresca*, Madrid, Aguilar, 1943, págs. 922-1087.
- VÁZQUEZ OTERO, Diego, *Vida de Vicente Martínez de Espinel*, Málaga, Diputación Provincial, 1948.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, «Tradición y originalidad en *El escudero Marcos de Obregón*», en *Presencia de los clásicos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1951, págs. 75-140.



CONSTRUCCIÓN AUTOBIOGRÁFICA
EN LOS ESCRITOS
DE BARTOLOMÉ JOSÉ GALLARDO
(1776-1852)

Miguel Ángel LAMA
Universidad de Extremadura (España)
malama@unex.es

Recibido: 25 de enero de 2024
Aceptado: 27 de febrero de 2024
<https://doi.org/10.14603/11H2024>

RESUMEN:

Este ensayo revisa los escritos del gran erudito extremeño Bartolomé José Gallardo (1776-1852) que pueden servir para la construcción de su propia imagen como autor. En su ingente producción — desde la más personal, como sus cartas, hasta la más pública de sus textos de polémica y de erudición— pueden leerse confesiones de índole personal sobre su condición de escritor y de ciudadano liberal, de apasionado de los libros y de lector voraz, que nos ayudan a aproximarnos a una imagen propia bastante completa de quien fue.

PALABRAS CLAVE:

Bartolomé José Gallardo, construcción autobiográfica, siglo XIX, polémicas.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 11 (2024) / ISSN: 2297-2692

AUTOBIOGRAPHICAL CONSTRUCTION
IN THE WRITINGS
OF BARTOLOMÉ JOSÉ GALLARDO (1776-1852)

ABSTRACT:

This essay reviews the writings of the great Extremaduran scholar Bartolomé José Gallardo (1776-1852) that can serve to build his own image as an author. In his enormous production —from the most personal, like his letters, to the most public of his polemical and erudition texts— one can read confessions of a personal nature about his status as a writer and a liberal citizen, a lover of books and a voracious reader, that help us approach a fairly complete self-image of who he was.

KEYWORDS:

Bartolomé José Gallardo, Autobiographical Construction, Nineteenth Century, Polemics.



I

No sobraría que recuerde lo que algunos autores notables escribieron sobre el polígrafo extremeño Bartolomé José Gallardo, nacido en Campanario (Badajoz) en 1776 y muerto en Alcoy (Alicante) en 1852, en un arco temporal especialmente significativo en la historia literaria española de finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, desde el reinado de Carlos III hasta el principio del de Isabel II, un período para el que *Ilustración, invasión y guerra, absolutismo, exilio o liberalismo* son términos de un peso histórico impresionante. No sobraría, insisto, que recuerde la enumeración de aptitudes e intereses que expuso Juan Manuel Rozas en un trabajo poco citado en el que comparó a Gallardo con Leonardo por su curiosidad por todas las ciencias humanas:

latinista, ortógrafo, fonetista, metricista, gramático, lexicógrafo, parmiologista, filólogo, filósofo del lenguaje, editor de textos, historiador de la literatura, experto en pintura, dominador de todos los géneros literarios, pues estudia desde la oratoria sagrada a la novela. Es uno de nuestros primeros medievalistas, consumado cervantista, sumo conocedor del Siglo de Oro, sobre todo de nuestra poesía y de nuestro teatro. Al mismo tiempo, es temible polemista, escritor satírico, discreto poeta, agudo corresponsal, antólogo sensible, y un fino ensayista con un lenguaje propio. Y en la base de todo esto: su bibliofilia. (Rozas, 1983: 26-27)

Prolongaba Rozas la atención que otras personalidades le dedicaron, principalmente en el siglo XX, como Pedro Sainz Rodríguez, que escribió al frente de su pionera edición de las *Obras escogidas* de Gallardo:

Son muchos los que han hecho notar la desproporción entre la fama y las pretensiones de Gallardo y el volumen realizado de su obra. Esto, a primera vista, es innegable, pero aquellos que hemos manejado el acervo inmenso de las papeletas, copias, extractos y anotaciones que *todavía* se conservan inéditos de D. Bartolomé, podemos afirmar que su actividad

bibliográfica no ha sido superada por nadie en España, y llega a presentar los caracteres fabulosos que rodean con la aureola de la leyenda los nombres de Magliabechi y de otros grandes bibliófilos y bibliógrafos europeos. (Sainz Rodríguez, 1928: VIII)

Otra de las figuras más eminentes de la erudición filológica española del pasado siglo, Antonio Rodríguez-Moñino, se sumó a la impagable tarea de restitución y reivindicación del nombre de Bartolomé José Gallardo:

La posteridad española fue injusta con él, y no sabiendo entender su rectitud, su hombría de bien y su adhesión firmísima a sus ideas, le caricaturizó y le injurió cruelmente: tan bestial es la incomprensión que tachó de bibliopirata a quien fue la generosidad misma, de duro y seco al hombre más apasionado de la amistad que hubo y de perezoso y sin obras al que incesantemente trabajó por la gloria de las letras españolas. (Rodríguez-Moñino, 1955: 10)

Una defensa inapelable la de Moñino justificada por la condición de *auctor damnatus* (Vega, 2019) de un Bartolomé José Gallardo cuyos escritos fueron rebatidos a porfía, perseguidos y destruidos, y que sufrió denuestos expresados en los medios de mayor inmediatez y difusión —tal el uso que actualmente se da a algunas redes sociales para zaherir a todo quisque—, como el cartel en medio pliego que fue pegado en las calles de Cádiz en abril de 1812 desafiándolo por el recién publicado *Diccionario crítico-burlesco* y en el que se vertían atroces dislates como estos:

...monstruo, abismo de los infiernos, peor que Mahoma, más taimado que los llamados reformadores, discípulo de la escuela de los abismos. [...] Este feísimo joven, aunque todos le llamen *Gallardo*, debe morir. Faltó á las leyes de la libertad, y de su criminalidad hago responsable á la nación si no se le aparta de la sociedad y le envía á los abismos infernales; merece la muerte, sí, y que se recojan todos los ejemplares y por cada uno que falte, sacarle vivo un pedazo de carne de su soez y podrido cuerpo. Debe morir, porque en Madrid fué un libertino y un escandaloso en materias de religión; debe morir, porque en Cádiz ha seguido el mismo

sistema; y porque una joven amiga suya llamada C... murió de repente (en mi vecindad), de resultas de una desazón que con él tuvo. (Sainz Rodríguez, 1986: 56)¹

Finalmente, como un «intelectual de primera, un político claro y un hombre de letras de amplias miras y extraordinaria proyección en los estudios filológicos, historiográficos y bibliográficos» lo calificaron Alberto Romero Ferrer y Yolanda Vallejo (2004: 289) en uno de los trabajos de un estimable estado de los estudios sobre la figura del extremeño en el último decenio del XX y los primeros años del siglo XXI, y en el que hay que mencionar los empeños de Pérez Vidal (1999, 2001 y 2009), las aportaciones incluidas en Sánchez Hita y Muñoz Sempere (2004), y, más recientemente, el amplio y bien informado estudio preliminar de Romero Ferrer y Muñoz Sempere en su importante edición del *Diccionario crítico-burlesco* (Gallardo, 2021).

Mi propósito no es insistir en la revalidación del autor del *Diccionario crítico-burlesco*, cuya importancia en la historia de la cultura española es palmaria, sino rastrear las señales que dejó en sus escritos de autorreferencia a su persona para llegar a un esbozo de construcción de una imagen autorial y biográfica; parcial, limitada, pero redundante en los rasgos más destacados de esa personalidad literaria, es decir, el de amator apasionado de los libros, de lector riguroso, de librepensador de convicciones firmísimas, el de exquisito conocedor y practicante de la lengua, etc. Y como en «muy pocos escritores resulta tan difícil como en B. J. Gallardo separar su actividad literaria de su aventura biográfica» (Alborg, 1982: 105), será su escritura la fuente principal para proponer este retrato de autor *desde dentro*, desde la propia vivencia de quien declaró tempranamente el principal afán de su existencia: «yo en viendo un papel escrito no soy mío» (Rodríguez-Moñino, 1955: 21)². Un

¹ Sainz Rodríguez extracta el texto de «un pobre maniático, llamado D. Guillermo Atanasio Xaramillo»: *Verdadero desafío que para el 24 de este mes de Abril, á la una del día, frente á la parroquia de San Antonio, emplaza un Madrileño honrado al infame, libertino, hereje, apóstata y malditísimo Madrileño, el autor del libro intitulado recopilación de los pensamientos de todos los herejes, con aumentos considerables: DICCIONARIO BURLESCO. Cádiz: en la imprenta de D. José María Guerrero año de 1812. Se vende sólo por el coste.* (Sainz Rodríguez, 1986: 55). Mantengo la grafía original de los textos de época y, por su peculiaridad y su congruencia para el análisis de su autoproyección, la singular ortografía de Gallardo (Rubio Hernández, 1988).

² Lo escribe en *El Soplón del Diarista de Salamanca*, que Rodríguez Moñino (1955) fechó en 1798, y lo había reproducido también Sainz Rodríguez (1986: 194-196). Sobre este periódico, puede consultarse Jesús M^a García García (1991).

retrato que nos puede permitir ver la singularidad de un carácter heredero del espíritu ilustrado con un destacado protagonismo en los hechos históricos cruciales de la primera mitad del siglo XIX, y lo representativo de esta figura subrayada por Sainz Rodríguez en su presentación rehabilitadora:

La biografía de Gallardo es muy instructiva [...], por lo *representativa* que resulta y porque nos ofrece, además, una firme orientación personal, por desgracia muy infrecuente entonces, que le hizo ser liberal sin desnacionalizarse y casticista acérrimo y amante de nuestra cultura sin ser reaccionario. (Sainz Rodríguez, 1986: 7)

Entremos, pues, en esta breve muestra incitativa de construcción autobiográfica y autoproyección autorial.

II

Bartolomé José Gallardo escribió muchísimo, y, a pesar de los esfuerzos de los mencionados Sainz Rodríguez (1921) y Rodríguez-Moñino (1955) por dar el catálogo de sus obras, todavía queda mucho por sistematizar con estudios que exhumen textos no conocidos, confirmen atribuciones, editen y anoten bien lo que salió de su magín, o que filien y adscriban sus escritos a los muchos géneros que frecuentó. La prolijidad de la escritura gallardina conlleva un censo de nombres y de asuntos sobre los que se fijó que pocos parangones tiene en la historia del pensamiento y de la crítica literaria españoles desde el siglo XVIII. Sin embargo, al hilo de todos estos asedios a las fuentes de todo conocimiento, Gallardo, en esos mismos escritos y en diferentes registros —desde la sátira o la erudición hasta la escritura epistolar— fue esparciendo a manera de incisos o comentarios, confesiones de índole personal sobre su condición de bibliómano, de escritor o de ciudadano, en los que habló también mucho de sí mismo, hasta facilitarnos a los que nos aproximamos a su vasta producción una imagen propia bastante completa.

Uno de los textos en que con más firmeza y convicción alude Gallardo a su condición de lector, que es la base de su ser intelectual, se encuentra a la cabeza de uno de sus proyectos más emblemáticos, *El Criticón, papel volante de Literatura y Bellas-artes*, que comenzó a publicarse en 1835 hasta su suspensión un año después tras cinco números editados. En el «Prospecto» de su erudita revista y tras reflexionar sobre la libertad de imprenta —a la que se acogía «para imprimir de mi cuenta y riesgo en punto de Literatura y Bellas-artes todo cuanto me venga al majín respecto a escritos y Escritores» (Gallardo, 1835: VII)—, el bibliógrafo explicó cuáles serían las líneas principales de su *crítica* y cuál el principio rector de su modo de proceder en materia de lectura y de libros. Y comenzaré destacando esta declaración:

Como quiera, de lo que puede el respetable Público estar bien persuadido es, de que, mal que bien, siempre desempeñaré a lei mi oficio, trabajando [...] «en conciencia»: y de que mis críticas demostrarán que los Autores que critique, no los he leído a sobre peine, sino que les he desenhetrado la cabellera pelo a pelo, sin dejarles cañon sin carda. Yo no soi de aquellos lectores de volatería, que como pajaricos de rama en flor, saltan aquí y pican allí y sin hacer apenas mas que menear algunas hojas, se dejan al fin lo mejor del libro intacto. Cuando yo, puesto de codos, tomo un libro por mi cuenta, arde toda chamiza sin distincion de verde ni seco: tódo lo llevo abarrisco, sin dejar letra por leer: aprobaciones, tasa, fe de erratas, prólogo, dedicatoria, privilegio del Rei (si le hai); en fin yo me le leo y releo todo, desde la ante-portada hasta el laus-deo. (Gallardo, 1835: IX-X)³

Así pues, uno de los primeros trazos de este autorretrato incide en uno de los grandes méritos de Gallardo como bibliógrafo, que, al decir de Sainz Rodríguez (1986: 172),

³ El fragmento fue recogido por Ramírez de las Casas-Deza (1853: 178n) sin mencionar su procedencia, y así ha sido citado posteriormente en González Troyano (2004: 24) o González Martínez (2008: 758). Sin embargo, Artigas (1928: 649-650) lo había reproducido con la mención del prospecto de *El Criticón*.

no consiste solamente en la pasmosa actividad que le hizo ver y extractar más cantidad de manuscritos y libros que ningún erudito español de todos los tiempos, sino, sobre todo, en aquel tino maravilloso con que encuentra lo más interesante de la obra que tiene entre manos, sin que pase inadvertido a su inquisitiva mirada ni un detalle, por insignificante que sea. Un extracto minucioso hecho por Gallardo puede ahorrar la lectura del libro sin temor a que se haya pasado ningún aspecto o noticia de interés.

Parto, pues, de ese prospecto —en el que Gallardo dejó claro que «nunca he sido de los mas allegados a los que privan y mandan» (Gallardo, 1835: V)— para este recorrido parcial por algunos trozos que puedan propiciar la construcción de esta figura de autor de alguien que escribió tanto y de toda naturaleza —opúsculos, impugnaciones, cartas...—, y que contribuyó a ser biógrafo de sí mismo, además de verter interesantes consideraciones sobre la condición de escritor que él juzgaba inseparable de la de hombre en unas páginas rematadas por lo que Gallardo asumió como divisa personal:

Yo no quiero ser nada sin ser mío

Que es un verso de un poema de Luis de Ulloa Pereira dedicado al padre jesuita Hernando de Ávila que Gallardo pudo ver en la edición de los *Versos... sacados de algunos de sus borradores* (Ulloa, 1659: 73), y que tomó para sí como definición de su libertad individual y búsqueda de autenticidad en sus escritos con fidelidad a su personalidad, temperamento e ideales.

Una personalidad la de Gallardo en la acepción de época que él usó como diferencia individual que constituye la persona en ser de una manera, distinta de otra, y expresada conscientemente en algún comentario, como en el artículo que publicó en *El Restaurador* en enero de 1824 y que puede considerarse uno de sus autorretratos más completos, con motivo del desmentido de la noticia publicada por el periódico madrileño de que le habían hecho preso:

Mis tarëas literarias, no me han dejado hazer cosa qe pique en historia. Yo he servido a mi patria, sirviendo mi destino sin daño de nadie; i cunpliendo con mi obligazion, cumplía con mi gusto, gusto inozente, zifrado en el cultivo de la literatura. [...] En cuanto a mis opiniones, son las corrientes en toda la Europa culta. i ninguna tengo qe no hayan profesado mis vigotudos abuelos los españoles de calzas atacadas, i qe no pueda presentar elevada a lei entre tantas i tan justas leyes como ha borrado de nuestros venerables fueros la incuria i la lisonja. Mis opiniones son las mismas qe tiene todo Español, todo Franzés, todo hombre enfin qe no ha hecho renunzia del sentido comun, del testimonio de su conziencia, del honor i el ser de hombre. [...]

Pero como hai golpes dados por caranbola, si se enpeñan en qe uno enturbia el agua, líbrenos Dios de una hora menguada, de un testigo falso, i otras mil plagas con qe ziegos, mancos i estropeados ronpen cantones i canzeles de iglesia: sienpre es de temer... Hablemos claros: yo, aún llevando la cosa hasta el último cabo, no tengo qe temer, porque no tengo qe perder. Todo cuanto mio valía algo lo perdí en Sevilla: en Sevilla perdí todos mis trabajos literarios, perdí el fruto de 20 años de afan i vijilias, testimonio irrecusable de mi perseverante aplicazion a las letras: perdí la parte mas preziosa de la vida, la sobre-vida, la vida póstuma, la vida de la memoria honrosa a qe aspiran los amantes del saber cuando enprenden obras qe piden tantos años de tarea como ellos pueden contar de existencia. En unas horas perdí los años de muchas vidas, qe sienpre se las promete felizes i largas, i tales se las antizipa en idëa el amor ziego de padre para los hijos del entendimiento.—Buen desengaño de la nonada de los bienes humanos!!!

[...] Ni poseo rizezas (gracias a la pícara fortunilla i a los chuscos de Triana) ni dejo enpleos: el qe tenía sobre ser de la condizion de la rabia, qe muere con el perro, tanpoco era mui llamativo ni por su ponpa ni por su sueldo. Buen cuidado me he tenido yo para vivir en paz de no provocar con él la envidia ajena, ni desmentir la moderazion de mis prinzipios, contento con la mediocridad de fortuna en qe el zielo me crió, con la pension de haberla de sostener con mi sudor i honesto trabajo. (Rodríguez-Moñino, 1965: 246-247)

Sin duda, nos encontramos ante el hito más determinante y funesto en la construcción biográfica de nuestro personaje, que en los estudios gallardinos conocemos como *La de San Antonio de 1823*, y que don Antonio Rodríguez-Moñino

(1965) llevó al título de su excepcional libro *Historia de una infamia bibliográfica. La de San Antonio de 1823. Realidad y leyenda de lo sucedido con los libros y papeles de don Bartolomé José Gallardo*; libros y papeles que se perdieron en el saqueo popular que sufrieron los equipajes de los diputados y personal de las Cortes en el barco que los trasladaba desde Sevilla a Cádiz, tras la invasión de los Cien Mil Hijos de San Luis. Escribió Moñino, que pedía a sus lectores que calculasen, si eran aficionados a los libros, el inmenso dolor de Gallardo al ver destruidos sus trabajos:

Piénsese en que Gallardo tenía en 1823 cuarenta y cuatro años y de ellos sólo durante breves períodos gozó de tranquilidad y libertad para el estudio. Adquirida su base cultural en Salamanca, viene a Madrid en 1805; del 1808 al 1814 dura la Guerra de la Independencia; del 1814 al 1821, su destierro en Londres; el 1823 pierde sus papeles. (Rodríguez-Moñino, 1965: 27)

Ese hecho tremendo va a estar presente en muchas de las declaraciones sobre su propio existir y sentir, y que a partir de esa fecha fue haciendo Gallardo cuando la ocasión lo pedía, de tal manera que va a convertirse en un lugar común a su pesar, en un recuerdo imborrable hasta el final de sus días, pues, como dirá en 1851, en plena polémica con Adolfo de Castro a costa de *El buscapié*, «No quiero acordar-me de eso; porque de esas, i como esas cosas me han suzedido, i aun me están suzediendo, tantas i tantas, qe me van consumiendo la vida» (Gallardo, 1851: 61). Anteriormente, en un oficio dirigido al Bibliotecario de la Colombina Antonio María Araoz reclamándole un códice (el *Cancionero*) de Sebastián de Horozco, más de veinte años después del atroz episodio del Guadalquivir, recordó:

Hoi día de S. Antonio haze años q. el Populacho de Sevilla gritando ¡viva el Rei! robó á S. M. hasta su propio equipaje.

En los barcos q. iban los de la Real familia, iban también los efectos de las Cortes, y á vuelta de éstos, con los de la Biblioteca, Bibliotecario yo á la sazón, mis más preciosos libros y papeles, señaladamente los trabajos literarios de toda mi vida.

Todo lo perdí. De lo perdido parte fué barbaramente despedazado y roto; y tal cual cosa ha ido después deparándoseme por fortuna, ó

pareciendo á fuerza de las más esquisitas diligencias. De tódo obran hoi aquí algunos artículos curiosos en mi poder, los cuales me han sido devueltos por las personas á cuyas manos habían venido á dar. (Sainz Rodríguez, 1986: 239-240)⁴

Son autorreferencias a sus libros en cartas y otros escritos; lo que es lo mismo que decir a lo más íntimo de su ser, lo máspreciado. Algo que, sin duda, labró su personalidad madura.

De 1826 data uno de los escritos más técnicos de la obra erudita de Gallardo, un texto que vería la luz convertido en artículo-epístola veintidós años después, en la revista *Antología española*, con el título de *Del asonante, su naturaleza, y esquisito mecanismo; misterio ritmico, no penetrado por nadie, hasta qe lo descubrió el Autor de la siguiente carta* (Gallardo, 1848)⁵. A pesar de lo específico de este artículo, su historia textual demuestra, como ya señaló Moñino (1965: 44), el interés que sobre este asunto tenía Gallardo, pues está documentada una primera versión perdida en Sevilla, *Sobre el Asonante*, de 1809, y otra más que perdió en la de San Antonio, a las que aludió el propio Gallardo, proporcionándonos alguna nota sobre su formación académica y relacionando a su corresponsal las obras perdidas en el comentado episodio:

... las obras en qe me ocupo, reqieren ímprobo trabajo; i éste en el tiempo qe la persecuzion me dejó en Sevilla por mio, se me acrezentó con el empeño de sacar de la ponzoña triaca, convirtiendo mi destierro en viaje literario. Así es qe no dejaba perder chiripa de MS. ni libro raro ninguno, qe la dilijenzia, ó la ventura me deparaba, ni sacar-le bien el jugo para ir juntando nuevos materiales, con qe volver á levantar el edificio gigante de las obras qe los malos temporales me han echado á bajo.

[...]

Lo qe más en esto me lisonjea, es haber llegado á este descubrimiento mui a los principios de mis estudios filológicos: fortuna sin duda

⁴ De copias autógrafas de su propiedad transcribió Sainz Rodríguez este y otros oficios de Gallardo y de Araoz en respuesta al extremeño. También se refirió al oficio citado Manuel Cañete (1868: 15-16) de otra copia de su propiedad.

⁵ Reproducido también en Rodríguez-Moñino (1955: 208-223).

de haber desde luego acertado a tomar buen rumbo en mis investigaciones. Va para 30 años que esta doctrina anda por esos mundos en lenguas de mis amigos, desde Salamanca; i escrita de mi puño, rodando por Sevilla desde el año de 1809 que perdí allí mis primeros papeles: pero ¿en qué manos habrán estos caído, cuando todavía no la conoce el público? (Gallardo, 1848: 99 y 108)

Es una prueba de cómo también en los escritos de carácter más erudito y especializados, don Bartolomé volcó alusiones a su propio destino y condición, incluso a su estado de ánimo o a su intención, como apunta a manera de justificación de «esplícaciones familiares» ante su interlocutor en la carta:

He deszendido a esplícaciones tan familiares porque no quiero que en bien ni en mal se crea nada de mí en vano: aunque mas que todo he querido acreditar-me con V. adelantando-le testimonios de que estos puntos de erudizion (á vuelta de otros mas graves) han sido para mí objeto de particular afizion i estudio; (Gallardo, 1848: 108)

Más natural, si cabe decir, es la presencia de este modo de autorreferencia en un texto en defensa propia para un proceso que se le abrió en 1829, y del que han dado cuenta algunos estudiosos como Rodríguez-Moñino (1955) y Pérez Vidal (1999), y que se explica en el contexto del destierro del escritor a Castro del Río. Gallardo redactó unos apuntes bajo el título de «Desventuras de Gallardo en Castro del Río» en los que el propio autor se esconde bajo la tercera persona, subrogando su voz en la de su letrado defensor en el proceso referido⁶. Esta especie textual del *corpus* para la construcción autorial y biográfica de Gallardo es muy interesante para explicar este registro autobiográfico de los escritos gallardinos en tanto que autor en permanente alegato frente a los agravios de otros.

⁶ Pérez Vidal (1999: 329, n. 29) da noticia de una transcripción mecanografiada de esos apuntes que figuraba entre los papeles gallardinos de Rodríguez-Moñino, dispuesta para una futura publicación, y se reafirma en la autoría del propio Gallardo por la carta que escribe el 5 de febrero de 1830 diciendo a Peña Aguayo: «Por lo que pueda conducir adelante a V. el papelón adjunto, que borrajé de abundancia para alegar de bien probado, con objeto de que mi nuevo defensor aquí tuviese materiales, labrados i mas que suficientes para tomar y dejar» (Rodríguez-Moñino, 1955: 288).

Por su lado, el copioso epistolario conocido de Bartolomé J. Gallardo —que dijo ser más celoso de su honrilla literaria que cuidadoso de su hacienda (Gallardo, 1812: 7)— es otro de los veneros riquísimos que nos ayuda a reconstruir la personalidad del autor, pues nos depara jugosas autoconsideraciones sobre el sujeto literario y su propia visión como autor. En esta ocasión, solo propondré alguna cala para enfatizar sobre la importancia que tendría abordar el estudio, desde muy diversas perspectivas, del cuantioso corpus de cartas del escritor de Campanario, y para el que, como ocurre en otras facetas de tan inmensa obra, hay que tener en cuenta nuevas peculiaridades y excepciones. Por ejemplo, la escritura no pública que desarrolla Gallardo en sus epístolas pudo tener un correlato en unos textos que hoy serían estimadísimos para los investigadores, y me refiero a los que pudieron constituir una suerte de *Diario íntimo* escrito durante los años de su emigración en Inglaterra, según Rodríguez-Moñino (1929: 83), y que actualmente sería una de las estrellas de la base textual de una aproximación al sujeto y la identidad literaria de un escritor como él. Lamentablemente, como tanto en la ingente obra gallardina, solo contamos con la mención de su pérdida. En segundo lugar, el epistolario de Gallardo luce otra particularidad, cuya materialización ya queda en las manos de los estudiosos e investigadores. Me refiero a la intención de Gallardo de publicar buena parte de él, un caso de construcción del yo autorial realmente significativo en la época, un ejemplo de superación de la condición de *épistolier*, el que escribe cartas a un corresponsal sin pensar en otro público, para convertirse en *auteur épistolaire*, que, por el contrario, considera la eventualidad de otros receptores o, directamente, prepara el conjunto de sus escritos para su publicación (Duchêne, 1971: 177). Y esto en un registro de producción epistolar particular y personal, sin aparentemente voluntad literaria, sin que estemos en el terreno de la *literatura epistolar*, sino en el de una correspondencia *cuasi* profesional.

El testimonio de esta pretensión de Bartolomé José Gallardo se encuentra en una carta dirigida a su amigo el gaditano Joaquín Rubio Muñoz en noviembre de 1845, es decir, cuando el extremeño tiene ya sesenta y nueve años y encara el tramo final de su vida.

Repasando mis cartas —escribe— para imprimir-las veo qe las de V. son mui pocas, i esas pocas no de las más gallardas qe yo á V. tengo escritas. Si V. quisiera dar un meneón á sus papeles i ver si me encuentra alguna más! (Sainz-Rodríguez, 1986: 339)⁷

La expresión de ese deseo no pasó inadvertida al Bibliotecario de la Academia de la Historia Carlos Ramón Fort (Pérez de Guzmán, 1920: 317), cuando redactó el informe de recepción de las epístolas gallardinas que donó a la institución en 1875 el hijo de Joaquín Rubio a la muerte de su padre el año anterior. Un conjunto de cincuenta cartas escritas entre 1824 y 1852 a diferentes corresponsales, y que fueron las que publicó Sainz Rodríguez en el quinto apéndice de su libro de 1921 (Sainz Rodríguez, 1986: 311-362), que también destacó la voluntad del escritor de reunir y publicar sus cartas, igual que Moñino, años después, cuando dio a conocer nuevas epístolas inéditas de Gallardo (Rodríguez-Moñino, 1960: 5). Las que han llegado a nosotros son ejemplos impagables de la riqueza estilística (Senabre, 1975) de don Bartolomé y de su voluntad de dejar prueba de sí en las gavetas de sus amigos y corresponsales, y de recuperarlas. Algunas, como la que escribe a José de la Peña Aguayo en junio de 1830, no solo son crónicas de sus penalidades, sino que confirman esta voluntad:

Aunque A. leyó i releyó mis papeles, para deletrear-los mas de espazio, se quedó allá con un legajo de *cartas*, qe tuvo en su poder mucho mas de un año, hasta qe a puras istanzias mias me las devolvió. — Por esas cartas veria el aprezio con qe pagan el mio algunas personas qe me favorezen con su amistad. Si en esas o en otras cartas de mi correspondencia ha encontrado dicho Sr. méritos para ello, porqué no me forma por ellas causa? Todo cuânto ese buen Sr. diga de mi correspondencia, es suposizion suya: en mis cartas i las de mis amigos lo mas qe se puede encontrar son rasgos de indignazion contra la barbarie qe A. i otros tales como él están gratuita, brutal y atrozmente enpleando en mi martirio. (Rodríguez-Moñino, 1955: 309)

⁷ La misiva es una de las que publica Sainz Rodríguez en el quinto apéndice de su libro de 1921 provenientes de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia.

Las cartas contienen también la autodesignación de la firma como un elemento autorial o *marca* que es especialmente significativo en quien tanto escribió, tanto leyó y, sobre todo, en quien poseyó y manejó tantos papeles manuscritos e impresos sobre los que dejó marcas de lectura (Lama, 2015), como aquel que da testimonio autógrafo de su *paso y estadía* entre letras, o simplemente hace constancia de su propiedad. El apellido «Gallardo» es la firma de la mayoría de sus cartas, en las que, como en la X a Peña Aguayo (Rodríguez Moñino, 1955: 298) se autodenomina como tal, además de firmarla así. «Gallardo» se lee en numerosos escritos del polígrafo extremeño, como si fuese una divisa, una firma que daba autenticidad y rotundidad a sus textos, fuesen estos un opúsculo o una nota al pie, como la primera de su carta ensayo *Del asonante...* dirigida a Miguel José Moreno:

Enzerrado él en el convento de la Merced en Cádiz, i yo desterrado, en Sevilla primero, i despues en Chiclana, ambos por *Liberales*, aliviabamos asi con nuestra correspondenzia literaria el peso de nuestras cadenas. D. José Miguel era entónzas Párroco (suspensio) de la iglesia rural de S. José de Cádiz; últimamente, mejorando de suerte, está de Vicario Eclesiástico en la ciudad de Medina-Sidonia.— Gallardo. (Gallardo, 1848: 99)

«G.», «B. J. Gallardo», «B.J.», «B. José» son otras marcas de sus epístolas que denotan una conciencia autorial, a veces no exenta de rasgos de humor y chanza en la firma, como en la última que dirigió al párroco de su pueblo Campanario, Diego del Rivero, pocos meses antes de morir, que transcribo íntegra como ejemplo también de tono confesional, de autobiografismo y de juego con el propio nombre y el apodo popular de la familia del bibliógrafo:

Toledo 25 marzo.

1852.

Querido Diego:

Mucho he dado en acordar-me de Raudona, i de aquellos tiempos felices, en qe los dós teníamos menos años, i muchos menos desengaños. Esto quiere dezir qe la culebra se quiere ya morder la cola. El verano pasado estuve para liar-las; pero Dios ha querido qe me ponga tan bueno, qe parece qe he dado atras un salto de diez años. Vivamos, Diego mio; i veamos siqiera en

qué para o como empieza, esto: así como así, yo puedo bien ver-lo, si Dios me conzede algun ensanche a la vida: todavía no he mudado los primeros ojos. Es verdad qe tengo ya 74 años cumplidos; pero ¿qe vale eso comparado con la eternidad? Como-qiera, yo sentiría morir-me sin ir a dar-os un abrazo.

Entre tanto, vaya una impertinenzia. Escoje-me una buena yunta de bueyes parejos, y manda-me-los con Santos o con quien mejor te parezca, a Toledo A D. Cesareo de Ariz, Tahona de la Concepcion. A el dejo dinero para pagar su importe: al mismo puedes tambien escribir por el correo. Yo marchó mañana, i no se si iré con mis huesos a dar a Valenzia del Zid.

Donde qiera soi tu afectisimo invariable

Baltolo Beato.

Memorias.

He echado una rúbrica qe haze mas de 60 años qe no echo. (Rodríguez-Moñino, 1929: 91)

Otro buen ejemplo como texto principal de autorreferencialidad es su *Aceptación de mis poderes de diputado*, dirigido al Jefe político de la Provincia de Badajoz en noviembre de 1837:

El rigor con que profeso la lei de buen repúblico en orden al servizio de mi patria, no permite que cuando ésta me llama (aunque novísima-mente la lei deja al libre alvedrío del llamado la obediencia) deje yo de acudir pronto al llamamiento haziendo de la invitazió deber...

Si mi patria en los luzidos intervalos que la tiranía la ha dejado, hubiese de veinte años á esta parte empleado antes en su servizio mi persona, sin duda alguna hubiera yo podido desempeñar mi ofizio con más satisfazió i aprovechamiento común. [...]

Bien quisiera engañar-me en mis fatídicos temores; pero mucho rezelo que las ruedas maestras del Estado, al poner-se en movimiento, salten rotas, ó se paren por no tener entre sí el justo engrane que las debe hazer andar en concertado compás á una mano.

Con efecto, yo entiendo que sobre el demasiado vuelo que sus artífizes han dado á la una, esmerándose en hazer una rueda de oro, de liga muy baja la otra, mordiendo el metal más duro sobre el blando, á poco uso es

más factible que evitable el que la rueda fuerte coma, gaste i destruya á la endeble, causando un desbarate total en el Estado.

Éstos son mis temores, fundados en las opiniones que ha labrado en mi espíritu el estudio i la contemplación: opiniones que en reivindicación de nuestros justos derechos, con los fundamentos en que estriban, espero comunicar con mis poderdantes con aquella franqueza propia de los hombres libres, i aquella seguridad que debe afianzar-me al carácter de *inviolabilidad* legal que reviste mi persona: dispuesto empero, aun cuando ésta llegue á faltar-me (como á tantos tantas vezes ha faltado) á correr siempre el riesgo de mis opiniones. Yo estoi siempre pronto á sacrificar-me en las aras de mi patria⁸.

Los últimos veinte años de la vida del autor del *Diccionario crítico-burlesco* contienen algunos testimonios de autoproyección autorial que son de especial interés por estar relacionados con su actividad política o por ser indiciarios de una contemplación de la propia vida desde la perspectiva que dan los años transcurridos y las muchas vicisitudes pasadas. Por ejemplo, en una de las piezas de su polémica a raíz de *El buscapié* de Adolfo de Castro, *Zapatazo a zapatilla...* (Gallardo, 1851), alude a su edad y a su equipaje intelectual cuando rechaza o se burla de las críticas de Lupián Zapata, y escribe desde Toledo, desde La Alberquilla:

¿O qerrá ZAPATILLA en esto dar a entender qe yo, al cabo de mis años, no las he leído?— Múchos ántes qe él naziera, me sabía yo ya de memoria las mas picantes de ellas en verso; i de las en prosa tenía acotados los pasajes mas curiosos para las Vidas de ilustres Escritores *Murzianos*, con las demas de los de España. (Gallardo, 1851: 31-32)

Son páginas, sin duda, con una motivación de invectiva y como respuesta a un texto previo; pero que contribuyen a construir una biografía de su mano con la mención de datos verificables:

⁸ La *Aceptación...* la recogió Sainz Rodríguez (1986: 215-216).

Me acuerdo qe cuando yo estudié, el siglo pasado, Física Esperimental en la Universidad de Salamanca, fué mi Catedrático (aventajadísimo, como todos los Mäestros qe he logrado siempre la fortuna de tener) el Dr. D. JOSE RECACHO, Presbítero, *Médico, Capellan i Comfesor* de la Ecsz. Sra. Marquesa de Almarza: i *ainda mais*, casado ántes (viudo ya por consiguiente,) i con todos estos estados i dos hijos: uno de ellos, por zierto, D. Juan Recacho, el Superintendente qe fué del Ramo de Seguridad-pública, i condiszípulo mio en Filosofía bajo la enseñanza del doctísimo Mäestro MARTEL. (Gallardo, 1851: 41)

Termino con la expresión del deseo de continuación de un recuento, cada vez más nutrido y más exhaustivo, de aquellos trozos entresacados de una obra inmensa que ayuden a la construcción de una de las imágenes autoriales más apasionantes y valiosas de la historia intelectual española desde el siglo XVIII. Este Gallardo más desde dentro, más soterrado, de la letra pequeña de una escritura atornadora de polemista, quizá tenga la justificación de quien fue perseguido desde casi sus primeros pasos en la literatura, en la erudición, en la crítica, y se instaló en una refutación y defensa permanentes, en un modo de exculpación que le llevó a reafirmarse con sentidos trazos de su autorretrato. Su coraza fueron los libros, que atesoró y estudió, pero que también le sirvieron para rebatir y testificarse —y testificarse—, y sentirse autor.

OBRAS CITADAS

- ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española* [IV]. *El romanticismo*, Madrid, Gredos, 1982.
- ARTIGAS, Miguel, «Una colección de cartas de Gallardo», *Boletín de la Real Academia Española*, 15, 1928, págs. 636-650.
- CAÑETE, Manuel, *Carta al Sr. D. José María Asensio y Toledo, sobre sus opúsculos relativos al pintor Francisco Pacheco y al dramático Sebastián de Horozco*, Madrid, Imprenta de Tejado, 1868.
- DUCHÊNE, Roger, «Réalité vécue et réussite littéraire: le statut particulier de la lettre», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 71.2, 1971, págs. 177-194.
- GALLARDO, Bartolomé José, *Cartazo al Censor General por el autor del Diccionario Critico-Burlesco, Con motivo de la abortiza impugnación al Diccionario, anunciada por las esquinas en son de excomunion*, Cádiz, Imprenta del Estado-Mayor, 1812.
- , *El Criticón, papel volante de Literatura y Bellas-artes*, Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1835.
- , *Del asonante, su naturaleza, y esquisito mecanismo; misterio ritmico, no penetrado por nadie, hasta que lo descubrió el Autor de la siguiente carta*, en *Antología Española. Revista de Ciencias, Literatura, Bellas Artes y Crítica de El Siglo*, Madrid, Imprenta de El Siglo, núm. 3, 1848, págs. 99-111.
- , *Zapatazo a Zapatilla, i a su falso Buscapié un puntillazo*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Burgos, 1851.
- , *Obras escogidas*, ed. de Pedro Sainz Rodríguez. Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1928.

- , *Diccionario crítico-burlesco del que se titula Diccionario razonado manual para inteligencia de ciertos escritores que por equivocación han nacido en España*, ed. de Alberto Romero Ferrer y Daniel Muñoz Sempere, Gijón, Trea, 2021.
- GARCÍA GARCÍA, Jesús María, «El Soplón del Diarista de Salamanca», *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, 27-28, 1991, págs. 147-165.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, David, Reseña de «Agustín de la Granja, *Índice onomástico del Ensayo de una biblioteca española de B. José Gallardo*, Anejos de *Analecta Malacitana*, 2009, 356 págs.», *Analecta Malacitana*, 31, 2008, pp. 757-759.
- GONZÁLEZ TROYANO, Alberto, «Diversidad y ruptura en las aficiones literarias de Bartolomé José Gallardo», en *La razón polémica. Estudios sobre Bartolomé José Gallardo*, coord. de Beatriz Sánchez Hita y Daniel Muñoz Sempere, Biblioteca de las Cortes de Cádiz, 3, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura. Ayuntamiento de Cádiz, 2004, págs. 19-31.
- LAMA, Miguel Ángel, «Bartolomé José Gallardo y la *Colección de Cortes de los Reinos de León y de Castilla (1836)*», *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, 23, 2015, págs. 183-212.
- MUÑOZ SEMPERE, Daniel, «Una apología de la sátira: estudio y edición del *Memorial en Defensa de las Poesías Póstumas de Don José Iglesias de la Casa*» en *La razón polémica. Estudios sobre Bartolomé José Gallardo*, coord. de Beatriz Sánchez Hita y Daniel Muñoz Sempere, Biblioteca de las Cortes de Cádiz, 3, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura. Ayuntamiento de Cádiz, 2004, págs. 141-209.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Juan, «Cartas familiares de don Bartolomé José Gallardo», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 77, 1920, págs. 312-319. Incluye el «Informe de D. Carlos Ramón Fort» sobre las cartas de la Real Academia de la Historia.
- PÉREZ VIDAL, Alejandro, *Bartolomé J. Gallardo. Sátira, pensamiento y política*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1999.

- PÉREZ VIDAL, Alejandro, *Bartolomé José Gallardo. Perfil literario y biográfico*, Cuadernos Populares, 60, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2001.
- , «Gallardo y Blanco, Bartolomé José», en *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, vol. XXI (Furnó i Abad-García López), 2009, págs. 168a-171b.
- RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, Luis María, «D. Bartolomé José Gallardo», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 21, 22 de mayo de 1853, págs. 162b-164b; núm. 22, 29 de mayo de 1853, págs. 170a-172b y núm. 23, 5 de junio de 1853, págs. 177a-180a.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, «Tres cartas inéditas de D. Bartolomé J. Gallardo (1849-1852)», *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, 3, 1929, págs. 83-91.
- , *Don Bartolomé José Gallardo (1776-1852). Estudio bibliográfico*, Madrid, «Sancha», 1955. Edición facsimilar, Badajoz, Unión de Bibliófilos Extremeños, 1994.
- , «Correspondencia inédita de D. Bartolomé José Gallardo (1824-1851)», *Revista de Estudios Extremeños*, 16.1, 1960, págs. 5-60.
- , *Historia de una infamia bibliográfica. La de San Antonio de 1823. Realidad y leyenda de lo sucedido con los libros y papeles de don Bartolomé José Gallardo. Estudio bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1965.
- ROMERO FERRER, Alberto y Yolanda VALLEJO MÁRQUEZ, «Un testamento traicionado de Gallardo: las *Cartas dirigidas desde el otro mundo a Don Bartolo Gallardete de Lupianejo Zapatilla* (estudio y edición)», en *La razón polémica. Estudios sobre Bartolomé José Gallardo*, coord. de Beatriz Sánchez Hita y Daniel Muñoz Sempere, Biblioteca de las Cortes de Cádiz, 3, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura. Ayuntamiento de Cádiz, 2004, págs. 287-334.
- ROMERO FERRER, Alberto y Daniel MUÑOZ SEMPERE, «Estudio preliminar» a su edición de Gallardo (2021), págs. 13-79.

- ROZAS, Juan Manuel, *Los períodos de la bibliografía literaria española. Ejemplificados con los bibliógrafos extremeños*, Trabajos del Departamento de Literatura, 4, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1983.
- RUBIO HERNÁNDEZ, Olimpia, «La lengua de Bartolomé José Gallardo», en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, (Cáceres, 30 de marzo-4 de abril de 1987), coord. de Manuel Ariza, Antonio Salvador y Antonio Viudas, Madrid, Arco Libros, 1988, vol. II, págs. 1345-1354.
- SÁNCHEZ HITTA, Beatriz y Daniel MUÑOZ SEMPERE, coords., *La razón polémica. Estudios sobre Bartolomé José Gallardo*, Biblioteca de las Cortes de Cádiz, 3, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura. Ayuntamiento de Cádiz, 2004.
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro, «Introducción» a Bartolomé José Gallardo, *Obras escogidas*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, tomo I, 1928, págs. VI-XXXVI.
- , *Bartolomé J. Gallardo y la crítica de su tiempo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986. Reedición de Pedro Sáinz Rodríguez, *Bartolomé J. Gallardo y la crítica literaria de su tiempo. Extrait de la 'Revue Hispanique'*, tome LI, Paris, 1921.
- SENABRE, Ricardo, «Notas sobre el estilo de Bartolomé José Gallardo», *Revista de Estudios Extremeños*, 31, 2 (mayo-agosto, 1975), págs. 333-345. Reed. en Ricardo Senabre, *Escritores de Extremadura*, Col. Rodríguez-Moñino, 8, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz, págs. 109-126.
- ULLOA Y PEREIRA, Luis, *Versos que escribió D. Luis de Ulloa Pereira, sacados de algunos de sus borradores, dirigidos a la alteza del señor Don Juan de Austria*, Madrid, Diego Díaz, 1659.
- VEGA, María José, «Auctor damnatus. Del libro reprobado al autor prohibido (1557-1613)», *Bulletin Hispanique*, 121, 2 (*Representaciones de autor (XV-XIX)*). *Retratos, biografías, polémicas*, dir. Pedro Ruiz Pérez), 2019, págs. 519-537.



«CARTA EN RESPUESTA DE OTRA
QUE LE HABÍA ESCRITO UN AMIGO...»
DE BENEGASI Y LUJÁN:
LA PLASMACIÓN DEL YO AUTORIAL
EN UNA EPÍSTOLA ANECDÓTICA

Tania PADILLA AGUILERA
Universidad de Córdoba (España)
l52paagt@uco.es

Recibido: 16 de enero de 2024
Aceptado: 14 de febrero de 2024
<https://doi.org/10.14603/1112024>

RESUMEN:

La «Carta en respuesta de otra que le había escrito un amigo...» de José Joaquín Benegasi y Luján (1707-1770) es un papel fechado en torno a 1747. En esta extensa composición, el poeta cuenta las vicisitudes vividas tras su traslado a Loja desde la capital madrileña. Se instalará en esta localidad granadina acuciado por su precariedad económica, de la que no dudará en hacer gala. Esta composición, de la que ofrecemos una edición modernizada, se plantea como un interesante juego dialéctico en el que Benegasi se desahoga de sus males ante un anónimo amigo. El poeta madrileño establece así un interesante juego epistolar en el que reconocemos sus habituales marcas literarias: una fuerte autorreferencialidad, una notoria presencia de lo metaliterario, un inteligente uso de la dilogía y un marcado estilo jocoserio.

PALABRAS CLAVE:

Benegasi y Luján, estilo jocoserio, epistolaridad, literatura circunstancial.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 11 (2024) / ISSN: 2297-2692

«CARTA EN RESPUESTA DE OTRA
QUE LE HABÍA ESCRITO UN AMIGO...»
BY BENEGASI Y LUJÁN:
THE EMBODIMENT OF THE AUTHORIAL SELF
IN AN ANECDOTAL EPISTLE

ABSTRACT:

The «Carta en respuesta de otra que le había escrito un amigo...» by José Joaquín Benegasi y Luján (1707-1770) is a paper dated around 1747. In this extensive composition, the poet recounts the vicissitudes he experienced after his transfer to Loja from the Madrid capital. He will settle in this town in Granada urged by his economic precariousness, which he will not hesitate to show off. This composition, of which we offer a modernized edition, is presented as an interesting dialectical game in which Benegasi vents his ills to an anonymous friend. The Madrid poet thus establishes an interesting epistolary game in which we recognize his usual literary marks: a strong self-referentiality, a notorious presence of the metaliterary, an intelligent use of dilogy and a marked «jocosero» style.

KEYWORDS:

Benegasi y Luján, «Jocosero» Style, Epistolarity, Circumstantial Literature.



1. UNA INTRODUCCIÓN

La «Carta en respuesta de otra que le había escrito un amigo noticiándole cierto desengaño de una parienta» es un papel de 14 páginas en formato 4°. Palau (1962: 27322) le atribuye la autoría a Benegasi y Luján (1707-1760), y Aguilar Piñal (1981: 4075) señala como fecha de impresión 1747 (Ruiz Pérez, 2012: 153). El estilo de la composición es inconfundiblemente benegasiano, y en lo que respecta a su fecha de publicación esta podría confirmarse a partir de la anécdota expresada en el texto: la instalación del autor en su casa de Loja debido (o eso señala él mismo) a razones económicas. Probablemente la vida en Madrid era insostenible para él, lo que lo llevó a acudir al arrendamiento de varias de sus propiedades en diferentes momentos de su vida. En un estudio anterior (Padilla Aguilera, 2019b), pudimos constatar la falacia del ejercicio del cargo de «regidor perpetuo de la ciudad de Loja» con el que Benegasi acompañaba a su firma en sus publicaciones (Padilla Aguilera, 2019b: 372-394). Sabemos que esta regiduría perteneció a su familia, pero fue vendida en el siglo XVII. Sin embargo, a lo largo de nuestras pesquisas en los archivos, no hemos logrado dar con las escrituras de la propiedad de la que habla el autor. Su existencia, sin embargo, parece quedar corroborada por lo narrado en este poema, cuya base autobiográfica no parece cuestionable (Padilla Aguilera, 2019b: 372-373). El poema cuyo estudio abordamos es una epístola. Ya desde la primera mitad del siglo XVIII se rescata este subgénero literario de estirpe horaciana como soporte adecuado para la preceptiva poética. Rico García (2000) señala la identificación y/o mixtura que se produce entre epístola, diálogo y *oratio* desde la consolidación y el desarrollo del subgénero de raigambre horaciana, ya a mediados del siglo XVI. La epístola se hace eco del uso oral para huir de la afectación de otro tipo de composiciones más elevadas, y además proporciona al autor «una gran libertad compositiva y elocutiva», así como una enorme flexibilidad en lo que respecta al estilo (Rico García, 2000: 399-401). Esto hace que en este molde estrófico sea posible incluir observaciones al destinatario o digresiones de carácter más subjetivo. En cualquier caso, el éxito del género a lo largo de todo el siglo XVIII probablemente tiene que ver con un deseo de que el texto poético llegue a un lector más amplio.

La «Carta en respuesta de otra» cabe entenderla en clave dialéctica. Como ya se ha señalado, la elección literaria de la epístola no es en absoluto novedosa, pues

esta apunta al éxito del género epistolar en la literatura de este período (Rico García, 2000; Ruiz Pérez, 2013). El propio Benegasi tiene numerosos textos epistolares (Benegasi y Luján; Ruiz Pérez, ed. 2012). A partir de este formato el poeta madrileño se propone responder a las cuitas de su «amigo» con sus propias cuitas, propiciando así un intercambio verbal que pudiéramos calificar de «desahogo». Con estos mecanismos se activa una singular pragmática comunicativa que funciona dentro del propio texto (el autor reproduce diálogos con sus convecinos de una enorme expresividad), fuera de él (el autor se dirige a su amigo, pero también al lector, pues se trata de un texto publicado) y en relación con otros textos, con los que este dialoga (principalmente los pertenecientes a este subgénero).

Esta carta se escribe «en respuesta de otra» de la que no tenemos constancia: su naturaleza bien pudo ser privada o incluso inexistente. Una supuesta circunstancia real sirve de detonante para el propósito de Benegasi, que es redactar una carta en la que cuenta «a su amigo», y con ello al lector, las vicisitudes vividas tras su instalación en Loja. En este sentido, el destinatario primero del texto es ese amigo, al que el autor trata como a un igual. Es decir, este no es un noble con el que el poeta está en deuda o con el que persigue establecer algún tipo de vínculo basado en el mecenazgo.

En lo que concierne a la métrica, nos encontramos ante una composición formada por casi 400 versos de 11 sílabas. A pesar de su articulación estrófica, dado el carácter fuertemente narrativo del poema, se acaba imponiendo la versátil estructura discursiva del endecasílabo en relación con el formato de la epístola. Así pues, la forma estrófica utilizada por Benegasi responde a los cánones establecidos para el subgénero literario desde el que se expresa. Sin embargo, el contenido de la composición, que podríamos encuadrar dentro de su utilizadísima fórmula de «lo jocoserio» (Étienvre, 2004), genera una suerte de ruptura del decoro muy del gusto del poeta. Su estilo, una mezcla entre lo postbarroco y las formas neoclásicas, se caracteriza, además de por la incorporación de ese tono jocoserio, por la presencia de lo mundano, lo prosaico y, en última instancia, lo crematístico (Padilla Aguilera, 2021). A este respecto, Ruiz Pérez señala la relevancia «de una poética de lo jocoserio», en la medida en que «esta se erige en clave ineludible para entender las inflexiones estéticas que, al hilo de los tiempos, pondrán fin al barroco y despejarán el camino para el advenimiento de una escritura ilustrada» (Ruiz Pérez, 2012: 147-148).

Estas específicas características de la «Carta en respuesta de otra...» la convierten en un texto enormemente representativo de la poética del autor. En él se exponen en clave cómica unos hechos que *a priori* resultan dramáticos: el poeta se ha trasladado a Loja porque su precaria situación económica le impide hacer vida en Madrid. Allí se encuentra con una inquilina que ha causado cierto desorden tanto en su inmueble como en sus enseres. A pesar de lo dramático de las circunstancias, Benegasi, en un alarde de cínica autoburla, configura una suerte de jocoso desahogo supuestamente destinado a un amigo a cuyas desgracias personales busca corresponder siguiendo tácitamente el célebre refrán de «mal de muchos, consuelo de tontos». Como en tantas de sus composiciones, el juego dialéctico planteado genera una pragmática de gran complejidad que trasciende lo textual para apuntar al contexto y, con ello, ayudar a la reconstrucción del perfil autorial de Benegasi.

Antes de proceder al análisis del texto en cuestión, que no ha sido editado de forma exenta desde el siglo XVIII, en el siguiente epígrafe incluimos una versión de este modernizada que ayude a su mejor comprensión por parte del lector actual. Asimismo, en esta se respetan los aspectos que consideramos más interesantes la *mise en page* del papel original (uso de mayúsculas, articulación estrófica). Con esto se persigue que la composición no pierda el efecto visual que pudo tener para el lector de su tiempo.

2. EL TEXTO¹

CARTA EN RESPUESTA DE OTRA QUE LE HABÍA ESCRITO UN AMIGO
noticiándole cierto desengaño de una parienta.

Amigo y dueño:

Si tú de Salomón no te olvidaras, muchas cosas que lloras no lloraras, pues tuvieras presente que decía maldito el hombre que del hombre fía.	5
Si quieres evitar nuevos enojos, de solo Dios fiar y abrir los ojos, advirtiendo son máximas discretas recelar de mujeres y escopetas.	10
Pierde más en el mundo quien más pone. De mazos y de yunques se compone, pero, aunque los primeros tengan brazos, mejor están los yunques que los mazos.	15
La solidez hermosa del diamante en los golpes ostenta lo constante, y si uno y otro y otro no sufriera, fuera diamante, pero no luciera.	20
Más de una vez (quizá desde la cuna) estriba en la desgracia la fortuna, y más de muchas la segunda, reacia, viene como fortuna y es desgracia.	25
¿Qué sabemos si en ti pasa lo propio, y lo que impropio juzgas no es impropio? ¿Qué sabemos, amigo, en que no erremos? Y, en suma, ¿qué sabemos que sabemos?	25
Aliéntete como verdad notoria que sin trabajos no se adquiere gloria.	

¹ Queda pendiente para un trabajo ulterior una aproximación al texto desde el punto de vista de la bibliografía material que nos permita dilucidar algunas cuestiones que aún no están demasiado claras en lo que respecta a su filiación editorial. Asimismo, dejo para más adelante una anotación detallada del mismo que permita esclarecer algunos pasajes más oscuros.

Y advierte que —pues debe dar consuelo—
no es camino de coches el del Cielo.

Dichoso tú, que, en cuanto sé, padeces.
Como mereces menos, más mereces. 30
Y desgraciado yo, que, aunque padezco,
como merezco más, menos merezco.

En lo que me preguntas de mi vida,
la paso en mis cortijos divertida,
que a un caballero, cuando está sin porte, 35
mejor le es un cortijo que la corte.

Logro en ellos cazar y, según toco,
pues consigo cazar, no logro poco.
Mas no porque lo diga me celebres:
infórmate primero de las liebres. 40

Infórmate, que algunas escaparon;
que, aun siendo cojas, a Madrid llegaron.
Conque, en hallando alguna liebre coja,
pregúntala por mí, que va de Loja.

Y si la ves morir, será importante 45
el sacarla los tacos al instante,
que yo los echo de papel hoy día,
y quizá te hallarás con carta mía

o con algunas coplas, que mis versos
atacados ocultan los perversos. 50
Digno castigo, pues me dan sonrojos;
bien lo merecen: ¿para qué son flojos?

Me salen (voy al caso) perdigones,
y, aunque ellos parten como exhalaciones,
de poder alcanzarlos hallo el modo, 55
que en poder poner bien los puntos está todo.

Como ya mis aciertos logran fama,
me regaló un gran perro cierta dama
con cuyas muestras pocas veces yerro.
Dios se lo pague, pues me dio un gran perro. 60

Él es un animal tan peregrino,
que tiene más olfato que un vecino,
pues como en ser curiosos se develan,
no hay cosa los vecinos que no huelan.

Tiene bastantes pies, no mala traza, 65

y de ver que regalen para caza
perros las damas no es razón que asombres,
que cazan más las hembras que los hombres.

En fin, errando aquí y allí acertando,
ya cayendo, señor, ya levantando, 70
en estos montes de perdices llenos,
cazando más que allá, disparo menos.

Tengo con la escopeta gran cuidado,
evitando cargarla demasiado,
que, si excede la carga a lo posible, 75
aun hace reventar a lo insensible.

Y, sin embargo, sufro el contratiempo
de llevar una coz al mejor tiempo,
que ella sabe dar –¡oh, dura estrella!–.
Pero ¿qué hemos de hacer? Basta ser ella. 80

Mas dejaré la caza y el cortijo.
No me digas, quizás, lo que otro dijo,
y fue que para herir la vez que quiero,
hallo el mejor cañón en mi tintero. 85

Mi casa pintaré, pero, ¡ay, amigo,
válgame todo Dios! ¿Qué es lo que digo?
¿Yo pintarla no menos?, ¿yo pintarla?
Perdona, que no puedo revocarla. 90

Solo diré que logro en sus balcones
descubrir campo y otras diversiones. 90
¡Qué de verde se ve! ¡Cómo recrea!
Supongo que bien hay para quien sea.

A lo lejos, don Juan, a ver se alcanza
una ermita que llaman «Esperanza»,
entre unos edificios algo viejos, 95
conque me coge la esperanza lejos.

Lejos me coge, y noto que es desdicha,
pero, mirado bien, ¿cuándo la dicha
(terca en burlar a muchos, y muy terca)
a Benegasi le cogió más cerca? 100

La inquilina, señor (que la halle mala),
hizo caballeriza de una sala.
Yo volví a deshacer el desatino,
conque ocupo el lugar de su pollino.

Aunque dirá quien tenga inteligencia que la casualidad fue providencia, pues, mirado con todo fundamento, ¿qué más da un mayorazgo que un jumento?	105
Confieso me costó varias molestias desalojar de casa muchas bestias. Marrana vi durmiendo en la cocina: ¡mira, por vida tuya, qué cochina!	110
Como a que se mudasen prisa daba, la mujer, aturdida, suspiraba, diciendo con gran llanto y gran conflicto: «¿Adónde irá el borrico de Frasquito? ¿Adónde le pondré que esté abrigado?».	115
Y el hijo también dice acongojado: «Si Dios quisiera que viviese padre, no echaran a la marrana de mi madre».	120
Enfadado, les dije que callaran, o que con el borrico solo hablaran, y a poco gasto más le mantendrían, pues era paja cuanto me decían.	125
De la sala mejor estaba el cielo hecho un infierno ya, y un terciopelo de humo y manchas a nubes nada escaso. Pero he podido ver el cielorraso.	130
Estaban las ventanas y las puertas más abiertas-cerradas que no abiertas. Llave ni cerradura ni por yerro, solo por aldabón hallé un cencerro.	135
Según la casa vi, si yo tardara en venir algo más, no la encontrara. Y la ruina que aquí pongo patente es de tejas abajo solamente.	140
Sin duda que esta gente discurría que en la vida del mundo me vería, y ¡cómo, lejos de sufrir sonrojos, la reparaban solo con los ojos!	140
En suma, con sangrar a mi bolsillo (y no le amenazaba garrotillo), he conseguido quede reparado	

lo que estaba bien visto y mal mirado.	
Pero un chiste se olvida noticiarte,	145
¡y ojalá de él te hubiese dado parte!, pues de chiste que a mí no me contenta más quisiera dar parte que no cuenta.	
El caso fue que la inquilina mía puesto en un cuarto decente me tenía	150
y sin la costa de especiales gastos, que también por acá sobran los trastos.	
Pero dirás (y es objeción precisa): «¿Cómo para mudarse daba prisa a gente que tan fina se me ofrece?».	155
Mas no es así, por más que lo parece.	
A mandar que tan presto despojasesen precedió que en lo fino se mudasen, que si ellos lo empezado continuaran en sentido ninguno se mudaran.	160
Y, pues ya la objeción queda vencida (o, por mejor decir, desvanecida), vaya de relación, vaya de cuento, y une lo divertido con lo atento.	
A la mujer que me asistió previno	165
hasta de calabaza para el vino. Otra para vinagre, cuatro tazas, y aun ofrecía dar más calabazas.	
Prestó un velón que rara vez lucía y tan chico que nunca aparecía.	170
Contempla tú el aplauso que merece un velón que ni luce, ni aparece.	
Prestó una cama de bastante altura, eterna, en fin, y, como eterna, dura, que yo, como fatal, llevo seguro (y dé donde quisiere) dar en duro.	175
Viendo que el mármol es con ella tierno, «qué colchones son estos, o qué infierno», decía, revolviendo los colchones, y de hijo y madre hallé los corazones.	180
Entonces proseguí: ya no me admiro de la dureza que padezco y miro.	

- ¡Pobre de aquel a quien le coja el carro,
pues cada corazón es un guijarro!
- ¿Cómo es dable dormir ni tener gana 185
habiendo entre los lienzos esta lana?
Quise arrancarlos, rompo los colchones,
y ni aun pude mover los corazones.
- De postrado por fin y de rendido
he dormido lo poco que he dormido, 190
pues parecía (porque más me aflija)
tener un acreedor cara vedija.
- ¡Mas, ay, qué digresión! ¡Jesús, qué historia!
Volvamos, que es razón, a la memoria.
Por esto, por aquello, por esotro, 195
y por dejar la cama, que es un potro.
- Prestó (vaya el «prestó») bastantes sillas,
y un servidor en que hice seguidillas.
Alhajas dignas del mayor cuidado:
ellas por viejas, y él por lo cascado. 200
- Prestó un Vulcano, lastimado un ojo,
un bufetillo para luces cojo;
prestó un libro, prestó cierta comedia,
y me prestó como cortina y media.
- Prestó un candil y tan sin garabato, 205
que era de quien le dio vivo retrato.
Platos cascados, rotos, amarillos,
y a los vecinos les pidió platillos.
- Prestó algunas esteras, un brasero,
artesa, varillaje, cernedero 210
y un salero de barro que podía,
aun sin sal, divertir, y divertía.
- Prestó dos cazos, un perol, sartenes,
y con estos prestó distintos bienes,
que para el que no viene muy de paso 215
no son decentes, pero son del caso,
- pues, los dichos colchones, bufetillo,
cama, candil, Vulcano, veloncillo,
sillas, esteras, platos y brasero
en lo más riguroso del enero. 220
- Con todo, lo demás, hasta los cazos,

y sin necesitar de ajenos brazos
ni tener precisión ni haber motivo
(a poquísimo tiempo de mi arribo),
se lo fueron llevando, con gran prisa, 225
mientras yo, descuidado, estaba en misa.

Volví a mi casa, tiritando casi,
cuando al entrar (¡oh, pobre Benegasi!),
viendo el saqueo, dije muy sencillo:
«¿Estamos en el tiempo de Ronquillo?». 230

Ama, diga, por Dios, ¿qué, nos mudamos,
o es el año diez en el que estamos?
¿Es loco acaso quien así me asusta,
pues roba trastos y de trastos gusta?

¿Fue la justicia quien a casa vino? 235
Mas respecto el arranque y desatino,
la falta de atención y la malicia,
no pudo ser, no pudo ser justicia.

Ama, ¿quién mis desdichas así entabla?
¿No puede responder? Pues, ¿por qué no habla? 240
Respóndame al respecto, que conviene,
o hable con la cabeza si la tiene.

Si está muda por fin, en algún modo,
perdida el habla, no se pierde todo.
¡Oh, bien haya ladrón que así demuda, 245
pues me ha dejado la criada muda!

Pero, válgame Dios, ¿qué es lo que miro?
Que quiere hablar parece y da un suspiro.
¡Ay, que se queja ya! ¡Jesús, qué susto!
¡Qué poco a un infeliz le dura un gusto! 250

En suma, volvió en sí y, en sí volviendo,
como que estaba en sí fue respondiendo.
Que como tiene en sí la bobería,
en sí está el daño, conque así decía:

«¡Ay, señor! ¡Ay, señor!». Y «ay» repitiendo, 255
con uno y otro «ay» me iba moliendo.

Y, cansado del ay, dije impaciente:
«¿Para qué es decir “ay”? ¿No ve que miente?».
«Ya, señor —me decía titubeando—,
con la ayuda de Dios me iré explicando, 260

pues me quedé en principio tan helada
que todavía estoy desalentada.

Ha de saber usted que la inquilina
es la que ha motivado tanta ruina,
acompañada de un mozuelo rubio, 265
¡y que no envíe Dios a otro individuo!».

«Pues, ¿cómo —repliqué—, viendo el empeño,
no ha sacado la cara por su dueño?
¿Cómo no la sacó?». Y ella responde:
«¿Pues es tan fácil sin saber a dónde?». 270
Y entonces dije yo por consolarla:
«Si no la tienes, ¿cómo has de sacarla?».

Pareme a discurrir y, reflexivo,
como muerto quedé con ser tan vivo.
Que en saberse vencer está el acierto 275
y en conservar lo vivo con lo muerto.

Disimulé por ver qué convenía
y, con ser fuerte la razón que había,
la callé y resistí como una roca,
que la fuerza se pierde por la boca. 280

La comida pedí, ¡qué bello paso
faltando fuente, taza, mesa, vaso!
Y lo que duplicó mi sentimiento
fue que me viesen sin tener asiento.

En el suelo comí, mas no es desdoro: 285
así come también todo rey moro.
Y es natural que aquel que no se doma,
pues vive como un turco, que así coma.

Mas tú dirás que claro se colige
que yo me sé vencer por lo que dije, 290
pero, para una vez que me violento
hay pasión que me duele vencer ciento.

En fin, amigo, mi criada fina
buscó para surtirme la cocina.
Solo el asiento entonces no previene: 295
supongo que la pobre no le tiene.

El cómo yo de alhajas voy cargando,
y el cómo a la inquilina fui mostrando
que no tuvo razón ni por asomo,

para una carta fuera mucho <i>cómo</i> .	300
Yo te iré las noticias repartiendo para que así te vayas divirtiendo, que en este mundo, para más quebranto, en uno es risa lo que en otro es llanto.	
También para otra vez te daré aviso de un raro y singular fideicomiso que puso a mi cuidado cierta vieja que, aun estando testando, no me deja.	305
Ahora solo diré que un buen amigo (que del fideicomiso fue testigo) dijo hablando de un cofre: «traile, traile». Y era el fideicomiso para un fraile.	310
Te diré de los otros albaceas cosas que discuto que las creas, y que, si las creyeres, te harás cruces: mas, ¿por qué se han de hacer, siendo andaluces?	315
No porque otros no tengan bello modo, que, en fin, por todas partes hay de todo; que el poner «andaluces», es constante, fue solo complacer al consonante.	320
Hay en Loja muy buenos caballeros: honran sus lenguas, honran sus sombreros a cuantos ven con singular fineza; solo yo no descubro mi cabeza.	
Los dos brazos manejo con trabajo a causa de un dolor, conque la bajo, y realmente consiste en el bajarla poder algunas veces levantarla.	325
Me va bien con los pobres y los ricos, solo siento me pidan villancicos músicos que, aunque tocan y me alientan, una vez tocan, pero muchas tientan.	330
Escriben de Madrid que un maldiciente dice que me he casado, pero miente. Miente, vuelvo a decir: no se la paso, pues, aunque no me ordeno, no me caso.	335
Es voz que la malicia la produjo, que la vida que tengo es de cartujo.	

Y aun es factible que cartujo me halle,
pero ¿cómo es posible que yo calle? 340

Lo cierto es que estuviera carmelita,
pero el chico, por chico, me lo quita;
y un flato que me suele dar tan fuerte
que me pone a las puertas de la muerte.

En todas partes mienten a porfía; 345
también acá se dijo el otro día,
entre unos aquitivis muy extraños,
que vengo desterrado por diez años.

¿Que un tal Roque, ministro, lo afirmaba
y que desde Madrid lo noticiaba? 350
Yo dije al que lo dijo: «No provoque,
pues, ¿me he metido yo con rey ni Roque?».

Si yo he venido a Loja desterrado,
será que la pobreza lo ha mandado:
ella me hizo venir —aunque sin gana—; 355
ella lo decretó, que es soberana.

También se dice... Pero, ¿qué prosigo?
¡Qué pesado que estoy! ¡Adiós, amigo!
Y di a don Sebastián que me ha pasmado
ver que, siendo capaz, haya medrado. 360

Loja y agosto, a veintidós, parece
(que un poquito de duda se me ofrece),
año setecientos cuarenta,
que con un siete más sale la cuenta.

Tuyo siempre con todo mi albedrío, 365
y tan tuyo que ya no seré mío.
Don José Benegasi, el infelice,
pues procura decir y jamás dice.

3. UN ANÁLISIS

La «Carta en respuesta de otra...» es un poema de 368 versos endecasílabos agrupados, por regla general, en estrofas de 4 versos (solo hay dos casos en los que nos encontramos con agrupaciones de 6 versos) en las que se repite el esquema AABB(CC). También podemos considerarlos pareados con tendencia a agruparse en cuartetos como los de romance, aunque con variaciones. La rima es consonante. Como ya ha sido apuntado en la introducción, el endecasílabo es un verso habitual en el campo de la epístola, pues su formato, próximo a la prosa, es el más adecuado para la transmisión de ideas y la exposición de anécdotas. El carácter estrófico de la composición guarda un estrecho vínculo con la rima consonante. Ambos fortalecen la impronta lírica del poema, que en cierto modo ayuda a matizar la posible gravedad del discurso. Así pues, consideramos que este hibridismo (estructura lírica superpuesta a estructura discursiva) es un correlato formal del fenómeno conceptual de lo jocosero, del que hemos hablado más arriba. De esta forma, en esta particular epístola, Benegasi logra conciliar lo genuinamente epistolar (lo testimonial, lo confesional, el relato de los hechos, la expresión de los sentimientos, el diálogo...) con un lirismo no muy habitual en este formato que está al servicio de esa vertiente jocosa tan querida por el poeta².

En esta «Carta en respuesta de otra...», Benegasi se expone acerca de las desventuras que ha sufrido durante su reinstalación en su casa de la localidad granadina de Loja, localidad de la que, como hemos visto antes, él mismo se autodenominaba «regidor perpetuo». Parece ser que, pese a lo que especulan sus conocidos, ha sido su precaria economía la que lo ha obligado a trasladarse allí procedente de Madrid («Si yo he venido a Loja desterrado, / será que la pobreza lo ha mandado»: vv. 353-356). No obstante, esta mudanza es presentada al inicio como una suerte de retiro voluntario motivado por la promesa de una idealizada naturaleza («Solo diré que logro en sus balcones / descubrir campo y otras diversiones»: vv. 89-90), sublimada en el arte de la caza («Logro en ellos cazar y, según toco, /

² Muchas de estas características asemejan esta composición a una suerte de silva o romance cuya tendencia a la regularidad viene más dada por la propia sintaxis que por la rima.

pues consigo cazar, no logro poco»: vv. 37-38). Ante las habladurías de sus conocidos madrileños, el poeta exhibe su soledad y su supuesta condición de clérigo, a la que asimismo ha llegado en gran medida por razones económicas, tal y como se evidencia en su testamento (Padilla Aguilera, 2019b: 384). Benegasi alude a esta elaborada condición de solitario religioso en los versos 333-338.

Escriben de Madrid que un maldiciente
dice que me he casado, pero miente.
Miente, vuelvo a decir: no se la paso,
pues aunque no me ordeno, no me caso.
Es voz que la malicia la produjo
que la vida que tengo es de cartujo

Sin embargo, a medida que avanza la composición, el autor nos hace partícipes del descontento que le genera su recién estrenada vida rural desgranando sus desventuras con sus inquilinos (primero no se marchan y después, aprovechando su ausencia, le roban) y con el deplorable estado en el que, a su llegada, se encuentra su inmueble.

A pesar de su carácter relativamente unitario, propiciado por la enumeración de anécdotas derivadas de la rutina recién inaugurada de su autor, podemos articular la composición en cuatro partes, a las que cabría sumar el cierre y la despedida mediante una reescritura de las tradicionales fórmulas de cortesía inherentes al género.

En la primera parte (vv. 1-32), a modo de *introito*, Benegasi ofrece una serie de consejos al destinatario de la misiva que se apoyan en su propia (y también desgraciada) experiencia vital. Con esto, el autor realiza una alabanza del talante sumiso y resignado ante una vida cargada de infortunios. En este sentido, desde un paradigma eminentemente cristiano, apela al papel sanador del sacrificio en el camino vital de los hombres. La narración de las anécdotas del poeta sirve como ejemplo de lo anteriormente expuesto. Entendemos que todo esto es relatado al destinatario de la misiva para intentar consolarlo por sus males, al parecer expuestos en una epístola anterior de la que no tenemos noticia.

La segunda parte de la composición (vv. 33-298) se corresponde con el fragmento principal del poema, que, dada su extensión y giros temáticos, podemos a su vez articular en varias secciones. Así, en este fragmento Benegasi describe su nueva rutina (pasear por el campo, el ejercicio de la caza menor...) en la localidad de Loja, a la que ha llegado para hacerse de nuevo cargo de su propiedad (vv. 33-84). A continuación, da paso a la descripción de su casa («mi casa pintaré»: v. 85), así como a la narración de las vicisitudes que ha tenido que vivir a la hora de instalarse de nuevo en ella a causa de la inquilina y su hijo, quienes tardan en marcharse generándole con su permanencia enormes prejuicios (vv. 85-191); seguidamente, Benegasi se excusa por su extensa digresión (vv.193-196), con lo que aprovecha (en su habitual línea metaliteraria) para hacer una reflexión sobre su propio texto. Finalmente, vuelve a la historia de sus vicisitudes, que esta vez se concretan en el robo sufrido en su propia casa por parte de los inquilinos, quienes han acabado marchándose al fin, pero llevándose consigo un ingente número de enseres, pormenorizadamente detallados en la composición (vv. 197-300).

En la tercera parte del poema (vv. 301-356), Benegasi vuelve a dirigirse al destinatario de forma personal para decirle que le irá informando de cuantas novedades le sucedan a propósito de la historia que acaba de contarle. Aprovecha esta parte para relatar sus vicisitudes: las habladurías de los vecinos, la vida cartuja, los encargos de villancicos (esto apunta al reconocimiento del poeta en su entorno).

Finalmente, la cuarta parte (vv. 357-368) se corresponde con la despedida epistolar, el cierre y data del poema, y la firma, también rimada.

Como vemos, se trata de una composición relativamente trabada tanto a nivel métrico como argumental. Así pues, consideremos la articulación propuesta como una mera herramienta para el análisis.

El eje del poema lo constituye la presencia, real o convencional, más o menos estereotipada o sincera, del emisor y el receptor, los dos actantes clave en el género epistolar. Estos se nos presentan ya desde el propio título del poema. Esta es una carta «en respuesta de otra que le había escrito un amigo noticiándole cierto desengaño de una parienta». El determinante indefinido que acompaña al sustantivo «parienta» señala que el autor aludía en esa supuesta carta previa a cierto fiasco con un familiar y no con su señora esposa. Tampoco sabemos mucho más. En cualquier

caso, el hecho de que el texto que nos ofrece Benegasi constituya una réplica a otro anterior confiere a este ciertas resonancias extratextuales que no podemos obviar. La circunstancia de que la identidad del destinatario sea señalada con el inespecífico sintagma «un amigo» apunta, bien a que la identidad de este desea preservarse, bien a que nos encontramos ante una convención estética, esto es, frente a una epístola cuya perlocutividad es ficticia. En este sentido, el verdadero y único destinatario del poema es el lector, que accede a él a través de su publicación impresa en forma de papel. En última instancia, este carácter impreso anularía la naturaleza privada de la misiva transformándola en un texto estrictamente literario.

La presencia de ese destinatario, real o no, se patentiza de forma reiterada a lo largo del poema a través de las formas verbales en segunda persona («olvidaras», «lloraras», «aliéntete», «padeces»...). Además, el poema arranca con una mención explícita a ese «tú» («Si tú de Salomón no te olvidaras») que será retomada un poco más adelante en unos versos (29-32) que constituyen una suerte de síntesis de la composición. En estos, ese «tú» del destinatario es confrontado con el «yo» del autor:

Dichoso tú que, en cuanto sé, padeces.
Como mereces menos, más mereces.
Y desgraciado yo que, aunque padezco,
como merezco más, menos merezco.

Como vemos, con este juego de palabras tan típicamente benegasiano, el poeta contrapone sus males, que expresará a continuación, a los de su amigo. Sin embargo, el pormenorizado relato de sus cuitas no es gratuito, pues, según apunta el autor, este responde a la demanda del destinatario. Así lo vemos en los versos 33-36:

En lo que me preguntas de mi vida,
la paso en mis cortijos divertida,
que a un caballero, cuando está sin porte,
mejor le es un cortijo que la corte.

Podemos afirmar que el poema entero se concibe como una respuesta a una pregunta tácita (inexistente) que además no interesa al lector. Así lo vemos en otros textos del poeta como *Benegasi contra Benegasi* (1760), en los que, asimismo, el autor, desdoblado, se interpela y enmienda a sí mismo. En cualquier caso, estos mecanismos de apelación son inherentes al género y constituyen parte de una formulación frecuente en una época en la que la epístola se convierte en cauce habitual de la expresión poética³. No obstante, podemos encontrar un uso más mundano del género, que permite conectar mejor con Benegasi, tanto en el germen epistolar formado por las cartas cruzadas de Hurtado y Boscán, como en el uso irónico-paródico que vemos en *El Lazarillo*.

Como hemos apuntado ya al inicio de este trabajo, esta composición es claramente representativa de ese particular tono jocosero que tan querido le es al poeta madrileño y que aplicó incluso a sus exitosas vidas de santos⁴. Este carácter dicotómico lo vemos en el contraste que se origina entre el elevado arranque de la composición, de carácter más abstracto, y la exposición de las vicisitudes concretas experimentadas por Benegasi en su instalación en Loja. De esta forma, en los primeros versos el autor ofrece a su amigo una serie de consejos sobre la fortaleza y resignación con las que ha de afrontar los supuestos problemas de los que este le ha hecho partícipe en esa mencionada epístola anterior. Como vemos en estos versos (25-28), el uso de las formas de imperativo y subjuntivo tiene una evidente fuerza pragmática:

Aliéntete como verdad notoria
que sin trabajos no se adquiere gloria.
Y advierte que —pues debe dar consuelo—
no es camino de coches el del Cielo.

³ Acerca de las características formales y conceptuales del género de la epístola, resultan fundamentales los volúmenes colectivos dirigidos por López Bueno (2000) y Lara Garrido (2009).

⁴ *Vida del portentoso negro san Benito de Palermo, descrita en seis cantos, jocoseros, del reducidísimo metro de seguidillas, con los argumentos en octavas, por don José Joaquín Benegasi y Luján* (Madrid, 1750) y *Poesías líricas, y entre estas, la «Vida del glorioso san Dámaso, pontífice máximo, natural de Madrid, martillo de la herejía, diamante de la fe, crisol de la castidad y especialísimo abogado de los perseguidos con falsos testimonios, escrita en redondillas jocoseras»*. Su autor don José Joaquín Benegasi y Luján [...] (Madrid, 1752). Ambas fueron reeditadas en años sucesivos, incluso después de la muerte del autor.

Como podemos comprobar, en esta parte del poema encontramos algunas referencias religiosas (Salomón, Dios, el Cielo...) que forman parte del propósito del autor de conferir a su composición cierto tono solemne, más acorde con el endecasílabo. Sin embargo, como ya hemos apuntado, este va virando hacia lo coloquial y anecdótico. No sabemos si este viraje es intencionado o se deriva del hecho de que Benegasi se siente más cómodo en registros populares, cuasi chocarreros. Así pues, entre esta primera parte y toda la parte central de la composición, encontramos un fuerte contraste entre un lenguaje elevado, plagado de metáforas, al servicio de la expresión de conceptos más abstractos («La solidez hermosa del diamante / en los golpes ostenta lo constante»: vv. 13-14), y un lenguaje coloquial con el que se alude a vivencias concretas (vv. 109-112):

Confieso me costó varias molestias
desalojar de casa muchas bestias.
Marrana vi durmiendo en la cocina:
¡mira, por vida tuya, qué cochina!

Así, pronto ese consejo solemne expresado por un yo autorial que se muestra aparentemente sincero en su calmado discurso vira abruptamente hacia una abierta coloquialidad que encuentra su continuidad en el resto del poema. De esta forma, más adelante abunda un estilo directo que se apoya en exclamaciones de fuerte expresividad, así como en la apremiante acumulación de interrogaciones, algunas de ellas retóricas, que le sirven al poeta tanto para organizar el pensamiento como para su desahogo personal. En el caso de aquellas que, *sensu stricto*, no lo son, cabe señalar que su fuerza pragmática queda limitada en el contexto de una composición poética. Sirva como ejemplo el siguiente fragmento (vv. 229-242):

Viendo el saqueo, dije muy sencillo:
«¿Estamos en el tiempo de Ronquillo?».
Ama, diga, por Dios, ¿qué, nos mudamos,
o es el año diez en el que estamos?
¿Es loco acaso quien así me asusta,
pues roba trastos y de trastos gusta?
¿Fue la Justicia quien a casa vino?

Mas respecto el arranque y desatino,
 la falta de atención y la malicia,
 no pudo ser, no pudo ser Justicia.
 Ama, ¿quién mis desdichas así entabla?
 ¿No puede responder? ¿Pues por qué no habla?
 Respóndame al respecto, que conviene,
 o hable con la cabeza si la tiene.

Este continuo intercambio dialéctico confiere al poema un carácter polifónico muy rico, que lo dota de una enorme plasticidad. En gran medida, esta polifonía resulta de la inclusión de otros actantes (ajenos al emisor y al receptor de la misiva) en el contexto del poema epistolar.

En definitiva, como antes hemos avanzado, este particular uso del tono jocosero logra que la desgracia en abstracto, presentada de forma grave en el inicio, se concrete de manera distendida cuando el autor desgrana sus vicisitudes a la hora de la reapropiación de su inmueble en Loja. De esta forma se produce una clara desmitificación de la desgracia por la vía del humor. Así lo vemos en el siguiente fragmento (vv. 161-180):

Y, pues ya la objeción queda vencida
 (o, por mejor decir, desvanecida),
 vaya de relación, vaya de cuento
 y une lo divertido con lo atento.
 A la mujer que me asistió previno
 hasta de calabaza para el vino.
 Otra para vinagre, cuatro tazas,
 y aún ofrecía dar más calabazas.
 Prestó un velón, que rara vez lucía
 y tan chico que nunca aparecía.
 Contempla tú el aplauso que merece
 un velón que ni luce, ni aparece.
 Prestó una cama de bastante altura
 eterna, en fin, y como eterna, dura,
 que yo, como fatal, llevo seguro

(y dé donde quisiere) dar en duro.

Viendo que el mármol es con ella tierno,
«qué colchones son estos, o qué infierno»,
decía, revolviendo los colchones,
y de hijo y madre hallé los corazones.

Si únicamente atendemos al léxico, comprobamos que este remite de forma recurrente a realidades mundanas, no siempre habituales en el contexto de una composición poética («calabazas», «vino», «vinagre», «tazas», «cama», «colchones»). Además, la presencia de estos términos contribuye más aún a la desmitificación pretendida por el autor cuando son colocados en posición de rima con otros términos supuestamente más elevados («colchones» / «corazones»: vv. 179-180).

En puridad, esta parte central de la composición parece contradecir el mensaje derivado de los primeros versos de la epístola, en los que el poeta se queja de que su desgracia es mayor que la de su amigo, motivo por el que lo pone al día de los últimos acontecimientos vividos. Sin embargo, estos son retratados desde un humorismo que los rebaja. La autoparodia es una práctica poética especialmente querida por Benegasi, pero no podemos olvidar que, pese a su marchamo de aparente sinceridad, nos encontramos ante una obra literaria, en cuya elaboración prima la búsqueda de una estética concreta, así como la adecuación a un determinado cauce métrico.

El resultado de la muy personal apuesta de Benegasi es la ampliación de la anécdota que conlleva una intencionada focalización de lo ancilar. Esto no es nuevo en el autor, como no lo es tampoco el descarrilamiento discursivo, práctica por la que, una vez más, Benegasi se reprende a sí mismo activando con ello un juego metaliterario muy habitual en su poesía. Este juego, a su vez, conlleva nuevos descarrilamientos a los que el autor sabe sacarles un extraordinario partido convirtiéndolos, a menudo, en el fin último de su composición. De alguna manera, podemos decir que la mayor parte de las composiciones de este autor madrileño tiene un carácter metaliterario.

Otro de los característicos sellos de autor que abundan en esta composición, facilitando en gran medida su vertebración, es el recurrente uso de la dilogía, que

contribuye a dotar al conjunto del texto de nuevas resonancias. En su mayor parte, las dilogías que siembran el texto coadyuvan a esa desmitificación por la vía del rebajamiento de la que hablábamos. Es el caso de los versos «¿Yo pintarla no menos?, ¿yo pintarla? / Perdona, que no puedo revocarla» (vv. 87-88) o «y un salero de barro que podía, / aun sin sal, divertir, y divertía» (vv. 211-212). La alusión a la descripción poética como pintura ya la hemos visto en obras anteriores (por ejemplo, en la ya mencionada *Benegasi contra Benegasi*) y sigue de cerca el conocido tópico del *ut pictura poesis* (Padilla Aguilera, 2019: 382-386). Asimismo, es frecuente la mención del autor a la sal (en muchas de sus composiciones vinculada también a la pimienta), como «la agudeza, gracia o viveza en lo que se dice» (*Aut.*, s.v.). En cualquier caso, la dilogía en Benegasi es siempre un recurso que se expande y que, a partir del término que activa su doble –y en ocasiones incluso triple– semántica, logra forjar un concepto cuyo carácter dilógico repercute en todo el fragmento, creando así una sutil red de resonancias polisémicas. Es el caso del contexto recreado en ejemplos como «en estos montes de perdices llenos, / cazando más que allá, disparo menos» (vv. 71-72) o «Enfadado, les dije que callaran, / o que con el borrico solo hablaran, / y a poco gasto más le mantendrían / pues era paja cuanto me decían» (vv. 121-124). En esta línea, encontramos la hoy desapercibida dilogía del vocablo *liebre*, que «también se llama translaticiamente al hombre cobarde, tímido y afeminado» (*Aut.*, s.v.). Este término, asociado en primer lugar a la actividad cinegética del autor y posteriormente acompañado del adjetivo *coja*, adquiere un sentido más complejo del aparente que logra un juego poético basado en una superposición de dobles sentidos que se extiende de los versos 37 al 44.

Consideramos pertinente cerrar este somero análisis con unas pinceladas acerca del inmueble que, en efecto, poseía en Loja el autor y en torno al cual gira la práctica totalidad de este poema. Las pesquisas efectuadas al respecto las recojo en un trabajo anterior (Padilla Aguilera, 2019b: 372-379). Sin embargo, más allá de los documentos históricos que corroboran la existencia de esta casa en la localidad granadina, podemos encontrar reiterados testimonios en otros textos poéticos del autor en los que bien indica su mudanza a Loja, bien aborda el asunto de su rutina allí. Es el caso de la *Vida del glorioso san Dámaso*, en uno de cuyos sonetos afirma el poeta: «Vuélvome a Loja, que mi patria es ya / sintiendo mucho ver que me volví» (Benegasi y Luján, 1763 reed.: 42). Por otra parte, en la reedición de sus *Poesías líricas* Benegasi incluye «una carta que en estilo festivo escribí al reverendísimo Concepción dándole noticia de cierto chasco que me sucedió en Loja», además de

un «Romance descriptivo de la ciudad de Loja, escrito al reverendísimo padre fray Juan de la Concepción» (Benegasi, 1752: 77-91).

Este último guarda una estrecha relación con la composición aquí analizada, puesto que en él, «con el lírico estoicismo de la tradición del *beatus ille*, además de sus hábitos culinarios y su rutina diaria en Loja, Benegasi describe pormenorizadamente los encantos del paisaje rural y, más concretamente, su casa en esta localidad» (Padilla Aguilera, 2019b: 371). Y lo hace en estos términos:

Sin embargo esta pensión,
vivo en mi casa contento,
que si por vieja me enfada,
también por capaz la quiero.
Tiene una parra muy noble,
dije noble y se lo pruebo
en los estrechos enlaces
que logra con los sarmientos.
Salas, alcobas, cocinas,
corrales, patio y graneros
no tienen doscientos años,
pero pasan de quinientos.
De las armas los escudos
se ven aunque se partieron,
que a golpes del tiempo faltan
los grandes sin los pequeños.
Vi mis cortijos, y tienen
bellas tierras, lindos huertos
(y llevan más calabazas,
que algunos casamenteros).
Allí paso muchos días,
allí me estoy divirtiendo
en tirar que, por fin, mientras
voy tirando, no me muero.

Como vemos, una vez más nos encontramos ante un texto de tintes claramente autobiográficos en el que el vate madrileño entremezcla de forma solvente experiencia y poesía, pragmatismo y lirismo, confesión y ejercicio poético.

4. CONCLUSIONES

«Carta en respuesta a otra que le había escrito un amigo...» de Benegasi y Luján es un texto adscrito a una concreta circunstancia vital del autor. No sabemos si las anécdotas en él narradas responden a una realidad más o menos distorsionada bajo el peculiar paradigma del autor, tan amante del singular enfoque jocoserio. De la misma manera, desconocemos cuál es exactamente el valor pragmático de la composición. Su ilocutividad parece real, pero, al no especificarse el destinatario concreto al que va dirigido, no podemos afirmar su efectividad en este campo. En este sentido, ese destinatario desvaído puede ser cualquier lector. Esto es refrendado a través del funcionamiento del texto impreso y en circulación en el mercado editorial de la época.

Asimismo, la apuesta por un cauce epistolar, además de responder al gusto de la época, se revela como una elección particularmente adecuada a la puntual necesidad poética del autor: el relato de su llegada a Loja y las vicisitudes a las que ha de hacer frente, de las que ofrece una lectura tragicómica. La búsqueda de un sentido trascendente a la anécdota, recurso habitual en el poeta, lo lleva a conectar su desgracia con la de su amigo (cuyos pormenores desconocemos), haciéndola universal. Una vez más nos encontramos ante un texto circunstancial en el que Benegasi persigue conectar sus cuitas individuales con un trascendente concepto de purificador sufrimiento en un fallido *beatus ille*. La necesidad comunicativa que se deriva de su apuesta poética conlleva la presencia de un destinatario, real o no, que sirve de excusa para la exhibición de un discurso de marcada apariencia dialéctica cuyo destinatario último es el lector, particularmente aquel que ya conoce y disfruta la obra del poeta madrileño.

OBRAS CITADAS

- AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1981-2001. Tomo I, 1981.
- Aut., *Diccionario de Autoridades*, Real Academia de la Lengua Española, 1726-1739. <https://apps2.rae.es/DA.html> [última consulta: 16/1/2023].
- BENEGASI Y LUJÁN, José Joaquín, *Carta en respuesta de otra, que le había escrito un amigo noticiándole cierto desengaño de una parienta*, 1747 (?).
- , *Vida del portentoso negro san Benito de Palermo, descrita en seis cantos, jocoseros, del reducidísimo metro de seguidillas, con los argumentos en octavas, por don José Joaquín Benegasi y Luján*. En Madrid, en la imprenta de Juan de San Martín. Se hallará en su librería, calle de la Montera, con las demás obras del autor, 1750.
- , *Poesías líricas, y entre estas, la «Vida del glorioso san Dámaso, pontífice máximo, natural de Madrid, martillo de la herejía, diamante de la fe, crisol de la castidad y especialísimo abogado de los perseguidos con falsos testimonios, escrita en redondillas jocosas»*. Su autor don José Joaquín Benegasi y Luján, señor de los Terreros y Valdeloshielos, regidor perpetuo de la ciudad de Loja y patrono de la capilla que en el Real monasterio de san Jerónimo de esta corte fundó la señora doña Mariana de Luján, etc. En Madrid, por Juan de Zúñiga, 1752.
- , *Papel nuevo. Benegasi contra Benegasi: escrito a un amigo y haciendo crítica de la Descripción de las fiestas que publicó, con cuyo motivo se tocan en el principio otros asuntos*. Con licencia, en Madrid, en la imprenta de Juan de San Martín, calle de la Montera, donde se hallará con las demás obras del autor, 1960.
- , *Vida del glorioso san Dámaso, pontífice máximo, martillo de la herejía, diamante de la fe, crisol de la castidad y especialísimo abogado de los perseguidos con falsos testimonios. Escribála en redondillas jocosas fray don José Joaquín Benegasi y Luján, canónigo reglar de nuestro gran padre san Agustín, del hábito de san Antonio abad, en su real casa de esta corte. Sale aumentada y*

corregida en esta segunda impresión por el mismo autor. Madrid, imprenta de Miguel Escribano, 1763 (reed.).

ETIENVRE, Jean-Pierre, «Primores de lo jocoserio», *Bulletin Hispanique*, 106, 1, págs. 235-252, 2004.

PADILLA AGUILERA, Tania, ed., José Joaquín Benegasi y Luján, *Papel nuevo. Benegasi contra Benegasi: escrito a un amigo y haciendo crítica de la Descripción de las fiestas que publicó, con cuyo motivo se tocan en el principio otros asuntos.* Con licencia, en Madrid, en la imprenta de Juan de San Martín, calle de la Montera, donde se hallará con las demás obras del autor [1960]. PHEBO, Universidad de Córdoba, 2015: http://www.uco.es/investigacion/proyectos/phebo/sites/default/files/benegasi_contra_benegasi.pdf [última consulta: 16/1/2023].

PADILLA AGUILERA, Tania, «Benegasi y la fiesta de la llegada al trono de Carlos III», *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, 29, 2019, págs. 363-394.

—, «José Joaquín Benegasi y Luján: perfil vital», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 25, 2019b, págs. 359-444.

—, «Una aproximación al contexto socioliterario de José Joaquín Benegasi y Luján», *Iberoromania*, 23, 2021, págs. 68-84.

PALAU Y DULCET, Antonio, *Manual del librero hispano-americano; bibliografía general española e hispano-americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos, con el valor comercial de los impresos descritos*, Barcelona, Librería anticuaria de A. Palau, 1923-1945. Tomo XIV, 1962.

RICO GARCÍA, José Manuel, «La epístola poética como cauce de las ideas literarias», en *La epístola*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 395-423, 2000.

RUIZ PÉREZ, Pedro, ed., José Joaquín Benegasi y Luján, *Composiciones epistolares*, Madrid, Clásicos Hispánicos, 2012.

RUIZ PÉREZ, Pedro, «Para una bibliografía de José Joaquín Benegasi y Luján. Hacia su consideración crítica», *Voz y Letra*, 23, 1, 2012, págs. 147-169.

—, «La epístola poética en el bajo barroco: impreso y sociabilidad», en *Poésie et société en Espagne: 1650-1750*, ed. de Jean-Marc Buiguès, *Bulletin Hispanique*, 115, 1, 2013, págs. 221-252.



DÍEZ Y FONCALDA: LA MÁSCARA Y EL AUTOR

Elena CANO TURRIÓN
Universidad de Jaén (España)
mecano@ujaen.es

Recibido: 16 de enero de 2024
Aceptado: 14 de febrero de 2024
<https://doi.org/10.14603/11J2024>

RESUMEN:

Díez y Foncalda dibuja en sus *Poesías varias* (1653) la figura de un poeta burlesco, *alter ego* del autor —al estilo del Burguillos—, que delata un proceso de configuración autorial en el cual, al margen de la estricta autobiografía, se entremezclan datos autobiográficos, anécdotas personales, sucesos históricos y estampas de su ciudad, y en el que juegan un papel muy importante los paratextos y los poemas dedicados.

PALABRAS CLAVE:

Autobiografía, Díez y Foncalda, poesía burlesca, configuración autorial, dedicatarios.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 11 (2024) / ISSN: 2297-2692

DÍEZ Y FONCALDA: THE MASK AND THE AUTHOR

ABSTRACT:

Díez y Foncalda draws in his *Poesías varias* (1653) the figure of a burlesque poet, alter ego of the author—in the style of Burguillos—, who betrays a process of authorial configuration in which, apart from the strict autobiography, data are intermingled autobiographical, personal anecdotes, historical events and pictures of his city, and in which paratexts and dedicated poems play a very important role.

KEYWORDS:

Autobiography; Díez y Foncalda; Burlesque Poetry; Authorial Configuration; Dedictees.



Las *Poesías varias* (1653) constituyen el típico volumen de varias rimas característico del barroco, dividido en las clásicas dos partes, profana y religiosa. En ellas, en virtud de la *varietas* barroca contemplamos una multiplicidad de temas y metros en la que prevalecen las chanzas, si bien tratan temas como la muerte y el amor, la mitología, en burlas y en veras, los temas zaragozanos y los de academia, que se revelan de gran importancia en el contexto. Es una práctica habitual considerar las obras de varias poesías como un cajón de sastre, espacio donde el autor vuelca su producción hasta el momento de la publicación con una voluntad más acumulativa que selectiva, no obstante, ingenuo sería obviar la selección de la poesía que se incluye y una motivada razón (Cano Turrión, 2019b).

EL AUTOR Y SU PROYECCIÓN SOCIAL

Hasta hace poco tiempo, no poseíamos ningún dato biográfico del autor¹, lo que nos llevó a acometer una investigación concienzuda² en los archivos zaragozanos.

¹ Apenas su condición de caballero zaragozano, cf. Bleuca (1980), Arco y Garay (1934), (1950).

² San Gil defunciones (1600-1647, 1648-1723), las últimas páginas se encuentran muy deterioradas, la partida de defunción de Díez y Foncalda podría haber estado ahí, no obstante, es imposible saberlo. Archivo Diocesano. *Cinco libros de la Iglesia Parroquial que contienen bautismo, matrimonios, confirmaciones y defunciones*, T.2 [1569-1607], T.3 [1608-1627], T.4 [1628-1683, defunciones visto desde 1653 a 1683] y T.5 [1684-1742] San Felipe y Santiago el Menor. Archivo Diocesano.

Libro de muertos y testamentos de la Iglesia parroquial de San Felipe [1684-1791]. Archivo Diocesano.

Libro de defunciones de la Parroquia de la Santa Cruz [1591-1686, 1687-1790]. Archivo Diocesano.

Cinco libros de la Parroquia de San Nicolás de Bari desde principio en el año 1608 y final en el año de 1731. Archivo Diocesano.

Libro de los muertos de la iglesia-parroquia del señor Santiago del año 1622. Archivo Diocesano.

Libro de difuntos de la parroquia de la Magdalena desde 1651 al de 1723 (visto hasta 1711). Archivo Diocesano.

Archivo de san Pablo (*Libros de bautismo* (enero 1596-diciembre 1603, enero 1604-diciembre 1608, enero 1609-septiembre 1616, septiembre 1616-septiembre 1620, octubre 1620-noviembre 1624 (visto hasta 1627) y *Libros de difuntos* (1648-1659; 1660-1669; 1670-1682; 1683-1692; 1693-1707).

Archivo capitular de El Pilar de Zaragoza (Dado el volumen de información que contiene solo fueron revisadas las Actas Capitulares de 1590 a 1602: 280).

Archivo Capitular de la Catedral de la Seo.

A pesar de la total oscuridad que se cernía sobre su vida, lo cierto es que su nombre debió de ser muy conocido en la Zaragoza de la época, dada su condición de nieto de médico y catedrático³, sobrino del obispo de Jaca, catedrático también en la universidad⁴, e hijo de abogado y catedrático⁵ y miembro, en fin, de una familia noble⁶ de largo abolengo.

El escrutinio de los archivos zaragozanos dio su fruto con la aparición del acta de su matrimonio⁷ con Francisca Pérez de Bordalba: la boda se celebró en la parroquia de San Felipe y Santiago el Menor⁸ el 14 de abril de 1637 y fue pergeñada

Archivo de San Miguel de los Navarros (Tomo 2 de bautizados, desde 1597 hasta 1622; el tomo 4 de difuntos, desde 1642 hasta 1666 y el tomo 5 de difuntos desde 1667 hasta 1702).

Archivo de la Corona de Aragón, Archivo Histórico Provincial y el Municipal (ambos están colgados en el Catálogo DARA y, a su vez, en Europea), Archivo Municipal, Archivo de la Diputación.

A eso se sumó el rastreo en el Portal de Archivos Españoles: contiene el Patrimonio Histórico Documental Español (PARES), incluye el Archivo General de Simancas, iniciado por Carlos V y finalizado por su hijo Felipe II, y que guarda la documentación producida por los organismos de gobierno de la monarquía hispánica desde los Reyes Católicos (1475) hasta la entrada del Régimen Liberal (1834). Se trata del fondo documental más completo de los siglos XVI al XVIII.

³ Su abuelo fue Bartolomé de Foncalda, médico y catedrático de la Universidad de Zaragoza, quien casó con María (na) Virto y Motilola, hija de Luis Virto y Ribas, natural de Zaragoza y María Fernández de Motilola (hija de don Antonio de Motilola, señor de este palacio en Navarra). Cf. Nicolás y Sánchez (2008: 45-99, 76).

⁴ Su tío fue el religioso agustino Bartolomé de Foncalda y Virto, calificador del Santo Oficio, provincial de su Orden (1641), prior de san Agustín (1653), diputado del reino de Aragón (1664) y catedrático de la Universidad de Zaragoza durante 13 años, en las cátedras de Durando y las de Vísperas. Obispo de Jaca (1652) y posteriormente, de Huesca (1671), murió el 28 de febrero de 1674. Cf. Cano Turrión (2019: 196-197).

⁵ Su padre, el jurista Pedro Bernardo Díez, nacido en Calatayud, fue asesor del Zalmedina, catedrático de Vísperas, mayordomo-decano de la Cofradía de San Ivo Colegio de Abogados de Zaragoza, autor de diversos tratados jurídicos; quien casó con Ana María Foncalda. Este dato fue revelado al encontrar la bendición otorgada por Pedro Bernardo Díez en favor del capítulo de las abadesas, monjas y convento de santa Catalina (1621), en el Archivo Municipal de Zaragoza, donde figura el nombre de su madre, quien quedó viuda antes de 1625, como muestra la capitulación y concordia con Jaime Cebrián, cantero, donde consta ya su condición de viuda, conservada en el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza, ff. 1034v/1035v. Cf. Bruñen Ibáñez, Julve Larraz y Velasco de la Peña (2006: 81).

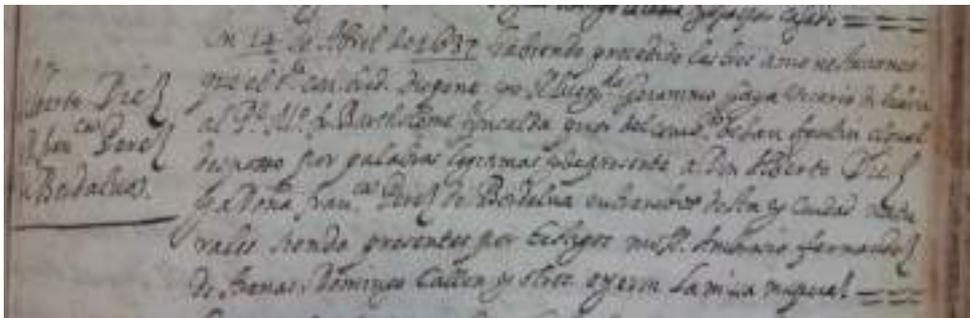
⁶ El inventario realizado a la muerte de su madre, viuda ya, en las casas de la calle del Coso, parroquia de san Gil de Zaragoza, revela un alto estatus económico, resaltando ítems del inventario como una arquimesa de nogal, un escritorio de ébano y marfil, un contador medio de ébano y marfil, una pilica de agua bendita de porcelana guarnecida de plata, cadenas de oro, cristos, cuadros grandes (Sta. Isabel, reina de Portugal; Sta. Teresa; un Salvador, una Magdalena) o un arpa. Inventario de bienes hallados en las casas de doña Ana María Foncalda, viuda de micer Pedro Bernardo Díez, situadas en la calle del Coso, parroquia de San Gil de Zaragoza). Cf. Bruñen Ibáñez, Julve Larraz, Velasco de la Peña, t. VI (2006: 71-74).

⁷ *Cinco libros de la Iglesia Parroquial que contienen bautismo, matrimonios, confirmaciones y defunciones*, T.4, fol. 226, parroquia de San Felipe y Santiago el Menor, Archivo Diocesano.

⁸ Aunque la costumbre solía ser celebrar la boda en la parroquia de la esposa, ninguno de los esposos fue bautizado en esta iglesia, en su lugar, fue la iglesia del bautismo de su tío.

por su tío Bartolomé de Foncalda, afianzando así el estatus socioeconómico del poeta y mostrando la estrecha relación con su tío.

De la familia Pérez de Bordialba nos consta la existencia de una capilla de micer Bordialba (1623) en la iglesia del convento de Santa Engracia, que podría indicarnos la pertenencia a la parroquia de la esposa de Díez y Foncalda. Por otra parte, Bernardino Pérez de Bordialba, doctor en derecho y ciudadano de Zaragoza, era poseedor en 1625 de unas casas en la calle de San Blas pertenecientes a la parroquia de San Pablo, en la que estaba empadronado el autor, lo que confirmaría su nexos con este barrio.



Detalle de la Partida de matrimonio de Díez y Foncalda (1637).

A pesar de que en un principio desconocíamos la fecha de nacimiento de Díez y Foncalda, gracias al inventario realizado con motivo de la muerte de su madre en 1628, en el que se precisaron tutores legales, podemos aventurar que nuestro autor debía de tener en 1628 menos de 20 años⁹. Por otra parte, la compra por parte de su abuela, Mariana Virto, de unas casas en el barrio de San Pablo en 1603,¹⁰ presumiblemente las mismas que su madre, Ana María Foncalda, vendió en 1627, y la relación de su familia política con la parroquia de san Pablo¹¹ nos hicieron conjeturar que la partida de nacimiento de Foncalda, no encontrada hasta

⁹ Ya su padre ejerció como tutor en el testamento de Martín Lamberto Iñiguez en 1615, cf. Cano Turrión (2019a: 195, nota 3).

¹⁰ Venta conservada en el archivo de San Pablo, cf. Bruñen Ibáñez (2003: 135).

¹¹ Bernardino Pérez de Bordialba, jurista de Zaragoza poseía, en 1625, una casa en la calle de san Blas, perteneciente a la parroquia de san Pablo. Cf. Bruñen Ibáñez, Julve Larraz y Velasco de la Peña, VI (2006: 114). En relación con la familia existe una capilla de micer Bordialba (1623) en la iglesia del Convento de Santa Engracia.

ese momento, muy posiblemente se encontraría en el archivo de San Pablo. Si bien, hace muy poco tiempo pudimos corroborar la hipótesis de su edad, no fue así respecto a la partida de bautismo, la que finalmente encontramos en la parroquia de San Gil, a la cual pertenecía la casa relativa al inventario anteriormente mencionado.

Los datos que podemos extraer de la partida de bautismo arrojan luz a la dedicatoria de la segunda parte de la obra a su tío:

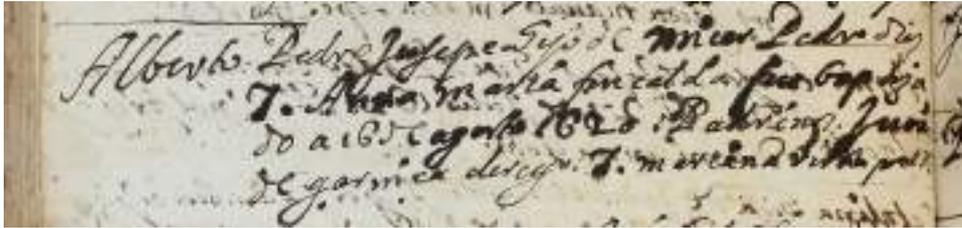
«Al ilustrísimo y reverendísimo señor D. fr. Bartolomé de Foncalda, obispo de Jaca y del consejo de su majestad»

Si por señal de amor, ilustrísimo señor, basta cualquiera señal, reciba esta v. s. que en estos borriones pretende lucirse, aunque en borriones, con su protección, que a vista de tanta luz todos la apoyarán, ostentando yo en mis estimaciones, hasta en esto, el afecto que debo a v. s. de pariente y padre, cuya vida guarde el Cielo como deseo. (Cano Turrión, 2019b: 485)

De ella se desprende un ambiente familiar y una escasez de pretensiones que, como hemos podido ver por su linaje, no parecía necesitar. Ya en los preliminares aparece en boca de sus compañeros la referencia a su tío y su padre como *auctoritas* que le confieren prestigio y respeto. Así pues, en el soneto de José de Bardaji se lee:

Ni desafecta pluma se le atreve:
por padre y tío, con segura planta,
hereditaria estatua se le debe.

No necesitaba Bardají explicitar los nombres de su padre y su tío, ya que, como hemos dicho, debían de ser bastante conocidos por los lectores contemporáneos.



Detalle del acta de bautismo de Díez y Foncalda (1620).

Descubierta la partida de bautismo en los archivos de san Gil [1600-1647]¹², leemos que «Alberto Pedro Iusepe, hijo de micer Pedro Díez y Anna María Foncalda. Fue bautizado a 16 de agosto de 1620. Padrino, Juan de Garnica y Mariana Virto. Vº por el vicario». Debemos entender en este contexto la alusión a su tío en la dedicatoria de la segunda parte como padre en varios sentidos: por una parte, padre espiritual; y, por otra, padre adoptivo, ya que nuestro autor, como hemos podido comprobar a la luz de los documentos encontrados, quedó huérfano a muy temprana edad (de padre con menos de 5 años, y de madre con 8), de modo que muy posiblemente fue su tío quien ejerció estas funciones, cosa que explicaría la estrecha relación que ambos mantenían.

La partida de defunción del autor no ha sido encontrada. Dada la posible relación de su padrino, Juan Garnica¹³, con el reino de Nápoles, podría aventurarse su partida a Italia; quizá el hecho de no encontrar su partida de defunción ni obras posteriores del autor se deba a este motivo¹⁴. Sin embargo, la validez de esta hipótesis, como la de cualquier otra, estaría sujeta a la aparición de nuevos documentos que la avalasen.

Hasta aquí nos lleva la información extraída de la documentación localizada en los archivos y cómo esta favorece una más clara interpretación de los datos personales aparecidos en sus *Poesías varias*.

¹² Libro de bautismo de San Gil [1600-1647], 1620, 88vº, Archivo Diocesano.

¹³ Hemos localizado un Juan Garnica, jurista y autor en 1595 de una breve relación de usos del Palazzo Vecchio de don Pedro de Toledo, virrey de Nápoles, no obstante, se trata de una investigación aún incipiente y la identidad de este Garnica como padrino de Díez y Foncalda está aún por confirmar. Cf. Sola (2015) y Sánchez García (2018).

¹⁴ No obstante, es importante mencionar que los libros de fallecimiento de san Gil [1648-1723] se encuentran deteriorados en sus últimas páginas, lo que hace imposible saber si pudiera haber estado recogida en ellos.

CONSTRUCCIÓN AUTORIAL Y SOCIAL

Desde las primeras páginas de la obra, el autor muestra un especial interés en especificar su localización, sus compañías e, incluso, reivindicar su propia identidad gracias a un buen número de datos que contribuirán a la construcción autorial y social del poeta. Así pues, el primer lugar remite a la ciudad donde se encuentra, la cual se vincula íntimamente con los académicos de su círculo más cercano y con los que el escritor se identifica hasta cierto punto.

Zaragoza constituyó todo un símbolo literario durante el Siglo de Oro ya que fue la sede de numerosas academias literarias. El patrocinio otorgado por los nobles aragoneses, burgueses acomodados o virreyes extranjeros proveyó a la ciudad de un buen número de espacios de socialización literaria, solo comparables con el hervidero de la corte madrileña¹⁵.

Nuestro autor no se mantuvo al margen de este panorama, de modo que Díez y Foncalda se unió a las filas de la academia del conde Lemos y, posteriormente, a la de su hijo, el conde de Andrada. De un lado, la pertenencia a una academia¹⁶ le otorgaba, *a priori*, un reconocimiento poético entre los poetas y el público en general y, de otro, su desarrollo en Zaragoza le incluía en la larga trayectoria académica que poseía la ciudad. Este hecho se corrobora fácilmente en las *Poesías varias*, habida cuenta de que son abundantes los poemas dedicados a la academia: «Pintura de un caballo flaco, fue asunto de la Academia». Redondillas

¹⁵ La Pítima contra la Ociosidad (cf. Coster, 1912: 357-363), fundada por el conde de Guimerá, don Gaspar Galcerán de Castro, el verano de 1608 en su casa de Fréscano; la Academia de los Anhelantes en Zaragoza, fundada por Juan Francisco Andrés, activa de 1628 hasta 1653; la Academia del marqués de Osera (cf. Egido, 1984: 116 y 1976: 168-170 e introducción XXIV y Ferri Coll, 2001); la Academia del Príncipe de Esquilache, virrey de Aragón, entre 1660 y 1668 en Zaragoza; y la Academia de los Misteriosos (cf. Aprobación de Nycio Pyrgeo a las obras del doctor Tafalla y Negrete, en Bleuca, 1980: 17), que se desarrollaría (Egido: 1984, 120) a finales del XVII y quizá hasta comienzos del XVIII); son una muestra de la prosperidad de las academias en Aragón. Cf. Cano Turrión (2019b: 13-32).

¹⁶ Esta pertenencia a la academia, en el caso de Díez y Foncalda, será un arma de doble filo ya que, como decíamos en otro lugar: «La singularidad del poeta se nivela con el peso aplastante de la academia, la colectividad le proporciona prestigio, pero a la vez le despoja de sus características poéticas individuales, como podemos ver en la comparación con la obra de José Navarro», en Cano Turrión (2019b: 564).

[XXXIII], págs. 97-99¹⁷; «Da la razón porque se tiene por pesadumbre llamar a un hombre calvo, siendo señal de entendido, fue asunto de la Academia». Redondillas [XXXVI], págs. 104-106; «Da la razón porque las feas son entendidas y mejor para queridas, fue asunto de la Academia». Seguidillas [LIX], págs. 160-163, y, como presidente, una «Introducción del autor en alabanza de la Academia, siendo Presidente en casa del Excelentísimo señor Conde de Lemos» [XXV], págs. 59-67, composición en prosa y verso en que narra su encuentro burlesco con Talía, y una «Segunda presidencia» [XXVI], págs. 67- 72, también en prosa y verso, ambas con rasgos de vejamen¹⁸.

¹⁷ Citamos la paginación y la numeración de los poemas por Cano Turrión (2019b).

¹⁸ De cara a los datos autobiográficos de los autores, normalmente burlas sobre su aspecto físico, los vejámenes poseen cierta importancia; así Navarro hace alusión a la temprana alopecia de Foncalda en la composición «Vejamen que dio en la academia del excelentísimo señor Conde de Lemos» (*Poesías*, págs. 53-66):

Quedarase sin cabello,
que el ser calvo con presteza
se le ha puesto en la cabeza
y así se saldrá con ello. (Vidorreta Torres, 2014: 1042)

Aparece con el mismo motivo en el vejamen de Miguel Martel (Cf. Vidorreta (2014: 756, n. 1055 y la ed. cit. de Díez (2003: 352), «Vejamen delineado en la fantasía de don Miguel Martel»: «no puedes decir dél cosas de provecho porque lo han dejado tal los vejámenes pasados que no hay de qué asirte», y en el *Vejamen que dio Jorge Laborda en la academia que se celebraba en casa del señor conde Lemos*, manuscrito en un códice compuesto de papeles que pertenecía a Francisco Torre y Sevil. (Barrera y Leirado, 1860: 10).

Ante estos «ataques», Foncalda reacciona de manera jocosa y él mismo hace referencia a su calvicie en su «Segunda presidencia», en boca de Talía: «En cosa ninguna conozco más que los calvos son dichosos como en la buena fortuna que posees, mostrando mucha gravedad en pocos años; ahora se asegura que solamente en los hombres de puesto parecen bien las calvas» (pág. 333), a lo que responde el mismo autor:

Tenga, señora mía, —la dije—
que con extraño capricho
pretende en este certamen
apurarme con vejamen
¿no basta lo que me han dicho?
Precipitado y quejoso
acreciento mi desvelo;
diga: el que no tiene un pelo
¿cómo puede ser dichoso?
De lo que me maravillo
que no traigo, aunque pudiera
juntar una cabellera
dándome todos pelillo. (1653: 67-72).

La calvicie será motivo, a su vez, en unas redondillas asunto de academia del propio Foncalda: «Da la razón porque se tiene por pesadumbre llamar a un hombre calvo, siendo señal de entendido. Fue asunto de Academia. Redondillas» (págs. 104-106), y de nuevo en «A un calvo que con logros se había hecho rico y después traía

De este modo, las alusiones a la ciudad se detectan ya en los preliminares de la obra, en los que el poeta bien remite de forma explícita a la urbe, bien incluye alusiones indirectas, como la mención del Ebro. Es evidente, por tanto, el interés del poeta en precisar su vinculación con la ciudad aragonesa.

De hecho, Díez y Foncalda, en la dedicatoria en verso al conde Benavente y Luna¹⁹, menciona sus encuentros con el noble en la metrópoli: «¡Oh, cómo me acuerdo ahora / cuando en Zaragoza os vimos / muchas veces disgustado, / mal amante y buen marido!» (pág. 236, vv. 41-44). Sus compañeros de academia²⁰, sin embargo, en los poemas preliminares, optan por la más poética referencia al Ebro²¹.

Todas estas referencias inciden en la pertenencia del autor a los cisnes del Ebro, reflejada ya un año antes por Juan Francisco Ustarroz en su catálogo poético²², y recogida por Juan de Moncayo en sus *Rimas* (1652), en su composición

cabellera postiza. Coplas de pie quebrado» (págs. 122-124), donde hablándole a Fabio de su calvicie: «Mi copla hago en redondillas, / que es tan poca mi destreza / que, por darte en la cabeza, / me doy en las espinillas» (pág. 378, vv. 5-9) y cierra achacando que es tema de academia, lo cual refuerza el tono burlesco siendo sabido que él era calvo: «Tu amistad no se me enoje / si aumento la pena grave, / que este es mi asunto, y se sabe / que a quien le dan nunca escoge» (pág. 380, vv. 49-52). Este Fabio, calvo, vuelve a aparecer en unas coplas de pie quebrado [XLII] «A un calvo que con logros se había hecho rico y después traía cabellera postiza», para volver sobre los tópicos burlescos del momento.

¹⁹ D. Antonio Alfonso-Pimentel y Requesens (1617-1677), casado con D^a Isabel Francisca Benavides, III marquesa de Javalquinto y IV de Villarreal, tuvo gran relación con la Casa de Guzmán. En 1653 ingresa en el Consejo de Hacienda y, en 1654, es nombrado Gentilhombre de Cámara de Felipe IV. Su amistad con D. Luis de Haro, valido de Felipe IV, se sella definitivamente en 1661, cuando casó su primogénito, D. Gaspar Pimentel y Benavides, con la hija de este, D^a Manuela de Haro y Guzmán. Cf. Simal López (2002: 64).

²⁰ Sobre los poetas pertenecientes a la academia del conde de Lemos, véase Cano Turrión (2019a: 193-240).

²¹ Luis Abarca de Bolea: «Galán a un mismo tiempo y entendido, / fertilizas del Ebro las corrientes, / dejándole tu lira suspendido» (pág. 241, vv. 9-11).

Juan Vaguer: «Que guarda el Ebro en líquidos cristales / a tan florido ingenio, pues pregona / más poemas que todos, sólo, él solo» (pág. 243, vv. 12-14).

Juan Antonio Rodríguez y Martel: «y, sin duda, a tu lira siempre sola / la dotaron de voces soberanas / porque tenga en ti el Ebro otro Argensola» (pág. 247, vv. 12-14).

Juan Francisco Andrés: «El Ebro en su corriente cristalina / celebre, Alcino, tus discretas sales, / pues con tus agudezas sus caudales / no envidiarán la fuente Cabalina» (pág. 248, vv. 1-4).

Gaspar Agustín y Reus: «Tan dulce escribes, burlas tan jocoso, / gloria del Ebro, timbre del Parnaso, / que las corrientes aguas del Pegaso / fertilizan tu ingenio caudaloso» (pág. 249, vv. 1-4).

²² *Aganipe de los cisnes aragoneses* (manuscrito 1652: 56, ed. 1890: 42).

«Introducción que dijo el autor en alabanza de los académicos, siendo presidente en casa del Excelentísimo señor Conde de Lemos. Liras»²³:

Entre rayos y flores,
 hoy don Alberto Díez da al oído
 acentos superiores,
 galán como bizarro y entendido,
 en más canoro quiebro,
 por dulce Cisne le venera el Ebro. (*Rimas*, págs. 149-155, 153)

A partir de aquí, se rastrea a lo largo de toda su obra una insistente voluntad de mostrarnos su localización exacta, desde dónde escribe y a quién se dirige: Zaragoza. Así, encontraremos continuas menciones a diversos lugares de la ciudad que acercan a sus lectores zaragozanos a su entorno más directo y a sus costumbres. Es el caso de los poemas festivos, en los que se produce la típica exaltación de la urbe estrechamente relacionada con una pretendida identidad de tintes nacionalistas²⁴, que, a su vez, en su pluma y la de sus compañeros, se irá convirtiendo en un signo literario. En la misma línea se sitúan los poemas dedicados a los círculos literarios de la ciudad.

La primera referencia directa a Zaragoza se da en las quintillas de ciego «A la Virgen que se trajo de Zaragoza la Vieja»²⁵ a San Miguel de los Navarros, donde le hicieron dos novenas por la seca. Cantáronse en la misma iglesia» [X]. En esta

²³ También es mencionado por Moncayo en la «Introducción del autor, siendo presidente en la Academia que se tuvo en casa del Excelentísimo Señor Conde de Lemos» (*Poesías*, págs. 94-107 y 112-113).

²⁴ Sobre los poemas festivos como exaltación típica de la ciudad es interesante el estudio de Fernando Romera Galán, *El espacio urbano en la escritura autobiográfica: el ejemplo de Ávila* (tesis doctoral dirigida por José Romera Castillo, UNED, 2008-2009).

²⁵ Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja, antigua iglesia y actual ermita situada en Burgo de Ebro (Zaragoza). La leyenda cuenta que los fieles de la ciudad huyeron de la dominación árabe con una imagen de la virgen hasta El Burgo del Ebro, cuya ermita data del SIGLO XVII. En este momento comenzó la edificación en el templo de San Miguel (Zaragoza) de una capilla para la cofradía encargada de guardar dicha imagen, y se colocó en el lugar una copia de la misma. Cf. Serrano Montalvo (1967: 58-67); Torra de Arana (1996: 123-130). Cf. Vidorreta (2014: 1072), Navarro le dedica las quintillas «A la imagen de Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja», posiblemente al mismo evento religioso.

composición la iglesia es retratada por medio de los motivos propios de la iconografía religiosa, en este caso concreto a través de los atributos más característicos de san Miguel²⁶:

Trajéronla en buena fe
con gozo grande y materno
a la iglesia que se ve,
que es de aquel que tiene el pie
sobre el que está en el infierno. (pág. 278, vv. 16-20)

En ella se refiere además a dos de los enclaves más característicos de Zaragoza: las dos catedrales metropolitanas, es decir, la Basílica y Catedral del Pilar y la Catedral del Salvador, conocida como «la Seo»:

En novenas el deseo
se muestra a mil maravillas,
y, a verla cantando, creo
que se vienen las capillas
del Pilar y de la Seo. (pág. 279, vv. 31-34)

Y expresamente en la siguiente «A lo mismo» [XI]:

De Zaragoza os trajeron
a curar a Zaragoza,
que os llevan como reliquia
desde la vieja a la moza. (pág. 282, vv. 13-16)

Definido pues el dónde, a la mención a la ciudad se irán añadiendo diversas marcas espaciales y temporales que acercan al poeta a sus lectores

²⁶ Muestra a san Miguel con el brazo derecho blandiendo una lanza o espada mientras que con la izquierda sujeta un escudo; en posición erguida se encuentra pisoteando y alanceando al demonio situado a sus pies. Cf. García Lasheras (2003: 277-292).

contemporáneos. Es el caso de la composición dedicada a las ruinas de los puentes de Zaragoza [XIII], que alude, muy posiblemente, a la crecida del Ebro que tuvo lugar entre el 16 y el 18 de febrero de 1643 y dañó gravemente el Puente de la Piedra de Zaragoza. Esta cercanía temporal se irá fijando en otras composiciones como «A la muerte del príncipe nuestro señor don Baltasar Carlos» [XVI], sucedida en Zaragoza por viruela del príncipe el 9 de octubre de 1646; y «Huyendo de Zaragoza el autor del contagio de Zaragoza se fue a una torre suya y en ella estuvo herido del mismo contagio, donde le tuvieron por muerto, pide a la ciudad cuarentena para volverse a su casa» [XVIII], referida a la epidemia de peste en Zaragoza sucedió entre 1647 y 1654.

Los temas zaragozanos se siguen sucediendo en «A la profesión de una religiosa de la orden de San Bernardo en el convento de Santa Lucía»²⁷ [XX]; la «Introducción del autor en alabanza de la Academia, siendo presidente en casa del conde de Lemos» [XXV], «Segunda presidencia» [XXVI]; el romance «Refiere el autor quejas de una cortesana que estaba presa por amancebada» [XXVII], donde la cortesana estaba presa en la cárcel de Zaragoza; la Jácara «Antoñuelo de Aragón» [XXXIV]; la sátira «A una alcahueta que la pusieron en la cárcel y después en las Arrepentidas»²⁸ [XLIII]; o la letra «Guardaos, galanes del Ebro» [XLIX].

Este tipo de composiciones no son extrañas en la poesía aragonesa, que ha cultivado ampliamente la poesía narrativo-descriptiva de circunstancias. De hecho, la poesía de circunstancias también fue ampliamente cultivada por el autor en la sección sacra del volumen que nos ocupa, gracias a la narración de santificaciones, procesiones, nacimientos, muertes, bodas, entradas en conventos, etc. No en vano, los dos grandes poemas sacros de la obra están dedicados al entorno zaragozano: la canción «Aparición de nuestra señora en el Pilar, a Zaragoza» (LXVI) que, bajo la poética cultista, trata uno de los temas zaragozanos más famosos, desarrollando con tratamiento heroico la aparición de la Virgen a Santiago y la posterior construcción de El Pilar; y la «Descripción del martirio de los santos mártires de Zaragoza», que desarrolla en 400 versos en octavas el tratamiento

²⁷ El monasterio de Santa Lucía situado a mediados del siglo XVII junto a la ermita de Santa Lucía, derrumbado por las tropas napoleónicas, tras varios traslados, actualmente se encuentra en el barrio de Casablanca de Zaragoza.

²⁸ Las Arrepentidas estaba situado en el ya desaparecido convento de Santa Fe de Zaragoza.

épico de la vida, martirio y muerte de dos de los santos más famosos de Zaragoza: santa Engracia y san Lamberto.

Se completan las referencias a la ciudad con el Monasterio de la Resurrección del Santo Sepulcro en el romance «Al entrar una dama religiosa en el sepulcro» [LXX], al tiempo que la cercanía temporal se marca en el poema [LXVIII] «A la fiesta que hizo la compañía de Jesús al santísimo sacramento los tres días de carnestolendas del año de 1653».

EL POETA BURLESCO

Tras concretar el dónde, cuándo y con quién, pasamos a analizar la figura del poeta que el autor perfila en su obra. En los preliminares de la obra –a los que volvemos con asiduidad por ser una gran fuente de información sobre el autor en su doble vertiente de construcción autorial y/o social– sobresale la aprobación²⁹ del doctor Juan Francisco Ginovés, donde ya se le retrata como un poeta burlesco:

Y jamás me será menos costosa la obediencia cuando con ingenioso ardid se me libra el premio en el mismo trabajo, pues la dulzura de ellas *seriamente jocosas* que saca a luz su autor deleitan con admiración, y entre la claridad que afectan eruditísima con las voces van intrincadas sentencias y conceptos con mucha gala española, emulando más allá de toda competencia, por crédito de las afluencias en los ingeniosos aragoneses, las poesías que de las fecundidades castellanas perennemente fluyen cada día en tomos nuevos. Pues si los dos Leonardos han sido gloria de nuestro reino en las veras, este caballero sea gloria y envidia nuestra en las *jovialidades vivísimas* que ha derramado en estas *Poesías*; y cuando los asuntos pudieran rozar el oído, la pureza con que los explica sazonan el mayor entender y la más delicada circunspección. (pág. 231)

²⁹ Sobre las aprobaciones cf. Cano Turrión (2015) y Cano Turrión y Álvarez Amo (2015).

A continuación, el propio Díez y Foncalda deja clara su condición de poeta burlesco en el prólogo poético «A quien leyere» toda una declaración de intenciones que anticipa el tono de la obra:

Este de mi ingenio aborto,
que lo entendido malpare,
si no se logra, será echar faltas en la calle.
Si pareciere que ha sido
el atrevimiento grande,
respondo que no es de veras,
el ser de chanza me escape. (pág. 238, vv. 9-15)

Así abre el autor un volumen misceláneo en el cual el 63% son composiciones burlescas (Cano Turrión, 2019b: 116), condición que vuelven a remarcar sus compañeros académicos en sus composiciones preliminares³⁰.

El carácter chancero de la obra será reivindicado por el mismo Díez y Foncalda en varias ocasiones, como es el caso de la «Introducción del autor en alabanza de la academia, siendo presidente, en casa del excelentísimo señor conde de Lemos» [XXV], donde el poeta, tras asistir a un discurso poético en la academia, una vez acabada la sesión, encuentra a Talía en su llegada a la posada. La musa estaba dispuesta a dictarle algunos versos, mas el poeta se niega y expone su pretensión de escribir «de veras». Talía, airada, responde:

Grave te hace la mudanza,
poeta; no consideras
que no ha de escribir de veras

³⁰ José de Bardaji: «Sus diáfanos aguas transparentes / no emulen las del Bético divino, / si de Rufo, burlesco cuanto fino, / de Alberto imitan prendas eminentes» (pág. 242, vv. 5-8).

Francisco de Bustamante: «pues es razón que en dulce melodía/ se burle acreditado de las veras, / si de veras las burlas le acreditan» (pág. 246, vv. 12-14).

Gaspar Agustín y Reus: «Tan dulce escribes, burlas tan jocoso, / gloria del Ebro, timbre del Parnaso, / que las corrientes aguas del Pegaso / fertilizan tu ingenio caudaloso» (pág. 249, vv. 1-4).

O el epigrama de Juan Andrés: «El Ebro en su corriente cristalina / celebre, Alcino, tus discretas sales, / pues con tus agudezas sus caudales / no envidiarán la fuente Cabalina» (pág. 248, vv. 1-4).

un presidente de chanza. (pág. 330)

También se rastrean alusiones al cariz del volumen expresamente en las décimas «Responde el autor a una dama que le dijo que disimulaba la chanza, andando tan encogido y mesurado» [XXX]³¹ y en las endechas «Responde el autor a una carta de un amigo suyo» [XXXII]³².

En resumen, no se le puede acusar a Díez y Foncalda de no apercibir y reivindicar la apreciación, por sí mismo y por los demás, de su construcción autorial como poeta burlesco.

Finalmente, a este respecto, sabemos por la dedicatoria del librero Tomás Cabezas a Foncalda en la obra burlesca el *Nuevo Plato de Varios manjares*, de Luis Antonio (Zaragoza, Juan de Ibar, 1658) de:

los vítores de las tablas en las comedias, premios de los certámenes con particulares poemas, aplausos por los asuntos divinamente explicados en academias ingeniosas y admiraciones a la mordacidad en el libro de las flores de su facundia con título de *Poesías Varias*, ha merecido renombres del mejor galán del Parnaso

No obstante, tras un arduo rastreo de bibliotecas y archivos, no han aparecido textos que refrenden estos hechos. Si bien tenemos testimonios que muestran cómo su obra llegó a las tablas tiempo más tarde (Monteser, *Flor*), ninguno de estos hechos se refleja en su obra.

³¹ «El andar tan mesurado / antes es ir prevenido, / que esto de lo entremetido / es todo desvergonzado» (pág. 357, vv. 31-34).

³² «Por no estar ocioso, / las noches empleo / con chanzas que escribo, / con veras que leo» (pág. 366, vv. 81-84).

Por último, llegamos a un pequeño grupo de poemas dirigidos a destinatarios cercanos concretos (reales o fingidos), donde el autor disemina algunos datos autobiográficos que ayudan a caracterizarle. Entre ellos destacan las endechas «Responde el autor a una carta de un amigo suyo» [XXXII] (págs. 363-367), en la que responde a su amigo don Pedro que se encuentra en Valladolid y pide que le cuente las novedades de la corte. Desde su casa de campo, en la que se encuentra retirado, podemos atisbar a un autor que deviene en una suerte de Burguillos,³³ cansado, de vuelta y que, entre la tristeza y la ironía, rememora tiempos pasados; como cuando conoció a su amigo en la iglesia de Nuestra Señora del Buen Suceso de Madrid; se alegra de que se encuentre en Valladolid en contraste la clave antiáulica con la que describe Madrid. Marca así una posición ante los lugares de poder y las intrigas palaciegas en referencia a sus visitas a otros muchos reinos en el pasado y su situación actual de retiro en el campo:

Perecen señores,
viven embusteros,
y estas novedades
me sirven de ejemplo. (pág. 364, vv. 37-40)

Vive ahora en el campo y visita la ciudad cuando le apetece; describe incluso la distancia que media entre su casa de campo y la ciudad:

La distancia es poca,
y, a caballo puesto,
si en dos horas voy,
en dos horas vuelvo. (pág. 367, vv. 88-89)

Y, como en la ciudad, para en su casa también:

³³ A este respecto es importante considerar su relación con el Burguillos en tanto que máscara poética del autor cansado, retirado y decepcionado de muchos asuntos vitales y literarios, y todo ello tratado con la ironía y el velo de la poesía burlesca, no obstante, no es comparable con el heterónimo construido por Lope de Vega. Si bien se acerca al «heterónimo autobiográfico» del que nos habla Rozas (1985) no constituye en ningún momento un heterónimo como tal.

Y, aunque mude sitio,
sirve de consuelo
que siempre es mi casa
donde voy y vengo. (pág. 367, vv. 93-96)

Asimismo, sobresale el romance «Huyendo el autor del contagio de Zaragoza, se fue a una torre³⁴ suya y en ella estuvo herido del mismo contagio, donde le tuvieron por muerto, pide a la ciudad cuarentena para volverse a su casa» [XXVIII] (págs. 299-303), cuyo destinatario es la misma ciudad de Zaragoza. Tanto en este poema como en el anterior, el autor desarrolla el tópico de la huida al campo, propio de la literatura urbana clásica desde Horacio. En él constituye una arquitectura que casa a la perfección con los motivos autobiográficos elegidos en los que el poeta mezcla su pasado y su presente en una narración burlesca, haciendo alusión a la epidemia de peste que, entrando por el Bajo Aragón proveniente de Valencia, asoló Zaragoza (1647-54), dato de sobra conocido para cualquier lector zaragozano de la época. El poeta pide cuarentena a la ciudad en calidad de zaragozano, ya que incluso fuera de sus muros se encuentra en Zaragoza:

por ser uno de tus hijos,
pido que me des audiencia,
que, aunque salí de tus muros,
no he salido de mi tierra. (pág. 300, vv. 21-24)

mi familia retiré
en una casa desierta,
y por huir de las ascuas
di en el fuego de cabeza. (pág. 301, vv. 37-40)

A este respecto, es interesante traer aquí las reflexiones realizadas por Florencia Calvo (2001), quien, con motivo del estudio de las comedias de Lope de

³⁴ «Torre», en este caso, responde a la acepción de casa de campo (*Aut.*) y muy posiblemente, es la misma en la que se encuentra retirado en la composición anteriormente citada.

Vega, apunta que las dedicatorias actúan como límite entre vida y obra, «dibujado no solo por el autor sino también por el dedicatario».

En el caso de los poemas dedicados que estamos tratando, estos operan de manera similar, siendo los dedicatarios (fingidos o reales) los que motivan y justifican la inclusión de datos autobiográficos. De esta manera, la entidad textual identificable con el «tú» se revela como un elemento necesario *sine qua non* para la inclusión de apuntes de la vida del autor.

En otras palabras, en la obra de Díez y Foncalda, el dedicatario se erige como el móvil de la inclusión de datos autobiográficos y funciona como garante entre el autor y el lector, testigo fiel de lo que el autor cuenta de cara al lector. Así pues, todos los textos con rasgos autobiográficos cuentan con un destinatario conocido por el autor, real o fingido, que cumple como garante. Estos elementos autobiográficos diseminados en los textos que construyen un «yo social» y un «yo poético» no existirían sin la condición del dedicatario, un «tú» cercano al autor, un amigo o un amigo noble y protector, que autoriza los hechos narrados. Realmente, la proyección autobiográfica del autor se realiza en el carácter dialógico del texto, en su destinatario.

Por otra parte, los datos autobiográficos funcionan como testimonio: el autor es testigo de los hechos narrados o fingidos, mas siempre verosímiles, en virtud de la inclusión del «yo», al tiempo que responden a una identificación entre autor y personaje, en la cual el sujeto de la enunciación se convierte en sujeto del enunciado por medio de marcas autobiográficas explícitas (yo) e implícitas (la ciudad, el momento, sucesos) y en las que la introducción de sucesos mundanos tiene mucho que ver con el concepto de literatura burlesca.

Con la inclusión de aspectos autobiográficos en la obra, el autor no solo persigue hablar de su persona, sino que aspira a marcar en el tiempo y el espacio su propia existencia. La selección de los datos que revela refleja a la perfección la imagen pretendida por el poeta. Se trata de una identidad marcada en la que poco importa la veracidad de los sucesos, sino más bien la intención del autor en la construcción del propio personaje: un noble que refleja una presencia testimonial en determinados espacios de poder, reales (la/s corte/s), intelectuales (las academias), realidades interpuestas que remiten a espacios, personas y tiempos reales

por medio de datos autobiográficos que perfilan su nivel socioeconómico y cultural.

Cuando el autor nos proporciona información sobre la ciudad de Zaragoza, algunos de sus lugares (las Arrepentidas, el Coso, el puente, el Pilar, ermitas, iglesias...), costumbres, festividades y hechos históricos funcionan como marcas textuales de dinámicas sociales y culturales que proporcionan credibilidad ante el lector, el cual se ve fácilmente reconocido en algunos de estos hechos. Las marcas temporales respecto a los hechos (riada, peste, etc.) operan en dirección a esta pretendida cercanía con el lector. Por medio de este tipo de poemas, el autor construye su identidad, convirtiéndose en cronista de su propia vida, la de su ciudad, e incluso, la del tiempo en el que vive, lo que remata con la apreciación de los poderosos de su tiempo (nobles, intelectuales), «sus amigos» y autorizada por ellos incrementa su prestigio como persona reconocida e importante que repercute en la valoración del autor por parte del lector.

En Díez y Foncalda, la ciudad de Zaragoza responde a la creación de un cronotopo que se incorpora como un tema propio en la obra, en el que el autor es un personaje, testigo y protagonista, produciéndose una retroalimentación entre el autor, la ciudad y su tiempo.

En definitiva, el poeta se narra para construirse, lo cual realiza bajo múltiples máscaras. En el caso de Díez y Foncalda la construcción autorial y social se convierten en las dos caras de la misma moneda. No obstante, podemos observar cómo el sujeto del discurso, respecto a su faceta social, si bien se construye en el discurso en la comunicación con el destinatario externo, el lector, será en las composiciones en las que existe un destinatario interno donde el autor deslice datos autobiográficos, ya que la existencia de este destinatario funciona como una apelación a un tú ante el cual se compromete a decir la verdad. Esta figura será garante ante el lector de la veracidad de las palabras del autor, que, a su vez, contribuye a la fijación del poeta en un tiempo y un espacio, fácilmente reconocible por el lector por medio de múltiples alusiones.

Estos narratarios explícitos se convierten en una parte fundamental en la construcción de la imagen del poeta, reflejando sus relaciones sociales, las cuales le

colocan en un determinado estatus socioeconómico, así las dedicatorias a los nobles. Aunque el lector actual puede, quizá entenderlo como ficción, el lector del Siglo de Oro lo recibe como real, ya que las copiosas alusiones a su tiempo y espacio lo convierten en cotidiano.

OBRAS CITADAS

ANDRÉS UZTARROZ, Juan Francisco, *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la fama* (Mss. 3660, 1652).

—, *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la fama*, Amsterdam, Impr. C. Sommer, 1781.

—, *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la fama*, Zaragoza, Tip. de Comas hermanos, 1890.

ANTONIO, Luis, *Nuevo plato de varios manjares*, Zaragoza, Juan de Ibar, a costa de Tomas Cabezas, mercader de libros, véndese en su casa, junto a la Plaza de Justicia, 1658.

ARCO Y GARAY, Ricardo del, *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, 1934.

—, *La erudición española en el s. XVII y el cronista de Aragón, Andrés de Uztarroz*, Madrid, CSIC, Instituto «Jerónimo Zurita», 1950.

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860.

BLECUA, José Manuel, *La poesía aragonesa del Barroco*, Zaragoza, Guara, 1980.

BRUÑEN IBÁÑEZ, Ana Isabel; Luis JULVEZ LARRAZ y Esperanza VELASCO DE LA PEÑA (coord. y eds.), *Las Artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, tomo V, VI, Zaragoza, Institución «FERNANDO EL CATÓLICO» (CSIC) / Excma. Diputación de Zaragoza, 2006. [Disponible en: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/15/_ebook.pdf (Consulta 01/09/2022).]

BRUÑEN IBÁÑEZ, Ana Isabel, *El Archivo Parroquial de San Pablo (Zaragoza) Origen, formación e historia, inventario de los fondos documentales y proyecto*

de digitalización de la colección diplomática medieval (siglos XIII y XIV), Zaragoza, Institución «FERNANDO EL CATÓLICO» / CSIC / Excma. Diputación de Zaragoza, 2003.

CALVO, Florencia, «La oreja y la pluma. La dedicatoria como huella de la autobiografía», *Olivar*, 2.2, 2001. [Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-44782001000200003 (Consulta: 01/09/2022).]

COSTER, A., «Una academia literaria aragonesa. La Pítima contra la Ociosidad», *Linajes de Aragón*, 3, 20, 1912, págs. 357-363.

DÍEZ Y FONCALDA, Alberto, *Poesías varias*, Zaragoza, Juan Ibar, 1653.

EGIDO, Aurora, «Las academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII», en *La literatura en Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984, págs. 101-128.

CANO TURRIÓN, Elena, «Retóricas paratextuales académicas entre dos siglos. El entorno zaragozano», *CES.XVIII*, 25, 2015, págs. 59-73.

—, «Aristocracia, academia e imprenta: Díez y Foncalda en su entorno aragonés», *Arte nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 6, 2019a, págs. 193-240 [Disponible en <https://www.artenuevovista.com/index.php/arte-nuevo/article/view/71> (Consulta 01/09/2022).]

—, *Estudio y edición de las poesías varias de Alberto Díez y Foncalda* (tesis doctoral dirigida por Antonio Pérez Lasheras y Pedro Ruiz Pérez). Universidad de Córdoba, 2019b [Disponible en: https://helia.uco.es/xmlui/handle/10396/180/discover?filtertype=author&filter_relational_operator=authority&filter=2874bde3-0618-4723-bb0e-e8ea26f0a8d8 (Consulta 01/09/2022).]

CANO TURRIÓN, Elena y Francisco Javier ÁLVAREZ AMO, «El poeta se distancia: retóricas prologales en el Bajo Barroco», *Criticón*, 125, 2015, págs. 121-132.

- FERRI COLL, J. M., *La poesía de la Academia de los Nocturnos*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.
- GARCÍA LASHERAS, Samuel, «San Miguel Arcángel en la imaginería gótica oscense», *Argensola. Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 113, 2003, págs. 277-292.
- MONTESER, Francisco de, *Flor de entremeses, bailes y loas, escogidos de los mejores ingenios de España*, Zaragoza, Diego Dormer, 1676.
- NAVARRO, José, *Poesías varias*, Zaragoza, Miguel de Luna, 1654.
- ROMERA GALÁN, Fernando, *El espacio urbano en la escritura autobiográfica: el ejemplo de Ávila*, (Tesis doctoral dirigida por José Romera Castillo) UNED, 2008-2009.
- ROZAS, Juan Manuel, «Burguillos como heterónimo de Lope», *Edad de Oro*, 4, 1985, págs. 139-163 [Disponible en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/burguillos-como-heteronimo-de-lope-0/html/ff8dbde0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html#I_0 (Consulta 01/03/2024)].
- SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación, «Ocultamiento y ostensión del virrey de Nápoles Medina de las Torres», en *La Reputación. Quête individuelle et aspiration collective dans l'Espagne des Hasbourg. Hommage à la professeure Araceli Guillaume-Alonso*, París, Sorbonne Université, 2018, págs. 453-471.
- SERRANO MARTÍN, Eliseo, *Tradiciones festivas zaragozanas. Historia de los festejos populares en Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1981.
- SOLA, Diego, «En la corte de los virreyes. Maestros de ceremonias y virreinato en el Nápoles del Seicento», *Tiempos Modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, 8, 31, 2015.
- TORRA DE ARANA, Eduardo, «La ermita de Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja», en *Guía para visitar los santuarios marianos de Aragón*, Madrid, Encuentro, 1996, págs. 123-130.

VIDORRETA TORRES, Almudena, *Estudio y edición de las «Poesías varias» de José Navarro (1654)*, (Tesis doctoral dirigida por Aurora Egido), Universidad de Zaragoza, 2014.

RESEÑAS

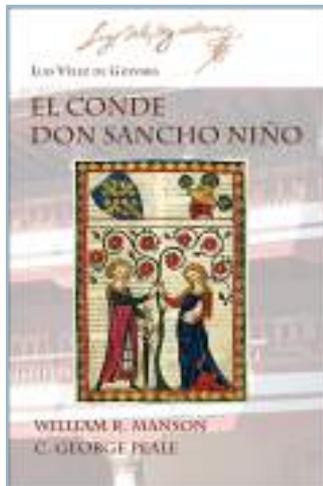


MANSON, William R. y C. George PEALE, eds., Luis Vélez de Guevara, *El conde don Sancho Niño*, Newark, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2023. ISBN: 978-1-58871-394-0. 169 págs.

Miguel CAMPIÓN

Universidad Autónoma de Madrid (España)

miguelcampion@hotmail.com



La edición crítica y anotada de la comedia *El conde don Sancho Niño* es una muestra sobresaliente de cómo compaginar el rigor filológico con la vocación de acercar el texto de una obra del Siglo de Oro al lector menos especializado. Por este motivo, esta amena y accesible pieza de Luis Vélez de Guevara viene acompañada en esta edición de dos estudios que aportan datos interesantes para los académicos sin sobrecargar el volumen con un exceso de investigación. Asimismo, la obra incluye un completo apartado de notas que busca facilitar la comprensión del lector común.

La publicación comienza con el estudio introductorio de Daniele Crivellari, que ofrece una gran cantidad de información pertinente en sus concisas 14 páginas. Crivellari intenta en primer lugar aclarar la confusión sobre la autoría de esta obra, transmitida a través de un único testimonio impreso bajo el nombre de Pedro Calderón de la Barca. Los análisis estilométricos del proyecto ETSO (Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro) de Álvaro Cuéllar y Germán Vega García-Luengos confirman que el verdadero autor de la comedia es Luis Vélez de Guevara, lo que ya se había constatado anteriormente mediante la investigación bibliográfica y la comparación con otras comedias coetáneas, como describe con gran detalle C. George Peale en el estudio que se incluye posteriormente en este mismo volumen.

Crivellari también aborda el problema de la datación de la obra y ofrece un resumen del estado de la cuestión, estableciendo prudentemente una fecha límite en la

que es constatable que la comedia ya se representaba, julio de 1620, por lo que obviamente tuvo que componerse en algún momento anterior. A continuación, efectúa un repaso de los géneros a los que podría adscribirse, determinando que se trata de una comedia palatina, y comenta sus temas principales, característicos del teatro de Luis Vélez, como el carácter «varonil» de la protagonista o las reminiscencias de romances antiguos, como el que nombra al personaje titular de la obra: el romance del conde Niño. Para terminar, esboza una útil sinopsis argumental.

Después del estudio introductorio, la publicación continúa con un estudio bibliográfico y métrico de uno de sus editores, C. George Peale, donde se completa la información ofrecida en las páginas anteriores con rigurosos datos sobre el testimonio principal, incluyendo una lista de erratas. Además, el autor efectúa un completo apartado acerca de la autoría en el que desgana los datos que cimentan la atribución de la obra a Luis Vélez de Guevara, basándose en la métrica y en la comparación con otras comedias del dramaturgo ecijano. Estos datos le sirven a C. George Peale para afinar la datación de la obra y fecharla entre 1614 y 1615.

Su estudio concluye con la necesaria descripción de criterios y principios de la edición crítica y la bibliografía empleada. El editor declara la intención pedagógica de la edición, más allá de la académica, motivo que justifica el enfoque de la anotación, que tiene el fin de facilitar la lectura de la obra a quienes no sean especialistas, interpretando y describiendo para ellos muchos términos, expresiones o alusiones contenidos en el texto de Vélez de Guevara.

La cuidada edición de la obra completa el volumen, señalando las variantes a pie de página y postergando las notas a un apéndice final en el que se ordenan según el verso al que remiten y que incluye como colofón un índice de voces comentadas que también puede resultar de utilidad para los estudiosos del teatro del Siglo de Oro.

La comedia es breve (2355 versos) y la lista de seis personajes también es corta, lo que sugiere, según los estudios preliminares, su carácter «áulico» o de «comedia de cámara», aunque constan datos de sus representaciones en el siglo XVII al menos a cargo de dos compañías teatrales distintas. Aun así, es un buen ejemplo de una obra perteneciente a una primera etapa de la fórmula de la comedia nueva, de acción más concentrada y estructura menos compleja, de una espectacularidad basada más en los conflictos de los personajes que en el aparato escénico y la complicación barroca de las tramas.

Esta comedia palatina se enmarca en un pasado medieval donde el rigor histórico no es tan importante como la efectividad del drama. Situado en una —imprecisa históricamente— corte del rey García de Navarra, presenta un enredo de amores cruzados protagonizado por doña Sol, infanta de Navarra, que responde al prototipo de mujer «varonil». Este adjetivo se le aplica dada su afición a la caza y su nulo interés en el amor, que expresa ignorante de que poco después va a enamorarse impetuosamente del conde don Sancho Niño.

Pero su hermano, el rey García, la quiere casar con el rey de Castilla, y su dama de compañía, doña Leonor, está locamente enamorada del conde don Sancho Niño y por ello, rechaza las declaraciones de amor del rey García, que la pretende. Razones de estado, honor, estatus social y celos complican el enredo que Luis Vélez de Guevara maneja con habilidad y dinamismo hasta su satisfactorio final.

El talento como dramaturgo del autor se demuestra con un alarde de intensidad, variedad y ritmo realizado con los mínimos elementos escénicos: seis personajes y sus pasiones contrapuestas. No se encuentran en esta obra apariciones, vuelos, tramoyas o golpes de efecto visuales en escena. Toda la acción se sostiene con el puro drama, la palabra y la inclusión de romances que le dan un sabor medieval y la entroncan con la tradición literaria en la que se inspira.

GAMBIN, Felice, ed., Alonso de Freylas, *Si los melancólicos pueden saber lo que está por venir con la fuerza de su ingenio o soñando*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor, 2023. ISBN: 978-84-7651-051-3. 198 págs.

Luis GÓMEZ CANSECO

Universidad de Huelva (España)

canseco@uhu.es



Abundando en un asunto sobre el que ha trabajado con resultados deslumbrantes —baste recordar su *Azabache. El debate sobre la melancolía en la España de los Siglos de Oro*, publicado por Biblioteca Nueva en 2008—, Felice Gambin, catedrático de la Università di Verona, vuelve a ocuparse de la melancolía, por más que se trate de un estado de ánimo antagónico a su nombre de pila. Y lo hace para ofrecernos la edición crítica de un texto breve, pero verdaderamente singular, *Si los melancólicos pueden saber lo que está por venir con la fuerza de su ingenio o soñando* de Alonso de Freylas. La editorial

mallorquina José J. de Olañeta lo presenta como número 203 de su colección *Centellas*, en un formato también breve en el tamaño, pero exquisitamente compuesto e impreso, como una seductora invitación a la lectura.

El texto original formaba parte de un libro impreso en Jaén por Fernando Díaz de Montoya el año de 1606 junto con dos tratados más, *Conocimiento, curación y preservación de la peste. Adonde se trata lo que han de hacer las ciudades y gobernadores de ellas, y cada particular vecino en su casa. Y el remedio con que se ha de preservar y curar el particular sujeto de cada uno, según su complexión, edad y naturaleza. Va añadido un tratado nuevo del arte de descontagiar las ropas de seda, telas de oro y plata, tapicerías, lienzos, y otras cosas contagiadas. Con un discurso al fin, si los melancólicos pueden saber lo que está por venir con la fuerza de su ingenio o soñando*. El volumen se decía «Compuesto por el doctor Alonso de Freylas, médico de cámara del ilustrísimo señor cardenal don Bernardo de Rojas y Sandoval, arzobispo de Toledo, etc.» y «Dirigido a la ciudad famosa de Jaén, su patria». En

efecto, Freylas, que hubo de nacer hacia 1558 en la ciudad andaluza, se formó fuera de ella, en Alcalá de Henares, bajo la tutela del entonces famoso Francisco de Vallés. Pasó luego a ejercer su profesión en Córdoba, para retornar a su patria en 1590, donde se asentó definitivamente al servicio del cabildo catedralicio.

No estamos, pues, ante un don nadie, sino ante un personaje de relevancia local, que alcanzó a servir a don Bernardo de Rojas antes de que este ocupase la sede arzobispal de Toledo y alcanzase a ser protector de Cervantes en sus últimos años. El reconocimiento de su labor médica se extendió más allá de la ciudad, gracias a su decisiva intervención durante la epidemia de peste que llegó a Jaén en la primavera de 1602, y que llevó a sus conciudadanos a solicitar al monarca la licencia para estampar la obra que aquí nos ocupa.

El primero de los tratados se divide en tres partes que corresponden a lo anunciado en el título: qué es la peste y cuáles son sus síntomas; qué métodos se usaron para afrontar su curación; y, por último, cómo puede prevenirse en las ciudades, pero también a título individual y atendiendo a la edad, temperamento y modo de vida de cada individuo. El segundo tratado se ocupa de la desinfección de los objetos apestados y que afectan a la transmisión de la enfermedad. Resulta curioso y llamativo que, a la hora de tratar de la prevención, Freylas tuviera muy en cuenta la teoría hipocrático-galénica de los humores, considerando que las medidas terapéuticas habría de ajustarse a la condición sanguínea, colérica, flemática o melancólico de la persona, según dominara en su naturaleza la sangre, la flema, la bilis amarilla o la bilis negra. Esta atención a los humores es la que enlaza el conjunto del libro con el discurso final, que analiza la capacidad profética que se atribuía a los melancólicos. Hay que subrayar, no obstante, que este discurso que aquí nos ocupa se añadió al final, tras el colofón que cierra la tabla: «Impresso en Iauen, en casa del Autor, por Fernando Diaz de Montoya. Año. 1505». No solo eso, ya que se usó una tipografía y una composición muy distintas y se estampó con signaturas de pliego independientes al resto del libro.

Como se estudia en las páginas introductorias, no era esta de las dotes adivinatorias de los melancólicos una cuestión ajena a la medicina, la filosofía y la teología de la época. Con tino y sabia erudición, el profesor Gambin recorre las diversas opiniones que se habían formulado al respecto: Platón en el *Teeteto* y en *Fedro*, Aristóteles en los *Problemata* XXX, 1, Cicerón en *De divinatione* y, más acá, Marsilio Ficino en *De vita*, Pedro Ciruelo en la *Reprobación de las supersticiones y hechizarias* (1538), Alonso de Santa Cruz en *Dignotio et cura affectuum melancholicorum* (1569), Antonio de Torquemada en su *Jardín de flores curiosas* (1570),

Andrés Velásquez en el *Libro de la melancolía* (1585), su maestro Francisco Vallés en *De iis quae scripta sunt physice in libris sacris, sive de sacra philosophia* (1587), Juan Horozco y Covarrubias en el *Tratado de verdadera y falsa profecía* (1588), el padre Juan de Pineda en los *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* (1589), el también médico Pedro García Carrero en sus *Disputationes medicae super libros Galeni de Locis Affectis* (1605) y, claro está, Juan Huarte de San Juan en su ineludible *Examen de ingenios para las ciencias*. En este último caso, el editor subraya acertadamente el hecho de que la obra de Huarte se imprimiera por primera vez en la villa jienense de Baeza por Juan Baptista de Montoya en 1575, mientras que nuestro libro lo estampó el hijo de este, también en la provincia de Jaén, aunque varios años después. Quiere ello decir que el vínculo entre ambos tratados resulta firme y directo, por más que las cuatro décadas que van de un libro a otro implicaran grandes cambios en los márgenes de opinión a este respecto. No en vano el propio Huarte hubo de sacar una nueva edición revisada en 1594, tras haber visto su obra en las páginas del *Index Librorum Expurgatorum* de 1584.

El discurso se propone determinar si por su propia naturaleza los melancólicos pueden saber y adelantar los acontecimientos futuros, pero, como se apunta en el estudio introductorio, se trata de una melancolía positiva: «La cuestión no tiene que ver, por tanto, con la turbia y tenebrosa melancolía que ofusca el ingenio, esa que delinea una sociabilidad desviada, sino con aquella otra que hace a los hombres ingeniosos, singulares y excelentes en la administración de justicia, en gobernar las repúblicas de forma prudente, con avisado juicio y firmeza» (págs. 42-53). De ahí que este hipotético conocimiento se sumara a otras facultades que solían atribuirse a los melancólicos, como el manejo de lenguas que nunca habían llegado a estudiar.

Al cabo, se trataba de terrenos resbaladizos, pues andan de por medio cuestiones peliagudas para la teología, como eran las de la providencia divina o la adivinación. Por eso, Freylas establece que solo hay tres modos de adivinación: la falsa, la divina y la natural, poniendo en cuestión esta última, si no media la intervención divina o diabólica. Lo que sí considera, sin embargo, es que el espíritu melancólico era un cauce propicio del que a veces se servía el diablo para introducir una falsa profecía y otras el mismo Dios para trasladar mensajes verdaderos, pues la divinidad tendría en cuenta esa condición natural a la hora de otorgar a un individuo el don sagrado de la profecía. Sin embargo, el médico jienense nunca llega a declararse por completo. No en vano también era familiar del Santo Oficio y había

de andar con pies de plomo. Por eso mismo, casi nunca afirma o niega categóricamente. Prefiere ofrecer argumentos tenues y elusivos, en los que quepan lecturas diversas, dejando el juicio final al lector.

Con este mínimo y precioso volumen, el profesor Gambin retoma un texto del que ya había hecho traducción al italiano con el título *I malinconici e la divinazione* (Firenze, SEID Editori, 2012). Completa ahora su tarea, con esta plucra edición crítica, perfectamente construida y anotada, que permite profundizar en el conocimiento de un mal —o de un bien, a saber— como la melancolía, que afectó y afecta por igual a las gentes del Renacimiento y a las del siglo XXI.

PEALE, C. George, ed., Francisco Agustín Tárrega, *El renegado de Jerusalén*, Santa Bárbara, eHumanista, 2021. 91 págs.

Clara MONZÓ RIBES

Universitat de València (España)

clara.monzo@uv.es



Varias son las sorpresas que aguardan al lector que pase la vista sobre este título. Primero, recibirá sin duda con agrado la noticia de la edición de un texto, *El renegado de Jerusalén*, hasta la fecha inédito. Segundo, es probable que tenga que volver sobre sus pasos para revisar de nuevo el nombre que aparece, inesperadamente, como autor de la comedia. En efecto, aquellos que conozcan la obra estarán acostumbrados a verla incluida entre la producción dramática de Luis Vélez de Guevara; al fin y al cabo, en lugares tan al alcance de la mano como el portal temático de

Vélez que alberga la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *El renegado de Jerusalén* forma parte de un conjunto de cinco comedias «de autoría más o menos segura». Y, sin embargo, en esta ocasión consta, por vez primera, a nombre del valenciano Francisco Agustín Tárrega.

La empresa del profesor Peale, que tan bien conoce la figura de Vélez de Guevara, es doble, y por ello doblemente valiosa, pues aborda la edición de un texto complejo —corrompido por los avatares de la transmisión, como veremos— al tiempo que propone una nueva atribución. Una misión ambiciosa que se acomete en menos de un centenar de páginas, y que da la posibilidad al lector de comprender, en un formato cómodo y manejable, todas las vertientes que entraña la peliaguda cuestión de la autoría. Este cambio de nombre de la mano del canónigo Tárrega llega en un momento propicio para repensar la configuración del canon tradicional. Es innegable que en los últimos años, al tiempo que se han descubierto varias comedias de Lope, el Parnaso áureo vuelve a abrir la puerta a viejos conocidos

como Andrés de Claramonte. En este sentido, la estilometría y las humanidades digitales, claro, han supuesto una herramienta vital a la hora de rescatar nombres y títulos perdidos, un acicate para lo que se percibe como un esfuerzo colectivo por seguir perfilando las líneas del mapa literario de los Siglos de Oro.

De acuerdo con Peale, llega ahora el turno de Tárrega. La obra del valenciano, miembro de la Academia de los Nocturnos, se difundió impresa, casi en su totalidad incluida en los volúmenes *Doce comedias famosas de cuatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia* (Aurelio Mey / Jusepe Ferrer y Felipe Pincinali, Valencia, 1608) y *Norte de la poesía española* (Felipe Mey / Felipe Pincinali, Valencia, 1616). No deja de ser paradójico que George Peale le haya atribuido y editado un texto nuevo cuando gran parte de la obra conocida del canónigo está, a día hoy, por editar. Quizá esta publicación permita poner el foco de nuevo en la escuela dramática valenciana, con la figura de Francisco Agustín Tárrega a la cabeza, cuyas obras —que reflejan todavía, es cierto, reflejan todavía el estado de un teatro inestable, en vías de consolidación— tuvieron su buena dosis de protagonismo en la creación de la que sería llamada, con Lope, comedia nueva. La relación entre Tárrega y el Fénix, que pudo forjarse durante sus años en Valencia, es de hecho uno de los temas que Peale incluye en el estudio introductorio de la obra.

La edición toma como base el único testimonio que se conserva de la obra: una copia manuscrita, con letra del siglo XVII, que alberga la BNE (ms.14.968). La firma del copista, cuyo apellido no resulta fácil de discernir, ha sido objeto de controversia, pero tras un cotejo atento del *usus scribendi* patente en el manuscrito, Peale parece haber resuelto la cuestión, fijando con ello la lectura «Sebastián Rodríguez», frente a la de «Ruiz» o «Fernández» que proponían, respectivamente, Cotarelo y Paz y Melia, como documenta Raquel Sánchez Jiménez; lecturas que han condicionado las que constan en bases de datos modernas, como *Manos*. A la procedencia de Sebastián Rodríguez, natural de El Carpio, en Córdoba, atribuye Peale los rasgos fonéticos patentes en el texto, como el seseo, aunque, cauto, no descarta que estas características puedan «ser trasunto del original del poeta, o del apógrafo de algún autor de comedias, pues caracterizan también el dialecto de la región valenciana» (Peale, 2021: 13, nota 16).

De mano distinta, se aprecia el nombre «Luis Vélez» en la nota catalográfica del primer folio, y con esta atribución ha aparecido tradicionalmente tanto en los repertorios bibliográficos —desde que así lo hiciese constar La Barrera— como en los estudios modernos que se han dedicado a *El renegado de Jerusalén* de uno u otro

modo. Para desmentir la autoría aceptada, y teniendo en cuenta que, en esta ocasión, la estilometría no ha arrojado datos concluyentes, en el estudio introductorio Peale construye una argumentación que atiende a distintos aspectos: criterios temáticos y estructurales, usos léxicos, la onomástica y la toponimia y, por último, la métrica.

A partir de este esquema, el editor empieza por rastrear en la comedia los motivos argumentales que resultan característicos de Tárrega, y que no son propios, en cambio, de Vélez, como las escenas de crueldad explícita. Más interesante resulta tal vez el escrutinio de determinadas tendencias, habituales en el canónigo, como la presencia de un elevado número de galanes o, en especial, la falta de cohesión que se advierte a menudo en las obras de Tárrega, que denota una estructura dramática aún un tanto desarticulada, construida a partir de una sucesión de acontecimientos o episodios. Al estudio argumental, se suman una serie de términos y nombres propios inexistentes en la producción de Vélez.

Es evidente que un experto en Vélez de Guevara de la talla del profesor Peale ha encontrado motivos de peso para descartar al ecijano como autor de *El renegado de Jerusalén*; no obstante, por más que las razones que aduce para atribuir el título a Tárrega sean verosímiles, cabría preguntarse si son suficientes. El principal obstáculo es el estado de un manuscrito «textualmente, muy defectuoso» (Peale, 2021: 13), y al que le faltan, como advierte el propio editor, más de ochenta versos, que delatan un proceso de transmisión accidentado. Por otra parte, el esquema de versificación, en el que Peale se apoya especialmente para avalar la autoría del canónigo, es afín a la estética de Tárrega y al de la escuela valenciana, con una preponderancia de quintillas impropia de Vélez; este argumento presenta quizá algún inconveniente, como el hecho de que —y así se señala en las notas— el final de *El renegado de Jerusalén* constituya «una innovación en el corpus de Tárrega» (Peale, 2021: 88) en lo que se refiere a ciertas particularidades en el uso de la quintilla.

Junto a la cuestión de la autoría, buena parte de la introducción la dedica el autor a explorar las fuentes de la obra, tomando en consideración el estudio de Spencer y Schevill (*The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara: Their Plots, Sources, and Bibliography*), y el más reciente de Raquel Sánchez Jiménez («*El renegado de Jerusalén*: la lucha contra el infiel y las relaciones hispano-francesas de comienzos del siglo XVII»), trabajos con los que Peale entabla respetuoso diálogo. El hecho de establecer a Tárrega como autor de *El renegado* pone trabas, por imperativo cronológico, a la consideración de que la *Jerusalén conquistada* de Lope sea la fuente principal, ya que el valenciano murió en 1602; es decir, siete años antes de que se

publicase la obra del Fénix. Si bien Peale no descarta que Lope hubiese ya dado el pistoletazo de salida a su poema épico durante los años en Valencia, y que Tárrega estuviese así al tanto del proceso creativo, el editor propone que *L'Italia liberata dai Gotti* (1547), de Gian Giorgio Trissino, pudo servir como inspiración para ambos textos (la obra de Trissino se sumaría así a las fuentes que la crítica ha venido barajando para la *Jerusalén conquistada*, fundamentalmente *La gran conquista de Ultramar*, de 1503). En cualquier caso, la relación que guardan la *Jerusalén conquistada* y *El renegado de Jerusalén* se beneficiaría de un nuevo estudio en profundidad en el futuro, a la luz de las consecuencias que pudiera generar el replanteamiento cronológico.

En cuanto a la edición propiamente dicha —que se acompaña de un práctico resumen por jornadas—, Peale se enfrenta como decíamos a un texto irregular, con abundantes lagunas y no desprovisto de errores. Ante esta circunstancia, las notas se orientan con acierto a solventar cuestiones textuales, y hacen las veces de aparato crítico, en que se registran aquellas enmiendas que propone Peale, en general muy atinadas. Las notas se complementan aquí y allá con definiciones léxicas o sucintas explicaciones históricas y mitológicas, de carácter más bien didáctico, que el lector agradece. Se dedican también a cuestiones métricas que afectan tanto al cómputo global de la estrofa como al desarrollo de la acción; caso notable el del inicio de la obra, de cuyo abrupto arranque se deduce la pérdida de varias octavas, tal y como observa Peale. Con todo, el texto de *El renegado de Jerusalén* contiene más errores de los que señala el editor, y que merecerían comentarse. Así, son reseñables los numerosos defectos métricos cuya presencia convendría advertir al lector. Destacan en este sentido las hipometrías —por ejemplo, «ante tus pies las verás rendidas» (v. 1684)— y las hipermetrías: «al alma persuade y a tu gusto mira» (v. 1213), «Solo a su consentimiento corresponde» (v. 1232, endecasílabo, como los dos recién mencionados) o «Bella Infanta, cristalina» (v. 1661, que debería ser heptasílabo). Otros problemas del manuscrito atañen a las rimas, como en los tercetos comprendido entre los versos 500 y 504, en los que *pelea* no rima con *Laudicia* y *fría*. Una posible enmienda a este error consiste en sustituir el término *pelea* por *porfia*, que respeta además el sentido del verso: «guadaña de la muerte, si *porfia*». En la misma línea, en el verso 1198 el término *senbrados* ha de leerse en singular, *senbrado*: primero, para preservar la rima en *-ado* del terceto; y, segundo, por coherencia sintáctica, ya que este *senbrado* concuerda con el «espaldar de acero» del verso 1197 y no con «diamantes finísimos».

A los defectos métricos presentes en el manuscrito se suman varios errores de transcripción que empeoran la lectura del texto y alteran el cómputo silábico. Es lo que ocurre, por ejemplo, en los siguientes octosílabos: donde se transcribe «tomaldas, vuestras son» (v. 273), el manuscrito reza «tomaldas, que vuestras son» (fol. 7v); y lo mismo con «suenen pífanos roncós» (v. 355), en lugar de «suenen los pífanos roncós» (f. 9r); o «con otro pide entrada» (v. 472), en vez de «con otro piden entrada» (fol. 11v). Por otro lado, varias hipermetrías son fruto de la lectura del editor: «que tal vez manda del señor» (v. 817) por «que tal vez manda el señor» (fol. 17v, octosílabo); «el amor, la ardiente llama licenciosa» (v. 780) por «mi amor, la ardiente llama licenciosa» (fol. 7r); o «Quiero estorbar su amor.) Tu gente te apresta» (v. 1255) por «Quiero estorbar su amor.) Tu gente apresta» (fol. 25r, endecasílabos ambos). En otros casos, la transcripción ofrece soluciones problemáticas: «antes que enbrace y ciñere el reino, yante» (v. 495), o «quien que soy, un rayo, ardiente, solo» (v. 1208).

El propio manuscrito propone en ocasiones enmiendas que corregirían los errores y que Peale no siempre menciona, como sucede en el verso 99 («di que por ser divino», aunque el editor transcribe como «*de* que por ser divino»), en el que se aprecia (al menos en la digitalización de la BNE) cómo una mano ha añadido el pronombre *le* («dile que por ser divino»), que resolvería el octosílabo. Igualmente, un caso curioso de hipometría se aprecia en el verso 1266 («que es Gran Señor puto, y miente»), pues, como advierte en nota el editor, en el manuscrito se lee un «Mahoma» añadido en el interlineado, cuya restitución en el verso restauraría el endecasílabo.

Por lo demás, el uso de la diéresis métrica es un tanto inestable: falta en algunas ocasiones («criadas, sois de amor, y criatura», v. 1248), y es necesario eliminarla en otras («¡Oh, crüel infame! ¡Oh, perro mal nacido!», v. 1267, endecasílabos ambos). Finalmente, algunas de las decisiones en los criterios de edición, aunque se expliquen en la introducción a la comedia, resultan discutibles, como el mantenimiento de los grupos *nb* y *np* (*tiempo*, *canpo*, *aconpañamiento*, *sonbra*, *henbra*, *nonbre*, entre otros) y la transcripción de *aora*, sin hache.

Si bien el texto de la obra merecería una revisión que atendiese a los problemas textuales expuestos, esta edición constituye una valiosa aportación al corpus dramático de los Siglos de Oro. Peale ofrece una comedia hasta el momento inédita y se enfrenta a un texto estropeado, que ha sufrido las inclemencias de la transmisión y que presenta en consecuencia diversas lagunas. Por el camino, el editor arroja luz sobre la firma del copista, al tiempo que revisa la conexión de la obra con la

Jerusalén conquistada de Lope de Vega y explora las fuentes que la crítica ha sugerido como inspiración para ambas comedias. De forma sugerente, George Peale propone además una nueva autoría para *El renegado de Jerusalén*; atribución que, aunque pendiente de ulteriores indicios, podrá —así lo espero— volver la mirada hacia Tárrega y la escuela dramática valenciana, de cuya producción queda aún mucho por decir.

BLANCO, Mercedes, y Aude PLAGNARD, *El universo de una polémica: Góngora y la cultura española del siglo XVII*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2021. ISBN: 978-84-9192-212-4 (Iberoamericana) / 978-3-96869-188-6 (Vervuert). 747 págs.

Adrián J. SÁEZ

Università Ca' Foscari Venezia (Italia)

adrianj.saez@unive.it



Se podría decir que no hay dos sin tres, pero es mejor celebrar que la tercera es la buena: efectivamente, luego del *boom* gongorino de 1613 y de la recuperación de 1927, este libro colectivo coordinado por Blanco y Plagnard es una verdadera *summa* sobre Góngora que aclara mil y un aspectos tanto de la polémica como de la poesía gongorina y su recepción posterior. No es fácil hacer justicia a un libro tan omnicomprendivo, que deriva del trabajo en equipo del proyecto «Góngora» desde el laboratorio OB-VIL: «Observatoire de la vie littéraire» de la Sorbonne Université bajo la sabia guía de M. Blanco

y regala muchos apuntes valiosos.

En esencia, el volumen se organiza en seis secciones dedicadas a 1) la morfología de la polémica en el mundo letrado, 2) la presencia de esta *querelle* en la poesía y el teatro, 3) la semblanza de un sexteto de participantes en la batalla, 4) algunos temas centrales del debate (*gravitas*, agudeza e historia literaria), 5) asuntos de antigüedad clásica y 6) la cuestión de la lengua, junto a un maravilloso apéndice con el catálogo de los textos polémicos (1612-1692) y un anejo con el comentario de los poemas quevedianos contra Góngora y los cultos, más otro con un utilísimo índice múltiple (autores y textos, repertorio manuscrito, impresores, relaciones intertextuales). Se podría discutir quizá el orden de la serie de estudios, pues las calas teóricas (conceptos, cosas clásicas y lengua) podrían venir mejor justo como segunda tanda tras las indicaciones iniciales y proseguir después con las miradas de detalle a los ámbitos extra y los combatientes de esta guerra literaria. Sea como

fuere, en general se puede decir que el libro presenta todo un mundo con diversas claves exegéticas y varias agujas de marear, con lo que se sintetiza, amplía y mejora el estudio de la explosiva polémica gongorina.

Luego de la jugosa introducción de Blanco y Plagnard que delimita las coordenadas de este asedio colectivo como una suerte de observatorio plural de la polémica gongorina, llegan los tres primeros asedios, que son fundamentales: primero viene una verdadera brújula crítica a cargo de Elvira y Plagnard, que explican tanto la constitución del corpus recogido en el catálogo final (textos sobre la polémica en modo amplio) como su gran panoplia de sentidos (variedad genérica, importancia de la sociabilidad, la plataforma de los paratextos, la moda de las listas, etc.) en una suerte de invitación a un doble acercamiento (*close y distant reading*) con múltiples ventajas para un examen cuantitativo y cualitativo más completo y renovado; a continuación, Blanco —con la finura que la caracteriza— propone una aproximación nueva a los «archivos gongorinos», marbete con el que define las colecciones de papeles (manuscritos o impresos) que ciertos actores culturales deciden recopilar y conservar con todas las implicaciones del caso, de modo y manera que recupera una suerte de «parte sumergida de la polémica» (pág. 15) mediante el comentario de cuatro ejemplos que le permiten reflexionar sobre la dinámica de circulación de los papeles, el abanico de tonos manejados y la tipología de textos en danza; otro que confirma su erudición natural es Béhar, con un finísimo estudio centrado en una suerte de anatomía del comentario, que arranca de la centralidad de la erudición en la práctica poética de la *imitatio* por la que Góngora se revela como «un comentarista» y un artista de la *sprezzatura* (págs. 108-111), para después reconstruir la tradición humanista del comentario en conexión directa con otras polémicas italianas y españolas, y trazar la evolución del género hasta la nota al pie, que acaso hubiera preferido Góngora.

El salto de la polémica a la plaza pública comprende sendos acercamientos a la poesía y el teatro, a falta de una cala dedicada a la novela por las razones que fueren: Cacho Casal, docto exégeta donde los haya, vuelve una vez más sobre la dimensión creativa del debate gongorino para ofrecer una estupenda disección de los mecanismos poéticos de la sátira anticulterana (especialmente en Quevedo, Lope de Vega y Jáuregui), que le lleva a ver la verdad detrás de las burlas («una no demasiado velada forma de crítica literaria», pág. 158) y a proponer una «lectura metacrítica de las parodias gongorinas» (pág. 160), según la cual algunos de los dardos anticultistas son ejemplo tanto de ataque como de admiración que descubren

marcas de estilo sobre la experimentación de Góngora; por su parte, d'Artois y Canavaggio se dedican a la presencia de la guerra gongorina en el teatro, que luego de un repaso de la historia de la relación entre Góngora y Lope centran en el examen de *La dama boba* y *Las bizarrías de Belisa* de Lope, más *No hay burlas con el amor* de Calderón, que respectivamente representan un caso de recepción anticulterana ajena a la intención de la comedia, la proyección teatral del debate y una distancia lúdica debida a la integración de la influencia gongorina.

De entre los muchos personajes que sacan su pluma en la polémica y que aparecen por aquí y por allá en el libro, se presenta una semblanza detallada de seis nombres especialmente relevantes: Rico García se dedica al análisis de las decisiones estéticas y literarias de Jáuregui como una estrategia de construcción de una imagen de crítico tan docto como arrogante, gracias a otra serie de documentos nuevos que recupera con su buen quehacer de siempre; en línea con calas precedentes, Conde Parrado se ocupa de Quevedo en un recorrido en el que pone orden en el intercambio de disparos entre uno y otro con precisiones tanto sobre la cronología como sobre el escenario (con la corte en el centro de todo), que además da nueva luz a pasajes complejos de ciertos sonetos; a mitad del libro está Gutiérrez Valencia para abordar la rivalidad Góngora-Lope, con un repaso de los tópicos al uso, la actitud del uno hacia el otro, la tensión lopesca entre el ataque y el esfuerzo creativo, la campaña de defensa de la lengua clara en colaboración con algunos amigos y las máscaras anónimas de la polémica, pero se deja por el camino importantes ideas de Campana («*La Filomena* de Lope de Vega como género literario», en *Actas del XIII Congreso de la AIH (Madrid 6-11 de julio de 1998)*, ed. de F. Sevilla Arroyo y C. Alvar Ezquerro, Madrid, Castalia, 2000, vol.1, págs. 425-432, más la tesis inédita), Sánchez Jiménez (*Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, London, Tamesis, 2006) y Ruiz Pérez («Lope en Filomena: mitografía y mitificación», *Anuario Lope de Vega*, 11, 2005, págs. 195-220); Galbarro activa una vez más toda su poliédrica sabiduría sobre el universo poético áureo para precisar la estrategia editorial de Pellicer y aclarar que su proyecto inicial comprendía el comentario exclusivo del *Polifemo*, que luego amplía en un ejercicio de reivindicación de su derecho exclusivo como exégeta de Góngora, más las relaciones con Lope y Paravicino; Blanco da una vuelta de tuerca a la imagen de Cascales como crítico, pues demuestra tanto la limitación de sus perspectivas y su verdadera intención de acercarse a Lope más que otra cosa como las causas de su reputación posterior; cierra este desfile de figuras Plagnard, que en otra ilustración —para decirlo en modo áureo— de las suyas explica con mucho tino los matices

de la participación de Faria e Sousa en la polémica, que comprende dos textos anti-gongorinos con una postura más «matizada o ambivalente» de lo que parece (pág. 297) como un «cambio de bando» (pág. 292) y le lleva a la defensa triple de Camões, Lope y Portugal.

La tanda teórica cifra tres textos como tres soles, que están destinados a citarse una y otra vez: dentro de un proyecto de «historia semántica del vocabulario de la crítica literaria renacentista» que tendría que producir «un diccionario multilingüe de términos técnicos específicos para hablar de literatura» (pág. 307), Geekie presenta una propuesta de análisis con una base doble (historia de los conceptos e intertextualidad) para reconstruir el sentido y la evolución del concepto de *gravitas* desde los orígenes latinos hasta la tratadística española; en una alianza *dolce e utile* para todos, Blanco y Ponce Cárdenas unen fuerzas para indagar en la idea de agudeza mediante el estudio del paralelismo entre Marcial y Góngora en una serie de comentaristas que usan esta *pronominatío* como una carta para la apología o la crítica según los casos, de acuerdo con una evolución del concepto que progresivamente deja atrás la identificación exclusiva con lo cómico para un «hallazgo verbal memorable» que cause un «efecto intenso (entre la sorpresa y el reconocimiento)» (pág. 365); a su vez, Ruiz Soto añade la historia literaria al abanico de cuestiones en danza, ya que la revolución gongorina plantea el problema sobre su lugar frente a la tradición y tiende a verse como una ruptura o una mejora sublime.

Las cosas de la Antigüedad están muy bien representadas: verdaderamente modélica es la introducción de Ponce Cárdenas a la poética de la imitación en Góngora, que comienza con un repaso de la *praxis* imitativa y sus modos, sigue con unas ideas sobre la estimativa de los comentaristas y se concreta en cinco ejemplos del taller intertextual gongorino, que echa mano de modelos griegos antiguos (Opiano), un maestro ejemplar (Virgilio), una fuente neolatina (Pontano), un patrón italiano (Tasso) y una imitación arqueológica (con Horacio y su mediador Giovanni della Casa); en otro orden de cosas, Elvira explora la conexión de Góngora con la cultura anticuaria de su tiempo, que abarca la relación directa con algunos eruditos y sus bibliotecas, la lectura arqueológica de algunos pasajes gongorinos como clave de lectura de *vestigia* y el uso gongorino de las fuentes anticuarias, una triple perspectiva que merecería la pena extender a otros poetas áureos.

La nueva *questione della lingua* que provoca Góngora se contempla mediante tres perspectivas: desde la óptica clásica Pozuelo Calero plantea cinco preguntas

clave a los textos polémicos para concluir que hay un acuerdo general sobre la latinización del castellano por parte de Góngora mediante latinismos sintácticos y léxicos, pero luego las opiniones se dividen sobre el valor modélico del latín y la existencia de una tendencia latinizante previa; Lescasse se concentra en la opinión de los gramáticos sobre la autonomía o dependencia latina del castellano, que —simplificando— se divide en una tendencia de «cierta sensibilidad literaria pro-latina» frente a una progresiva defensa historiográfica y lingüística de la ruptura frente al latín; por fin, Plagnard demuestra que la controversia gongorina tiene una dimensión internacional en el marco de los debates lingüísticos del momento y la recepción de la poesía gongorina, que en el caso de Portugal adquiere resonancias políticas dentro de un proceso de redefinición o reevaluación del portugués que se traduce en un antigongorismo castellano, un debate sobre la pureza léxica en Camões y Góngora, una comparación con el estilo gongorino y la exploración del carácter oscuro del portugués entre las lenguas románicas.

Acto seguido, se comenta y describe el catálogo de 222 textos polémicos (1612-1692), que realmente presenta «una visión ampliada del fenómeno» (pág. 558) y vale como guía de consulta inicial de la tormenta en torno a Góngora, que luego tiene que completarse con el acceso directo a las ediciones en el repositorio digital del proyecto: una empresa que no tiene punto final, ya que se deja la puerta abierta a la adición de nuevos textos.

Rozando la perfección absoluta, es un volumen muy cuidado y completo que apenas tiene un pequeño patinazo (*La Circe* es de 1624, no 1625 como en 171) y —salvo las ausencias del lunar lopesco ya anotadas— regala una lista bibliográfica modélica. Y puede parecer mentira en este libro de libros, pero todavía proyecta temas para futuros trabajos: la controversia en la novela y la predicación (págs. 18 y 33, n. 22), el laberíntico corpus de los poemas satíricos en torno a Góngora (pág. 37), la atención a los manuscritos y sus poseedores (pág. 45-46), el intercambio intertextual entre los textos de la polémica (pág. 52), más todo lo que puede salir de la lectura de esta enciclopedia gongorina. En pocas palabras: pese a los pesares del resumen imposible, este libro gordo hace justicia al mundo infinito de Góngora y tiene que estar sí o sí en toda biblioteca (o librería) que se precie. Más alto (pero no más claro): tonto el que no lo tenga.

ARCIELLO, Daniele y Juan MATAS CABALLERO, eds., *Pícaros y picaresmo. Nuevos estudios en torno a la picaresca, desde sus orígenes hasta la actualidad*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Ver-vuert, 2023, ISBN: 978-84-9192-353-4. 245 págs.

Fernando SANZ-LÁZARO

Universität Wien (Austria)

Fernando.sanz-lazaro@univie.ac.at



La picaresca no ha dejado de suscitar debate en cuanto a su definición y límites desde el impreciso momento en que se acuñó el término para abarcar fenómenos heteróclitos pero emparentados. El afán clasificadorio ilustrado encontró aquí un terreno fértil donde echar raíces, crecer, ramificarse hasta nuestros días y dar los frutos filológicos que hoy siguen siendo motivo de no poca discusión. Sin embargo, se obvia a menudo el anacronismo que supone hablar de la *novela picaresca* como constructo crítico en la temprana Edad Moderna. Quienes vieron el despertar del género no lo contemplaban

en nuestro sentido moderno, sino que tenían conciencia de un vago aunque presente fenómeno, acaso más cercano al frontispicio de la edición príncipe de *La pícaro Justina* (1605) que a rasgos formales. El libro *Pícaros y picaresmo* propone retomar la aproximación holística. No reniega de la corriente formalista ni abraza el referencialismo incondicionalmente; tampoco desdeña otras vías. Con todo, si hay un hilo conductor en sus artículos, es precisamente que estos apuntan a *lo picaresco* a despecho de la *picaresca*. Como refiere la introducción, se acercan a la noción de Molho (1983) de *picaresmo*, pero no tomándola como un corsé, sino como modelo flexible de tradición narrativa al que acercarse más o menos, sin necesidad de una identificación total con él. Los editores apelan a este «carácter híbrido, permeable y perdurable de la picaresca» (pág. 10) para desligar el hecho picaresco del género narrativo. En efecto, el modelo canónico tiene poca cabida en las nueve contribuciones que conforman el monográfico; y está bien que así sea, pues vuelve la vista a esos otros picaños con frecuencia olvidados que deambulan a

ambos lados de los márgenes genéricos, lejos de la centralidad que ocupan el *Lazarillo*, el *Guzmán* o el *Buscón*, aunque con la vista puesta en los modelos, ora para imitarlos, ora transformarlos, ora subvertirlos.

Lo picaresco no surge en el vacío, es bien sabido, pero ocasionalmente se olvida que tampoco nace en soledad, sino que es una más de las múltiples expresiones literarias que se alimentan del tesoro legado por la literatura grecolatina. María Asunción Sánchez Manzano empieza a tratar esta extensión del picaresmo a otros ámbitos y desde ellos mediante sus referencias comunes con la literatura renacentista, de profunda raigambre clásica. Esta primera contribución, titulada «Retórica neolatina de traza picaresca: la tradición de invectiva y del elogio», repasa motivos que hoy tenemos por típicos de los pícaros y cuya presencia, empero, ya se había hecho notar con vehemencia en las creaciones precedentes. El capítulo comienza por abordar las resonancias guzmanianas que se encuentran durante la transición neolatina de la sátira menipea. La autora da cuenta de la impronta que deja en los autores renacentistas la recepción del pensamiento cínico y escéptico, cuyos puntos coincidentes con la producción narrativa en romance que habría de surgir poco después, y ahora nos ocupa, son muchos y de incuestionable interés. Sánchez Manzano destaca particularmente las formas más breves; busca en ellas los mecanismos retóricos que evidencian la pertenencia a una tradición compartida por humanistas y novelistas picarescos. Todo esto se materializa en un sustancioso artículo de gran valía para contextualizar todos cuantos del género picaresco se han escrito.

A continuación, en «Dos episodios picarescos en *El viaje entretenido* (1603) de Agustín de Rojas Villandrando», Jesús Ricardo Córdoba Perozo analiza la presencia de formas y motivos propios de lo picaresco en el prólogo y dos episodios del libro mencionado en el título. Al igual que en el capítulo anterior se apelaba a la herencia común de la literatura áurea y la renacentista, que necesariamente redundan en coincidencias. Córdoba Perozo defiende aquí que la consolidación de la prosa, en general, y la picaresca, en particular, contribuyen sobremedida a moldear un determinado horizonte de expectativas en los lectores de la época, lo que se traduce como manifestaciones evidentes en la producción inmediatamente posterior. En consonancia con esto, sostiene que, sin que la obra de Rojas sea propiamente del mismo género, bebe de las fuentes guzmanianas y lazarillescas. De esta manera, los recursos picarescos deliberados servirían no solo para lograr una ficcionalización realista, sino para hacer el libro más atractivo a un público con querencia por una forma literaria conocida y reconocible. La difícil clasificación formal de *El viaje entretenido*, donde confluye una multiplicidad de materiales desemejantes, añade

peso al argumento del autor, quien termina planteando hasta qué punto podrían haber considerado la miscelánea de Rojas como picaresca sus coetáneos, ajenos al nuestro baremo crítico moderno.

Como es de esperar en un monográfico de estas características, la figura de la pícaro representa también un papel destacado. Aquí entran en escena por primera vez en su acepción más laxa, no en un sentido formal, sino por contraposición a las damas virtuosas y nobles. Fernando Rodríguez Mansilla asume esta empresa y retoma en el capítulo «Las pícaras, el ornato corporal y el vestido en *Corrección de vicios*» un tema que ya había explorado más a fondo en lo tocante a Castillo Solórzano (*Picaresca*) con felicísimos resultados. La atención se dirige en esta ocasión a la mencionada *Corrección de vicios* (1615) de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Toma de ella las tres novelas cortas *La dama del poco muerto*, *El escarmiento del viejo verde* y *La niña de los embustes*, esta última ya abordada en parte en la antología de Castillo Solórzano como motivo intertextual de la obra homónima (1632). Rodríguez Mansilla ve en la picaresca un «campo de debate de prácticas culturales» (pág. 88), lo que expresa en ocasiones mediante la traducción de usos de la temprana Edad Moderna a los términos algo más propios de una sociedad posindustrial. En concreto, establece una asociación directa entre la vanidad y el afán de medro con el *consumismo*, cuyo componente instrumental en el caso de las pícaras no se le escapa, si bien tampoco abunda en la cuestión. De cualquier modo, encontramos glosados tres ejemplos muy bien traídos de lo picaresco al servicio de la sátira social, que ilustran fenomenalmente el arraigo de los elementos prestados propios del género en la prosa áurea allende sus límites formales.

Por su parte, José Manuel Correoso Ródenas aborda la narración que inspira uno de los relatos de la contribución anterior con «Teresa de Manzanares: embustera, pícaro, obrera, víctima». El autor enmarca *La niña de los embustes* (1632) tanto en el género como mediante una sucinta aproximación a la vida de Castillo de Solórzano. Para lo primero, se suma a la postura de los que encuentran el germen de la picaresca en una anomalía antropológica. Lo hace de una manera un tanto peculiar, pues se remite textualmente a Parker (1967: 13) para argüir a favor la excepcionalidad hispánica. Sin embargo, omite la frase que concluye y cualifica las palabras de su cita, donde el hispanista inglés atribuye los rasgos supuestamente definatorios del temperamento español a la universal condición humana; deja asimismo de lado los múltiples ejemplos del polémico trabajo de Parker sobre la ubicuidad en Europa de condiciones sociales equiparables. Dejando de

lado ese debate, Correoso Ródenas insiste en que la novela subvierte las convenciones del género y su protagonista es la antítesis del pícaro clásico. En su opinión, Teresa no solo incumpliría lo que se espera de alguien del oficio, sino «que contraviene la esencia del pícaro» (pág. 101). Provee para fundamentarlo algunos ejemplos de disimilitudes de la pícaro respecto a otros de la profesión, aporta algunos argumentos de peso sobre lo que diferencia a Teresa de Lázaro, Pablos, Guzmán o incluso Elena, pero se echan a faltar otros pícaros, como Justina, cuyo natural y acomodo familiar no distan tanto de la creación de Castillo de Solórzano.

La mutabilidad de la novela picaresca se muestra a las claras en sus reencarnaciones tardías, donde lo característico puede materializarse incluso *ex contrario*. Esta ductilidad que llega hasta la reversión es lo que trata Miguel Donoso Rodríguez en el capítulo «De pícaro a santurrón: la evolución del protagonista en algunos epígonos del género picaresco». Parte del conocido *proceso dinámico* concebido en su día por Lázaro Carreter (1972: 198-199). No es lo único que Donoso Rodríguez toma prestado del insigne filólogo aragonés, ya que también los criterios de selección de casos se acercan a su marco formalista. Encontramos, pues, una aproximación relativamente ortodoxa a pícaros que no lo son tanto. Las obras que dan pie al estudio son *El escudero Marcos de Obregón* (1618) de Vicente Espinel, *Alonso, mozo de muchos amos* (1624) de Jerónimo Alcalá Yáñez y *Periquillo el de las gallineras* (1668) de Francisco Santos. Donoso Rodríguez ya se había empleado con las dos últimas en sendas ediciones críticas (Alcalá Yáñez, *Alonso*; Santos, *Periquillo*) y, si bien el espacio de un capítulo no se presta a dedicarles tal minuciosidad, la combinación de varios personajes de distinta procedencia en un solo trabajo proyecta una visión panorámica que no pueden ofrecer estudios individualizados. Esos dos personajes, junto al de Espinel, sirven al autor para revelar las puntadas que hilvanan la decadencia del género por una suerte de honradez progresiva que acaba deviniendo poco menos que en gazmoñería, a la vez que el entorno reemplaza al protagonista como objeto de reprobación.

Iria Pin Moros también concibe de acuerdo a una forma acostumbrada su capítulo, «Ecos del estilo del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán en la *Tercera parte* de Machado Silva». El pícaro de esta continuación (ca. 1650), al contrario que el tratamiento que recibe de Pin Moros, es más exótico: no solo se trata de una secuela espuria del *Guzmán* (1599; 1604), sino que, además, el protagonista habría abjurado de su esencia picaresca. La autora da precedencia a los rasgos formales de las novelas frente a la configuración interna de sus personajes, confronta la creación del portugués con su modelo literario, el *Guzmán*, más que al epígono Guzmán con

su maestro. Busca semejanzas y diferencias en el estilo y recursos entre ambas interpretaciones del material, lo que realiza, sobre todo, mediante el escrutinio de elementos retóricos. Esto la lleva a una conclusión paradójica, en el mejor sentido: Machado habría explotado los mecanismos del arquetipo para construir un texto nuevo y ajeno a aquel.

Con el siguiente capítulo, titulado «*El periquillo* de Lizardi y la picaresca de la Ilustración en Nueva España», Beatriz de Alba-Koch avanza casi más de dos siglos desde el *Guzmán*; la Guerra de Independencia de México acaba de entrar en su última etapa en 1816, fecha en la que ven la luz las primeras entregas de *El Periquillo Sarniento*. Es de agradecer que la autora nos ilumine a los legos en literatura novohispana tardía tanto con datos biográficos de José Joaquín Fernández de Lizardi como de las circunstancias que concurren durante la composición y distribución de su creación. Ya en el ámbito textual, Alba-Koch no puede sino acentuar aspectos que denotan que el tiempo, la localización y el panorama literario son diferentes de aquellos que vieron surgir los primeros modelos del género. Por ello, contempla el texto como una amalgama de novela educativa y picaresca, un subterfugio ilustrado para alcanzar un fin más didáctico que doctrinario. El artículo da buena cuenta de ello mediante la disposición de los elementos textuales en su contexto insurgente criollo junto a la postura intelectual y política de Lizardi. Aquí, *El Periquillo* es casi el medio para ubicar a su autor en los eventos que acontecen en México y, a través de ello, ilustrar un periodo histórico novohispano tan convulso como relevante.

Entre estos estudios en los márgenes del picarismo, María Dolores Pérez Murillo firma una *rarissima avis*, incluso dentro de la heterogeneidad de este volumen, bajo el título «Picaresca, marginalidad e invisibilidad a través del cine latinoamericano (1920-2020)». La peculiaridad de esta contribución estriba en que no se ocupa del pícaro desde los presupuestos genéricos habituales, pues dedica su atención a personas —los niños de la calle— más que a personajes o, mejor dicho, la representación mediada de aquellas. Esos infantes son el equivalente actual a los cicateruelos de Zocodover y de la plaza de Madrid o los esportilleros de Sevilla que inspiraron a Alemán o Quevedo, esto es, la materia de la vida real que nutre al personaje literario. Carecen, sin embargo, de otro elemento constitutivo del pícaro igualmente principal: la tipología convencional del personaje de ficción. Pérez Murillo repasa las tribulaciones de estos pícaros metonímicos en el cine latinoamericano partiendo de la particular interpretación de Buñuel del neorrealismo en *Los olvidados* (1950) y acabando con la venezolana *Desde allá* (2015). Se

entiende, pues, que el periodo mencionado en el título es una licencia, como tácitamente admite la autora en la conclusión, y, entre ambos límites temporales, se ubican las restantes reseñas de obras luso e hispanófonas. Cada una de ellas da fe de las duras condiciones que son el pan cotidiano de miles de niños en las calles latinoamericanas, cada filme es el testigo de una realidad paralela y oculta. Desde una perspectiva referencialista, algunas de las ideas expuestas encuentran un paralelismo evidente con la temprana Edad Moderna, si no con toda la historia de la humanidad. Si algo cabe criticársele a Pérez Murillo, es la resolución innecesariamente atropellada de un artículo por lo demás interesante.

Cierra las contribuciones el capítulo «La psicología del pícaro y la lógica cultural en la literatura contemporánea escrita en español» de Santiago Sevilla-Vallejo. Este aborda las manifestaciones picarescas en la narrativa actual, aunque se abstiene deliberadamente de entrar en la teoría literaria o matices terminológicos; deja al lector la decisión de etiquetar las obras tratadas como *neopicarescas* —tiene el acierto de sacar el término por primera vez a colación en este capítulo— o entender *picaresca* según su acepción popular. Enlaza la conducta de pícaros clásicos y nuestros personajes apicarados de hogaño mediante la jerarquía de necesidades propuesta por el psicólogo americano Abraham Maslow. Pertrechado con esto, posa su mirada en tres novelas de las postrimerías del siglo pasado: *El recurso del método* (1978) de Alejo Carpentier, *Los helechos arborescentes* (1980) de Francisco Umbral y *La ciudad de los prodigios* (1986) de Eduardo Mendoza. El autor encuentra en ellos la lógica de la corrupción y la reacción crítica que esta provoca, lo que considera caldo de cultivo del hecho picaresco. La perenne ubicuidad de aquellas sería la razón de que el picarismo no se circunscriba a la novela picaresca en el sentido estricto y trascienda géneros, épocas y espacios.

En conclusión, *Pícaros y picarismo* es una monografía heterogénea, tanto por el objeto de los capítulos a los que dedica sus páginas como por la interdisciplinariedad de los enfoques utilizados. Esta diversidad es un testimonio de la capacidad picaresca de sintetizar otras tradiciones en un concepto literario novedoso, pero también de sembrar su germen en los terrenos más dispares y fructificar a lo largo de los siglos en una miríada de formas y medios. El pícaro muda de lugar, pero no de vida y costumbres. El lector con interés en las ramificaciones picarescas hallará aquí nuevas perspectivas no solo del género, sino de su transposición a otros ámbitos representativos, tiempos y espacios narrativos. Encontrará asimismo estudios dentro de parámetros más familiares, aunque esta vez dedicados a pícaros y pícaras segundones y su contexto, algo encomiable ante la prevalente inclinación

por las variantes *canónicas*. Como nota negativa, una lectura atenta de las galeradas hubiera beneficiado al conjunto, si no por erratas menores (pág. 185), sí en los pasajes donde los resbalones tipográficos obligan a detenerse más de lo debido para no comprometer la correcta comprensión (págs. 161-162).

OBRAS CITADAS

- ALCALÁ YÁÑEZ, Jerónimo de, *Alonso, mozo de muchos amos*, ed. de Miguel Donoso Rodríguez, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2005.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano: Teresa de Manzanares y La Garduña de Sevilla*, ed. de Fernando Rodríguez Mansilla, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2012.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *El Lazarillo de Tormes en la picaresca*, 2.^a ed., Barcelona, Ariel, 1983.
- MOLHO, Maurice, «¿Qué es picaresmo?», *Edad de Oro*, 2, 1983, págs. 127-136.
- PARKER, Alexander A., *Literature and the delinquent*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1967.
- REY, Alfonso, *Lectura del Buscón*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2014.
- SANTOS, Francisco, *Periquillo el de las gallineras*, ed. de Miguel Donoso Rodríguez, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2013.

GÓMEZ, Jesús, *La literatura y el ocio en la sociedad cortesana del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca (Estudios Filológicos, 350), 2021. ISBN: 978-84-1311-570-2. 202 págs.

Eduardo TORRES COROMINAS
 Universidad de Jaén (España)
 ecoromin@ujaen.es



Tras una larga carrera investigadora consagrada al estudio del humanismo y la literatura española del Siglo de Oro, Jesús Gómez, catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid y miembro del Instituto Universitario «La Corte en Europa» (IULCE-UAM) ofrece en la presente monografía una reflexión profunda sobre el ocio literario en la Edad Moderna que le permite revisar no pocos presupuestos teóricos y metodológicos empleados de manera recurrente por la crítica más reciente. En efecto, asuntos tan controvertidos como la figura del autor y su supuesta «emancipación» del mecenazgo y el clientelismo por la vía de la profesionalización o la concepción de un arte autónomo (una vez liberado de sus funcionalidades morales y pedagógicas) son replanteados ahora a nueva luz en el curso de una argumentación de carácter transversal —en palabras de su autor— donde, desde distintas disciplinas, se examinan las líneas de continuidad y de ruptura entre el ocio cortesano y el ocio de la sociedad contemporánea. Para adentrarse en estos terrenos, el prof. Gómez procura huir con inteligencia de todo procedimiento que implique la aplicación a la cultura del Antiguo Régimen de categorías y conceptos surgidos originalmente para explorar fenómenos situados *fuera* de aquel marco cronológico. Antes al contrario, desde el comienzo procura establecer —al modo de esa *arqueología semántica* propuesta por Amedeo Quondam— unas nuevas bases de conocimiento que atiendan a las particularidades propias de la sociedad cortesana y de la tipología cultural clasicista configurada en su seno.

Por esta vía, describe con precisión las distintas connotaciones adquiridas por el «ocio» y la «ociosidad» —no siempre negativas— a lo largo de un extenso período que tiene su centro de gravedad en la cultura del Antiguo Régimen. Más allá de los datos empíricos de carácter social o económico acerca del empleo del tiempo libre en la modernidad, es precisamente en la literatura española de aquella etapa (desde el Renacimiento a la Ilustración) donde Jesús Gómez encuentra aquellos «relatos» que, a modo de materia prima para su estudio, dan cuenta de las variedades del ocio surgidas como consecuencia del proceso civilizatorio que transformó Occidente desde el otoño de la Edad Media. A partir de este enfoque, la hipótesis principal de la obra —tal y como se declara explícitamente— es mostrar cómo «en la sociedad cortesana la cultura del ocio no se opone al trabajo, como propone Zola en 1880, sino a la inútil ociosidad» (pág. 157). Esto le permite acuñar la expresión paradójica de «ocio laborioso» para deshacer la oposición tradicional entre *ocio* y *negocio* y destacar, por el contrario, el sentido complementario que ambos términos asumieron en la Europa de las cortes. En ese marco general, por consiguiente, deben entenderse las prácticas derivadas del ocio literario, que quedó integrado en la forma de vida propia y distintiva del moderno *gentiluomo*, cuya concepción del entretenimiento poco tenía en común con la que, siglos más tarde, haría fortuna entre la burguesía decimonónica.

La revalorización del ocio cortesano, en todo caso, no puede reivindicarse sin una adecuada aproximación a la tradición crítica. Por ello, Jesús Gómez consagra el primer capítulo de la obra, «Los estudios sobre el ocio», a dialogar con los historiadores, sociólogos y filólogos más acreditados que se han ocupado de la materia. Al paso de las distintas voces que tienen cabida en su argumentación —Johan Huizinga, Norbert Elias o Roger Chartier, entre otros—, el autor dibuja con línea clara un recorrido por la cultura occidental que arranca en la Antigüedad con Aristóteles, quien ofreció «una visión idealizada del ocio filosófico o contemplativo libre de los condicionamientos sociales e históricos» (pág. 34) al considerar en su *Política* que «el ocio es preferible al trabajo y a su fin» porque «parece contener en sí mismo el placer, la felicidad y la vida dichosa». Esta valoración positiva del *otium*, que sería frecuente en el mundo grecolatino, se vería eclipsada más adelante —conforme madure el pensamiento medieval— en el seno de la cosmovisión cristiana, donde el ocio quedará asociado al pecado de la pereza o acedia, hasta el punto de ser calificado por los moralistas como «madre de todos los vicios». A finales del siglo XV, sin embargo, se observa una transformación decisiva en la consideración del ocio cuando se promueve entre la nobleza un «ocio activo» —en expresión de Fernando

Gómez Redondo— que justifica la actividad intelectual de la aristocracia como virtuoso complemento de sus funciones militares. Evidentemente, nos hallamos en camino hacia la configuración del gentil cortesano renacentista cincelado por Castiglione, quien armonizaría en su modelo antropológico de raíz clasicista el ejercicio de las armas y el cultivo de las letras, así como la práctica de un amplio repertorio de actividades lúdicas y recreativas que, ejecutadas con habilidad y maestría (y siempre en su justa medida), contribuían también al perfeccionamiento del individuo y a su lucimiento en la escena social.

Alcanzado ya el período que representa el núcleo de la investigación, el prof. Gómez apunta la su hipótesis de partida a la vista de los entretenimientos propios de la corte de los Austrias, donde la caza, la conversación o los juegos de cañas alternaban con el teatro, la práctica poética o la música. Es entonces cuando supera el dualismo dibujado comúnmente entre «la nobleza parasitaria y el ocio liberador de los eruditos», pues, como afirma Strosetzki, a través de la actividad de los hombres de letras (integrados las más veces en las estructuras de la sociedad cortesana) se nos revela «una moral de trabajo no concebido como castigo por el pecado original y como tortura, sino como autorrealización con la que el hombre continúa la creación divina y somete la tierra» (pág. 41). Este propósito de perfeccionar la naturaleza con el arte resulta fundamental para entender la deriva tomada por el proceso civilizatorio en Occidente, cuando los humanistas al servicio de las clases dirigentes lograron que aquellas asumieran (en primera persona) y promovieran (gracias a su preeminencia) un programa cultural de inspiración clasicista del que formaba parte, claro es, el ocio literario. Su fruto fueron innumerables obras compuestas con dedicación y esfuerzo, pero que, en líneas generales, se gestaron al margen de las ocupaciones laborales o profesionales de los escritores, quienes no las concibieron, al menos en principio, para la obtención de un rédito económico. Con estos pertrechos, en suma, el autor trata de deshacer «la oposición absoluta entre el modo de vida intelectual y la cultura del ocio favorecida por los cortesanos, ya que tan solo la ociosidad era considerada como un vicio opuesto al valor del trabajo» (pág. 41). De hecho, una parte sustancial de su monografía se ocupa de mostrar cómo la *forma de vida* cortesana favoreció, por el contrario, el cultivo de las letras en sus más diversas manifestaciones como parte del ocio laborioso y honesto promovido por la cultura áulica en su incesante expansión por la sociedad política del Antiguo Régimen.

Una vez desbrozado el camino —y dada la centralidad del asunto—, Jesús Gómez dedica el segundo capítulo a definir y deslindar «El ocio laborioso», pues

dicho concepto representa la piedra angular de su argumentación. Así, tras repasar las diversas tipologías de ocio —lúdico, festivo y cultural— y situar el ocio literario dentro de esta última categoría, pasa a enumerar las fuentes antiguas que, como caudal autorizado de sabiduría, fueron empleadas para la ponderación del ocio laborioso y la condena de la ociosidad en el período que nos ocupa. La primera de ellas es la tradición ciceroniana, «fundamental para armonizar el *otium honestum* con el negocio, diferenciando la inútil ociosidad con respecto al *otium cum dignitate*» (pág. 52), disquisición que resultaría esencial para legitimar al nuevo noble letrado surgido en la Castilla Trastámara del siglo XV. La segunda es la herencia senequista, que, al tiempo que acentúa el valor del retiro contemplativo e intelectual, reprueba en una conocida máxima el *otium sine litteris*, esto es, aquel que conduce al vicio y la perdición a través de la pereza, la gula o la lujuria en sus más diversas variedades. Esta radical oposición entre el ocio laborioso (virtuoso) y la ociosidad (viciosa) no siempre fue bien entendida por los moralistas de la época, quienes con frecuencia confundieron ambos términos en una valoración general negativa y condenatoria. Su voz, en todo caso, tuvo una repercusión profunda sobre la literatura española hasta el Romanticismo, pues con sus insistentes reprobaciones y censuras condicionaron la elaboración de textos que no solo habían de ser entretenidos (como demandaba el público), sino también útiles y provechosos, conforme a la dualidad horaciana del *prodesse et delectare*. De ahí que la autonomía del arte y la literatura, al igual que la emancipación del autor, no pudieran apenas alcanzarse durante el Antiguo Régimen, período histórico dominado por las relaciones de servicio, el patronazgo y el clientelismo, la falta de libertades individuales y una escasísima profesionalización de la escritura, tal y como ilustra con sobrados ejemplos el prof. Gómez.

Tras asentar la base teórica y metodológica de la obra en los primeros dos capítulos, el autor plantea en los tres siguientes un minucioso recorrido por la literatura española de la Edad Moderna segmentado por géneros con el fin de poner a prueba la hipótesis de partida. Así, en el tercero, «El remedio literario de la ociosidad», orienta su mirada hacia las formas en prosa partiendo del análisis de los tópicos que, en torno al ocio, aderezaron los prólogos de los textos áureos. En ellos, tanto la escritura como la lectura buscan su legitimación en tanto que ocio honesto y provechoso frente a la perniciosa ociosidad. Por ese camino, la argumentación repasa el cuestionamiento de géneros tan exitosos como los libros de caballerías o el infatigable combate emprendido por los moralistas contra las obras de entretenimiento llenas de falsedades y ejemplos perniciosos. Asimismo, examina con

pulcritud los numerosos y originales argumentarios esgrimidos por los autores para justificar la propia tarea de escritura, como sucede en el conocido caso de Cervantes. En el cuarto capítulo, «El ocio poético», el prof. Gómez recuerda el carácter acusadamente aristocrático de la poesía aurisecular, cuyo cultivo —a partir del modelo establecido por Garcilaso— se distanciaba en extremo de los «versos mercantiles» compuestos por necesidad para el teatro, como afirmaría con elocuencia Lope de Vega. Esto condicionó tanto la particular relación de la lírica con la imprenta, despreciada en tantas ocasiones por tratarse de textos concebidos para una selecta minoría, como su estrecha vinculación con el universo áulico, del que el campo literario no quedó desvinculado en modo alguno durante el Antiguo Régimen, tal y como demuestran las aspiraciones cortesanas de un Lope, las dedicatorias de los más celebrados poemas y cancioneros o los nuevos espacios de sociabilidad literaria creados en torno a las academias, donde aristócratas e intelectuales compartieron sus ratos de ocio al calor de las buenas letras. En el quinto, finalmente, «El ocio en la controversia teatral», Jesús Gómez rememora el reiterado ataque sufrido por el teatro a manos de los moralistas para destacar un hecho que, a su juicio, resulta sintomático del cambio de perspectiva operado sobre el ocio en la transición hacia la sociedad burguesa. Este hecho fue la publicación de la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas* de Jovellanos, elaborada en la década de 1790, donde, por vez primera, se justifica la existencia del arte teatral no por criterios morales, sino económicos. Esto será crucial para comprender los fundamentos de una nueva concepción del ocio en la que se trataba de dignificar el espectáculo al tiempo que se restringía el acceso a los teatros de las clases populares, pues esta forma de entretenimiento estaba concebido para los grupos urbanos de cierto nivel adquisitivo —aquellos que contribuían al progreso del país—, a quienes se reconocía el derecho a la diversión y el ocio en medio de una vida consagrada al trabajo.

Nos hallamos, pues, ante un cambio de paradigma en la concepción del ocio que Jesús Gómez describe con agudeza en el sexto capítulo, «El fin del ocio literario», centrado en la Edad Contemporánea, con el que completa el itinerario trazado en torno al ocio literario. Entre otros muchos fenómenos, el prof. Gómez explica entre estas páginas el modo en que el ocio, tras el establecimiento del Estado liberal y la configuración de la sociedad de clases, quedó también sometido a las leyes del mercado, de manera que la literatura —como muchas otras formas de entretenimiento— se convirtió en un producto de consumo suntuario reservado para los sectores más pudientes. Fue entonces cuando cambió radicalmente el estatuto del

escritor, que —ahora sí— dio un paso de gigante hacia su emancipación, mientras el arte conquistaba su autonomía una vez liberado de los preceptistas y moralistas, y reconocida su esencial inutilidad, más allá de su intrínseca belleza o capacidad significativa. A pesar de todo, hubo líneas de continuidad con el ocio cortesano en el siglo XIX, cuando se abrieron espacios y patrimonios antes privativos de las clases dirigentes a la ciudadanía, tal y como se observa con la reconversión de numerosos sitios reales en parques y jardines públicos, o la exposición abierta de las colecciones reales de pintura y escultura a través de los museos.

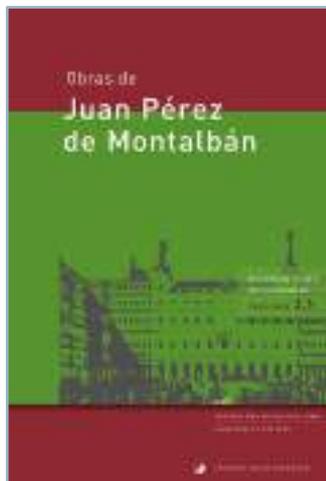
Basten estos apuntes, en definitiva, para presentar una obra de madurez en la que el prof. Gómez recurre a su generosa erudición para poner de manifiesto, en torno al ocio literario, la necesidad de revisar las bases historiográficas de los estudios culturales que el hispanismo emprende cuando se aventura más allá del texto literario. Es en ese complejo escenario, en el que las diversas disciplinas de humanidades han de apoyarse mutuamente, donde los estudios sobre la corte ofrecen, tras varias décadas de desarrollo, una alternativa plausible y sugerente —tal y como ejemplifica la presente monografía— para explorar una realidad y unos fenómenos surgidos en un mundo que no es el nuestro. Un mundo que se articulaba conforme a unas categorías mentales y sociales también diferentes que la crítica ha de conocer y asumir con escrúpulo si no desea adulterar el resultado de sus observaciones por puro desconocimiento o, lo que es más grave, por excesivo apego a ciertas construcciones conceptuales que, al margen de los hechos empíricamente observables, tratan de ofrecer un «relato» del pasado tan escandalosamente falso como ideologizado.

MOYA GARCÍA, María (coord.), Mónica GARCÍA QUINTERO, Lavinia RODRÍGUEZ GARCÍA y Claudia DEMATTÈ (eds.), *Obras de Juan Pérez de Montalbán. Segundo tomo de comedias, vol. 2.4*, Kassel, Reichenberger, 2022. ISBN: 978-3-967280-39-5. 434 págs.

Alan VELÁZQUEZ

Universidad Nacional de General Sarmiento (Argentina)

alan_emi94@hotmail.com



Dentro de los nombres que componen el panorama del teatro áureo algunos recibieron mayor atención crítica —Lope, Tirso o Calderón— y otros quedaron relegados a posiciones marginales dentro del canon. El volumen en nuestras manos rescata la obra de una de esas figuras laterales: Juan Pérez de Montalbán, comediógrafo discípulo del Fénix. *Segundo tomo de comedias, vol. 2.4* reúne las piezas faltantes para completar la publicación del *Segundo tomo de comedias* del autor, editado póstumamente en 1638. Este libro es fruto del proyecto de investigación «Un dramaturgo recuperado: Juan Pérez de Montalbán», dirigido por Claudia Demattè, que tiene como objetivo editar las obras completas del poeta para sumar a los esfuerzos colectivos por «recuperar el patrimonio textual del teatro clásico español»¹. Desde hace una década, al ritmo de un libro por año, la profesora Demattè y su equipo publican los diferentes volúmenes de esta colección, que ya tiene en su haber nueve libros, todos por ediciones Reichenberger.

El volumen cuatro presenta tres comedias de capa y espada: *Despreciar lo que se quiere*, editado por Davinia Rodríguez Ortega, *La ganancia por la mano*, a cargo de Mónica García Quinteros, y *El sufrimiento premiado*, con Claudia Demattè

¹ https://www.cervantesvirtual.com/portales/montalban/proyecto_investigacion/

como editora. Cabe aclarar que el orden dispuesto en el libro no respeta la disposición original de 1638, pues el trabajo de Alonso Pérez —padre de nuestro autor y recopilador de sus obras— no evidencia un criterio de ordenación claro. Sobre los criterios de la edición, cada texto es acompañado por un estudio introductorio y la tabla de variantes, además del aparato de notas al pie que aclara frases oscuras y las decisiones de enmiendas en los versos. Si bien los prólogos que abren las obras comparten una estructura similar, no todos son iguales, porque atienden a las particularidades de cada comedia.

En general, cada autora comenta y elabora la datación, las características generales, la sinopsis argumental, la transmisión textual, el análisis métrico y las cuestiones de recepción. Sin embargo, cada estudio tiene sus singularidades: el trabajo de Rodríguez Ortega presenta los problemas de atribución autoral de la pieza a partir del análisis estilométrico; también aclara las razones por las cuales no tiene sentido presentar el estema entre testimonios y dedica un espacio a especificar, más allá de las directrices de la colección —modernización de la grafía, la ortografía y la puntuación en la medida en que no afecte a la métrica ni el valor fonológico—, los criterios de edición. En cambio, García Quintero señala las posibles fuentes y relaciones intertextuales de *La ganancia por la mano*, elabora un estema para la transmisión textual y apunta la falta de constancia de representaciones de la obra. Por su parte, Demattè explicita por qué *El sufrimiento premiado* es una obra de Lope atribuida a Montalbán, para lo que repone coincidencias temáticas con la obra del Fénix y presenta análisis métricos y estilísticos. Los tres textos comparten los lineamientos generales, pero cada uno se detiene en las particulares que considera pertinente.

Argumentalmente, las tres obras reseñadas destacan por su uso del enredo amoroso. En *Despreciar lo que se quiere* hay un matrimonio concertado y dos parejas involucradas. Al inicio, don Juan salva a doña Leonor de unos toros sueltos. Como la protagonista considera peligroso que un hombre se presente en su casa, debido a su compromiso de casamiento, ella le comparte a su galán la dirección de su amiga, doña Ana. A la inversa, don Juan suma a la confusión, pues si bien revela su nombre no dice su patria verdadera: él también se encuentra comprometido. Aunque los jóvenes creen transgredir los mandatos nupciales desconocen que ambos eran la pareja ya acordada del otro. De esta manera, por el engaño del principio, don Juan cortejará a doña Leonor yendo a la casa equivocada, lo cual a su vez complica los romances de doña Ana. En cambio, *La ganancia por la mano* construye

una red de confusiones entre damas y sus enamorados con el centro en un personaje: Lisardo. El protagonista llega a Granada huyendo de un delito; allí detiene una disputa entre dos galanes —Fulgencio y Feliciano— y se ofrece como intermediario con Isbella, acción que aprovecha para cortejar a la dama. Posteriormente, el joven visita la casa de su primo donde planea quedarse y se entera del parentesco con Feliciano. Lo que es más, en esta casa el galán conoce a Nise, su prima, y ambos llegan a la conclusión de que si sus planes amorosos fracasan pueden servirse el uno del otro. Así, Isbella y Nise compiten por el afecto de Lisardo mientras evaden los cortejos del resto de personajes. Por último, *El sufrimiento premiado* utiliza el enredo, pero de otra forma: la obra construye una cadena de atracciones y rechazos entre los diferentes personajes. Tancredo desea a su dama, pero ella no a él, Marcela quiere a Torcato, pero es rechazada por este, Torcato ama a Feliciano pero su madre y el conde Hipólito harán lo posible por evitar su unión. Al mismo tiempo, Marcela utiliza a Tancredo para trabar al compromiso entre Torcato y Feliciano, dado que, ante el rechazo inicial de ella, Tancredo decidió prestar su ayuda independientemente de que quiera a otra persona.

No quisiéramos extendernos mucho más para dejar abierta la invitación a visitar las comedias de Montalbán —y Lope—. El lector interesado encontrará en estas piezas un buen ejemplo de las comedias amorosas de enredos y el gusto por el artificio en el lenguaje, ambos elementos propios del Barroco hispánico. Como mencionamos antes, las notas al pie acompañan la lectura y clarifican los sentidos de términos y frases oscuras. Y, sobre todo, el lector interesado se encontrará con una edición cuidada fruto del trabajo colectivo por rescatar a uno de nuestros autores del Siglo de Oro.