ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 6 (2019)

ISSN: 2297-2692

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

Institut de langues et littératures hispaniques

ARTENUEVO

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 - Université de Neuchâtel

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

Fausta Antonucci - Università di Roma Tre / Álvaro Baraibar Echevarría - GRISO-Universidad de Navarra / 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 / Itzíar 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 - Universitá de Bologna / Victoriano Roncero - Stony Brook University / Javier Rubiera - Université de Montréal / Guillermo Serés - Universitat Autònoma de Barcelona / Diego Símini - 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, Main

Sumario:

Artículos:

Fausta Antonucci 1
La copla real en el teatro de Calderón.
Mercedes Comellas 21
Murillo en el siglo XIX: la *Corona poética dedicada a Murillo* (1863) y la corona de Montpensier, o el uso político de la devoción.
Francisco Gómez Martos 57
La paciencia en la fortuna: An Unprinted Play by Lope de Vega.
Roberta Alviti 90
No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid: problemas de identificación.
Isabel Román Gutiérrez 110
Un poema sobre Murillo del ilustrado Cándido María Trigueros o la «modernidad» en la literatura.
Santa Aguilar 148
La poesía en «La ilustre fregona» de Cervantes.

unine
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
Institut de langues et littératures hispaniques

Monográfico:

Sujeto literario y sociabilidad: imprenta y lectura (s. XVII-XVIII)

Al cuidado de Carlos M. Collantes Sánchez

Carlos M. Collantes Sánchez 170
La configuración del sujeto literario moderno a través de la imprenta.
Germán Redondo Pérez 179
Tres manifestaciones de la identidad literaria en el *Diálogo de la alegría del alma contra el temor de la muerte* (Cuenca, 1612): autor, editor y dedicatario.
Elena Cano Turrión 193
Aristocracia, academia e imprenta: Díez y Foncalda en su entorno aragonés.
Inmaculada Osuna 241
Sociabilidad literaria e imprenta: academias poéticas madrileñas publicadas entre 1661 y 1663.
Carlos M. Collantes Sánchez 270
Redes de sociabilidad literaria en torno a Enrique Vaca de Alfaro.
Daniel Fernández Rodríguez 300
Lope y la publicación de ocho (o diez) comedias en «otra parte»… ¿Un primer proyecto editorial para su teatro?
Vincent Parello 335
El orden de los libros: reflexiones en torno a la biblioteca del caballero don Quijote de la Mancha.
Jean-Marc Buigues 357
La suscripción a obras literarias en España en la segunda mitad del siglo XVIII: libreros e instituciones.

ARTENUEVO

Reseñas:

Luis Gómez Canseco 390

R. de la Flor, Fernando, *El sol de Flandes. Imaginarios bélicos del Siglo de Oro*, Salamanca, Delirio, 2018, 2 vols. ISBN: 978-84-15739-23-4. 346 y 286 págs.

Antonio Sánchez Jiménez 394

Herrero Diéguez, Juan, María Martínez Deyros y Zoraida Sánchez Mateos, eds., «*Aquel coger a oscuras a la dama*»: *Mujeres en la poesía erótica del Siglo de Oro (Antología)*, Valladolid, Agilice Digital, 2018, ISBN: 978-84-16178-80-3. 184 págs.

Paula Casariego Castiñeira 398

Crivellari, Daniele, y Eugenio Maggi, eds., Lope de Vega Carpio, *Comedias. Parte XVII*, Madrid, Gredos, 2018, 2 vols., ISBN: 978-84-89790-00-1. 2212 págs.

Antonio Sánchez Jiménez 403

Palacios, Belinda, ed., Andrés de León, *Historia del Huérfano*, Madrid, Biblioteca Castro, 2017, ISBN: 978-84-1525-55-12. 394 págs.

Roberta Alviti 406

Megale, Teresa, *Tra mare e terra. Commedia dell'arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Roma, Bulzoni, 2017, ISBN: 978-84-8489-283-0. 205 págs.

Antonio Sánchez Jiménez 413

Ponce Cárdenas, Jesús, ed., *Lope de Vega y el humanismo cristiano*, Madrid, Iberoamericana, 2018, ISBN: 978-84-8489-283-0. 205 págs.

Ana Atabey Curbelo Garralón 419

Vélez Sainz, Julio, «*El rey planeta*», *suerte de una divisa en el entramado encomiástico en torno a Felipe IV*, Madrid, Iberoamericana, 2017, ISBN: 978-3-16922-40-6. 198 págs.

Antonio Sánchez Jiménez 423

Pedraza Jiménez, Felipe B., ed., Pedro Conde Parrado, fuentes y ecos latinos, Lope de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, ISBN: 978-84-9044-221-0. 978 págs.

Ana Isabel Martín Puya 428

Comellas, Mercedes, ed., Baltasar de Céspedes, *Discurso de las letras humanas llamado «El humanista»*, Anejos de la Biblioteca Clásica de la RAE, Madrid, Real Academia Española, 2018, ISBN: 978-84-0901-00-04. 193* + 157 págs.

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ 435

NITSCH, Wolfram, *El teatro como juego. Estudios sobre Lope de Vega y Tirso de Molina*, trad. de Elvira Gómez Hernández, Kassel, Reichenberger, 2018, ISBN: 978-3-944244-73-0. 258 págs.

ARTÍCULOS

La copla real en el teatro de Calderón[1]

Fausta Antonucci
Università Roma Tre (Italia)
fausta.antonucci@uniroma3.it

Recibido: 2 de enero de 2019
Aceptado: 31 de enero de 2019

https://doi.org/10.14603/6A2019

RESUMEN:

Partiendo de la experiencia de *Calderón Digital*, base de datos dedicada al teatro de Calderón en la que se consigna una minuciosa sinopsis métrica de cada obra reseñada, se destaca la presencia de la copla real en ocho de los cincuenta títulos hasta ahora presentes en la plataforma, más otros casos dudosos por experimentales. Se señala la utilización por Calderón de dos esquemas rímicos diferentes en la copla real: el uno anterior a 1636, con presencia de versos de pie quebrado y función determinada en contextos trágicos; el otro, cuyo periodo de mayor vigencia va desde 1637 hasta 1652, y que se utiliza mayoritariamente para glosas. Sucesivamente, para la glosa Calderón parece preferir la décima espinela. La utilización de la copla real en el teatro calderoniano, no detectada hasta ahora por ningún estudioso, demuestra que la polimetría del gran dramaturgo todavía está esperando un estudio de conjunto capaz de iluminar sus características peculiares.

PALABRAS CLAVE:

Calderón; métrica; copla real; glosa; décima.

[1] Este trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el marco del proyecto PRIN 2015 - Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570 – 1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali». Agradezco a Vicente Beltrán sus valiosos consejos, bibliográficos y de contenido, acerca de las problemáticas relacionadas con la poesía cancioneril de las que me ocupo en estas páginas.

unine
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
Institut de langues et littératures hispaniques

The *Copla Real* in Calderón's Theater

ABSTRACT:

Departing from the experience afforded by *Calderón Digital*, database for Calderón's theater that includes a detailed metrical synopsis of each work included, this article underscores the presence of the *copla real* in eight of the fifty titles included to-date in the platform, plus some further cases whose experimental nature pose some doubts. We point out how Calderón uses two different rhyming patterns for the *copla real*: one previous to 1636, with *pie quebrado* verses and a preference for tragical contexts; the other, prevalent between 1637 and 1652, and mostly used in *glosas*. After that period, Calderón leans toward the *décima espinela* for *glosas*. The use of the *copla real* in Calderón's theater, heretofore unknown by scholars, proves that his polymetry still awaits a detailed study in order to shed light onto its peculiarities.

KEYWORDS:

Calderón; Metrics; *Copla Real*; *Glosa*; *Décima*.

CC BY NC SA

1. *Calderón digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón* (http://calderondigital.unibo.it) es una plataforma dedicada al teatro de Calderón –con exclusión de los autos y del teatro breve– cuya realización estoy dirigiendo en el marco de un proyecto italiano de investigación del que soy IP. Remitiendo a un artículo reciente para una exposición de los retos metodológicos que plantea esta empresa y una explicación de las soluciones adoptadas (Antonucci, 2018a), en estas páginas quiero dar a conocer algunos de los resultados más importantes que el trabajo de implementación de *Calderón Digital* me ha permitido cosechar, en lo que a la métrica se refiere. Ya que las fichas publicadas hasta ahora en *Calderón Digital* son 50, algo menos de la mitad del total previsto, es muy posible que los resultados que doy a conocer ahora se vean modificados y enriquecidos por el avance ulterior del trabajo. Sin embargo, creo que esta provisionalidad, bastante obvia en un trabajo *in progress*, no les resta interés a dichos resultados, que pueden desde ya promover una apreciación renovada de la variedad métrica y estrófica de los textos teatrales calderonianos.

Calderón Digital se inspira en esa magna empresa que es *Artelope*, base de datos pionera sobre el teatro de Lope de Vega (https://artelope.uv.es), ideada y dirigida por Joan Oleza, que ha sido para mí un modelo fundamental. Así, dos secciones de la ficha-tipo de *Calderón Digital* siguen muy de cerca este modelo: me refiero a las que se dedican a dar cuenta de los «Datos bibliográficos» y de «Personajes, espacio y tiempo» (datos estos que en *Artelope* se encuentran bajo el rótulo general «Caracterizaciones»). Modificaciones sensibles hemos introducido en cambio en la «Sinopsis argumental», queriendo destacar en ella los deslindes mayores de la obra: los cambios de forma métrica y los momentos de tablado vacío. Paralelamente, los cambios estróficos se describen en detalle en la sección de la ficha dedicada al «Cómputo de versos y estrofas», donde siempre hemos reseñado dos veces, en un campo, la forma métrica específica, en otro, si se trata de partes cantadas con o sin acompañamiento musical.

Este minucioso trabajo de recopilación –a veces apoyándome en las sinopsis métricas de ediciones recientes, a veces teniendo que realizar desde cero el cómputo de estrofas– me ha permitido alcanzar una visión de conjunto de los usos métricos de Calderón que no es ni de lejos comparable con la que tenía antes de empezar la implementación de la Base de datos. Es más, me ha permitido descubrir la existencia de

una estrofa, la copla real, que Calderón utilizó a lo largo de toda su producción –aunque en proporción reducida con respecto a formas métricas mayoritarias como silvas, romance y redondillas– y que sin embargo nadie, que yo sepa, ha detectado hasta ahora, ni siquiera Hilborn (1935) en su ya clásico estudio sobre la métrica en el teatro de Calderón.

2. Esta curiosa laguna se explica por el parecido entre la copla real y la quintilla, ya que esta estrofa se caracteriza por una estructura sintáctica y rímica 5 + 5 que con el paso del tiempo dio lugar a la «individualización de cada una de las partes en lo que es la quintilla» (Domínguez Caparrós, 2002: 90)[2]; no es infrecuente de hecho que a la copla real se la llame quintilla doble, adoptando una perspectiva cronológica inversa, que parte de la forma estrófica más tardía para describir la forma anterior. Ya Rengifo, en su *Arte poética* (1592), afirmaba que «La copla real se compone de dos redondillas de a cinco versos, las cuales pueden llevar unas mismas consonancias; o la una unas, y la otra otras, y esto es mejor» (Baehr, 1973 [1962]: 297)[3]. Se reconoce y se diferencia de la quintilla por ser los versos de la tirada múltiplos de diez, por presentar generalmente el mismo esquema de rimas repartido sobre diez versos[4], y, en ocasiones, por la inclusión de uno o dos versos de pie quebrado.

Fue con toda evidencia esta cercanía con la quintilla lo que llevó a Hilborn (1935) a desconocer las coplas reales de Calderón clasificándolas como quintillas, en ocasiones «with p. quebrado»; ejemplo seguido por casi todas las ediciones modernas con sinopsis métrica de comedias calderonianas que incluyen esta estrofa[5]. Posteriormente, Hilborn

[2] Sobre la derivación de la quintilla de la copla real pueden verse asimismo Clarke (1942: 164), Baehr (1973 [1962]: 265) y Valero Moreno (2016: 521).

[3] En Cervantes, *Don Quijote*, segunda parte, cap. 4, pág. 662, el bachiller Sansón Carrasco se refiere a la copla real como a «[coplas] castellanas de a cinco [versos], a quien llaman 'décimas' o 'redondillas'»; cfr. el comentario de Domínguez Caparrós (2002: 86-87).

[4] Hay un amplio margen para variaciones individuales, algo que observan tanto Morley (1925: 507, n. 3), en relación con los dramaturgos del XVI, como Domínguez Caparrós (2002: 86-92), en relación con Cervantes; Le Gentil (2011 [1953]: 65-84) recuerda una y otra vez la complejidad y la variedad de los esquemas que se observan en los cancioneros medievales, que se comprueba por otra parte con una consulta de Gómez Bravo (1998: 386-466).

5 Con dos excepciones: La cisma de Ingalaterra, que presenta en la tercera jornada un pasaje en coplas reales (vv. 2280-2431) con pies quebrados en 5 y 8 posición, que Ruiz Ramón (1981), seguido por Escudero (2001 y 2018), define como «silva octosílaba» (ver al respecto las consideraciones de Antonucci, 2018b); *La estatua de Prometeo*, que en los vv. 887-916 de la primera jornada presenta un pasaje en coplas reales con tres esquemas rímicos diferentes,

(1948) volvió sobre el cómputo de las quintillas que había realizado en su tesis, luego monografía, aludiendo a un error suyo que estribaba en haber calculado como quintillas algunas décimas; al parecer, considera pues como décimas las coplas reales, ya que *La gran Cenobia*, en la tabla incluida en el artículo, figura con ninguna quintilla, mientras que en la tabla final de la tesis (1935: 221) aparecía con un 8% de quintillas, una parte de las cuales con pie quebrado (en realidad, se trata de coplas reales). En todo caso, la retractación de Hilborn no es muy clara, pues no diferencia entre décima espinela y copla real, y no menciona nunca esta estrofa con su nombre[6]; además, la comparación entre la tabla del artículo y la de la monografía es muy dificultosa, por no decir imposible, siendo así que esta presenta los porcentajes de las formas métricas, mientras la del artículo presenta el número total de versos. Lo curioso es que Hilborn (1948) cita el magno trabajo de Morley y Bruerton (1968 [1940]) sobre la cronología de las comedias de Lope, donde hubiese podido encontrar indicaciones claras acerca de la existencia de la copla real en el teatro de Lope como estrofa diferenciada tanto de la décima (espinela) como de la quintilla. Según Morley y Bruerton (1968 [1940]: 38), en Lope la copla real, «combinación fija de dos quintillas de tipo diferente», agrupa una quintilla, la primera, casi siempre del tipo 1 (*ababa*), mientras que la segunda «siempre es la n. 5», con esquema rímico *aabba*[7].

A diferencia de Lope de Vega, Calderón prefiere para sus coplas reales los esquemas rímicos *abbaa:cddcd* (tipo 6 más tipo 2) y *ababa:cdcdc* (tipo 1)[8]. Si emparejamos los datos métricos con las hipótesis de cronología, nos llevamos una sorpresa: el primer esquema se utiliza solo hasta aproximadamente 1636 (fecha límite propuesta para *El mayor monstruo del mundo*), mientras que el segundo esquema, que ya había ensayado

del que hablaré más adelante, y que Greer y Stein (1986) clasifican como décimas. De hecho, la copla real es una de las formas antiguas de la décima, y Greer y Stein diferencian correctamente entre décima a secas y décima espinela.

[6] Siendo la copla real, como digo arriba, una de las formas antiguas de la décima, está emparentada con la espinela: pero, mientras esta presenta siempre un corte sintáctico después del cuarto verso, en la copla real dicho corte se da después del quinto verso, y su esquema de rimas puede variar, mientras que el de la espinela es fijo (*abba:accddc*).

[7] Es este, de acuerdo con Domínguez Caparrós (2002: 89), el esquema rímico preferido también por Cervantes. Hay que señalar que la definición que dan Morley y Bruerton de la copla real no es del todo exacta, pues no necesariamente las dos quintillas deben ser de tipo diferente (baste con remitir a la definición citada de Rengifo). La numeración que adoptan Morley y Bruerton sigue el orden de esquemas métricos de las quintillas que da Rengifo en su *Arte poética*, a los que añaden dos tipos más, el 6 y el 7.

[8] Este segundo tipo se encuentra ya en *La Galatea* cervantina (Domínguez Caparrós, 2002: 89).

Calderón en la segunda jornada de *La cisma de Ingalaterra* (1627), acabará suplantando el primero a partir de 1637, *terminus a quo* propuesto para *Los dos amantes del cielo*. Y hay más: hasta *El mayor monstruo del mundo* inclusive, la mayoría de los pasajes en coplas reales incluyen versos de pie quebrado, según una práctica frecuente en la poesía cancioneril (Cossío, 1944; Le Gentil, 2011 [1953]: 66, 81-82) pero también sucesivamente (Domínguez Caparrós, 2002: 91-92); mientras que desaparecen los pies quebrados en las coplas reales que se utilizan a partir de *Los dos amantes del cielo*. En resumen, el esquema de la presencia de esta estrofa en las obras de Calderón que hasta ahora hemos reseñado en *Calderón Digital* es el siguiente:

copla real 1: *abbaa:cddcd* (con pies quebrados en 5ª y 8ª posición):
La gran Cenobia (1625)
La cisma de Ingalaterra, tercera jornada (1627)
El mayor monstruo del mundo (¿1635-1636?)

copla real 2: *ababa:cdcdc* (sin pies quebrados)
La cisma de Ingalaterra, segunda jornada (1627)
Los dos amantes del cielo (¿1637-1638?)
Las manos blancas no ofenden (¿1640?)
El José de las mujeres (¿1641-1644?)
La fiera, el rayo y la piedra (1652)
El Faetonte (1662)
La estatua de Prometeo (¿1669-1670?)

En *El Faetonte* y *La estatua de Prometeo*, las más tardías de entre las que hemos reseñado en *Calderón Digital* que utilizan la copla real, Calderón acopla el esquema rímico del tipo 1 con el tipo 5 en diversas combinaciones. En la primera, el esquema de las cuatro estrofas (vv. 1382-1424) es simétrico, aunque se invierte el orden del tipo 1 y 5 en las estrofas primera y tercera: *ababa ccddc* (1+5) / *ababa cdcdc* (1) / *aabba cdcdc* (5+1) / *ababa cdcdc* (1). En *La estatua de Prometeo*, cada una de las tres estrofas del pasaje (vv. 887-916 de la primera jornada) presenta un esquema rímico diferente: *ababa:ccddc* (1+5), *ababa:cdcdc* (1), *aabba:ccddc* (5).

Finalmente, una combinación inédita es la que Calderón ensaya en otro pasaje de *La estatua de Prometeo* (vv. 308-367 de la tercera jornada), y en una comedia más temprana, compuesta probablemente entre 1627–1629 y 1635, *El acaso y el error* (vv. 3011-3139): coplas de diez versos cuyo esquema de rimas es el de la décima espinela, pero que mezclan octosílabos, cuadrisílabos y dodecasílabos. Se trata de una experimentación que recupera, en el contexto rímico de una estrofa relativamente reciente, versos propios de la poesía cancioneril del siglo XV: el octosílabo y el pie quebrado, combinación típica de la copla real, y el verso de arte mayor, áulico y elevado. En ambas obras, el esquema de estas décimas atípicas es muy parecido: 8a-8b-8b-8a-4a-8c-4c-8d-12D-12C (*El acaso y el error*), 8a-8b-4b-8a-4a-8c-4c-8d-12D-12C (*La estatua de Prometeo*). Podemos considerarlas un híbrido de copla real y décima espinela.

3. Ahora bien: ¿qué función dramática tiene la copla real, en sus diversas formas, en las comedias en las que, hasta ahora, hemos detectado su presencia? ¿Puede verse alguna constante en su utilización? La respuesta me parece sin duda afirmativa. La copla real del tipo 1, utilizada por Calderón en una fase más temprana de su producción teatral, proporciona forma métrica y estrófica a pasajes cuyo denominador común es el desasosiego, la angustia, la desesperación de los personajes o su determinación a cometer acciones dañinas para sí o para otros. El parecido entre las situaciones es tan llamativo que se merece unas citas extensas de dichos pasajes, aunque solo una lectura completa de ellos permite apreciar las numerosas analogías.

En *La gran Cenobia* (pág. 379), el general Decio, deshonrado por Aureliano y enfurecido con este por el tratamiento que ha reservado a la reina de Palmira Cenobia, se sincera con la adivina Astrea:

Astrea Grande atrevimiento ha sido
el haber, Decio, llegado
resuelto y determinado
donde [Aureliano] tus quejas ha oído.
Decio Ya perdido
el honor, el gusto, el ser
[. . .]
no hay qué impida,

que no tengo qué perder
donde es lo menos la vida.
¡Que así un bárbaro procura
profanar con tal fiereza
las aras de la belleza,
los cultos de la hermosura!
¡Qué locura!
¡Ay, Cenobia! Peno, rabio.
Mataré al emperador,
y mejor
en venganza de tu agravio
que en venganza de mi honor.

La secuencia prosigue (págs. 380-381) mostrando el odio, paralelo y convergente, que contra Aureliano sienten Libio e Irene, los cortesanos que han traicionado a Cenobia sin recibir a cambio ningún premio del emperador romano, por lo que también se proponen matarlo, aunque por razones diversas con respecto a Decio.

Una escena que dramatiza diferentes perspectivas anímicas, todas negativas, es asimismo la que protagonizan, en la tercera jornada de *La cisma de Ingalaterra* (vv. 2280-2421), la reina Catalina y Volseo, el privado de Enrique VIII que determinó el repudio de la reina y que ahora se ve expulsado de la corte por culpa de esa misma Ana Bolena a quien había querido favorecer. La escena se abre con las quejas de Catalina (*La cisma de Ingalaterra*, vv. 2280-2287, pág. 220):

Margarita Divierte aquesa pasión
en estos campos, señora,
sal a ver la blanca aurora,
que la torre no es prisión,
pues nunca della saliste.
Reina Mal dijiste:
que a un triste solo consuela,
Margarita, el estar triste.

Tras esta copla, que no es una copla real sino una copla castellana con el insólito esquema rímico *abbaccdc*[9], Catalina pide a Margarita que cante la famosa letrilla gongorina «Aprended, flores, de mí». Esta se engloba por tanto en la secuencia en coplas reales, y a continuación se verá citada y comentada dos veces por Volseo, que ha llegado allí huyendo de la corte y reflexiona sobre el vuelco que ha dado su fortuna, paralelo al que había sufrido la reina por su culpa. La copla que cierra la secuencia pone un broche trágico a la escena (vv. 2412-2421, pág. 225):

Volseo [...]
Por mí vienen; si me alcanza
su furor, me dará muerte.
Pues acabe desta suerte
y no logren su esperanza.
Mi venganza
yo mismo la he de tomar,
que no han de triunfar de mí.
Desde allí,
despeñado he de acabar,
y muera como viví.

La secuencia en coplas reales de *El mayor monstruo del mundo* (vv. 2838-2857) es mucho más breve[10], pero el parecido con la situación inicial de la secuencia análoga de *La cisma de Ingalaterra* es llamativo. Mariene, que se ha recluido voluntariamente en su cuarto para no ver a su esposo, del que se ha alejado emotivamente a causa de los celos excesivos de este, habla con sus criadas quejándose:

Mariene Dejadme morir.
Libia Advierte

[9] Gómez Bravo (1998: 303) solo reseña una ocurrencia de este esquema, en Jorge Manrique, y sin pie quebrado (n. 1237). Sobre la copla castellana, sus numerosos esquemas rímicos en la poesía cancioneril, y su derivación final en redondillas (con un camino parecido al de la copla real que generó la quintilla), ver Le Gentil (2011 [1953]: 34-51) y Clarke (1941).

[10] En *El mayor monstruo los celos* es más larga (vv. 3347-3396): cfr. Caamaño Rojo (2017).

que esa pena, ese dolor,
más que tristeza es furor
y más que furor es muerte.

Mariene Es tan fuerte
este mal, es tan penoso
que no me matará fiel,
viendo él
que ser conmigo piadoso
no es dejar de ser crüel.

No parece tan descaminado poner en relación los sentimientos que se dramatizan en estas secuencias –dolor, angustia, desesperación destructiva– con el molde estrófico de abolengo reconocidamente cancioneril en el que el dramaturgo los vierte, siendo así que la tónica dominante de la poesía de cancionero son precisamente los sentimientos angustiosos, el regodeo un tanto masoquista en el dolor sin esperanza de solución. Tampoco es secundario que se trate, en los tres casos que hemos examinado, de obras que asumen el modelo de la tragedia para dar forma dramática a temas como el de las mudanzas de fortuna y el de los abusos del poder, tan intrínsecos al macrogénero trágico al menos desde Séneca y centrales en la práctica trágica del periodo filipino en España.

4. En cambio, la copla real del tipo 2 se utiliza en la casi totalidad de los casos (con la sola excepción de *La fiera, el rayo y la piedra*) para dar forma poética a una glosa: es decir, una composición que engloba todos o parte de los versos de una copla o cabeza que ha sido cantada o recitada con anterioridad. Aun siendo más variadas las situaciones dramáticas en las que se engasta la glosa, con respecto a lo que acabamos de observar para la copla real del tipo 1, el denominador común suele ser el de un momento de entretenimiento palaciego; elaborado a veces como una academia poética (en *Los dos amantes del cielo* y *El José de las mujeres*), otras como sarao o simple momento de diversión musical (en *La cisma de Ingalaterra, Las manos blancas no ofenden, El Faetonte*). En este contexto semifestivo, la glosa destaca como monólogo lírico que elabora el típico conceptismo amoroso de la tradición cancioneril, a veces más insustancial,

cuando la recita un personaje secundario (es el caso de las glosas de *Los dos amantes del cielo* y *El José de las mujeres*), otras veces en cambio más enraizada en las vivencias sentimentales de los protagonistas (es el caso de las glosas de *La cisma de Ingalaterra, Las manos blancas no ofenden* y *El Faetonte*, que expresan el sufrimiento amoroso de la reina Catalina, de Federico de Ursino y de Faetón, respectivamente). En esta utilización de la copla real para la glosa, Calderón se ajusta al uso poético dominante del siglo XVI (Baehr, 1973 [1962]: 331; Tomassetti, 2016: 620), que todavía sigue muy vivo en el siglo XVII, como puede comprobarse por ejemplo en la obra dramática de Lope de Vega. Basten dos ejemplos muy conocidos, las dos glosas de *El caballero de Olmedo* a las coplas «En el valle a Inés» y «Puesto ya el pie en el estribo», que se escriben en coplas reales[11], ambas con el esquema rímico *ababa:ccddc*; esquema que, según ya se ha recordado citando a Morley y Bruerton (1968 [1940]: 38), es el que Lope prefiere para la copla real.

Otra glosa lopesca muy famosa, y muy comentada, es la que se incrusta en la secuencia final del segundo acto de *El castigo sin venganza* (1631): es la declaración amorosa de Federico a Casandra, glosa de otra glosa al mote cancioneril «Sin mí, sin vos y sin Dios» (vv. 1916-1920 y 1926-1975). Todas las sinopsis métricas de esta gran tragedia de la senectud de Lope indican que la forma métrica del pasaje, que empieza en el v. 1811 y termina con el final del acto, en el v. 2030, es la quintilla; una quintilla del tipo 1 (*ababa*). También Morley y Bruerton (1968 [1940]: 100) clasifican el pasaje como quintillas. Lapesa (1967 [1962]: 90) vio sin embargo con claridad que de lo que se trata es de quintillas dobles, es decir, coplas reales con el esquema *ababa:cdcdc*, o, dicho de otra forma, una combinación de dos quintillas del tipo 1; y así lo recogen Rozas (1990: 381) y García Reidy (2009: 166 n.). Quizás porque se sale de la combinación 1+5, que según Morley y Bruerton es la que Lope sigue para la copla real, los dos estudiosos no supieron clasificar correctamente este pasaje. Sin embargo, el hecho de que Lope incruste allí una glosa demuestra sin lugar a dudas que se trata de coplas reales, pues el verso del texto glosado aparece cada dos quintillas, es decir, al final de la estrofa, que es donde normalmente se colocan los versos del texto glosado (Baehr, 1973 [1962]: 331).

[11] En este caso, la edición de Francisco Rico (1987, 89) da cuenta correctamente de la estrofa que construye la glosa.

A la vista de la cercanía entre las fechas de *El castigo sin venganza* (1631) y de *La cisma de Ingalaterra* (1627), que es donde aparece por vez primera este esquema de copla real en el teatro calderoniano, cabe preguntarse si no podría tratarse de otra prueba del influjo del joven Calderón en el anciano Lope, que se añadiría a los argumentos de Juan Manuel Rozas (1990: 370-383) matizándolos de forma importante. Es muy posible, como argumenta Rozas, que Lope haya elegido la forma trágica precisamente para competir en el propio terreno de Calderón demostrándose capaz de estar a su altura y hasta superarle; pero, en lo que a la métrica se refiere, y a la vista de todo lo que acabamos de decir, no creo que pueda aceptarse sin más la oposición entre un Calderón gongorista y un Lope que bebe en las fuentes del cancionero para diferenciarse del «pájaro nuevo» que le está robando el cetro de máximo poeta dramático de su tiempo (Rozas, 1990: 383). La glosa de la reina Catalina en *La cisma de Ingalaterra*, a la copla «En un infierno los dos / gloria habemos de tener: / vos en verme padecer / y yo en ver que lo veis vos» (vv. 1110-1154), demuestra que también Calderón apreciaba el conceptismo amoroso de raigambre cancioneril y sabía desarrollarlo plenamente en la glosa[12]. Otra cosa, naturalmente, es que la fuerza emotiva y poética de la glosa del anciano Lope en *El castigo sin venganza* sea enormemente mayor que la del joven Calderón en *La cisma de Ingalaterra*; aunque es llamativo el parecido en las situaciones dramáticas (una declaración de amor en un contexto conflictivo), el erotismo que desprende la atracción mutua, ya al borde del adulterio, en que se debaten Federico y Casandra no tiene comparación con la dolorida pero compuesta manifestación del sentimiento amoroso de una reina que ya se siente traicionada por su esposo, por lo que su exhibición lírica no merece de Enrique VIII sino el escueto comentario «Buenos versos» (v. 1155).

Si de algo puede servir el descubrimiento de la presencia de la copla real en el teatro calderoniano, creo que es precisamente para ayudar a captar de forma más ajustada la complejidad del quehacer poético del dramaturgo, mostrando otra cara, todavía bastante desatendida, de su poética. Una poética que no se plasma solo en las formas métricas italianas y en el lenguaje gongorista, sino que bebe por igual en el lenguaje y

[12] El texto glosado en este caso no procede de los cancioneros, sino que es de un poeta contemporáneo de Lope, Pedro Liñán de Riaza (Wilson y Sage, 1978: 56-57).

las formas estróficas cancioneriles[13]. Estas por otra parte seguían vivas en las prácticas poéticas de la época de Calderón: en academias y justas poéticas la glosa, o el intercambio de sonetos «en pregunta y respuesta», eran ejercicios frecuentes y muy estimados (Baehr, 1973 [1962]: 338-339, para la glosa; Alatorre, 2007: 414-442 y Dadson, 1998, para el soneto).

Por quedarnos ahora con la glosa, género poético que acopla la habilidad versificadora con la cita intertextual y la capacidad de englobarla en un texto diferente, cabe señalar que Calderón la utiliza muchas veces en sus obras, y no solo en la forma estrófica de la copla real, sino también en la de la décima espinela. De entre las 50 comedias que hemos reseñado hasta hoy en Calderón Digital, la décima espinela se emplea para una glosa en *Amar después de la muerte* (hacia 1635), *La fiera, el rayo y la piedra* (1652), *Basta callar* (1653-1654), *En la vida todo es verdad y todo mentira* (1658-1659), *Fieras afemina amor* (1669)[14]. Muy interesantes son, además, los experimentos de mezcla entre ambas formas. En *Auristela y Lisidante* (antes de 1660), por ejemplo, encontramos la glosa de una quintilla (vv. 2189-2232) cuya primera estrofa es una décima espinela con el esquema rímico canónico *abba:accddc*; siguen dos coplas reales con pausa sintáctica después del 5º verso y esquema rímico variable (del tipo 1 y del tipo 5) que incluyen cada una dos versos del texto glosado, en 5ª y 10ª posición; a continuación, una quintilla de enlace y, finalmente, una estrofa de nueve versos que engloba todos los versos de la quintilla glosada (***aabbaabba***)[15]. Lo más interesante de esta glosa es su construcción con arreglo a un perfecto esquema binario, por lo que los enamorados protagonistas se alternan en el recitado: empieza Auristela con los primeros cuatro versos de la espinela inicial, que termina Lisidante cantando con acompañamiento musical

[13] Como había visto José Manuel Blecua: «Que esta poesía cancioneril influye poderosamente [en la poesía del Siglo de Oro] es tan sencillo de demostrar, que está al alcance de todos. Basta con hojear los libros de los mejores poetas, comenzando por Boscán y terminando con Calderón» (1980 [1952]: 117). La relación entre el conceptismo cancioneril y el conceptismo barroco se manifiesta, entre otras cosas, en las numerosas citas que extrae Gracián de textos del *Cancionero general* en su *Agudeza y arte de ingenio* (Beltrán, 1988: 92-97). Queda por hacer un estudio exhaustivo sobre el uso del verso de arte mayor en el teatro de Calderón, que depararía sin ninguna duda resultados bien interesantes.

[14] También utiliza el romance para la glosa: entre las obras reseñadas en *Calderón Digital*, hay un caso en *El pintor de su deshonra* (1644-1646) en la segunda jornada (vv. 1329-1404). Es uno de los raros ejemplos de glosa en diálogo.

[15] Tanto la presencia de dos versos glosados en 5ª y 10ª posición (en la copla real) como el uso de coplas mixtas (5+4) en la glosa son frecuentes en la poesía de cancionero, según puede verse en Tomassetti (2016: 605-629).

el primer verso del texto glosado; a cada uno le toca luego media copla real con el relativo verso glosado (que siempre cantan con música), se reparten equitativamente la quintilla de enlace (partiéndose el tercer verso entre ambos), cantan alternadamente un verso del texto glosado en la copla mixta, y cantan juntos los dos versos últimos.

Una construcción y una mezcla de esquemas métricos parecidas son las que destacan en una glosa de *La púrpura de la rosa* (1659), también entreverada de canto y música, que ha sido analizada con gran finura por Ravasini (1998); baste decir aquí que en esta glosa se aúnan la pausa sintáctica después del cuarto verso, propia de la décima espinela, con un esquema rímico variable, la presencia de pies quebrados en 5ª y 7ª posición (posibilidad esta contemplada por la copla real) y un estribillo de dos a cuatro versos que repite parte de la copla glosada. Modalidades parecidas a la glosa, pero totalmente experimentales en cuanto a las formas estrófica y métrica adoptadas, se encuentran en *El mágico prodigioso* (vv. 2191-2201) y en la tercera jornada de *La estatua de Prometeo* (vv. 41-79), ambas íntegramente cantadas.

A la vista de los datos que acabo de recopilar en este apartado, creo que puede suscribirse, también para Calderón, lo que escriben Ramón Valdés y Daniel Fernández Rodríguez (2017: 351) en un artículo reciente sobre la poesía en el teatro de Lope cuyas premisas y conclusiones comparto por completo: la glosa englobada en una obra dramática

> constituye una muestra más de que parte del espectáculo teatral consistía también en un ejercicio poético, en cierto modo un recital así percibido por el público, y valorado en función de la pericia del poeta para medirse con la tradición, evocar otros textos y, tal vez, también según la manera de destacar citas o determinados versos por parte de los actores.

5. Reconocer la presencia de una estrofa determinada, en este caso de la copla real, en el sistema polimétrico de un dramaturgo como Calderón, no es solo una cuestión de nomenclatura o de erudición métrica; al contrario, como espero haber mostrado, abre nuevos caminos de interpretación y comprensión, ya sea en lo relativo a la cronología, ya sea en lo que atañe a las influencias poéticas que operan en el dramaturgo y a la función dramática de la estrofa en el contexto de la pieza. La copla real

calderoniana, en modalidad exenta o como forma estrófica de la glosa, es un significativo botón de muestra de la complejidad del sistema polimétrico de Calderón y de la necesidad de estudiarlo más a fondo. Este estudio, que está todavía por emprender, podría contrastar o cuando menos matizar la impresión general, que se viene repitiendo una y otra vez, de que el dramaturgo opera una simplificación con respecto al sistema métrico de Lope, por abandonar progresivamente algunas formas como la octava real o la lira, y por aumentar la extensión de las tiradas en romance y en redondillas. Una impresión que se refleja en la afirmación de Marín (1982: 96) de que las modificaciones en la polimetría calderoniana con respecto a la de Lope obedecen «a la mayor cohesión y simplificación de su técnica», por lo que es «significativo [...] el menor número de metros utilizados por Calderón». Dichas afirmaciones se han transformado en *vulgata*, aun cuando se basan en un corpus de solo 18 obras. El dato objetivo, válido sobre todo para las comedias de capa y espada, de una mayor extensión de las tiradas en romance y en redondillas, no está reñido con otro dato objetivo que emerge de la consulta del campo dedicado a la métrica en la base de datos *Calderón Digital*: la fuerte tendencia a la innovación métrica, debido fundamentalmente a la presencia constante de partes cantadas, por lo que la variedad métrica depende en gran medida del género en el que se enmarca la obra que estudiamos. Otro dato objetivo, que también puede comprobarse en *Calderón Digital*, es la afición calderoniana por algunas formas estróficas de ascendencia cancioneril: es el caso que hemos comentado de la copla real; es el caso de los sonetos en díptico, que se remontan a modalidades poéticas trovadorescas como los *partimens* y *tençós*, y cuya utilización por los poetas del XVI es bien estudiada y conocida, al contrario de su utilización por dramaturgos del calibre de Lope y Calderón[16].

En suma, y ya para terminar, el sistema métrico calderoniano está pidiendo a voces un estudio de conjunto, serio y solvente, que el mismo Marín auspiciaba en 1982 pero que nadie hasta ahora ha emprendido de forma sistemática. Mi deseo es que la puesta en red de *Calderón Digital*, con la atención minuciosa que hemos dedicado a la métrica de cada comedia, pueda servir de base para quienes quieran dedicarse a este

[16] Los estudios aludidos acerca de los sonetos «en respuesta» son los ya mencionados de Alatorre (2007) y Dadson (1998). Unas aproximaciones al tema del soneto en díptico en Lope y en Calderón en Antonucci (2017a y 2017b). Calderón, en su poesía no dramática, tiene un notable soneto en «Respuesta por los mismos consonantes» a otro que le escribió Antonio Sigler de Huerta con intenciones críticas y satíricas (Iglesias Feijoo y Sánchez Jiménez, 2018: 69-71, 261-262).

cometido, tan imprescindible a mi modo de ver para una mejor comprensión de un dramaturgo genial, que, además de hombre de teatro en el sentido completo de la palabra, fue asimismo, no hay que olvidarlo, un gran poeta.

Bibliografía

Alatorre, Antonio, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México, El Colegio de México, 2007.

Antonucci, Fausta, «Los sonetos amorosos en díptico de Lope de Vega», *Arte Nuevo*, 4, 2017a, págs. 383-414.

—, «Sonetos amorosos en díptico en las comedias de Calderón», en *Buenos Aires - Madrid - Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*, ed. de Florencia Calvo y Gloria Chicote, Buenos Aires, Eudeba, 2017b, págs. 95-106.

—, «Una nueva herramienta para el estudio del teatro clásico español: *Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*», *Bulletin of the Comediantes*, 70: 1, 2018a, pp. 79-95.

—, «Estructura dramática y función de la polimetría en *La cisma de Ingalaterra*, de Pedro Calderón de la Barca», *Bulletin of the Comediantes*, 70: 2, 2018b, en prensa.

Baehr, Rudolf, *Manual de versificación española*, traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1973 [1962].

Beltrán, Vicente, *La canción de amor en el otoño de la edad media*, Barcelona, PPU, 1988.

Blecua, José Manuel, «Corrientes poéticas en el siglo XVI», en *Historia y crítica de la literatura española. II, Renacimiento*, ed. de Francisco López Estrada, coord. general de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1980 [1952], págs. 114-117.

Caamaño Rojo, María J., ed., Pedro Calderón de la Barca, *El mayor monstruo del mundo* y *El mayor monstruo los celos*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2017.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica (Biblioteca Clásica, 50), 1998, 2 vols.

Clarke, Dorothy Clotelle, «*Redondilla* and *copla de arte menor*», *Hispanic Review*, 9: 4, 1941, págs. 489-493.

—, «The *copla real*», *Hispanic Review*, 10: 2, 1942, págs. 163-165.

Calderón de la Barca, Pedro, *La cisma de Ingalaterra*, ed. de Juan Manuel Escudero Baztán, Madrid, Cátedra, 2018.

—, *La gran Cenobia*, en *Comedias I. Primera parte de comedias*, ed. de Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006.

Cossío, José María de, «La décima antes de Espinel», *Revista de Filología Española*, 28: 4, 1944, págs. 428-454.

Dadson, Trevor J., «Cómo se hacía un soneto en el Siglo de Oro: el caso de "Amor, la red de amor digo que es hecha"», 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 Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, vol. I, págs. 509-524.

Domínguez Caparrós, José, *Métrica de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.

Escudero Baztán, Juan Manuel, ed., Pedro Calderón de la Barca, *La cisma de Ingalaterra*, Kassel, Reichenberger, 2001.

—, ed., Pedro Calderón de la Barca, *La cisma de Ingalaterra*, Madrid, Cátedra, 2018.

García Reidy, Alejandro, ed., Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, Barcelona, Crítica, 2009.

Gómez Bravo, Ana M., *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV. Basado en los textos del* Cancionero del siglo XV *de Brian Dutton*, Alcalá de Henares / Madrid, Universidad de Alcalá, 1998.

Greer, Margaret R. y Louise K. Stein, ed., Pedro Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*, Kassel, Reichenberger, 1986.

Hilborn, Harry W., *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University of Toronto, 1935.

—, «Calderón's *Quintillas*», *Hispanic Review*, 16: 4, 1948, págs. 301-310.

Iglesias Feijoo, Luis y Antonio Sánchez Jiménez, ed., Pedro Calderón de la Barca, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 2018.

Lapesa, Rafael, «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en Id., *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967 [1962], págs. 141-171.

Le Gentil, Pierre, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age.* Vol. II, *Les formes*, Genève, Slatkine Reprints, 2011 [1953].

Marín, Diego, «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», *Segismundo*, 35-36, 1982, págs. 95-113.

Morley, S. Griswold, «Strophes in the Spanish drama before Lope de Vega», en *Homenaje ofrecido a Ramón Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando, 1925, vol. I, págs. 505-531.

Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, traducción de la edición revisada de 1963 de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968 [1940].

Ravasini, Ines, «Pervivencia lírica, intertextualidad y función dramática en el teatro del Siglo de Oro», 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 Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, vol. II, págs.1295-1304.

Rico, Francisco, ed., Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, Madrid, Cátedra, 1987.

Rozas, Juan Manuel, «Texto y contexto en *El castigo sin venganza*», en Id., *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. de Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 355-383.

Ruiz Ramón, Francisco, ed., Pedro Calderón de la Barca, *La cisma de Inglaterra*, Madrid, Castalia, 1981.

Tomassetti, Isabella, «La glosa», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. y dir. de Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, págs. 605-629.

Valdés Gázquez, Ramón y Daniel Fernández Rodríguez, «Esencia y tradición poética en el teatro de Lope de Vega (reivindicación de David M. Gitlitz)», *Studia Aurea*, 11, 2017, págs. 339-370.

Valero Moreno, Juan Miguel, «Las formas estróficas», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. y dir. de Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, págs. 502-540.

Vega Carpio, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. de Alejandro García Reidy, Barcelona, Crítica, 2009.

Wilson, Edward M. y Jack Sage, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas*, London, Tamesis, 1964.

Murillo en el siglo XIX: la *Corona poética dedicada a Murillo* (1863) y la corona de Montpensier, o el uso político de la devoción

Mercedes Comellas
Universidad de Sevilla (España)
mcomella@us.es

Recibido: 5 de enero de 2019
Aceptado: 25 de febrero de 2019
https://doi.org/10.14603/6B2019

RESUMEN:

En 1863 se publica en Sevilla una *Corona poética dedicada al insigne pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo*, reuniendo poesías celebratorias de las más conocidas plumas andaluzas de la época. La fecha de publicación de la colección permite usarla como punto de referencia para repasar la valoración de Murillo desde su visión romántica hasta la llegada del Realismo, cuando quedó relevado por Velázquez como mejor pintor de España. Además, el análisis del contexto en el que se gestó el homenaje demuestra el uso interesado que las intenciones políticas aplicaron a la devoción, pero también a la «escuela sevillana» en pintura y poesía

PALABRAS CLAVE:

Murillo; Velázquez; siglo XIX; devoción; Montpensier; «escuela sevillana».

ARTENUEVO
Revista de Estudios Áureos
ISSN: 2297-2692
Arte Nuevo 6 (2019): 21-56

unine
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
Institut de langues et littératures hispaniques

Murillo in the Nineteenth Century: the *Corona poética dedicada a Murillo* (1863) and the Crown of Montpensier, or the Political Use of Piety

ABSTRACT:

In 1863 was published in Seville the *Corona poética dedicada al insigne pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo*, including celebratory poems of the most famous Andalusian poets of the time. The date of publication of the collection allows to use it as a point of reference to review Murillo's assessment from his romantic vision until the arrival of Realism, when he was relieved by Velázquez as the best painter in Spain. The analysis of the context in which the tribute was conceived shows the interested use that political intentions applied to devotion, but also to the «Sevillian school» in painting and poetry.

KEYWORDS:

Murillo; Velázquez; Nineteenth Century; Devotion; Montpensier; «Escuela sevillana».

En 1863 se publica la *Corona poética dedicada al insigne pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo*, una recopilación de la que se encargó José Fernández Espino, autor de la «Reseña histórica y descriptiva del Monumento dedicado a Murillo» con la que se abre el volumen. Veintisiete poetas participaron en aquel homenaje, entre los que se contaron relevantes nombres andaluces de las letras, hoy muchos de ellos reducidos por la temporalidad de la fama a títulos del callejero sevillano[1].

Abre la antología el poema de la única mujer colaboradora, Antonia Díaz, a la sazón uno de los nombres más conocidos del panorama poético sevillano de aquellos años; también colabora en la colección su marido, José Lamarque de Novoa, junto a otros renombrados poetas del ámbito hispalense, como Narciso Campillo o Luis Herrera y Robles, presbítero dedicado a la poesía de asunto religioso y que debió de estar bajo la protección del colector, Fernández Espino, prologuista de sus *Poesías* de 1872 (salidas cuando Herrera era catedrático de Retórica y Poética en Cabra).

No faltaron tampoco los personajes de la aristocracia, algunos con cargos políticos, como Enrique Ramírez de Saavedra, marqués de Auñón y duque de Rivas, hijo de Ángel de Saavedra, o Ignacio María de Argote y Salgado, Marqués de Cabriñana del Monte. El primero ingresaría aquel año en la Real Academia Española y era miembro de la de Buenas Letras de Sevilla, además de caballero maestrante y gentilhombre de Cámara desde 1851; cargos similares ostentó el Marqués de Cabriñana (académico de

[1] El listado completo de participantes, siguiendo el orden de la propia publicación (alfabético, salvo porque reserva el primer puesto a la única señora), es el siguiente: Antonia Díaz de Lamarque, Marqués de Auñón [Enrique Ramírez de Saavedra], Alejandro Benisia, Juan José Bueno, Marqués de Cabriñana [Ignacio María de Argote y Salgado], Narciso Campillo, Adolfo de Castro, Leopoldo Augusto de Cueto, Fernando de Gabriel, José Fernández Espino, Antonio Ferrer del Río, Antonio Gómez Azeves, Luis Herrera, Juan Justiniano, José Lamarque, Ángel Lasso de la Vega, Antoine de Latour, Teodoro Martel, Marqués de la Pezuela, Miguel Agustín Príncipe, Juan de Quiroga, Tomás de Reina, Demetrio de los Ríos, Francisco Rodríguez Zapata, Francisco Sánchez del Arco, Antonio Manuel de Villena. Todos los nombres son sevillanos, cordobeses o gaditanos, salvo cuatro: el aragonés Miguel Agustín Príncipe, cuya muerte acaeció justo el año de publicación de la *Corona*, el limeño Juan Manuel González de la Pezuela, conde de Cheste (que unos años después presidiría la RAE y aquí firma con su otro título: Marqués de la Pezuela), el cartagenero Leopoldo Augusto de Cueto, y el madrileño Antonio Ferrer del Río. Estos tres últimos mantuvieron conexiones con Sevilla por su vinculación con Alberto Lista: Leopoldo Augusto de Cueto se doctoró en Sevilla y fue su discípulo, como Ferrer del Río y el conde de Cheste, retratado entre *Los Poetas contemporáneos* de Antonio María Esquivel, había sido alumno de Lista en el colegio de San Mateo de Madrid. La presencia de Miguel Agustín Príncipe puede explicarse por su vinculación con Antoine de Latour, el secretario de Montpensier, que había escrito sobre el dramaturgo en sus *Études littéraires sur l'Espagne contemporaine* de 1864 (Bruña Cuevas, 2011: 339).

la Reales Academias cordobesa y sevillana, comendador de Isabel la Católica y de Carlos III, maestrante de Ronda, gentilhombre de S.M., alcalde de Córdoba y diputado del Partido Moderado por Montilla). Los mismos títulos de maestrante y gentilhombre, además de diputado en Cortes, ostentaba también Teodoro Martel Fernández de Córdoba. Y otro caballero maestrante era Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca, que años antes había publicado un folleto relatando la *Inauguración oficial del primer monumento consagrado a Murillo* (Sevilla, Francisco Álvarez, 1859) y que fue avanzando los detalles de la preparación del homenaje en distintos artículos[2].

Antonio Ferrer del Río, Juan José Bueno, Antonio Gómez Azeves y Ángel Lasso de la Vega y Arguelles, escritor y periodista gaditano, representaban el mundo de la prensa junto a Alejandro Benisia, que formó parte del consejo de redacción de *La Andalucía*, o Juan Nepomuceno Justiniano, editor de *El Genio de Andalucía*, revista sevillana publicada entre 1844 y 1845, de la que también fue editor Rodríguez Zapata. Y Ángel Lasso de la Vega y Arguelles, Adolfo de Castro, Juan de Quiroga, Rodríguez Zapata, además de los citados Fernando de Gabriel y Juan José Bueno eran académicos de la Real Academia de Buenas Letras sevillana. La de la Historia estuvo representada por Demetrio de los Ríos, que tres años antes, en 1860, había diseñado el monumento a Murillo en la plaza del Museo aprobado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Varios de estos personajes se contaban entre los discípulos directos de Alberto Lista, como el mismo Fernández Espino, Rodríguez Zapata (el más conocido de sus continuadores sevillanos, maestro de Bécquer), Antonio Ferrer del Río (desde 1853 en la Real Academia Española en la que ingresó con un discurso sobre la oratoria sagrada, claramente heredero del magisterio de Reinoso y Lista), el Marqués de la Pezuela (o conde de Cheste), Juan José Bueno, que también había demostrado sus deudas con Lista en el prólogo escrito al alimón con Amador de los Ríos para la *Colección de poesías escogidas* (1839), instando al retorno a la escuela clásica castellana de Garcilaso, Fray Luis de León y Fernando de Herrera. Por su parte, el cartagenero Leopoldo Augusto de Cueto fue el autor de las páginas que sobre Lista se incluyeron en el *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana del siglo XVIII* (1893).

[2] El texto del folleto se reproduce íntegramente y sin variaciones en De Gabriel («Noticia»).

Como era esperable, muchos de los citados tenían trato común con los duques de Montpensier e incluso pertenecían a la corte de académicos y hombres de letras que tutelaba con sabia dirección Antoine de Latour, tutor y secretario de Antonio de Orleans y que participó en la *Corona* con una composición que fue traducida del francés por Fernández Espino. Conviene anotar que tanto Latour como Fernando de Gabriel y Fernández Espino son tres de los interlocutores epistolares de Cecilia Böhl de Faber, además de sus íntimos amigos y colaboradores, o mejor, favorecedores de su aventajada posición en el canon de escritoras isabelinas (en el territorio hispalense era la primera pluma). Es decir, que en la *Corona* encontramos la expresión celebrativa de un particular campo literario configurado en la Baja Andalucía desde finales de los años 50 y dominante a principios de los años 60: el de los discípulos de Lista, ya encumbrados a cátedras, tribunas periodísticas o sillones de diputados, todos conectados por el más conspicuo de ellos, Fernández Espino, secretario y alma de la Real Academia de Buenas Letras, amigo cercano de Fernán Caballero y de Latour, el poderoso secretario de Montpensier. Un campo literario cuyos vértices conectan lo académico, lo estético, lo ideológico y lo político.

Es por ello que más que un estudio hermenéutico o literario, la *Corona* llama a un análisis desde la historia cultural. De hecho, el valor en conjunto de aquellos textos —entre los que abundan las odas y los sonetos, pero también incluyen una canción, un romance, una fantasía e incluso una apoteosis— es arqueológico: tienen hoy poca capacidad de conmover en su piedad ya anticuada, por no decir rancia, abundan en motivos que se repiten hasta el agotamiento y no salen del tono enfático y retórico que era habitual en la poesía celebratoria de la época. El mayor punto de interés de la colección lo presentan los casos de écfrasis que practican muchos de los ejercicios, trasladando a verso escenas de los cuadros más conocidos de Murillo. Sin embargo, la colección puede servir como baluarte para observar el contexto en el que se gestó esa alianza entre poesía y pintura y qué fue lo que aquellos poetas, eruditos, académicos y prohombres del entorno sevillano celebraron en la obra pictórica de su homenajeado. Para ello es necesario poner en relación esta colección de versos con la inauguración del monumento a Murillo que sigue alzado hoy frente al Museo de Bellas Artes de la ciudad, cuya larga y compleja historia resumió Fernández Espino y estudia Julián Gállego (1982). En aquella ceremonia también Fernández Espino tuvo un papel

protagonista: fue organizador y autor del discurso leído «en medio del más religioso silencio», según relata Fernando de Gabriel Ruiz de Apodaca en la citada crónica que publicó recogiendo los detalles de aquella ocasión, «para siempre célebre en los anales de Sevilla y en los fastos del Arte» (De Gabriel, *Inauguración*, págs. 3 y 8). La ceremonia fue presidida, en toda su larga variedad de lugares y actos, por «SS. AA. RR. los Sermos. Sres. Infantes de España Duques de Montpensier» (De Gabriel, *Inauguración*, pág. 5). El recorrido comenzó con una misa de réquiem, pues «no de otro modo debía comenzar una ceremonia verificada en un país esencialmente religioso y dedicada al Pintor Cristiano por excelencia». Mientras sonaba el réquiem de Mozart, todos los próceres y grandes señores sevillanos rodeaban el «magnífico paño mortuorio bordado de oro, y sobre él un almohadón de terciopelo en que descansaban una paleta, unos pinceles y un tiento, ceñido todo de una corona de laurel, recordando y simbolizando la gloria del Artista» (De Gabriel, *Inauguración*, págs. 4-5).

Todo ello se merecía «el primer Pintor de nuestra Patria, Bartolomé Esteban Murillo», escribe De Gabriel (*Inauguración*, pág. 4), afirmando así significativamente la prevalencia del homenajeado por encima de Velázquez, en fechas en las que éste ya había alcanzado la posición canónica más alta y la corona de los pintores españoles. Pero frente a Velázquez, cuya carrera se había desarrollado en su fase de madurez fuera de Sevilla y cuya figura se asociaba a la corte madrileña, Murillo volvió a su tierra y realizó su principal obra en su ciudad de origen. Era el pintor sevillano por excelencia.

Las estatuas de «patrones tutelares»

La de Murillo fue la primera, pero no la única estatua erigida por aquellos años al frente de un museo, una academia, una universidad o un ayuntamiento. La pasión por el pasado del siglo XIX «llenó de evocaciones patrióticas los discursos de los capitostes políticos y salpicó al arte de muchas formas: entre ellas los historicismos arquitectónicos, los cuadros de tema histórico y las esculturas dedicadas a personajes pretéritos» (Lorente, 2003: 145). Según Francis Haskell, el primer ejemplo de una estatua pública erigida a un artista fue la de Durero en su ciudad natal, Núremberg, con motivo del tercer centenario de su muerte en 1828. Después llegarán muchas más cuando la recomendación que hizo Voltaire a los historiadores para que prestasen atención a los escritores, artistas y científicos fue concediéndoles espacio y protagonismo

«tanto en las páginas de los manuales históricos, en los monumentos urbanos, y en los cuadros que se presentaban a premios, concursos o becas» (Lorente, 2003: 145).

La tendencia tenía como novedad más significativa la inclusión entre los hombres de la cultura a los pintores, que habían sido considerados hasta el XIX como artesanos y que ahora aparecían representados junto a sus mecenas, casi como iguales (Lorente pone los ejemplos de «Francisco I abrazando a Leonardo moribundo, León X visitando a Rafael en su modesto estudio, Carlos V agachándose a alcanzarle un pincel caído a Tiziano»). Estas representaciones pretendían demostrar que los grandes hombres políticos reconocían el valor de las obras artísticas. Y así era: aquellas estatuas, bustos y medallones «funcionaban como invocaciones públicas a una o varias series de "patronos tutelares" favoritos en cada sitio» (Lorente, 2003: 149-150). Su elección no era nunca arbitraria, sino que se debía a una lectura particular del artista invocado. De alguna manera, aquellos artistas ocupaban el papel de los santos patrones de las ciudades, elegidos para significar la condición de la urbe, como ocurrió con el caso de San Isidro en Madrid, escogido cuando «Madrid estaba tomando conciencia de su nueva identidad», en los mismos años en que «otras ciudades castellanas reformulaban el culto de sus santos como nuevos patronos, capaces de encarnar sus señas más características de identidad» (Del Río Barredo, 1998: 150).

La Sevilla isabelina eligió como patrón artístico a Murillo, como Salamanca a Fray Luis, a quien erigió monumento —el que todavía podemos ver en el Patio de las Escuelas— algunos años después, en 1869 (también en aquella ocasión Fernández Espino colaboraría con un poema, conservado manuscrito en la BNE)[3]. Se operaba así un curioso cambio en los patrones de mecenazgo que afectó de forma sustancial al campo literario: la cultura y la propaganda establecen nuevos vínculos y si los artistas buscaron en el Siglo de Oro y durante la Ilustración una asociación con mecenas y patrocinadores para entrar o consolidarse en el mundo artístico, ahora asistimos al caso inverso: políticos y prohombres de la esfera pública se arrimaban al artista ya canonizado (o que van

[3] Fernández Espino, *En la inauguración del monumento consagrado a Fr. Luis de León* [Manuscrito]: «No siempre el hombre aclama / los estruendosos triunfos del guerrero», BNE, MSS/23131/32.

a canonizar) para apoyar sobre su sombra una ideología o unas pretensiones particulares. Las coordenadas de mecenazgo parecen haber sufrido un proceso de inversión[4].

La fama de Murillo en el siglo XIX y el lugar de la Corona

Es interesante que Sevilla eligiera a Murillo como ese «patrón tutelar» favorito, renunciando a reclamar la sevillanía velazqueña. Quizá pudo tener que ver con la fama de Murillo y el uso que se quiso hacer de esa sombra tutelar. Para confirmarlo es necesario repasar la fortuna de Murillo en el siglo XIX, a la que María de los Santos García Felguera dedica un extenso capítulo en su recorrido por la fama del pintor (García Felguera, 2017). Tanto por su trabajo como por los de Julián Gállego y Mª Victoria Álvarez Rodríguez (Gállego, 1982; Álvarez Rodríguez, 2015), que se centra en la revista *El Artista* durante los años 1835-36, sabemos que Murillo conoce una revisión de su fama en el Romanticismo, cuando se le consideraba el primer pintor de España. Y no solo entre los españoles, sino también en Europa: «para los viajeros que recorrían la ciudad del Guadalquivir adquirir un Murillo, o por lo menos una copia suya, era equivalente a comprar un Canaletto (1697-1768) el siglo anterior durante una estancia en Venecia, de aquí que proliferaran tanto las falsificaciones y que los pintores sevillanos de comienzos del siglo XIX lo imitaran como un valor seguro» (Álvarez Rodríguez, 2015: 139; García Felguera, 2017: 258; Gállego, 1982: 44; Macartney, 2003 y 2010)[5]. Así lo recoge Ceán Bermúdez ya en 1806, cuando antes que a la fama de sus obras en suelo propio se refiere al «aprecio y estimación de los curiosos e inteligentes viajeros, que vienen aquí de lejanas tierras a verlas y examinarlas» (Ceán Bermúdez, *Carta a un amigo*, pág. 7). En 1873 se publica el último libro inglés que sitúa a Murillo en la posición más alta del canon pictórico español: *Murillo and the Spanish School of Painting,* de William Bell

[4] Sobre los nuevos vínculos entre la política y la literatura en estos años, véase la recopilación de trabajos que reúne Álvarez Barrientos (2004).

[5] Gállego (1982: 44) describe cómo «la Guerra de la Independencia, y más tarde (1836-1855) la Ley de Desamortización de bienes eclesiásticos, provocaron la irrupción en el mercado internacional de gran cantidad de cuadros suyos, con lo que, a la par que el empobrecimiento de iglesias y conventos andaluces, se producía un enriquecimiento universal en la reputación del artista, que venía a coronar el gusto de los coleccionistas británicos del siglo XVIII, pioneros en esta afición europea a Murillo» que después se extendió por el continente. Ejemplos de esa extendida fama en el mismo Gállego (1982) y sobre todo en Macartney (2003 y 2010).

Scott, amigo de los prerrafaelistas (de ahí quizá su preferencia). Sin embargo, para entonces, y desde mediados de siglo, Velázquez le había robado protagonismo hasta erigirse con el primer escaño del pódium pictórico.

Precisamente en el declive murillesco tuvo que ver el haberse encajonado a Murillo en su faceta de pintor religioso. Pero lo más curioso es que también debió su reconocimiento romántico a esa misma fama como artista cristiano. Antes de aquello había sido criticado desde el sector clasicista por su naturalismo,[6] escuela de la que es máximo exponente e incluso principal maestro según uno de sus primeros estudiosos, Ceán Bermúdez, que no hace todavía mención expresa a su religiosidad en la *Carta a un amigo suyo Sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Esteban Murillo, cuya vida se inserta y se describen sus obras en Sevilla* de 1806. La obra de Ceán se abre con una cita del «Poema de la Pintura» del Abad de Marsy en la que se condensa la opinión del historiador sobre su personaje: «In primis Naturam imitare magistram» (Ceán Bermúdez, *Carta*, pág. 4); pocas páginas después afirma que de la pintura de Murillo «se podrán deducir las reglas que hayan de observar los que quieran seguir el sistema de tos naturalistas, así como dicen algunos que de los poemas de Homero se sacaron los preceptos para formar el épico» (Ceán Bermúdez, *Carta*, págs. 9-10). Murillo se presentaba en 1806 todavía como un modelo de imitación (y el principal para los seguidores de la «escuela sevillana»), pero no es aún apóstol de la fe[7].

[6] Entendido como «la escuela, casta, estilo o manera hispalense, cuyo objeto ha sido imitar a la naturaleza tal cual es o se presenta a los ojos del pintor, sin detenerse en escoger sus gracias y bellezas, y sin copiar las obras de los griegos, que supieron entresacarlas y reunirlas en una sola pieza» (Ceán Bermúdez, *Carta*, pág. 8). El propio historiador, a pesar de sus promesas de imparcialidad («Vea Vm. aquí el método que tuvieron los pintores naturalistas de Andalucía para hacer grandes progresos, que unos celebran con entusiasmo y otros desprecian con vilipendio. Ni Vm. ni yo nos metamos en decir quienes tienen razón» [*Carta*, pág. 33]), no puede evitar en ocasiones afear la afición murillesca por el natural, como cuando describe los enfermos del cuadro «Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos»: «Convengamos en que estos asuntos no son para presentados al público y en que nuestro Murillo pudo haber elegido otro momento y otros accidentes que produjesen los mismos efectos de ternura y caridad para con los pobres enfermos, supuesto que el mismo Murillo al ver el lienzo de los cadáveres, que está en la propia iglesia de la Caridad, decía a D. Juan de Valdés, que le había pintado: "compadre, este cuadro no se puede mirar sino con las manos en las narices"» (Ceán Bermúdez, *Carta*, pág. 86).

[7] Ceán incluso plantea la reducción a motivos religiosos como una imposición que no tenía sino que cercenar las posibilidades de su arte (*Carta*, pág. 125). El ensayo tampoco hace alabanza de la piedad o devoción del pintor, aunque sí se insiste en varias ocasiones sobre su valor moral y virtud, que admiraron a Velázquez nada más conocer a su

Los primeros en insistir en la condición religiosa del pintor (la leyenda de su piedad se había ido forjando con anterioriodad) son los Madrazo, precisamente enemigos del naturalismo de la escuela sevillana, entonces representada por José Gutiérrez de la Vega y Antonio María Esquivel (Gállego, 1982: 44). *El Artista,* célebre revista del primer Romanticismo español (editada por los jóvenes Eugenio de Ochoa y su cuñado, Federico de Madrazo), perdonaba a Murillo los errores de aquella tendencia naturalista al compensarlos con la religiosidad de su obra, que lo convertía en un estandarte del cristianismo[8]. Ello ocurría precisamente en aquellos años en los que el Romanticismo reivindicaba para la marca España la condición de la más católica de las naciones europeas como nuestro «hecho diferencial». Así que el Murillo religioso, sobre el que antes no se había insistido, ahora viene a confirmar nuestra identidad nacional. Incluso a convertirse en un defensor de la fe, cuya obra tiene la virtud de evangelizar a los que la contemplan. El mismo Pedro de Madrazo en *Las Joyas de la Pintura* (1857) lo presenta «como una especie de Superman cristiano, que defiende la religión frente a los protestantes con sus armas, los pinceles» (García Felguera, 2017: 215)[9]. Es el Murillo que ya

joven paisano (pág. 42) y que guarda una íntima relación con su obra: «Si es cierto que los pintores se retratan en sus obras, quiero decir, que manifiestan en ellas su genio y sus pasiones, los lienzos de Murillo tienen mucha analogía con sus virtudes y con la dulzura de su carácter. Se distinguía de todos los demás de su profesión por la suavidad con que enseñaba a sus discípulos; por la prudencia con que trataba a sus émulos y compañeros; por la humildad con que renunció a ser pintor de Cámara de Carlos II, que le habían propuesto de la corte; y por la caridad con que repartía cuantiosas limosnas a los pobres, que después lloraron su muerte» (*Carta*, pág. 107-109). La idea será muchas veces repetida; así en Tubino: «El carácter moral de Murillo está retratado en sus obras. Estas tienen estrecha analogía con las prendas que le adornaban» (*Murillo*, pág. 145).

[8] José de Madrazo había tenido una formación pictórica en el taller parisino de David, donde no había espacio para la pintura religiosa. Según ha estudiado Carlos G. Navarro, los años finales de su estancia en Roma corresponden con el «desarrollo real y directo de una producción de Madrazo vinculada al arte de Murillo, siempre estrechamente unido a las necesidades de su producción religiosa y en unos términos en los que se unen las necesidades de expresión de lo sentimental y lo ideal en un escenario a caballo entre lo sobrenatural y lo cotidiano. Es decir, hacia 1820, cuando Madrazo había regresado a la Corte, [...] con el Museo del Prado ya inaugurado» y cuando se había hecho consciente de «el papel que la pintura española ejercía sobre la construcción de una noción entonces naciente de nacionalidad» (Navarro, 2019: 499).

[9] En su reciente trabajo de 2019, García Felguera vuelve a comentar que «en esos años centrales del siglo XIX la mirada a Murillo se fue orientando hacia los sentimientos más que hacia los valores plásticos. [...] Hasta entonces, lo habitual era hablar de Murillo en términos de colorido, dibujo, composición, y a ellos se referían todos: Torre Farfán, Ortiz de Zúñiga, Sandrart, Palomino, Ceán, Arteaga, Jovellanos… Hasta la mitad del siglo XIX se puede hablar de

encontramos en la *Sevilla pintoresca* de Amador de los Ríos (1844)[10], o en las *Glorias de Sevilla,* de Álvarez de Miranda (1849), que desarrollaron hasta el agotamiento la leyenda piadosa, o las muchas leyendas sobre Murillo: la de su muerte cayendo del andamio mientras pintaba, la leyenda de la Virgen de la Servilleta (que Antoine de Latour usa como motivo para su colaboración en la *Corona*), la que le presentaba como un «mendigo entre humildes harapos encubierto, que hambriento y frío vaga medio muerto»; todas ellas sirvieron para insistir en la bondad de su carácter, de su caridad extraordinaria, de sus obras de misericordia. Murillo se convirtió en personaje de sus cuadros y así lo confirman los poemas de la *Corona*.

Pero aquella misma piedad que lo beatificó estaba un poco *demodé* en los años 60 y resultaba ya poco atractiva en la España progresista de los años prerrevolucionarios, contexto en el que se prepara la colección poética. Habían pasado los mejores años de Murillo y ya Velázquez ostentaba un trono casi indisputado. Sin embargo, aquel comité sevillano insistió en coronarlo como su genio tutelar. Tal vez por ello sus organizadores decidieron prescindir del ensayo que Francisco María Tubino (miembro de la Comisión organizadora como representante de la Prensa y a cuyo periódico *La Andalucía* se encargó la difusión y seguimiento de los planes del homenaje a Murillo)[11] había preparado para acompañar la edición y en el que el cetro pictórico —aunque no el fervor local— quedaba en manos del pintor de la corte madrileña. Según Tubino, «Velázquez [...] no podía vivir reducido a los estrechos límites de una ciudad de provincia [...], perdiendo así Sevilla una joya de valor inapreciable». Pero si Velázquez «abandona su cuna para crear la escuela castellana», «Sevilla verá lucir dentro el periodo que analizamos un nuevo astro, si no tan brillante como el que acababa de trasponer a otros horizontes, más popular en cambio que ninguno de cuantos han iluminado el

un cierto equilibrio entre los dos aspectos», que termina por inclinarse hacia el lado devocional en el último tercio de siglo (García Felguera, 2019: 533-534).

[10] Amador de los Ríos había publicado ya en el año 1838 un poema «A Murillo» en el número 13 de la revista sevillana *El Cisne* (págs. 148-152).

[11] «A consecuencia de ofrecimiento hecho por el señor don Francisco María Tubino, Director de *La Andalucía*, de las columnas de su periódico para cuanto creyera conveniente publicar en ellas la Comisión, se acordó también por este tiempo nombrarle individuo de la misma en representación de la Prensa de esta Capital» (*Corona*, pág. XII). Otro de los participantes en la *Corona*, el poeta y novelista sevillano Alejandro Benisia, también formaba parte durante estos años del consejo de redacción de *La Andalucía*.

cielo artístico de la madre patria» (Tubino, *Murillo*, págs. 35-36). La prelación en el orden artístico que se deduce de las palabras de Tubino es evidente: Velázquez es el pintor «brillante» y de anchos horizontes, Murillo el sevillano. O, como se afirma más adelante, «Velázquez agrada al artista más que Murillo; pero para el pueblo éste es un ídolo» (pág. 144). Probablemente aquella jerarquización poco favorable para Murillo tuvo como consecuencia que el «estudio artístico-biográfico» preparado por el periodista fuese excluido del volumen con la excusa de que «faltando tiempo material para la impresión de su trabajo artístico-biográfico sobre Murillo, no es posible que este figure en la *Corona Poética* como siempre hubiera deseado esta Comisión». El que Tubino incluyera dicho escrito al final del prólogo de su obra (salida un año más tarde con el título de *Murillo: su época, su vida, sus cuadros* y en gran parte deudora de Ceán) hace pensar que no debió recibir con agrado la justificación que se le presentaba. Tampoco la comisión que le rechazó hubiera tenido a bien incluir en aquel rendido homenaje afirmaciones como la que leemos en el ensayo de Tubino: «Murillo, pintando sus lienzos con todo el ardor de un verdadero cristiano, respondía a la fe ardiente de aquel pueblo que creía servir a Dios quemando herejes» (Tubino, *Murillo*, pág. 143). El pintor quedaba visiblemente delatado como lo que sus favorecedores querían anacrónicamente presentarlo: como un neocatólico trasplantado al Siglo de Oro. Muy distinto de este estudio biográfico de Tubino (incluso se podría leer como respuesta al mismo) fue la hagiografía que en 1863 publicó el periodista y polígrafo José Velázquez y Sánchez, peón directo de Montpensier y cronista oficial de la ciudad entre 1861 y 1869, titulada *Bartolomé Esteban Murillo. Estudio biográfico*. En ella queda confirmado como «el rey de [los] pintores» (Velázquez y Sánchez, *Bartolomé Esteban Murillo*, pág. 5) y la leyenda piadosa, desarrollada en el habitual anecdotario, lo confirma como un hombre beatífico y casi santo.

Fernández Espino, colector de la Corona, discípulo de Lista y poeta áulico de Montpensier

En la relación de colaboradores de la *Corona poética* llama la atención la presencia mayoritaria de dos grupos: el formado por los discípulos de Lista, varios de ellos miembros de la Real Academia de Buenas Letras (según se ha anotado ya), y un segundo

grupo de personajes asociados a los Montpensier, como el mismo secretario del duque, Antoine de Latour, o Fernando de Gabriel. Fernández Espino, editor y también organizador de la ceremonia inaugural del monumento (fue Vicepresidente de la Comisión organizadora del homenaje), conecta ambos grupos, pues fue discípulo de Lista, académico de la sevillana Real Academia de Buenas Letras, institución en la que tuvo un papel fundamental, diputado del partido moderado y cronista —o propagandista— de muchos de los actos que organizaba el duque de Montpensier. Sus cargos como Jefe de primera clase de la Administración civil, Comendador de número de la Real Orden de Carlos III y Secretario de Su Majestad, además de Vicedirector de la Real Academia de Buenas Letras y catedrático de la Hispalense, le permitieron ejercer un papel político de primera línea en la ciudad, así como en las relaciones entre la corte madrileña y la que los Montpensier instalaron en Sevilla. De su papel como organizador en los distintos actos murillescos da cuenta la publicación que dirigió durante aquellos años, quizá la más importante de la Sevilla de la época en el ámbito artístico: la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, llena de noticias interesantes sobre los preparativos de todos aquellos eventos[12].

No fue esta *Corona* la única que emprendió, pues un año antes había sido el editor de la dedicada a la reina en su visita a la ciudad, el acontecimiento más importante de la vida social en la Sevilla de 1862 y que fue celebrado con espléndidas fiestas; se inauguraron obras públicas y Velázquez y Sánchez escribió una crónica del viaje. También en aquella ocasión la Real Academia de Buenas Letras tomó parte en los festejos y auspició la *Corona poética a Isabel Segunda ofrecida por el Ayuntamiento y la Academia de Buenas Letras en 1862*, con Fernández Espino como corifeo, quien vuelve a dejar constancia del papel que tuvo en estos actos político-literarios de carácter institucional y en las complejas relaciones entre la corte madrileña y la sevillana[13]. Si empuñaba una

[12] El papel de la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* o *La Andalucía* en la difusión de los eventos y fama murillesca obliga a revisar la afirmación de Cruz Espada y Pastor Pérez (2017) de que «los primeros datos que obtenemos de Murillo en prensa nos llevan al siglo XIX, concretamente a 1882, fecha del II Centenario de la muerte del pintor». El trabajo de Álvarez Rodríguez (2015) se refiere ya a la fama del pintor en los primeros años románticos, y las fuentes que para este se han usado rondan los años 50 y 60 del siglo XIX.

[13] Otra de las actuaciones institucionales en las que también participó Fernández Espino rodeado de sus habituales colaboradores del mundo literario y artístico de la ciudad fue el homenaje a Calderón que tuvo lugar en enero de 1868 y en el que colaboraron José Lamarque y su esposa Antonia Díaz, Fernando de Gabriel, Enrique Cisneros,

pluma para ensalzar a la reina entronada, afilaba la otra para escribir poemas celebratorios a su hermana, la «reina» sevillana, como en «A su Alteza Real, la Serenísima Señora Infanta María Luisa Fernanda, a su regreso a Sevilla»[14], donde la infanta es presentada en toda su majestad, con todos los atributos de una Inmaculada de Murillo: maternidad, palma, estrella, luz, cielo y sol, coros angélicos que le rinden tributo como vencedora del mal. La espléndida «reina sevillana» brilla en el centro de la composición, mientras los grandes nombres del pasado adornan su imagen; el primero de todos, Murillo; después, el *divino* Herrera[15], en una conjunción de ambos artistas que se repetirá en distintas ocasiones para festejarlos como respectivos padrinos, pictórico y literario, del alma artística de la ciudad: no en vano eran los representantes principales de las respectivas «escuelas sevillanas» de las artes, que se seguían sintiendo vivas en 1863 (como abajo se verá). El final del poema puede ser leído como una entrega a la devoción de María Luisa por encima de Isabel. En Sevilla, corte que supera en virtudes a la madrileña, la reina es la hermana más joven:

Gonzalo Segovia, Narciso Campillo, José y Mercedes de Velilla, José Velázquez y Sánchez, Juan José Bueno y Fernández Espino, apoyando una obra encargada a López de Ayala con aquel motivo: *La mejor corona*. En el prólogo, Fernán Caballero reivindicaba las provincias en las que «se abriga el saber, la cultura, el entusiasmo y la poesía» de forma «más modesta y menos decantada, más ajena de pasiones políticas» que en la capital de España (López de Ayala, 1965, II: 353).

[14] Fue publicado en la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* de 1857 (págs. 247-250). El manuscrito original se conserva en la BNE, MSS/23131/25.

[15] Murillo arrebató con sus pinceles
las gracias y la lumbre
y la sien coronada de laureles,
de los hijos de Omar la rota fiera,
en altísono acento
cantó en sus versos el Divino Herrera. [...]
Y otros cien en lecciones
de caridad, de honor, de fe, de ciencia,
ejemplo a las naciones.
Mas tú de este gran pueblo providencia
su brillo eclipsarás; la virtud pura
admira más al mundo
si le presta su encanto la hermosura.

Y ya que el solio augusto
el cielo concedió a tu excelsa hermana,
aquí libre del susto
que acompaña a la pompa soberana,
de bastarda ambición, de aleve encono,
doquier oirás loores,
y en cada pecho mirarás un trono.

Otros poemas de Fernández Espino a la corte de Montpensier, como «Cuestión de amor: recuerdos de un baile celebrado en el Palacio de San Telmo» (Fernández Espino, BNE MSS/23131/12), «A Su A.R. la Srma. Sra. Infanta Dña. María Luisa de Borbón, con motivo del nacimiento de su hijo el Infante D. Fernando» (Fernández Espino, BNE MSS/23131/25), o la crónica del «Regreso de los Serenísimos Sres. Duques de Montpensier» de un largo viaje demuestran claramente cómo para Sevilla este matrimonio funcionaba como una pareja real[16].

Del arte cristiano de Alberto Lista al uso propagandístico de la «escuela sevillana»

En ese papel institucional, literario y político al tiempo, Fernández Espino había tenido un buen maestro en Alberto Lista, a quien bien podría considerarse origen de las ideas estéticas que sirvieron a aquel grupo sevillano para encumbrar a Murillo (como ya se ha dicho, en la *Corona* se contaban varios de sus más importantes discípulos). Al menos correspondía a Lista la percepción de la vida intelectual y artística como prolongación de los valores espirituales y cristianos que le daban sentido. En su artículo «De la influencia del cristianismo en la literatura» (1839), como en tantos otros escritos, Lista había defendido la importancia en el arte de la materia cristiana por su misión

[16] El último de los poemas mencionados se demora en las demostraciones de agasajo regio: a la llegada de «nuestros amados Príncipes» repican de campanas en toda la ciudad entre el estruendo de los cañonazos, el Estado Mayor espera con las tropas mientras el inmenso gentío «se agolpaba presuroso a verlos pasar» (Fernández Espino, «Miscelánea», pág. 252).

evangélica, poniendo ésta por encima de la belleza formal. También Lista había afirmado su preferencia por el arte cristiano sobre el pagano en una comparación que prorroga Leopoldo Augusto de Cueto en la «Apoteosis» con la que colaboró en la *Corona*, dedicada a confrontar, según reza el subtítulo, «el arte pagano y el arte cristiano». El «Arte de Atenas», de «arrogancia extrema», puso en «cada pasión un ídolo», mientras que «hay mil bellezas íntimas / que el arte griego ignora; / deleites del espíritu / que en su divina aurora, / cual luminosas ráfagas, / hizo brotar la cruz». Los poetas paganos «no a los senos recónditos / del corazón se lanzan: / al cielo del espíritu / no ascienden... solo alcanzan / a esa región altísima / las alas de la fe» (*Corona*, págs. 54 y 59). Como Lista había defendido, la poesía del corazón es la poesía cristiana, que trasciende la condición formal del arte para hacerse sentimental y moral (Comellas, 2019: 23-24). La identificación de la belleza y la bondad defendida por el neoplatonismo de Shaftesbury impregnó el idealismo romántico, que con frecuencia insistía en la identificación de la belleza con la moral y la religión. Así ocurre en la estética de Lista, cuyo magisterio siguió vivo a través de sus discípulos, como puede observarse en la *Retórica y Poética o Literatura Preceptiva* (1872) de Narciso Campillo, para quien «bajo el aspecto puramente moral, no es menor la importancia de la literatura» (García Tejera, 1990: 90). No de otra manera pensaba otro de sus pupilos, Fernández Espino, cuando en su discurso «Sobre la influencia de la poesía en la Historia» hace especial hincapié en la poesía como manifestación de la Providencia: de ella se valió para derramar la luz de la cultura sobre el mundo civilizado (Fernández Espino, «Sobre la influencia», págs. 7-8). En su repaso por los textos bíblicos, la epopeya homérica y la poesía griega, la Teogonía, la literatura latina y la vulgar aprovecha toda ocasión para mostrar la importancia de la literatura como expresión de lo religioso: la poesía fue instrumento para las cruzadas y la guerra santa, «en los cantos homéricos vimos reflejado vivamente el sello con que la Providencia marcó la sociedad helénica», e incluso Dante es presentado como un teólogo «guiado tal vez por la doctrina de Santo Tomás» (Fernández Espino, «Sobre la influencia», págs. 66, 79, 83).

Desde la estética de Lista, la idea fue adaptándose a la singladura del conservadurismo político hasta vincularse al doctrinarismo —con el que el pensamiento político

de Lista puede asociarse a partir de los años 30— (González Manso, 2011: 168 y 175)[17]. A su vez, las posiciones doctrinarias convivieron bien con la influencia de Cousin, cuyo «espiritualismo ecléctico» tuvo importante efecto tanto en Lista como en las ideas literarias de Donoso Cortés (García Tejera, 2007)[18]. Fernández Espino fue confeso cousiniano (López Álvarez, 1990-91: 322) y sostenía la íntima identidad entre la verdad, el bien y la belleza (recuérdese el título de Cousin, *Du Vrai, du Beau et du Bien*, 1854) que a su vez conformó la base poética de Fernán Caballero, sobre quien el académico sevillano influyó a través de una larga correspondencia epistolar y de quien fue uno de sus principales valedores. También Fernán afirmó preferir el contenido moral sobre la forma, como defendería una y otra vez en una narrativa salpicada siempre de referencias a Murillo como pintor piadoso, gloria de la religión y honra y bien del país. La belleza formal no es lo trascendente del arte, sino que lo más importante es el mensaje cristiano, la idea moral que se trasmite. Fernán decía seguir en esta convicción «la senda trazada por la religión en pos de un Río, de un Lamennais, Bonald, Haller, un Balmes, de mis padres y tantos otros» (Caballero, *Cartas*, pág. 31), una senda de recorrido católico y doctrinario. Los autores que ella sintió sus guías corresponden a esa «suerte de re-teologización de la historia» que, contra el movimiento secularizador procedente de la Ilustración, vinculaba civilización y religión y en la que participaron muchos intelectuales de prestigio en las primeras décadas del XIX —Fernández Sebastián cita a Maistre, Bonald, Constant, Chateaubriand, Lamennais, Haller, Montalembert y

[17] El *doctrinarismo,* nacido en Francia durante la Restauración, cobró vigencia durante la monarquía de Luis Felipe de Orleans, para poco a poco convertirse en la base del moderantismo político español, encarnado en sus representantes de mayor proyección: Martínez de la Rosa o Donoso Cortés. En esta su versión española, con frecuencia más rica y expresiva que la francesa de la que deriva, el doctrinarismo consiguió hacerse con el discurso erudito de su tiempo. Desde finales de la época moderada y en los años de la *Corona* fue combatido por los progresistas (entre ellos los krausistas) (Díez del Corral, 1973). Puede ser interesante notar que varios ideólogos del doctrinarismo, salidos del sector más conservador de los moderados, fueron autores de prólogos laudatorios a la obra de Fernán Caballero: Donoso (cuyos elogios a *El ex voto* se publicaron en una «Advertencia» con la que se acompañó la obra), Joaquín Francisco Pacheco, o Antonio Aparisi y Guijarro. La misma Cecilia fue lectora de los doctrinarios franceses y entre ellos de Joseph de Maistre (Comellas, 2010: XXXIV).

[18] Todavía los *Principios de Estética* (1857) de Milá y Fontanals conjugan el pensamiento idealista kantiano y hegeliano con una visión providencialista, que además censura la tendencia naturalista o la escuela realista para preferir una visión estética que concibe el arte como la visión de lo ideal en el seno de lo real, esto es, lo que Fernán Caballero llama en la narrativa la «poetización de la verdad», o idealización de la realidad.

otros— (Fernández Sebastián, 1997). El propio Lista, en el artículo «Sobre la civilización», publicado en la *Gaceta de Bayona en* 1830, o el de Navarro Villoslada, «Influencia del cristianismo en la civilización», que saldría años después en el semanario *El Arpa del Creyente* (1842), son otros ejemplos españoles de esta tendencia que llegó a fundar el ideario del diario neocatólico *El Pensamiento Español,* cuyas páginas, como Fernández Espino hacía en el discurso citado, vinculan una y otra vez civilización y progreso con el avance del catolicismo (Fernández Sebastián, 1997: 29, nota 9).

Murillo no podía dejar de ser una pieza importante en este constructo estético-político, pues incorporaba, además de la religión, una concepción de la «verdad» como estética que ya enfatizó Ceán Bermúdez en 1806 al tratar de su naturalismo, y que se podía hacer bien coincidir con la poética narrativa de Fernán Caballero y su «imitación» de la verdad, esa «pintura del natural» que defendió como la auténtica manera española de hacer arte. Si Cecilia Böhl de Faber copiaba «d'après nature», presumiendo de ser la naturaleza fuente directa de su obra, lo que la convertía en verdadera (Comellas, 2010: LVIII, LX, LXXV), Ceán había afirmado que Murillo y los pintores de su escuela «se contentaban solamente con imitar la naturaleza, tal cual se presentaba a sus ojos, creyendo que no había otra belleza que la verdad» (Ceán Bermúdez, *Carta*, pág. 31). En la obra del pintor sevillano «está todo expresado con tanta propiedad, que los que pasan por delante [...] se detienen al ver, como en un espejo, representada la misma verdad» (Ceán Bermúdez, *Carta*, pág. 49), mientras que en la novela de Fernán, según escribe Eugenio de Ochoa, todos los personajes «viven y nos son conocidos: a todos los hemos visto y tratado más o menos», pues ese es el mayor mérito de la autora: «la gran verdad de los caracteres y de las descripciones» por la que «se nos figura asistir a aquellas pacíficas reuniones de familia» (Caballero, *Obras*, págs. 15, 16 y 18). El naturalismo idealista del pintor[19] podía interpretarse como una versión pictórica de la «poetización de la verdad» que Fernán convirtió en emblema de su narrativa. Quizá también por eso, cuando el mismo Ochoa hace veladamente referencia a la mujer escondida tras el pseudónimo en las páginas de su «Juicio crítico» a *La Gaviota*, compara su arte con los pinceles de Durero y también con los de Murillo (Caballero, *Obras*, pág. 12). En este elogio de la

[19] Precisamente Tubino en su ensayo sobre Murillo lo presenta como el creador del «realismo idealista» (*Murillo*, págs. 137 y 140-141).

«verdad» fernandiana es significativa la ausencia del nombre de Velázquez, modelo indisputado del realismo tal como lo define Galdós en sus «Observaciones sobre la novela española contemporánea» de 1870. La «verdad» de Fernán contiene como referente el cielo; la de Galdós es la del «pintor del suelo».

Del recorrido anterior puede concluirse que Fernández Espino contribuyó a prolongar el magisterio de Lista, reconvertido en una ideología político-religiosa que se confirmaba en sus hondas raíces tradicionales y contribuía, con la ayuda de Fernán Caballero y apoyados ambos en la amistad de Antoine de Latour, el ya mencionado secretario de Antonio de Orleans, a esa imagen idílica del espacio andaluz como base de la necesaria reforma espiritual del país. Aquel mito de la Baja Andalucía como espacio en el que permanecen vivas las viejas tradiciones cristianas sostenía el inagotable dinamismo cultural, religioso y de mecenazgo del duque de Montpensier. La sensibilidad religiosa que se suponía natural de Andalucía era principal pendón de sus empresas como pretendiente (a la sombra) de la corona. La figura de Murillo resultaba un estandarte extremadamente útil, pues, tal y como se interpreta y recoge Tubino en su monografía, actuó en su tiempo de la misma manera que Cecilia Böhl de Faber dos siglos después: rehusando las novedades reformistas para encontrar en la fe sencilla del pueblo su inspiración. La cita siguiente de Tubino, referida al pintor, bien podría aplicarse, *avant la lettre*, a la novelista:

> En vez de inspirarse en la atmósfera intelectual que le rodea, Murillo la rechaza y baja hasta las filas del pueblo, donde se conserva vivo e incólume el espíritu tradicional que animara a la España vencedora del islamita. Cuando la reforma en todas sus manifestaciones, tanto en el sentido científico y literario, como en el religioso, llama desaforada a nuestras puertas, llena de bríos y de esperanzas, Murillo se recoge en la soledad del claustro secular, ve a través del tiempo la beatitud de los primeros cristianos, adivina el rostro de los bienaventurados y sigue en el terreno artístico las huellas que Dante trazara en el literario. [...] En la lucha entre las nuevas y las antiguas creencias, Murillo se ponía de parte de las últimas: era la resistencia a toda invasión externa; era el sentimiento cristiano afrontando a la filosofía racionalista, cuyos primeros mensajeros podían ya vislumbrarse sobre las cumbres del Pirineo. (Tubino, *Murillo*, págs. 138 y 141)

La «escuela sevillana» seguía viva en sus continuadores, tanto en la pintura —cuyas imitaciones del fundador inundaban mercado, salones y academias—[20] como en la poesía: Fernández Espino, Rodríguez Zapata o Campillo se sentían sus herederos. Ambas están presentes (y a veces confundidas) en la *Corona* a través de continuas referencias, como en las odas de Ángel Lasso de la Vega o Teodoro Martel Fernández de Córdoba (*Corona,* págs. 115, 120 y 138), que conectan al *divino* poeta y el pintor *del cielo*; este último incluso hace cantar a «cien inspirados émulos de Herrera» el «¡Gloria, gloria a Murillo!», *eternizando* —el significativo verbo es del poeta— «la efusión de Sevilla», una ciudad que mantenía vivos a sus dos grandes artistas[21]. La crónica de Fernández Espino al «Regreso de los Serenísimos Sres. Duques de Montpensier» hace evidente el acoplamiento de sendos patronos del arte, y no falta la incorporación de las obras de misericordia con que los nuevos patronos —los duques— encarnan en la actualidad las enseñanzas morales murillescas: «Las letras y las artes de la patria de

[20] Un repaso por las reseñas sobre exposiciones sevillanas que recoge la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* (1855-1860) demuestra la vitalidad de esas imitaciones. Así Fernández Espino relaciona entre los cuadros de la «Exposición Sevillana. Bellas Artes» de 1857 «una copia del cuadro de Murillo existente en el Museo de esta ciudad, por D. Antonio Bejarano», en la que se nota «felizmente reproducido y con admirable exactitud el original, que sin duda es una de las más bellas creaciones del insigne pintor sevillano» (pág. 578); y también «Una Virgen de medio cuerpo con el Niño Jesús en los brazos, precioso lienzo de D. José Gutiérrez. Nada hemos visto de este estimable autor superior en el desempeño en su estilo, que imita constantemente el de Murillo» (pág. 581). Puede recordarse que la Real Escuela de Tres Nobles Artes, conocida desde 1843 como Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel de Hungría, tuvo su origen en la academia que el propio Murillo creó en 1660 en la Lonja de Sevilla junto a Zurbarán y Valdés Leal, continuidad académica que explica que todavía en el siglo XIX los estudiantes se siguieran formando en la copia de Murillo, lo que les marcaba frente a la formación velazqueña de los artistas educados en Madrid (Álvarez, 2015: 140).

[21] Resulta muy interesante la tradición de estudios con que la llamada «escuela sevillana» puso en relación la pintura y literatura desde el «Plan para una historia filosófica de la poesía española» de Arjona (1806) hasta las consideraciones de Juan José Bueno en el «Discurso leído el día 3 de octubre de 1858 en la Junta General pública de la Academia de Bellas Artes», donde identifica el efecto de las obras de Murillo con el que «nos causan aquellos admirables trozos de poesía», como en «la lectura de las odas de Horacio o de Rioja»; el mismo sentimiento que inspiró a los grandes pintores sus Madonas y «a Murillo al Redentor del mundo en figura de niño, [...] pulsó las cuerdas de las cítaras de Fr. Luis de León, S. Juan de la Cruz y Núñez» (Bueno, «Discurso», pág. 527).

Herrera y de Murillo han recobrado ya sus magníficos protectores; el huérfano, el anciano, el impedido, los menesterosos, en fin de todas clases y condiciones, su mas eficaz y caritativo amparo» (Fernández Espino, «Miscelánea», pág. 252)[22].

La prolongación de ambas escuelas artísticas hasta el presente se afirmaba y sentía con vitalidad (para Juan José Bueno, la «escuela sevillana» era la «única floreciente en España») (Bueno, «Discurso», pág. 531). Pero su alianza en estos años 50 y 60 con una devoción impregnada de dogmatismo neocatólico ensombrecía aquella estética de ranciedumbre. Así fue observado en la *Revista de España* por Luis Vidart:

> El misticismo ejerce una gran influencia en la moderna escuela sevillana. Asuntos místicos fueron tratados frecuentemente por Reinoso y por Lista, lo cual se explica bien teniendo en cuenta que estos poetas pertenecían al estado sacerdotal, y parece que su ejemplo ha adquirido fuerza de ley, pues vemos que lo mismo el presbítero Sr. Zapata que los militares Sres. de Gabriel y Justiniano, todos los actuales poetas sevillanos pulsan alguna y aun algunas veces, la lira de San Juan de la Cruz, ensalzando los misterios del catolicismo con frases propias de los antiguos cenobitas. [...] Aun sin las consideraciones apuntadas, se explicaría bien que la Sra. Díaz de Lamarque, guiada por los sentimientos en su sexo dominantes, consagrase la mitad del tomo de sus *Poesías* a ensalzar la religión de nuestros mayores, y que el joven D. Luis Herrera, que pertenece al estado eclesiástico, cantase las glorias de la Virgen [...]. Pero es el caso que también el Sr. Lamarque de Novoa dedica una buena parte de sus poesías a asuntos puramente religiosos, y hasta el Sr. Campillo, poco dado a este género poético, canta *Una profesión religiosa,* empleando ideas y pensamientos de todo punto místicos. ¿Por qué abunda tanto la fe religiosa en los actuales representantes de la escuela sevillana? [...] En los momentos de crisis general que hoy atravesamos, cuando los poetas de Sevilla cantan, inspirados por la fe vivísima del místico,

[22] Otro curioso ejemplo de la asociación entre ambas escuelas lo presenta con ingenuidad casi infantil Antonio Gómez Azeves en un artículo sobre «Antigüedades. Bellezas artísticas y sepulcros de las iglesias Parroquiales de Sevilla» del año 1859, asombrándose de la «rara pero providencial coincidencia» de que en la casa contigua a aquella en que murió Murillo, vivió y escribió Reinoso «su castizo y delicado poemita intitulado "La Inocencia perdida". Bajo aquellos contiguos y humildes techos resonaron, en diferentes épocas, los embelesadores ecos de los Ángeles del cielo, dando bríos a estos dos célebres varones. Murillo con agradable colorido pintó las Vírgenes de Sion; Reinoso con dulcísimos acordes cantó la galanura de la naturaleza y la de nuestros primeros padres» (Gómez Azeves, «Antigüedades», pág. 283).

> ponen su ideal poético en lo que fue o en lo que será, y apartan su vista de las turbaciones que agitan a la conciencia humana en el siglo XIX. (Vidart, «La escuela», págs. 349-350)

Varios de los nombres citados por Vidart corresponden a poetas de la *Corona*, publicada sólo cinco años antes: Rodríguez Zapata, De Gabriel, Antonia Díaz, Luis Herrera, Lamarque de Novoa, Campillo. Aquella religiosidad de la «moderna escuela sevillana» (Lista y Reinoso encabezan la relación de Vidart) la convertía en una antigualla, incapaz de «ejercer influencia en los movimientos de la vida contemporánea», insiste Vidart y habían señalado sus críticos, pues «es esencialmente tradicionalista y amante de todas las creencias, ideas y hasta preocupaciones (el señor Herrera dice que la Virgen de la Antigua fue pintada por ángeles) que forman el espíritu de las generaciones españolas que han vivido durante las tres últimas centurias» (Vidart, «La escuela», pág. 356). Y el tradicionalismo, amparado en la religiosidad, prefería todavía en aquellos años al «pintor del cielo» cuando el nuevo realismo, que se impondría tras la Revolución, ya iba convirtiendo en su maestro al «pintor de la verdad»: «a los realistas españoles de estos años no les interesa Murillo» (García Felguera, 2017: 193). Según se adelantaba arriba, su fama como «pintor de cámara de la reina del cielo», que había servido a su encumbramiento, «será una de las razones que más contribuya a su caída», relegándolo como un pintor exclusivamente piadoso y por añadidura instrumento de los neocatólicos, según demuestra García Felguera con ejemplos y textos muy significativos (García Felguera, 2017: 192, 213 y 217). Es más: de ser patrón artístico de los doctrinarios pasaría a serlo más tarde —en los años de la Restauración— del reaccionarismo más rancio de los carlistas, quienes de hecho fueron los que patrocinaron los actos conmemorativos del segundo centenario de su muerte, en 1882, aprovechando el fasto para predicar el absolutismo bajo la advocación del pintor, motivo por el que fueron prohibidos los actos y ceremonias previstos[23].

[23] «El punto culminante de esa mirada reduccionista llega en torno al segundo centenario de Murillo, en el año 1882, cuando las fiestas en su honor tienen un aire religioso y un tufo conservador que deja poco espacio para perfumes plásticos o reflexiones históricas. Misas, tedeums y procesiones constituyen el grueso de las celebraciones en Sevilla. Participan el arzobispo, el clero, las instituciones religiosas y grupos de católicos que enarbolan a Murillo como bandera para atacar todo lo que desprecian (y temen): la modernidad, el progreso… Esa mirada que hunde la pintura de Murillo bajo el peso de la religión y al pintor bajo la tradición, las buenas costumbres, el orden, la obediencia, la sumisión, etc.» (García Felguera, 2019: 533).

La comparación con Velázquez: estética e ideología

Para entonces, Murillo no podía competir con la fama de Velázquez. La comparación entre ambos pintores tuvo en el siglo XIX como primer representante al pintor escocés David Wilkie y fue desarrollada por Amador de los Ríos: si «Velázquez fue tan grande en la pintura como lo era Calderón en la poesía y como él esquivó las reglas», Murillo fue «el mas encantador quizá de los naturalistas».

> Velázquez era mas atrevido y lozano; Murillo mas dulce, mas fluido; las obras del primero despiertan un sentimiento mundanal: la pompa, el fausto de la naturaleza y de la vanidad humana; las del segundo un sentimiento altamente religioso; el cielo siempre abierto para consolar las flaquezas de los hombres y animarlos en esta dura peregrinación. (Amador de los Ríos, *Sevilla pintoresca*, págs. 345-346)[24]

Para Amador, la singularidad de Murillo descansa en la religiosidad que de su persona se traslada a su obra: es el pintor cristiano que el Romanticismo convirtió en apóstol de la religión, en el «pintor del cielo» «a do subió de un vuelo».

> Puro el discípulo de Velázquez en sus costumbres, entusiasta por las creencias religiosas de sus mayores, dio a sus obras un candor y un espiritualismo sin límites, mostrando [...] que el pintor cristiano debía aspirar a revelar a los hombres la sublimidad de los misterios del cristianismo. Por eso se advierte tanta pureza en sus bellísimas Concepciones, por eso tanta fe y piedad en los rostros de sus santos y por eso en fin tanta divinidad y grandeza en sus Salvadores y Crucifijos. (Amador de los Ríos, *Sevilla pintoresca*, págs. 346-347)

Tubino atribuye la oposición entre Murillo y Velázquez, presentados respectivamente como «pintor del cielo» y «pintor del suelo» al mismo Wilkie, quien en 1827 pasó varios meses en Madrid estudiando las obras de ambos pintores (Tubino, *Murillo*, pág.

[24] Amador de los Ríos escribe su *Sevilla pintoresca*, según reza el título de la obra, «teniendo presentes los apuntes de Don Juan Colom y Colom», y adorna el volumen con láminas de los principales edificios, obra de Joaquín Domínguez Bécquer y Antonio Brabo.

144)[25]. No es cierto, como cree Álvarez (Álvarez Rodríguez, 2015: 138, nota 14), que la primera mención al popular marbete sea la «Oda» de Fernando de Gabriel incluida en la *Corona*, aunque ciertamente en las páginas del volumen la expresión aparece una y otra vez, desde el primer poema de Antonia Díaz hasta los de Lasso de la Vega o Gómez Azeves. Todos ellos repiten los términos de la comparativa, para entonces ya codificados, distanciando a Murillo del resto de los genios de la pintura por su capacidad para penetrar en los territorios celestiales: la «pasión sublime» había dado «divino aliento» a la «majestad severa» de Zurbarán, a la «sencilla y digna» inspiración de los Herrera y a «la grata corrección» a Alonso Cano; más aún, «al gran Velázquez» concedió «ese brillante y vigoroso vuelo, / ese pincel de indómita osadía», dice la «Oda» de Narciso Campillo (*Corona*, pág. 40). Pero la virtud de Murillo trascendía todos aquellos valores y le reservaba el papel del corazón, trono del sentimiento religioso:

> Noble Murillo,
> solo tú arrebatado penetraste
> en la ideal región, Pintor del Cielo:
> tú lo viste patente, y lo mostraste
> a los ojos atónitos sin velo.
> Solo a ti, solo a ti fue revelada
> del ángel y la virgen
> la casta y melancólica hermosura. (*Corona*, pág. 42)

Si en la «Oda» de Ángel Lasso de la Vega, Murillo es «hijo predilecto / de la sagrada inspiración», «pintor cristiano» que frente a los pintores mundanos «en el fecundo manantial bebiste / de inspiración más alta: / la región del Gólgota» (*Corona*, págs. 117 y 121), en la de Fernando de Gabriel también se distancia de los mejores pinceles («en éxtasis divino huy[e] del suelo / y el nombre alcan[za] de *Pintor del Cielo!*») para permitir que el espectador «sus cuadros contemplando se extasí[e] / y, cual él, faz a faz mir[e] a María» (*Corona*, pág. 65). Juan José Bueno lo canta como a «sabio artista

[25] La referencia que usa Tubino en nota es la biografía de Wilkie: *Life of Sir David Wilkie*, London, J. Murray, 1843, vol. 2, pág. 472.

y virtuoso», pero más allá del «inmenso pedestal» que le presta «el ancho suelo» concluye con otro más valioso: el «trono [d]el cielo» (*Corona*, pág. 26). El romance de Antonio Gómez Azeves canta el nacimiento de Murillo, «pintor angélico», como un advenimiento cuasi divino y vuelve a convertirlo en un místico que, como en la «Canción» de Adolfo de Castro, retrata a María contemplándola directamente: «Teme, al pintarla, ofenderla; / mas el cielo se entreabre, / y piensa Murillo verla» (*Corona*, pág. 49). Su pincel, canta el Marqués de Cabriñana a través de la voz poética de la misma Clío, alcanzó «la región eternal de encantos llena, / do se asienta de estrellas circundado / quien lanza el rayo y la borrasca enfrena». Su «arte colosal» es regalo directo de la divinidad:

> Y al abrirse las puertas eternales
> absorto prorrumpiste: «¡no hay colores
> para pintar bellezas celestiales!...»
> Y la voz del Señor tronó potente...
> y el coro angelical vertió a raudales
> cándidos lirios y purpúreas flores
> del divino vergel sobre tu frente,
> exclamando amoroso en dulce anhelo:
> «¡Colores para ti, Pintor del Cielo!». (*Corona*, pág. 34)[26]

Murillo encarna la misión evangélica del arte a la que hacía referencia Lista: así lo cantan la oda de Francisco Sánchez del Arco o los versos de Antonia Díaz:

> El poder del Altísimo escogiólo
> para que tierna y fervorosa y pura
> su alma sublime al cielo se encumbrara
> y al mundo su grandeza revelara. (*Corona*, pág. 6)[27]

[26] En la oda de Fernández Espino, Murillo queda santificado como único pintor que ha logrado entrar con su arte en las esferas celestiales: «los cielos en par a ti se abrieron, / y la ventura que en la gloria asiste / a tu inspirada mente descubrieron» (*Corona*, pág. 82).

[27] El poema de Sánchez del Arco ensalza al «pintor Cristiano / enviado por Dios a las Naciones» (*Corona*, pág. 175).

Los ejemplos de la *Corona* bastan para demostrar que el entusiasmo por Murillo no era cuestión sólo de preferencia estética, sino de piedad y devoción. El asunto trascendía los límites del arte y entraba en dominios de lo religioso, fuertemente teñido de ideología. De hecho, la comparación con Velázquez ya por aquellas fechas se cargó de connotaciones políticas: con Velázquez se defendía el realismo y la ideología progresista, abogando por una nueva escuela en el arte que fuese crónica fiel del siglo, como defiende la nueva estética realista. En cambio, los conservadores siguen manteniendo a Murillo en lo más alto del canon, apoyando aquella elección en su religiosidad (García Felguera, 2017: 261).

El efecto que en la estima del pintor tuvieron los acontecimientos políticos de los años siguientes a la publicación de la *Corona*, hasta los sucesos revolucionarios, se puede observar en diferentes textos; así, por ejemplo, si en 1864 Tubino no entra a juzgar el que, según afirma, Murillo «amengua en España, y por largo tiempo, la preponderancia pagana, pintando casi exclusivamente asuntos religiosos» (Tubino, *Murillo*, pág. 137), tres años después, en 1871, Juderías Bénder escribe en *La Ilustración Española y Americana* un artículo titulado «De la pintura en España antes de Velázquez» en el que critica la reducción a la materia religiosa de la pintura en el Siglo de Oro, valorando que sea «Velázquez el primero entre los grandes pintores españoles que no haya consagrado habitualmente sus pinceles a la Iglesia, ni buscado asunto para sus cuadros en la Biblia o en la vida de los santos» (Juderías Bénder, «De la pintura», pág. 156). La misma postura de Tubino variará después de la *Gloriosa*, como se descubre en su resumen del discurso de Pedro de Madrazo sobre «El naturalismo artístico de Velázquez», leído en la Academia Nacional de Bellas Artes. En aquel artículo parece haberse decantado definitivamente por el pintor de la corte, precisamente por su capacidad de innovación. Comienza refiriéndose a ambos pintores, Velázquez y Murillo, pero es al primero al que dedica los grandes elogios, coincidentes con el programa realista: Velázquez «toma la vida real por modelo, y se posesiona del mundo objetivo, y siente la forma como no la sintió la generalidad de sus contemporáneos, e interpreta magistralmente la naturaleza, penetrando hasta en lo más recóndito de ella» (Tubino, «Revista», pág. 258). Su máxima virtud fue el ser «amante idólatra de la verdad cuando la mentira se enseñoreaba por todas partes», y en su búsqueda no se curó «de sacrificar nada a lo que se

llamó bello ideal [...] levantando la pintura española [...] a una altura que no ha alcanzado en nación alguna el arte realista moderno». Su crítica acaba valorando también la del autor del discurso que comenta, Pedro de Madrazo, que «se aparta de las trilladas veredas [podrían bien ser las que antes habían encumbrado a Murillo] y entra en el camino que le marcan los adelantamientos del saber contemporáneo» (Tubino, «Revista», pág. 258). No desaprovecha tampoco la ocasión —como tampoco debió de desaprovecharla Madrazo en su discurso—, a tenor de lo que se nos resume, de hacer una implacable crítica a la monarquía de Felipe IV y a sus herederos, que ensombrecieron los destinos de España. Había transcurrido la *Gloriosa*, eran otros tiempos y las coronas, divinas y humanas, no inspiraban la misma devoción.

Y la corona de Montpensier

Otro que quedó sin la (en este caso pretendida) corona fue Montpensier, cuyas aspiraciones cortesanas tuvieron algo que ver con el homenaje a Murillo. La enorme influencia palaciega en la historia contemporánea española, estudiada por Raquel Sánchez y David San Narciso (2018), tiene un episodio singular en el caso de la corte sevillana, orquestada por Antonio de Orleans desde que fija su residencia en la ciudad en 1848 (Fernández Albéndiz, 1997a). En torno del duque creció una aristocracia que Cuenca Toribio contabilizó para el año 1864 sumando 26 marqueses, 15 condes, algunos duques, barones y vizcondes, sin contar los muchos caballeros calatravos, maestrantes y otros miembros de órdenes militares (Cuenca Toribio, 1976). Parte importante de esta nobleza apoyó al Duque de Montpensier en sus pretensiones al trono y colaboró a fomentar su prestigio y su poder. Esta dilatada corte, que podría observarse como «sujeto historiográfico» en sí misma (en el sentido que le da Labrador al concepto) (Labrador Arroyo, 2018: 67-85), desplegaba su actuación en una afanosa vida social marcada por las celebraciones públicas con que se solían honrar acontecimientos nacionales o recibir a los nobles visitantes, ligados habitualmente a la familia real y, en particular, a los propios Duques. A ello debe sumarse la afición de Antonio de Orleans por las ciencias, la Historia —colaboró activamente en proyectos arqueológicos (Beltrán Fortes, 2013)— y las artes, lo que le convirtió en promotor de distintas exposiciones —de las que Fernández Espino fue en no pocas ocasiones cronista— (Pérez Calero, 1996: 185ss) y le involucró en importantes labores de mecenazgo. El duque

pretendía ser reconocido no sólo en el ámbito político, sino también en el cultural, con el que completaba una imagen influyente y prestigiosa de gran proyección: durante los años 60 y hasta la Revolución de 1868 (financiada por el propio Montpensier) (Fernández Albéndiz, 1997b), los duques «realmente actuaron y fueron vistos en la región, no ya como representantes de la corona española, sino como auténticos reyes con su propia corte» (Rodríguez Díaz, 2016).

Vicente Lleó describe la construcción del entramado ideológico que sirvió al infante para sustentar su opción política: una suerte de «andalucismo romántico» cuya base conservadora era la recuperación de lo auténtico y genuino de España, encarnado en la esencia andaluza (Lleó Cañal, 1997). En este escenario cobra su último sentido la recurrencia constante de sus acólitos a las «escuelas sevillanas», tanto la literaria (de la que Fernández Espino y Rodríguez Zapata son los líderes académicos, como discípulos directos de Lista y Reinoso) como la pictórica, de la que Ceán Bermúdez había declarado gran maestro a Murillo. Sus consignas estéticas se reinterpretan para adaptarse a las intenciones políticas (justo medio, orden, reglas, pero sobre todo verdad, autenticidad y religiosidad), para servir como una suerte de programa ideológico, escenificación de las intenciones reformadoras de la corrupción madrileña. Con aquella voluntad se gestó en la Sevilla de los Montpensier un canon artístico muy particular, asociado al sentimentalismo suave, sensible, cristiano, heredado de Lista, en el que la caridad y la piedad son las virtudes por excelencia, fomentado por el romanticismo tradicionalista y difundido por Cañete, Ruiz de Apodaca, Fernández Espino y otros prohombres cercanos siempre al palacio de San Telmo, muy activos en sus funciones de apostolado artístico y literario, como la misma Cecilia Böhl de Faber. Aquel grupo usó el centenario de Murillo como plataforma y al propio pintor como estandarte, al atribuirle los signos de domesticidad, resignación, devoción y misericordia que poblaban todos los discursos académicos de aquellos años —recogidos por Fernández Espino en la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*—generando así una contraimagen de la corrupta y viciosa corte madrileña. La reina fue también una gran admiradora de Murillo y enriqueció su colección particular con lienzos del pintor,[28] pero la intención de la corte de San Telmo

[28] Alzaga Ruiz, 2019. En su trabajo, Alzaga da cuenta de la afición de Isabel II por la obra de Murillo, al que incluso copió en ocasiones (2019: 360-361). Un poema de Antonio Gómez Cros, pintor de Cámara de la reina escrito a

de ganarle la partida demostrando que Murillo pertenecía a Sevilla se reveló en las largas discusiones entre ambas ciudades sobre el lugar donde debía erigirse la estatua y las estrategias y maniobras que se usaron, incluidas las de la propia Isabel II (Gállego, 1982: 48-50). Al fin, las Inmaculadas murillescas se podían hacer bien corresponder con el ideal del *ángel del hogar*, modelo femenino que reunía virtudes como la abnegación, devoción, castidad, dulzura y recato, encarnados en la duquesa Luisa Fernanda (como en el poema mencionado de Fernández Espino), pero no encajaron sin embargo nunca con la personalidad y el desorden de la vida privada de Isabel II (Orobon, 2012: 18)[29]. Isabel en Madrid, su hermana y su cuñado en Sevilla, representaban dos modelos desde los que pugnaban por los derechos dinásticos y también por la legitimidad moral. Ese combate soterrado se apoya en toda una red de referencias morales y artísticas (ambas se hacen coincidir). Sevilla se medía con Madrid y si la capital era el territorio que eligió Velázquez, «pintor del suelo», y se entregaba a afanes terrenales, Sevilla elegía al «pintor del cielo». Los valores morales y cristianos de la corte sevillana, que supuestamente conformaban la personalidad histórica y artística de la ciudad, se exhiben como modelo diferencial frente a las corruptelas e inmoralidades de la corte madrileña[30]. Por eso

propósito de la presentación de una de aquellas copias, la imagina entregada a la tarea y recibiendo al resucitado pintor:

Yo te veo, Isabel, acá en mi mente,
inspirada sentarte en regia silla,
trazando con tu mano diligente
el cuadro del pintor que honró a Sevilla,
y alzarse de su tumba, reverente,
Murillo a contemplar tal maravilla
augurando a las artes su ventura
al mirarte copiando su pintura.

[29] Precisamente señala Alzaga, a propósito de la copia de la *Sagrada familia del pajarito* hecha por la reina, que «sería posible quizás buscar incluso en la elección de este asunto, al mismo tiempo doméstico y devocional, un intento por lavar la imagen pública de la joven pareja asociándola con el más virtuoso y abnegado modelo de familia y contrarrestar en parte, mediante su exhibición pública, sus conocidas desavenencias» (2019: 362).

[30] El primer poema que abre la *Corona* (pág. 5), de Antonia Díaz, es una oda a Murillo y al tiempo a la ciudad de Sevilla, cantando a uno y otra como emblemas de la cristiandad:

Siempre, oh ciudad, la frente en su presencia
católica entre todas te llamabas,

Montpensier se entregó con ahínco a todas las manifestaciones religiosas sevillanas, promoviendo la Semana Santa, apoyando a las parroquias, cofradías y hermandades, triduos, viacrucis y rosarios, y ejerciendo las obras de misericordia a la manera de los cuadros murillescos (o, mejor dicho, haciendo de ello precisamente un cuadro para mayor visualización y espectáculo).

No hay tiempo para aplicar a esta curiosa construcción sentimental la teoría de la emociones (Delgado, Fernández y Labanyi, 2018), ni tampoco para entrar en la interesante «teoría de la feminización religiosa» que estudia cómo desde mediados del siglo XIX la piedad «adquirió rasgos considerados femeninos» (Mínguez, 2015: 399), como la blandura, compasión, emotividad, que ya están en Lista y abanderó después Fernán Caballero con ímpetu de cruzada; solo cabe apuntar ahora que aquella religiosidad fue la que a la postre convirtió a Murillo en estampita devocional y contribuyó al menoscabo de su fama, una vez perdido definitivamente el trono de mejor pintor de España.

Montpensier no llegará a sentarse en el trono nunca, aunque sí su hija Mercedes, instruida por uno de los poetas de la *Corona* a Murillo: el viejo Latour, amigo íntimo de Cecilia Böhl de Faber y de Fernández Espino. Ella sí llegará a coronarse reina, aunque lo fue tan brevemente que no pudo estar ya en la misa que se celebró en la catedral de San Isidro en 1882 con motivo del siguiente centenario murillesco: a ella asistieron los reyes Alfonso XII y María Cristina de Habsburgo. De todas formas, aquella celebración fue mucho menos lujosa y brillante que la de 1863: la fama de Murillo había pasado su momento más grande y ni siquiera en Sevilla conseguía robarle el cetro a Velázquez.

y era justo en verdad que a tu creencia
tus ilustrados hijos respondiesen
y que cristianos tus artistas fuesen.

Bibliografía

Álvarez Barrientos, Joaquín (ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos II y Fernando VII*, Madrid, Biblioteca Nueva-Universidad de Cádiz, 2004.

Álvarez Miranda, Vicente [y Serafín Adame y Muñoz], *Glorias de Sevilla*, Sevilla, Carlos Santigosa, 1849.

Álvarez Rodríguez, Mª Victoria, «A vueltas con Murillo y Velázquez en la España de comienzos del reinado isabelino: la fortuna crítica del "pintor del cielo" y el "pintor del suelo" en la revista *El Artista* (1835-1836)», *Atrio*, 21, 2015, págs. 135-147. [Disponible en: https://rio.upo.es/xmlui/handle/10433/3930 (Consulta: 2 de diciembre de 2018).]

Alzaga Ruiz, Amaya, «Isabel II y Murillo- copias, regalos y obras del pintor sevillano en el inventario de bienes de la reina», en *Murillo ante su IV Centenario: perspectivas historiográficas y culturales*, ed. de Benito Navarrete Prieto, Sevilla, Universidad de Sevilla-ICAS, 2019, págs. 359-370.

Amador de los Ríos, José, *Sevilla pintoresca, o Descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, Álvarez y Cía., 1844.

Beltrán Fortes, José, «Aficiones arqueológicas del hombre que pudo ser rey. El duque de Montpensier y sus excavaciones en San Telmo», *Andalucía en la Historia*, 39, 2013, págs. 42-46.

Bruña Cuevas, M., «Antoine de Latour (1808-1881), intermediario cultural entre España y Francia», *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras*, 39, 2011, págs. 329-351.

Bueno, Juan José, «Discurso leído el día 3 de octubre de 1858 en la Junta general pública de la Academia de Bellas Artes de primera clase de Sevilla, para la adjudicación de premios a los alumnos», *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, 1859, págs. 515-533.

Caballero, Fernán [Cecilia Böhl de Faber], *Cartas de Fernán Caballero*, ed. de Fray Diego de Valencina, Madrid, Sucesores de Hernando, 1919.

—, *Obras escogidas*, ed. de Mercedes Comellas, Sevilla, Fundación Lara, 2010.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Carta a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Esteban Murillo, cuya vida se inserta y se describen sus obras en Sevilla*, Cádiz, Casa de Misericordia, 1806.

Comellas, Mercedes (ed.), «Introducción» a Fernán Caballero, *Obras escogidas*, Sevilla, Fundación Lara, 2010, págs. VII-CLXXVII.

—, «La Biblia como Mitología: la heterodoxia romántica», en *A zaga de tu huella. La influencia de la Biblia en la Literatura Española*, coord. de Sergio Fernández López, *Ínsula*, 865-866, 2019, págs. 22-27.

Corona poética dedicada al insigne pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo, Sevilla, La Andalucía, 1863.

Cruz Espada, Beatriz y Guillermo Pastor Pérez, «Murillo a través de la prensa», en *Cartografía murillesca: Los pasos contados*, ed. de Lidia Beltrán Martínez y Fernando Quiles García, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2017, págs. 250-269. [Disponible en: https://rio.upo.es/xmlui/handle/10433/5059 (Consulta: 2 de enero de 2019)].

Cuenca Toribio, José Manuel, «La Sevilla isabelina (1833-1868)», *Archivo hispalense*, 59.181, 1976, págs. 2-18.

De Gabriel y Ruiz de Apodaca, Fernando, *Inauguración oficial del primer monumento consagrado a Murillo*, Sevilla, Francisco Álvarez, 1859a.

—, «Noticia publicada por la Academia de Bellas artes de esta ciudad, del primer monumento dedicado a la memoria del célebre pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo», *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, 1859b, págs. 335-344.

Del Río Barredo, María José, «Literatura y ritual en la creación de una identidad urbana: Isidro, patrón de Madrid», *Edad de Oro*, 17, 1998, págs. 149-168.

Delgado, Luisa Elena, Pura Fernández y Jo Labanyi (eds.), *La cultura de las emociones y las emociones en la cultura española contemporánea (siglos XVIII-XXI)*, Madrid, Cátedra, 2018.

Díez del Corral, Luis, *El liberalismo doctrinario*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1973.

Fernández Albéndiz, María del Carmen, *La Corte Sevillana de los Montpensier*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Área de Cultura, 1997a.

—, «El Duque de Montpensier y sus aspiraciones a la corona de España», *Revista de Historia Contemporánea*, 8, 1997b, págs. 51-76.

Fernández Espino, José, «Miscelánea. Regreso de los Serenísimos Sres. Duques de Montpensier», *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, 1857, págs. 251-252.

—, *Corona poética a Isabel Segunda ofrecida por el Ayuntamiento y la Academia de Buenas Letras en 1862*, Sevilla, La Andalucía, 1862a.

—, «Sobre la influencia de la poesía en la Historia» [1855], en *Estudios de literatura y de crítica*, Sevilla, Imprenta de La Andalucía, 1862b, págs. 1-94.

Fernández Sebastián, Javier, «La recepción en España de la *Histoire de la civilisation* de Guizot», en *L'image de la France en Espagne (1808-1850)*, ed. de Jean-René Aymes y Javier Fernández Sebastián, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 1997, págs. 127-149. [Disponible en: https://books.openedition.org/psn/2208?lang=es#bodyftn10 (Consulta: 2 de enero de 2019).]

Gállego, Julián, «Sevilla y el monumento a Murillo (1838-1861)», *Goya: Revista de arte (ejemplar dedicado a: Tercer Centenario de Murillo),* 169-171, 1982, págs. 44-51.

García Felguera, María de los Santos, *La fortuna de Murillo (1682-1900)*, Sevilla, ICAS, 2017.

García Felguera, María de los Santos, «El pintor de la reina del cielo… y de la tierra», en *Murillo ante su IV Centenario: perspectivas historiográficas y culturales*, ed. de Benito Navarrete Prieto, Sevilla, Universidad de Sevilla-ICAS, 2019, págs. 529-536.

García Tejera, María del Carmen, *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1990.

—, «La huella del Espiritualismo Ecléctico en las ideas literarias de Donoso Cortés», en *Lecturas del pensamiento filosófico, político y estético. Actas XIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo (1750-1850),* coord. de María del Carmen García Tejera, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2007, págs. 159-172.

Gómez Azeves, Antonio, «Antigüedades. Bellezas artísticas y sepulcros de las iglesias Parroquiales de Sevilla», *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, 1859, págs. 278-297.

González Manso, Ana Isabel, «Los principios políticos de Alberto Lista: un análisis conceptual e histórico», *Revista de Estudios Políticos*, 152, 2011, págs. 143-181.

Juderías Bénder, Mariano, «De la pintura en España antes de Velázquez», *La Ilustración Española y Americana*, 15, 1871, págs. 154-156.

Labrador Arroyo, Félix, «La corte y la casa real en la Edad Moderna: un sujeto historiográfico», en *La cuestión de palacio. Corte y cortesanos en la España contemporánea*, coord. de Raquel Sánchez García y David San Narciso Martín, Granada, Comares, 2018, págs. 67-86.

Lleó Cañal, Vicente, *La Sevilla de los Montpensier: segunda corte de España*, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 1997.

López Álvarez, Juan, «Textos de una polémica entre krausistas y neocatólicos en la Universidad de Sevilla», *Anales de la Universidad de Cádiz*, 7-8.2, 1990-91, págs. 321-329.

López de Ayala, Adelardo, *Obras completas de Don Adelardo López de Ayala. Tomo II: Teatro*, ed. de José Mª Castro y Calvo, BAE 181, Madrid, Atlas, 1965.

Lorente, Jesús Pedro, «Pintura y escultura de Historia: los grandes artistas a las puertas de los Museos», en *Historia y política a través de la escultura pública 1820-1920*, coord. de María del Carmen Lacarra y Cristina Giménez Navarro, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2003, págs. 145-172.

Macartney, Hilary, «"De todos los pintores, el favorito más universal". Sir William Stirling Maxwell y el gusto por Murillo en Gran Bretaña y los Estados Unidos en

la segunda mitad del siglo XIX», en *El arte español fuera de España*, ed. de Miguel Cabañas Bravo, Madrid, CSIC, 2003: 557-568.

—, «The Murillo/Velázquez debate: Aspect of the Critical Fortunes of Murillo and Velázquez in Nineteenth- and Early Twentieht-Century Writing on Spanish Art in Britain and Ireland», en *Spanish Art in Britain and Ireland, 1750-1920: Studies in Reception in Memory of Enriqueta Harris Frankfort*, ed. de Nigel Glendinning *et al.*, Woodbridge-Rochester, Tamesis, 2010, págs. 162-187.

Mínguez Blasco, Raúl, «¿Dios cambió de sexo? El debate internacional sobre la feminización de la religión y algunas reflexiones para la España decimonónica», *Historia Contemporánea*, 51, 2015, págs. 397-426.

Navarro, Carlos G., «"Ese complaciente y monstruoso amor". Observaciones sobre el murillismo en la pintura de la corte romántica española (1820-1865)», en *Murillo ante su IV Centenario: perspectivas historiográficas y culturales*, ed. Benito Navarrete Prieto, Sevilla, Universidad de Sevilla-ICAS, 2019, págs. 495-506.

Orobon, Marie-Angèle, «Alegorías y heroínas: usos políticos de la imagen femenina en el Sexenio Democrático (1868-1874)», en *Mujer y política en la España Contemporánea (1868-1936)*, ed. de María Concepción Marcos del Olmo y Rafael Serrano García, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012, págs. 13-36.

Pérez Calero, Gerardo, «La exposición agrícola, industrial y artística de Sevilla de 1858», *Laboratorio de arte*, 9, 1996, págs. 183-207.

Rodríguez Díaz, Manuel, *El mecenazgo de los Duques de Montpensier en Andalucía: arquitectura, jardines y coleccionismo*. Tesis Doctoral dirigida por Vicente Lleó Cañal y leída en la Universidad de Sevilla, Departamento de Historia del Arte, enero de 2016. [Disponible en: https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/38213 (Consulta: 2 de enero de 2019).]

Sánchez, Raquel y David San Narciso (coord.), *La cuestión de Palacio. Corte y cortesanos en la España contemporánea*, Granada, Comares, 2018.

Tubino, Francisco María, *Murillo: su época, su vida, sus cuadros*, Sevilla, La Andalucía, 1864.

—, «Revista académica», *La Ilustración Española y Americana*, 15, 1871, págs. 255-259.

Velázquez y Sánchez, José, *Bartolomé Esteban Murillo: estudio biográfico*, Sevilla, El Porvenir, 1863.

Vidart, Luis, «La escuela poética de Sevilla», *Revista de España*, 4.15, 1868, págs. 337-358.

La paciencia en la fortuna: An Unprinted Play by Lope de Vega

Francisco Gómez Martos
Johns Hopkins University (Estados Unidos)
fgomezm1@jhu.edu

Recibido: 17 de diciembre de 2018
Aceptado: 31 de enero de 2019

https://doi.org/10.14603/6C2019

ABSTRACT:

La paciencia en la fortuna is an early seventeenth-century Spanish play on royal favoritism whose author remains unknown. This is an entertaining, thoughtful, and well-written play that, aside from being listed in some catalogs of Spanish theater, has so far received no attention from scholars. This article explores the unprinted play, traces its textual history, places it into the wide framework of theatrical representations of royal favorites, and argues that Lope de Vega is its author.

KEYWORDS:

Literary Patronage; Dramas on Favorites; Duke of Lerma; Royal Favoritism; Lope de Vega.

ARTENUEVO
Revista de Estudios Áureos
ISSN: 2297-2692
Arte Nuevo 6 (2019): 57-89

unine
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
Institut de langues et littératures hispaniques

La paciencia en la fortuna: una obra inédita de Lope de Vega

RESUMEN:

La paciencia en la fortuna es una comedia española de comienzos del XVII sobre la privanza cuyo autor sigue siendo desconocido. Estamos ante una obra entretenida, cuidada y bien escrita que, aparte de haber aparecido en diversos catálogos sobre el teatro español, no ha recibido hasta el momento ninguna atención por parte de los especialistas. Nuestro artículo explora esta obra inédita, traza su historia textual, la sitúa en el marco de representaciones de los privados en el teatro y sostiene que Lope de Vega fue su autor.

PALABRAS CLAVE:

Patronazo literario; Comedias de Privanza; Duque de Lerma; Privanza; Lope de Vega.

La paciencia en la fortuna –henceforth referred to as *La paciencia*– is an early seventeenth-century Spanish play on royal favoritism whose author remains unknown. This is an entertaining, thoughtful, and well-written play that, aside from being listed in some catalogs of Spanish theater, has so far received no attention from scholars.[1] This article explores the unprinted play, traces its textual history, places it into the wide framework of theatrical representations of royal favorites, and argues that Lope de Vega is its author.

Manuscripts

The text of the drama is preserved in two manuscript versions. One of these versions is found in the Biblioteca Palatina di Parma, which holds one of the largest collections of Spanish drama of the Golden Age. In her description of the document, María Teresa Cacho wonders whether we are confronting a holograph manuscript (2009: 109-10),[2] although Margaret Greer[3] believes that three different hands, and I would add a fourth (fig. 1), copied the dramatic text. The manuscript of Parma lacks a direct reference to a date but includes a list of names of actors, which unequivocally refers to a performance of the play. The rather scarce information about those actors that has been collected by the projects Manos and DICAT, directed by Margaret Greer and Teresa Ferrer respectively, makes it impossible to date the manuscript of Parma with precision, although one of the actors died in 1644, which would be the *terminus ante quem*.

[1] García de la Huerta (1785: 40 and 136) and La Barrera (1860: 535 and 570) mentioned the titles of two anonymous and virtually independent plays, *Cerdas y Moncadas* and *La paciencia en la fortuna*, and then Restori (1893: 143, no. 791) and Paz y Meliá (1934: 411, no. 2704) suggested that both titles referred to the same drama. This suggestion is based on the fact that *La paciencia en la fortuna* focuses on «el valor de los Moncadas y los Cerdas de Castilla,» as one can read towards the end of the play.

[2] See also Restori (1893: 143, no. 791).

[3] See Greer's brief notes on this manuscript in the electronic database *Manos*.

Figure 1. *La paciencia en la fortuna*. Biblioteca Palatina di Parma. 1, 20, 36, 43.

A second manuscript of *La paciencia* exists in the Biblioteca Nacional de España in Madrid and, unlike the Parma version, can be accurately dated to 1615, since the manuscript includes the licenses for performing issued that year.[4] Paz y Meliá believes that this version is an author's holograph draft (1934: 411, no. 2704), although, as Margaret Greer indicates, a few parts of the text may belong to a second writer. Greer doubts whether the handwriting should be attributed to an anonymous dramatist or copyist, and she also indicates the changes of color in the ink and the fact that some verses have been started and then completed at different times. She neglects to mention that many verses of the play are crossed out (fig. 2), which in some cases could be related to the manipulation of the text for acting purposes rather than to its authorship.[5] Furthermore, a comparative analysis of the manuscripts from Parma and Madrid suggests that the latter, if not subsequent to the first, was at least copied by an individual who was familiar with the version preserved today in Parma. In general, except for the third act which is disarranged and scratched, the text of Madrid seems to improve some of the inconsistencies and metric deficiencies of the version of Parma. In some instances, the

[4] This is most likely the manuscript of *La paciencia en la fortuna* that La Barrera saw in the library of the Dukes of Osuna («Manuscrito con la licencia de 1615, en la biblioteca de Osuna» [1860: 570]) before the library collection of this noble family was sold to the Spanish government in 1884 (Lilao, 2015: 35-36).

[5] One can view examples of manuscripts specifically redone for dramatic performances in Ferrer, 2008.

copyist of the manuscript of Madrid even offers alternative words and verses after copying and crossing out those parts of the drama that remain in the text of Parma (fig. 3).

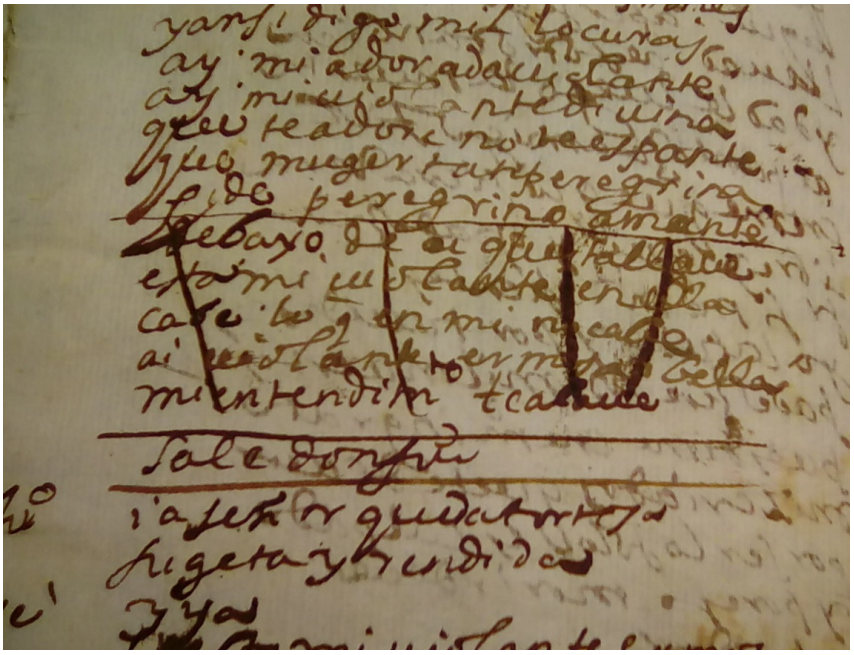


Figure 2. *La paciencia en la fortuna*. Biblioteca Nacional de España. 51v.

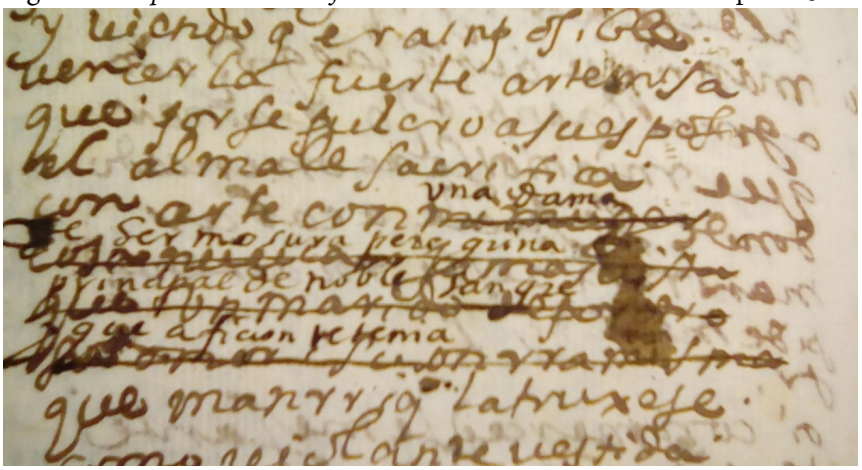


Figure 3. *La paciencia en la fortuna*. Biblioteca Nacional de España. 52v.

Actors and performances

The licenses attached to the Madrid manuscript of *La paciencia* were issued in 1615 in Valencia (January 31) and in Madrid (September 9). In Valencia, throughout the first half of 1615, the stage was dominated by the companies of Francisco Hernández Galindo and Pedro Cerezo de Guevara. That year, between January 22 and June 7, Galindo and Guevara's company performed sixty-eight times in Valencia. The hegemony of these two theater company owners during that period of time was only interrupted by the three performances that Diego Osorio de Velasco's company staged on January 31 and February 2 and 5 (Sarrió, 2001: 57-58). Based on this information, one cannot conclude which of the two companies was responsible for the presentation of the play, since the text of *La paciencia* was approved in Valencia precisely on January 31 and both Galindo and Guevara's and Osorio's companies were performing during the first week of February.

As for the performance in Madrid, the license issued on September 9, 1615 indicates that the drama had previously been authorized and staged in Madrid before: «Esta comedia intitulada *La paciencia en la fortuna* ha sido otra vez aquí representada y aprobada como está en mi registro, y así se puede tornar a representar» (fol. 56). There is no evidence detailing when and who carried out the first performance of the play in Madrid, but for the second, in September 1615, some signs lead us to think that the same Francisco Hernández Galindo, who along with Pedro Cerezo de Guevara might have already performed *La paciencia* in Valencia earlier that year, could have also been responsible for the *mise en scène* of the drama in Madrid. This hypothesis is based, in part, on data showing that both Hernández Galindo and Cerezo de Guevara were acting in Madrid around the time the play obtained permission for its performance (Ferrer, 2008). In July 1614, both Galindo and Guevara signed a year-long contract to form part of Andrés de Claramonte's theatrical company, which was one of the twelve companies authorized by the Council of Castile to act in the city of Madrid in 1615 (Varey and Shergold, 1971, 1: 56). Precisely in Madrid and in September 1615, two actors who worked for Cerezo de Guevara received authorization to marry. In April-May 1616, Cerezo de Guevara appears in some documents as a theatrical company owner and resident at the court of Madrid. At this moment Cerezo de Guevara and Hernández Galindo seem

to function as separate managers and, on the latter, it is known that early in 1618 his license to act in a public theater in Madrid was extended.

The possibility of Francisco Hernández Galindo being the theater company owner in charge of staging *La paciencia* in 1615 is reinforced by the fact that this drama was performed by Galindo's company in 1623 in Viana, Navarre. Indeed, in the summer of 1623, the Santa María Church in Viana hired a group of actors led by Galindo, «autor de comedias por Su Majestad,» to perform three plays at the occasion of the feast of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, on August 15. One of those three plays was *La paciencia de la fortuna*, according to the contract (Labeaga, 1995: 545). This contract also includes the names of some of the players that formed Galindo's company, and among them there is a Diego de Osorio, perhaps the same actor-manager who himself led a theatrical company in Valencia early in 1615, the moment and place in which *La paciencia* was also performed.

The fact that Francisco Hernández Galindo and Diego Osorio participate in the stage of *La paciencia* in 1623 suggests that they were responsible for the performance of the play in 1615 as well. It even seems reasonable to think that one of them, probably Hernández Galindo, owned the rights of the dramatic text within that time frame of eight years. It must be remembered that in seventeenth-century Spain playwrights sold their dramas to managers of acting companies –known as *autores de comedias*– who became henceforth absolute owners of the plays and had the possibility of introducing changes into the original texts, as they often did (McKendrick, 1989: 190; Presotto, 2000: 46-48; Florit, 2010: 620).[6] Both the crossed-out verses and the variants that exist between the two manuscript versions of *La paciencia* could respond to that circumstance.

It is now time to return to the information provided by one of those two manuscripts, the text of *La paciencia* that is preserved in the Biblioteca Palatina di Parma. This document presents a list of actors, but no connection can be made between the names of these players and those of the theatrical owners and actors related to the other performances of the play. This suggests that the text of Parma is associated with a different presentation of *La paciencia*, although the available data on the actors does not allow

[6] A similar situation can be seen in England: «Once purchased by an acting company, a play became its property, and the author had no further fees from or claims to it» (Ioppolo, 2017: 546).

us to determine when and where that performance took place. If we assume that Hernández Galindo owned the rights of *La paciencia* at least between 1615 and 1623, the text of Parma would be played outside of that time frame. If so, one could think of a date after 1623, since some of the actors named in the Parma manuscript coincided in Seville in 1639, although no later than 1644, when one of those players named Juan Mazana died (Greer). However, based on the stylistic comparison of the two manuscripts, as has been mentioned above, there are reasons to think that the version of Parma might predate that of Madrid. This hypothesis could be supported by the fact that there is a child character –Gastón, the protagonist's son– in the text preserved in Parma and not in that of Madrid. Unlike in England, where boy players and companies were common (Shapiro, 2017), the appearance of child actors who were able to speak a few dozen verses or more was infrequent in Spanish theaters, except for the company of Baltasar de Pinedo, whose son often played roles of children in the first years of the seventeenth century. Some scholars have used this circumstance to date some plays to that epoch (Wilder, 1953).[7]

In sum, we must conclude that *La paciencia* was staged in different places at different times, at least from 1615 to 1623, from Valencia to Navarre through Madrid. This concentration of performances in the north-eastern part of the Iberian Peninsula might not be a coincidence, given that the scenes in *La paciencia* take place in the medieval kingdom of Aragon and its borders with Navarre and Castile. In any case, it seems reasonable to think that the play was brought onto the stages of other cities beyond that geographical zone. In this epoch *comediantes*, as Noël Salomon studies (1960), used to travel itinerantly in convoys of several vehicles around rural areas. They stayed for short periods of time in different villages, normally during the summer and coinciding with local festivities, and performed plays that had often been acted years before in big cities. This seems to be the case of the recorded performance of *La paciencia* in Viana, 1623. The theatrical company of Francisco Hernández Galindo, as data shows, was continuously travelling around Spain and even farther. For instance, in 1624 in Tudela, near where the protagonist of *La paciencia* dwells, Hernández Galindo and some of the actors that had performed in Viana a year before signed a contract including performances in southern France (Ferrer, 2008).

[7] See also Profeti (2002: 79-80), in her introduction to Vélez de Guevara, *El espejo del mundo*.

It seems likewise probable that the drama was performed beyond the 1615-1623 time frame. The license of the Madrid manuscript issued in September 1615 alludes to a first performance in the same city that could have taken place prior to that year, since a second scrutiny of a play already censored in Madrid would only be required years after the first censorship (Florit, 2010: 624). This possibility, along with the fact that *La paciencia* was presented in Valencia as early as in January, makes it plausible to think that the dramatic text was written before 1615. This suggested distance between the time of composition and the time of the last performance of a play is not rare in Spanish Golden Age drama. The staging of some plays, for example Lope de Vega's *La contienda de Diego García de Paredes* written in 1600 and acted in 1614 and 1626, could last for more than twenty years after their composition (Trambaioli, 2009: 20).

One last circumstance regarding the date of composition and the manuscript of Madrid must be considered. The persons who provided the license for *La paciencia* to be performed in Madrid were Tomás Gracián Dantisco (1558-1621), who censored numerous literary works throughout the Golden Age of Spanish letters (Marín Cepeda, 2010), and Diego López de Salcedo, a member of the King's Supreme Council. In «*Dásele licencia y privilegio*», Fernando Bouza explains how writers of seventeenth-century Spain were familiar with the process and the people responsible for censorship, and in some cases they directly approached specific censors with whom they might have some previous connections in order to obtain a favorable license (2012: 123). A similar situation can be seen in the censorship of dramas, as Florit has studied (2010). Before being staged, plays had to be approved by a censor, and in order to obtain this approval or license, the friendship between dramatists and censors was a major factor, since the censorships were often assigned to censors who were somehow related to the playwrights.[8] In this sense, several scholars have underlined the close relationship between Gracián Dantisco and Lope de Vega, who praised the first in some non-dramatic texts, for example *El peregrino en su patria*, approved by Dantisco himself. Data provided by CLEMIT, a collaborative project dedicated to the analysis of theatrical censorship in Spain, shows that about eighty percent of the dramas (more than forty)

[8] In London, the Masters of the Revels were the censors who provided theatrical licenses. In this case also, Grace Ioppolo suggests, sometimes playwrights and censors may have operated beforehand: «While a dramatist and censor may have trusted each other to operate under a set of mutual guidelines, each or both may have been lax (or even complicit) on occasion» (2017: 550).

censored by Gracián Dantisco are Lope's plays (Urzáiz). And according to Presotto, who analyzed the holographic manuscripts of Lope's dramatic work, Gracián Dantisco was the main censor of Lope's plays staged in Madrid during the years 1604 through 1617 (2000: 58-59). As for Diego López de Salcedo, the second censor of *La paciencia* in 1615, CLEMIT only reports two of his censorships, although in both cases he approves along with Dantisco two dramas by Lope (*El galán de la Membrilla* and *Al pasar del arroyo*) that were performed in Madrid in the years 1615 and 1616. Based on this information, it seems plausible to think that *La paciencia* was written by Lope and censored by Dantisco for a first performance in Madrid before September 1615, when the copy of the text that is today preserved in the Biblioteca Nacional de Madrid was again approved by the same Dantisco, and by Salcedo, for a new *mise en scène* of the play in Madrid.

As for the spaces in which *La paciencia* was presented, the documentation available makes rather clear that the play was staged at public theaters. In Valencia, for instance, it was most likely acted in the theater La Olivera. The public design of the play is supported, among others reasons, by the official licenses attached to the Madrid manuscript and the scarcity of explanatory notes in the stage directions, in contrast to the dramas performed in court settings which usually included more detailed stage directions. However, the eulogistic purpose of *La paciencia*, which explicitly exalts the genealogy of the Moncada and Cerda families, suggests also a *mise en scène* of the play in a courtly, noble space. Unfortunately, this type of performance generally leaves few traces of their occurrence in the documentation due to their private nature, but they were fairly common in seventeenth-century Spanish society. Furthermore, in the first decades of the century there was little distinction between theater intended for a *corral* or for an aristocratic household, and plays were conveniently adjusted to public and private spaces (Trambaioli, 2009: 38-9 and 2011: 185-93).[9] There is a strong possibility that this was the case of *La paciencia*.

[9] Likewise, in England, the same plays were performed both in great households and on public stages (Westfall, 2017).

Meter

The meter patterns of *La paciencia* point to an early date in the seventeenth century, 1615 or earlier. About eighty percent of the verses are octosyllables, which is the common meter used at that time in Spanish drama. Within that group there is a high number of *quintillas* –five octosyllables– following as a rule the rhyming stanza form ABABA, which is also the most common *quintilla* rhyme among Spanish playwrights, especially Lope de Vega during the years before 1615 (Navarro, 1991; Morley and Bruerton, 1940: 24-31). Barely ten percent of the verses are hendecasyllables, including a sonnet in the protagonist's only soliloquy, an apostrophe in which the royal favorite addresses the figure of Fortune (act 2, fol. 26v).[10] The sonnet is Lope de Vega's favorite meter for soliloquies and its appearance in *La paciencia* is in accordance with Lope's uses of this meter, which usually «empieza con unas consideraciones generales sobre la peculiar condición humana a la que la situación personal del parlante sirve de ilustración introspectiva» (Marín, 1962: 50). This metrical structure, using the sonnet only once for the favorite's soliloquy about his position in relation to Fortune, can be seen in other Spanish dramas on favorites as well, for instance Vélez de Guevara's *El espejo del mundo* (act 2, vv. 1550-63) and Mira de Amescua's *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna* (act 3, vv. 2797-810).

The action of the play

First Act

The play begins with Manrique trying to steal bread from a dog in the ducal palace of Gastón de Moncada, the protagonist of the play. Pantoja, the buffoon or *gracioso* character and servant of the Duke, wants to punish the intruder but Gastón shows instead clemency and hospitality to Manrique and his brother Juan, who turn out to be two noble fugitives. The following scene shows the arrival of King Pedro and his two knights, Vasco and Martín, who after leaving Saragossa for hunting in the mountains found themselves on Gastón's estate. Gastón, the Duke of Teruel, had been the royal favorite of King Pedro's father («Alma fue / de mi padre don Gastón,» [act 1, fol. 12])

[10] All citations from *La paciencia,* except where otherwise noted, refer to the manuscript of Madrid. The parenthetical numbering after the act refers to folios.

and now lives retired from court in Fréscano, near Navarre. King Pedro is impressed not only by Gastón's property, a dazzling palace surrounded by beautiful gardens, fountains, sculptures, and paintings, but also by the Duke's wife. At the moment of the king's arrival, a wedding between two servants of the Duke, Bernardo and María, is taking place and the Duchess Violante de la Cerda is the godmother. The king immediately falls in love with Violante and tries in different ways to be alone with her without success. To achieve his goal, and while dining with Gastón, King Pedro sends Martín to talk to and convince Violante of his amorous intentions. At the same time, the king offers Gastón to be his Master of the Horse, but the Duke declines in favor of Manrique who accepts this paramount office and promises, along with his brother Juan, now Commander in Chief, to die for the hospitable and generous Gastón. Bernardo, for his part, is also favored and appointed equerry (*caballerizo*) to the king. The refusal of the Duke, interpreted by the king as arrogance, and the rejection of the Duchess, who slaps Martín's face, exhaust the ire of the monarch who returns to his court in Saragossa with plans for revenge.

Second Act

As the second act opens, King Pedro gives Manrique the title of Duke of Teruel and commands him to imprison Gastón and demolish some of his properties. This sudden notice confuses Manrique, who feels that he is in a compromising situation due to this loyalty to both Gastón and the king.

Meanwhile, an idyllic and happy scene involving Gastón, Violante, and their son Gastonino is abruptly interrupted by the arrival of adverse news. At this moment, Gastón de Moncada learns that King Pedro has proclaimed him a traitor and sentenced him to remain under surveillance in the location of his dukedom, while the rest of his estates and properties are confiscated by the Crown and his wife and son are taken prisoners in the royal court. These *contretemps* are the first visible fluctuations of fortune that challenge Gastón's patience through to the end of the play. The next disappointment comes when Manrique, the person Gastón trusts, orders the last estate of the duke destroyed and imprisons him in a tower.

In Saragossa, King Pedro is excited about how well his plans to possess Violante advance. The Duchess and her son arrive at court and the monarch decides to confine

them in the house of María and Bernardo. Next to arrive at court is Manrique, who updates the king on Gastón's imprisonment. The king then showers Manrique with all of the titles, offices, and lands that belonged to Gastón and, at the same time, reveals to him his intention to seduce Violante. Proceeding with this plan, Manrique goes to Bernardo's house and orders Violante to sleep with the king. Violante refuses this proposition again and Manrique takes her son Gastonino with him. After reporting to the king, Manrique is ordered to kill both Gastón and his son.

Third Act

The third act opens with a conversation between Gastón and his servant Pantoja in the tower in which the first is imprisoned. Gastón is excited given that the king has authorized Violante to accompany her husband to dine. She arrives with Manrique who, following royal orders, exiles all of Gastón's servants, including Pantoja, from the kingdom of Aragon. This decision, plus the fact that Gastonino has not come with Violante, deprives Gastón of his initial happiness. This situation worsens to a pathetic degree when Manrique serves the couple a heart and a jug containing, they are told, their son's blood. Still in shock due to this devastating incident, Gastón also learns that the king has decreed his exile or death. Although death is Gastón's first choice, he finally opts for the exile after receiving a verbal reprimand from Manrique. As for Violante, back in her own prison, she laments to Bernardo who in turn, talking to Manrique immediately after, decides to disguise his wife María as Violante.

A new scene, at the entrance of the court, shows again an encounter between Gastón, who is leaving Saragossa, and Pantoja who carries soil from Navarre in a basket. At that moment appears also Juan who, ignoring Gastón's pleas, is eager to enter the city and celebrate his recent triumphs against Muslim enemies. While these encounters are taking place, Gastón delays his exile from the kingdom and gives Manrique time to arrive. Upon his arrival, Gastón claims to be on Navarrese land, since he is standing on the basket that Pantoja had filled with soil from Navarre. This argument, however humorous to the audience, does not stop Manrique from arresting and condemning Gastón to death.

The final scene, in the royal palace, opens with an exultant King Pedro after making love, he thinks, to Violante. Grateful to Manrique for making this possible, the

king blindly consents to stamp his signature on a letter that Manrique brings with him. This mysterious letter announces the resolution of the conflicts of the play. Bernardo is the person to bring the confusion to the surface. He informs the king that the woman with whom he slept was not Violante but María, Bernardo's wife. However, the appearance on the scene of María first and Violante later perplexes everyone. Covered in a blanket, a third woman who turns out to be Queen María, spouse of King Pedro, comes then out of the bedchamber. Manrique confesses to being responsible for this arrangement, which provokes the king's desire to kill him. At that moment Manrique shows the letter that protects him and the king, admiring Manrique's *ingenio*, lets him ask for anything. Manrique asks to be a servant of Gastón, still alive, and that the latter recovers his estates and belongings. Then Gastón appears on the scene and his and Violante's happiness increases when Manrique brings their son Gastonino, whose heart had been falsely replaced by that of a lamb. Finally, the king announces festivities to celebrate.

History

As is usual in Spanish dramas on favorites, *La paciencia* is set in the Middle Ages, more precisely in fourteenth-century Aragon. The king of the play refers to Peter IV of Aragon crowned as king in 1336 and first married to Maria of Navarre. Peter IV of Aragon (1319-1387) has the particularity of sharing his name with contemporary kings of neighboring kingdoms in the Iberian Peninsula, namely Peter I of Castile (1334-1369), and Peter I of Portugal (1320-1367) (Ríos, 1995). This coincidence is pointed out by King Pedro in the play: «que también es Pedro / el de Castilla, como lo es y todo / el rey de Portugal» (act 2, fol. 28v). In turn, the King Charles of France who is also mentioned at the beginning of the play when Manrique is telling the story of his family from Navarre and therefore «de doble nación francesa» (act 1, fol. 4), could be a reference to Charles IV, King of France and Navarre in the 1320s.

Much of the information about the reign of Peter IV of Aragon comes from the chronicle that this monarch wrote toward the end of his life. Written in the Catalan language, this *Crònica de Pere el Cerimoniós* could have been the source in which the author of *La paciencia* pretends to have found the material to compose his drama:

En lemosina
lengua hallé esta antigua historia
de Aragón, senado, escrita.
Y quise, por ser piadoso,
en ella daros noticia
del valor de los Moncadas
y los Cerdas de Castilla. (act 3, fol. 55v)

However, the storyline of this play finds no parallel in the narrative of that chronicle. In reality, aside from the historical frame in which the play is set, the plot of *La paciencia* seems to have been entirely invented by the playwright with the intention, highlighted in those last verses, of eulogizing the Moncada and Cerda families. With this purpose in mind, the dramatist chose a particular period of time in the past in which to place a story lauding the Moncadas and Cerdas. The choice of the fourteenth century seems not to be fortuitous.

In the fourteenth century and during the reign of Peter IV of Aragon, the House of Medinaceli was created. Medinaceli, a small Castilian town on the border of Aragon, became then an earldom and, over the centuries, would give its name to one of the most important noble families in Spain. The 1st Count of Medinaceli was Bernardo de Bearne, an illegitimate child in this French family whose lineage was in turn related to the ancient Catalan House of Moncada (Zurita, 1967: 2.27). Bernardo de Bearne and his French knights went to the Iberian Peninsula to join Count Enrique de Trastámara's forces against Peter IV of Aragon. Once Enrique became king of Castile, the monarch rewarded Bearne by making him Count of Medinaceli in 1368 and marrying him to Isabel de la Cerda, who was descended from Castilian kings (Sánchez González, 1995: 39-45). This union of the Bearne and Cerda families originating the House of Medinaceli is crucial to better understand the encomiastic purposes of *La paciencia*.

On the one hand, the protagonist of this drama is a Moncada named Gastón, a distinctly common name not only among the Moncadas, but also among the Bearnes. Without going any further into their genealogy, the great-grandfather, the grandfather, the father, the brother, and the son of Bernardo de Bearne, 1st Count of Medinaceli, were all named Gastón (Fernández de Béthencourt, 1904: 171-297). On the other hand,

the connection of the character Violante de la Cerda, who has royal blood («que reina y noble nací» [act 1, fol. 17v]), to the Medinaceli family is unmistakable. When we learn about her background, it is said that she comes from Cogolludo (act 1, fol. 8v), a Castilian town that became part of the Medinaceli House in the fifteenth century, in the times of Gastón II de la Cerda, IV Count of Medinaceli. Here is thus one of the several anachronisms that can be found in *La paciencia*.[11] In the second act of the drama, King Pedro is notified by letter that the Castilian king has imprisoned «al de Medinaceli y a otros grandes» (act 2, fol. 28v). This information pleases King Pedro because his highly desired Violante is the sister of the arrested Medinaceli:

> Si está en prisión de aquesta suerte
> el hermano famoso de Violante,
> si ella favor le pide, es imposible
> que pueda él ayudarla y defenderla.
> Antes al rey respondo que le tenga
> preso, entretanto que mi bien consigo,
> que estando así no puede defenderla,
> y de esta suerte tengo de vencerla. (act 2, fol. 29)

Including the Medinaceli within a group of grandees of Castile and calling this particular member of the family «famous» is also anachronistic for the time in which the play is supposed to take place, since the Medinaceli became grandees of Castile in the sixteenth century, when they were elevated to the rank of ducal house and the title of Marquis of Cogolludo was added to the noble family.

Presenting this high nobility of the Medinaceli through a play set in the fourteenth century and associating this house with that of the Moncada are probably part of the encomiastic purpose of *La paciencia*. Indeed, in early-seventeenth-century Spain, when the play was written, the Medinaceli was not only one of the richest but also most influential Spanish families, since its members were directly connected to the king's favorite the Duke of Lerma. Lerma's wife, Catalina de la Cerda, was daughter, sister,

[11] References to the wealth of the New World (act 1, fol. 14v; act 3, fol. 49) are other examples of anachronisms in the play.

and aunt of the, respectively, IV, V, and VI Dukes of Medinaceli, and the members of this family were at the core of Lerma's faction. Some of them were appointed by the favorite to chief positions of the administration and royal households. For instance, Juan de la Cerda, VI Duke of Medinaceli and V Marquis of Cogolludo, was in 1601 appointed to Gentleman of King Philip III's privy chamber.[12] In turn, Sancho de la Cerda, Lerma's brother-in-law, who in 1599 received the title of Marquis of La Laguna and was appointed to the office of *Mayordomo del Rey*, between 1607 and 1611 held one of the most important offices of Queen Margaret's household, *Mayordomo mayor*, and in 1614 became also gentleman of the king's privy chamber (Feros, 1986: 139; Martínez and Visceglia, 2008: 809-10). On the other hand, members of the Cerda family had also great weight in the marriages politically arranged by Lerma, as in the case of Catalina de la Cerda y Mendoza, a first-cousin-once-removed of the royal favorite who married, in 1603, the son of Pedro Franqueza, Lerma's most trusted friend in the first years of Philip III's reign (Cabrera, 1857: 188).

The playwright

Concerns about the purposes of *La paciencia* bring us to the question of who the dramatist of the play is. In Spain, around 1615, there were two playwrights whose focus on political favoritism was constant and who composed dramas under the patronage of Lerma and his circle of influence in a regular base: Lope de Vega and Luis Vélez de Guevara. Although the proposal of either of the two dramatists would seem logical, there seems to be more reasons to argue that Lope de Vega might be the author of *La paciencia*. In what follows, three main factors will be considered in support of this hypothesis: 1) Lope is a prolific playwright of dramas on favorites eulogizing noble families, 2) Lope's constant praise of the Moncada House, and 3) Lope's relation to the Duke of Lerma and involvement in the Spanish and French royal weddings of 1612-1615.

[12] Cf. Feros, 2002: 180, who refers to Juan de la Cerda as the brother-in-law of Lerma. However, this Cerda, V Duke of Medinaceli, died in 1594 (Fernández de Béthencourt, 1904: 260) and therefore the Juan de la Cerda appointed by Lerma in 1601 must be his nephew the VI Duke of Medinaceli. Schroth (1990: 184), who follows Feros, finds in the inventory of Lerma's painting collection a reference to a portrait by Sánchez Coello of a Juan de la Cerda who could be either the V or the VI Duke of Medinaceli.

Throughout the first two decades of the seventeenth century, Lope de Vega wrote so many dramas on favorites that it seems safe to claim, in accordance with Cauvin (1957: 1 and 456), that he was at the head of the Spanish production of plays on this theatrical subject. Some of those dramas, for example *La envidia y la privanza* that Lope mentions in *El peregrino en su patria* (p. 59), are still lost. Moreover, to that account one would have to add as well the *autos sacramentales* –one-act allegorical dramas– in which Lope explores and comments on the favoritism phenomenon, such as *Las bodas entre el Alma y el Amor divino*[13] and *La privanza del hombre*. As proof of his leading role in this matter, one may consider also the collection of plays that, although by different authors, was published in 1612 as a part of Lope de Vega's oeuvre. The *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega* included seven dramas on favorites, which suggests that it was organized according to a thematic criterion, unusual not only among the different *partes* of Lope's *comedias* but also in the history of Spanish printed dramas (Giuliani, 2002). George Peale regards this collection, which was reprinted twice (1613 and 1614), as a milestone in the history of political favoritism in Spanish drama and underlines the popularity of this topic during those years (2004).

Lope de Vega participated actively in this trend by means of his dramatic poetry, which for the most part contributed to vindicate the position of the royal favorite, the Duke of Lerma. However, Lope's interest in writing dramas featuring favorite ministers went beyond that purpose. Some of these dramas, as recent scholarship shows again and again, were also meant to eulogize the genealogy of certain noblemen and families with whom the poet wanted to ingratiate himself (Ferrer, 2004 and 2012). For instance, *La fortuna merecida* (dated roughly between 1604 and 1618) portrayed the ideal favorite Álvar Núñez de Sarria, whose identification with the VII Count of Lemos –Lope's patron– was suggested by the playwright from the beginning of the play. Contemporary audiences of this play, moreover, recognized the family ties between the Count of Lemos and the Duke of Lerma, who was uncle and father-in-law of the first. As seen in this example, Lope, in order to achieve his propagandistic goals, intelligently praised noblemen by way of characterizing them as prototypical favorite ministers and, in addition, drawing attention to their relationship with the actual all-powerful favorite, Lerma. This method of adulation was also practiced by Vélez de Guevara in plays such

[13] The auto was placed at the end of the second book of *El peregrino en su patria* (1604), pp. 193-234.

as *El Lucero de Castilla y Luna de Aragón* (1613), in which a loyal favorite and his wife represent, respectively, the Castro and Mendoza families, who in turn were closely related to Lerma. In doing so, the objective of the poets became twofold: on the one hand, they brought the subjects of their eulogies closer to the source of power and favors, which was the reason why patrons commissioned and welcomed the propagandistic works of the dramatists; and on the other hand, they celebrated the governance of Lerma, who might have also taken part in the promotion of those dramas.

The intentions of the author of *La paciencia* and the structure of this play respond to the pattern described above. This drama depicts an exemplary royal favorite, from the Moncada family, and his wife, from the Cerda family. In the seventeenth century, the connection of the latter to the Duke of Lerma, who was married to a Cerda, as it has been already noted, is evident. Therefore, the most striking part of the laudatory purposes of the play is the inclusion of a Moncada as the protagonist and husband of a Cerda, since the relation of the first to the favorite of Philip III is less evident. This raises questions about the playwright's interest in praising the Moncada family, and here the trajectory of Lope de Vega, rather than Vélez de Guevara's, seems to provide some answers.

Lope, as Marcella Trambaioli has argued (2009), showed throughout his work a great and constant interest in the Moncada family. He praised them in non-dramatic texts and in thirteen of his plays over a thirty year interval. Furthermore, the majority of these thirteen dramas was addressed to a noble audience, the so-called *senado* in these and other dramas addressed also to a courtly audience (Trambaioli, 2011), which appears in the Parma manuscript of *La paciencia* as well. Most likely, this audience included members of the Moncada family themselves, who might have known Lope personally and sponsored some of his dramas, as Trambaioli suggests (2009).

It is worthwhile to note that there are some resemblances between Lope's plays on the Moncada House and *La paciencia*. For instance, *Don Juan de Castro* (ca. 1608, published in 1624) is a panegyric play featuring two leading men, Rugero de Moncada and Juan de Castro. In this play, just as in *La paciencia*, the Moncada family is associated with a powerful clan in the court of Philip III, since the Castros are, like the Cerdas, closely related to the Duke of Lerma. Lerma's mother is a Castro, and his sister and daughter marry distinguished Castro members who are, respectively, the VI and VII

Counts of Lemos. Lope de Vega reminds the audience of these family ties when he says about one of the main characters:

> Era Sandoval su madre;
> Llamaron don Pedro a su padre
> de Castro, y Lemos también,
> y él se apellida Juan. (qtd. in Trambaioli, 2009: 21)

The last name Sandoval is unquestionably a reference to the Duke of Lerma, named Francisco Gómez de Sandoval.

On the other hand, *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia* (ca. 1601, published in 1615) is the only known play by Lope including the word «paciencia» in the title. This play tells the story of the Count Enrico de Moncada, who challenges his wife Laurencia's loyalty through dreadful tests until she is finally rewarded for her firm patience. One of those tests involves the death sentence of her son, named Gastón, which Laurencia accepts stoically:

> Cosa es clara
> que a ejemplo, gran señor, de mi paciencia,
> con ella te daré tu prenda clara;
> si conviene tu vida, tu Excelencia
> crea que con la misma alegre cara
> esperaré la muerte suya y mía. (act 2, vv. 1757-62)

Laurencia's attitude echoes that of Gastón and especially Violante in *La paciencia* before the death of their own son: «Llora tú, que a celebrar / voy yo, Gastón, mi alegría» (act 3, fol. 43v), Violante says to her husband when they are told that their child is dead.

El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia shares some other features with *La paciencia*. For example, both plays begin with the confluence of two different settings, courtly and pastoral, in a similar way. If *La paciencia* introduces the king together with his two followers hunting and arriving at Gastón's country house, where the king falls in love with Violante in the midst of a rustic wedding including the singing and dancing

by shepherds, *El ejemplo de casadas* shows the encounter between the Count Enrico, who is hunting with his servants, and the shepherd Laurencia in a bucolic scene by a river. As for the wedding described in the first, it could be a clue for the connection of the two plays and the attribution of *La paciencia* to Lope de Vega.

El ejemplo de casadas ends with the celebration of a sumptuous wedding in which Enrico and Laurencia reconcile, and the play includes also a prologue –*loa*– in which Lope comments on the occasion of a wedding.[14] Kohler believed that both the play and the prologue dated to 1601 and were written apropos of a marriage involving a member of the Moncada family, given that one of the play's main characters and one of the attendants mentioned in the prologue were both named Moncada (1945 and 1946). However, recent scholarship agrees that the dramatic text, although written in the first years of the seventeenth century, was retouched in 1612 when the prologue was inserted on the occasion of the nuptial alliances between the Spanish and French royal houses –Infanta Anne of Austria with the French King Louis XIII, and the future Philip IV with Elizabeth of France–, whose marriage contracts were arranged that year (Trambaioli, 2009: 15-18; Wright, in her edition of Lope de Vega's *Los ramilletes de Madrid*, 2012: 470). This debate concerning the date of composition and the purposes of *El ejemplo de casadas* offers valuable suggestions for the analysis of *La paciencia* as well. The celebrations of the royal weddings present an appropriate context in which to place the composition of *La paciencia*; however, as will be discussed, the hypothesis connecting the play to the marriage of a Moncada nobleman should not be dismissed out of hand.

The dramatic commemoration of royal weddings was not a new task for Lope de Vega. He attended and participated actively in the festivities honoring the marriage of Philip III and Margaret of Austria in 1599 (Wright, 2001). This event was reported in several of his works including an encomiastic ballad entitled *Romance a las venturosas bodas que se celebraron en la insigne ciudad de Valencia*, which, written in a humorous tone, depicted a rural wedding with shepherd characters.[15] The features of this romance resonated with Lope's later descriptions of rustic weddings, for instance those added to

[14] The *loa* and a *baile* were edited by Marcelino Menéndez Pelayo in *Obras de Lope de Vega. XXXII*, Atlas, 1972, pp. 11-16.

[15] The *Romance* is appended to Lope de Vega's *Fiestas de Denia*, pp. 196-217.

in *El gallardo catalán* and *El ejemplo de casadas*, which were two additional plays praising the Moncadas. *La paciencia* also included jocose scenes of a wedding involving music, dance, games (act 1, fol. 9v-10v), and an epithalamium («Si la desposada es linda, / más hermosa es la madrina» [act 1, fol. 7]) very similar to another nuptial song, which was traditional in Castilian rural weddings, cited by Lope in his play *San Isidro, Labrador de Madrid* («Que si linda era la madrina, / por mi fe, que la novia es linda») (Frenk, 2003: 944). Moreover, in *La paciencia*, one of the characters participating in the wedding scene is called Coridón, a pastoral name that appeared in some early dramas by Lope such as *La infanta desesperada*, *El verdadero amante*, and *La fe rompida*.

The dynastic marriages between the Spanish and French royal houses arranged in 1612 were actually celebrated in 1615. Throughout this time, numerous events and festivities took place to commemorate the global event. Here again, Lope de Vega, who also attended the 1615 wedding, had a major role as publicist of the Duke of Lerma's politics (Wright, 2001; Pedraza, 2007). The dramatist benefited from the lavish expenditure of wealth on court spectacles that Lerma, the main architect of those decisions concerning international politics, put into effect during those years. Some of Lope's plays dating to this period were commissioned by the Duke himself and performed in the private spaces of the favorite's properties, which in turn were often described by Lope with words of admiration. In this context, moreover, some of the plays in which Lope praised the Moncada family were staged, for example *La contienda de Diego García Paredes* and the updated *El ejemplo de casadas* and its new prologue (Trambaioli, 2009: 15-20). *La paciencia* could be one of Lope's plays devoted to the Moncada House that were performed between 1612 and 1615 on the occasion of the royal weddings.

La paciencia, with no doubt, would superbly fulfill the goals that Lope de Vega sought throughout those years. This play shows scenes of a wedding celebrated in the magnificent residence –called the *huerta* (act 1, fol. 6v, 7, 8v, and 11), as some of Lerma's properties were known– of a royal favorite, whose figure is also idealized. Moreover, it lauds the Moncada lineage as well as that of the Cerda, which is placed at the core of the Duke of Lerma's family and courtly politics. Nevertheless, although these features are in general suitable for the dramatic work that Lope developed around the

dynastic weddings of 1612-1615, there may still be a more precise purpose for the composition of *La paciencia* and, perhaps also, the changes made to *El ejemplo de casadas* in 1612.

The year of 1612 was particularly important for Spanish political favoritism and its theatrical representation due to two facts: first, by means of a royal decree Lerma became *de iure* an all-powerful minister (Feros, 2002: 227), and second, a collection of dramas on favorites –*Tercera parte de las comedias de Lope de Vega* – were published under the name of Lope. That same year, the nuptial alliances between the Spanish and French Crowns were announced, and finally (and more importantly in regard of the plays discussed here), a marriage between the Moncada and Cerda families took place in Madrid. This last wedding, although much less pompous than the first, would have had some level of transcendence in the Spanish court, since both the bride and the groom were related to the Duke of Lerma. The bride was Juana de la Cerda, born in 1591 in Cogolludo (Fernández de Béthencourt, 1904: 268-9), thus sharing the same origin as the heroine of *La paciencia*, Violante. Juana was Lerma's great-nice and daughter of Juan de la Cerda, VI Duke of Medinaceli, V Marquis of Cogolludo, and Gentleman of Philip III's royal household (1569-1607).[16] The groom was Antonio de Aragón y Moncada, VI Duke of Montalto (1589-1631) and also Lerma's great-nephew, since Antonio's grandmother was María de la Cerda, Lerma's sister-in-law. Therefore, Juana de la Cerda and Antonio de Aragón y Moncada, the wedding couple, were second cousins (fig. 4). The marriage was arranged in 1606 when Juana de la Cerda was still the only heiress to the VI Duke of Medinaceli, who died a year after, although a son, the future VII Duke of Medinaceli, was born a month before his father's death (Cabrera 282, 318, 392). In sum, the marriage between Juana de la Cerda and Antonio de Aragón y Moncada was at the core of the Medinaceli House and occurred within Lerma's family, two relevant factors to consider this wedding an important event at the court of Madrid in 1612.

[16] Feros (2002: 185) mentions a Maid of Honor named Juana de la Cerda who was Lerma's niece; Cabrera confirms this information, although he also reports her death in 1603 (108 and 171). This is probably the same Juana de la Cerda who left her position in order to marry in 1601 (Martínez and Visceglia 809), and not the Juana de la Cerda, Lerma's great-niece.

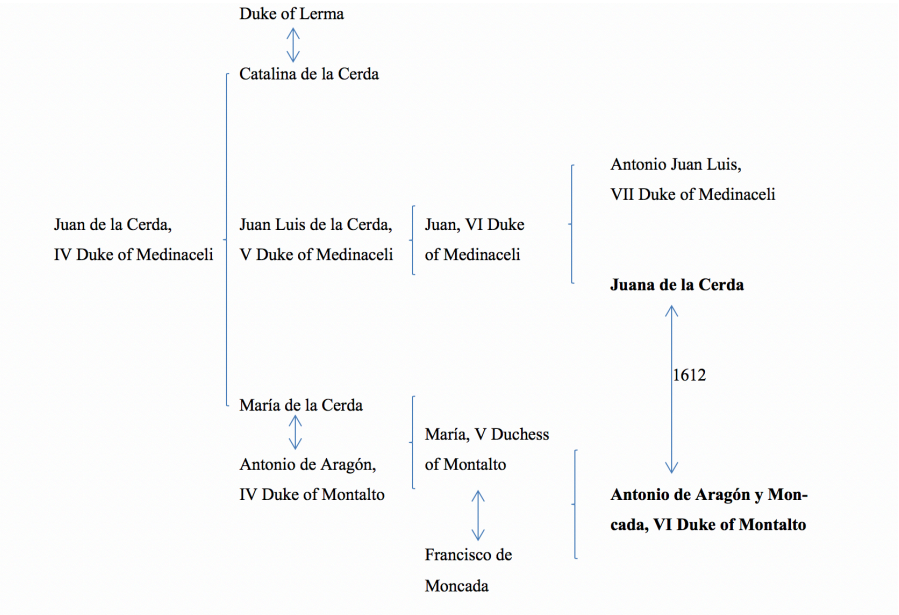


Figure 4. Lineage of Juana de la Cerda and Antonio de Aragón y Moncada. Source: www.fundacionmedinaceli.org

La paciencia, which was performed in Madrid in September 1615 and earlier, could have been originally conceived to celebrate this event before a courtly audience. The eulogies of this play to the Moncada and Cerda families, who are represented by the protagonist couple and connected to the Medinaceli House, make this play very appropriate for honoring the union between these two families. To these factors one must add also the references to a splendid residence and a wedding within the drama and the fact that it portrayed an exemplary royal favorite. From this perspective, Lope de Vega, who in those years praised regularly both the Moncada family and the figure of Lerma, whose residences served as the setting for the action of numerous plays by Lope (Wright, 2001; Arata, 2004), seems most likely to be the author of *La paciencia*.

Significance

The significance of *La paciencia*, nevertheless, relies not only on the fact that the famed Lope de Vega may have been its author. *La paciencia*, which features a royal favorite, is of extraordinary interest for scholars due to several reasons. First, given that

the playwright praises and aims to receive favors from the Duke of Lerma, King Philip III's royal favorite, this play is a typical example of the confluence between political favoritism and literary patronage that was commonplace in the early modern courts of Western Europe.[17] The establishment of patronage relationships between dramatists and powerful courtiers responded to a mutual interest, since the latter provided protection and favors to playwrights, who, in exchange, offered a cultural product that could serve as both entertainment and propaganda for patrons. Royal favorites, as the greatest court patrons, due to their unique position in the monarch's highest favor, were extraordinary promoters of theatrical activities as well as the center of dramatic praise. In this regard, the figure of Cardinal Richelieu, for example, was exemplary. No other decade in seventeenth-century France was more fruitful in producing new plays than the 1630s, the core years of Richelieu's *ministère*, and his loss in 1642 was followed by a general decline of theatrical activity and the abandonment of play-writing by certain dramatists (Lough, 1974: 323-5).

The appearance of royal favorites on stage coincides with the emergence of all-powerful ministers such as the Duke of Lerma, the Cardinal Richelieu, and the Duke of Buckingham. Throughout the late-sixteenth and seventeenth centuries, the favorite minister develops into a frequent character in numerous dramas and becomes the protagonist of at least one hundred and fifty plays in Spain (Peale, 2004: 129), France (Amstutz, 2013), and England (Perry, 2006: 3). *La paciencia* illustrates clearly how many Spanish dramatists used to depict royal favorites by remarking on their positive virtues, which in the case of *La paciencia* is primarily the protagonist's patience, one of the main values of the Neostoic philosophy that began to spread in the late sixteenth century mainly through the works of Justus Lipsius.[18] This image of a wise royal favorite

[17] For Spain, France, and England, see, among others, Sieber (1998), Lough (1974), and Brown (1993), respectively.

[18] On the influence of Neostoicism in Spanish literature, see Blüher (1983). Ettinghausen, (1972), and Krabbenhoft (2001), who includes the analysis of dramas concerning favorites such as Tirso de Molina's *El vergonzoso en palacio* and Ruiz de Alarcón's *Los pechos privilegiados*. More recently, Albrecht has emphasized Seneca's influence on Spanish tragedy, especially in Lope's dramatic work (2012), and Campbell has analyzed the Neostoicism in several dramas on favorites («*El dueño*» and «El poder»), including Lope's *El Duque de Viseo* («*El Duque*»).

can be seen in contemporary dramas such as *Cómo ha de usarse del bien y ha de prevenirse el mal*,[19] Lope's *La fortuna merecida* or Vélez de Guevara's *El Lucero de Castilla y Luna de Aragón*, dramas that were intended to praise the figure of Lerma or, at least, to legitimate the existence of the royal favorite. This type of propagandistic drama remained in vogue during the reign of Philip IV in plays like *Cómo ha de ser el privado*, in which Quevedo presented an ideal Neostoic favorite character who was «a transparent anagram of Olivares.»[20]

Further, *La paciencia* adds useful information to the field of dramas on favorites not only in Spain but also in a wider European context. Some of the themes that this play examines, such as the Neostoic values, are shared with other dramas on favorites written in the early modern courts of France and England, for instance Marie-Catherine Desjardins's *Le Favori* and Ben Jonson's *Sejanus his fall*. This circumstance places *La paciencia* into a wider framework and allows a global approach and a comparative study of this play with other European dramas.

[19] This play, whose text has been preserved only in a manuscript copy in the Biblioteca Palatina di Parma, is also known as *Los Guzmanes de Toral* because it was first attributed to Lope de Vega, who listed that title in *El peregrino en su patria*. However, in Paola Laskaris's most recent edition it appears as anonymous. I wish to thank Professor Laskaris for sending me a copy of her edition. On the protagonist of *Cómo ha de usarse del bien* as a Stoic philosopher and wise man living in a rural ambience, see Hildner, 2015.

[20] Elliott, *The Count-Duke of Olivares* 281, and 278-95 on Olivares as «the new Spanish Seneca».

Works Cited

Albrecht, Jane, *Stoicism, Seneca and Seventeenth-century Spanish Tragedy*, Potomac, Scripta Humanistica, 2012.

Amstutz, Delphine, *La Fable du favori dans la littérature française du premier XVII^e siècle,* Dissertation, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2013.

Arata, Stefano, «Proyección escenográfica de la Huerta del Duque de Lerma en Madrid», in *Siglos dorados: homenaje a Agustín Redondo*, vol. 1, edited by P. Civil, Madrid, Castalia, 2004, pp. 33-52.

Barrera, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.

Blüher, Karl, *Séneca en España: Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, (1969), ed. by Juan Conde, Madrid, Gredos, 1983.

Bouza Alvarez, Fernando, «*Dásele licencia y privilegio*»*: Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2012.

Brown, Cedric (ed.), *Patronage, Politics, and Literary Traditions in England, 1558-1658*, Detroit, Wayne State University Press, 1993.

Cabrera de Córdoba, Luis, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, J. Martín Alegría, 1857.

Cacho, María T., *Manuscritos Hispánicos de las Bibliotecas de Parma y Bolonia: Biblioteca Palatina de Parma, Biblioteca Universitaria de Bolonia y Biblioteca del Archiginnasio de Bolonia*, Kassel, Reichenberger, 2009.

Campbell, Ysla, «El Duque de Viseo y las Políticas de Justo Lipsio», in *Nuevos caminos del hispanismo…: Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, ed. by P. Civil and F. Crémoux, Iberoamericana, 2010. Available at www.cvc.cervantes.es (accessed 27 Jan. 2018).

—, «El dueño de las estrellas y La amistad castigada: dos dramas de privanza extremos», in *Alarconiana: Estudios sobre la obra de Juan Ruiz de Alarcón*, ed. by Y. Campbell, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2015, pp. 55-64.

—, «El poder y la privanza: las propuestas de Alarcón», *eHumanista*, 32, 2016, pp. 201-19.

Cauvin, Mary Austin, *The Comedia de Privanza in the Seventeenth Century*, Dissertation, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1957.

Cómo ha de usarse del bien y ha de prevenirse el mal, ed. by Paola Laskaris, Viareggio, Mauro Baroni, 2008.

Desjardins, Marie-Catherine (Madame de Villedieu), *Le Favori*, ed. by Delphine Amstutz, Paris, Hermann, 2017.

Ettinghausen, Henry, *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement*, Oxford, Oxford University Press, 1972.

Fernández de Béthencourt, Francisco, *Historia Genealógica y Heráldica de la Monarquía Española, Casa Real y Grandes de España*, vol. 5, Madrid, Enrique Teodoro, 1904.

Feros, Antonio, *Gobierno de Corte y Patronazgo Real en el Reinado de Felipe III (1598-1621)*, Thesis, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1986.

—, *El Duque de Lerma: Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons, 2002.

Ferrer Valls, Teresa, «El juego del poder: Lope de Vega y los dramas de la privanza», in *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, vol. 1, ed. by I. Arellano and M. Vitse, Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 159-185.

—, «Reyes y validos en los dramas genealógicos de Lope de Vega», in *La voz de Clío: imágenes del poder en la comedia histórica del Siglo de Oro*, ed. by Oana Andreia, Mariela Insúa, and Antonie Mihail, Universitaria Craiova, 2012, pp. 133-145.

—, (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008.

Florit, Francisco, «Las censuras previas de representación en el teatro áureo», in *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, ed. by Aurelio González et al., México, El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana / Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 2010, pp. 615-637.

Frenk, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, vol. 1, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

García de la Huerta, Vicente, *Teatro español. Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al teatro español*, Madrid, Imprenta Real, 1785.

Giuliani, Luigi, «La tercera parte: historia editorial», in *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, vol. 1, Lleida, Milenio, 2002, pp. 11-48.

Greer, Margaret, and Alejandro García, directors, *Manos*. Available at www.manos.net (accessed 9 Jun. 2017).

Hildner, David, «Los Guzmanes de Toral: valimiento y rusticidad en un drama lopesco», *Laberinto*, 8, 2015, pp. 4-14.

Ioppolo, Grace, «The Transmission of an English Renaissance Play-Text», in Kinney and Hopper, pp. 545-559.

Kinney, A. F., and T. W. Hopper, eds., *A New Companion to Renaissance Drama*, Hoboken, NJ, John Wiley and Sons, 2017.

Kohler, Eugène, «La date de composition de "El ejemplo de casadas" de Lope et la valeur chronologique du "gracioso"», *Bulletin Hispanique*, 47.1, 1945, pp. 79-91.

—, «A propos de la date de composition de "El ejemplo de casadas" de Lope», *Bulletin Hispanique*, 48.3, 1946, pp. 264-9.

Krabbenhoft, Kenneth, *Neoestoicismo y género popular*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.

Labeaga Mendiola, Juan Cruz, «El teatro en Viana en los siglos XVI y XVII», *Príncipe de Viana*, 205, 1995, pp. 527-49.

Lilao, Óscar, «La biblioteca de la Casa de Osuna en las bibliotecas universitarias españolas: marcas de procedencia», *Pecia Complutense*, 12.22, 2015, pp. 34-44.

Lough, John, «The Earnings of Playwrights in Seventeenth-Century France», *The Modern Language Review*, 42.3, 1947, pp. 321-336.

Marín, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1962.

Marín Cepeda, Patricia, «Nuevos documentos para la biografía de Tomás Gracián Dantisco, censor de libros y comedias de Lope de Vega (I)», in *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega*, edited by G. Vega and H. Urzáiz, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 705-714.

Martínez Millán, José, and Maria Antonietta Visceglia, *La Monarquía de Felipe III: La Casa del Rey*, vol. 2, Madrid, MAPFRE, 2008.

McKendrick, Melveena, *Theatre in Spain: 1490-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Mira de Amescua, Antonio, *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, ed. by M. González and M. C. García, in *Teatro completo*, Vol. 6, ed. by A. de la Granja, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 117-225.

Morley, Sylvanus, and Courtney Bruerton, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias, with a Discussion of Doubtful Attributions, the Whole Based on a Study of his Strophic Versification*, New York, The Modern Language Association of America, 1940.

Navarro, Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Editorial Labor, 1991.

Paciencia en la fortuna, La, MS 16459, Biblioteca Nacional de España, Madrid. 1-56v.

Paciencia en la fortuna, La, CC*IV 28033, Comedias de Diferentes Autores, vol. 74, no. 2. Biblioteca Palatina di Parma, Parma. 1-55r.

Paz y Meliá, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, vol. I, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934.

PEALE, C. George, «Comienzos, enfoques y constitución de la comedia de privanza en la "Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros auctores"», *Hispanic Review*, 72.1, 2004, pp. 125-56.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, «Lope, Lerma y su duque a través del epistolario y varias comedias», in *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, ed. by B. García and M. L. Lobato, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 269-289.

Pere. Crònica, ed. by Anna Cortadellas, Barcelona, Edicions 62, 1995.

PERRY, Curtis, *Literature and Favoritism in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

PRESOTTO, Marco, *Le Commedie Autografe di Lope De Vega: Catalogo e Studio*, Kassel, Reichenberger, 2000.

QUEVEDO, Francisco de, *Cómo ha de ser el privado*, ed. by L. Gentilli, Viareggio / Lucca, Baroni, 2004.

RESTORI, Antonio, «La Collezione CC*IV. 28033 della Biblioteca Palatina-Parmense», *Studi di Filologia Romanza*, 6, 1893, pp. 1-156. Available at www.cervantesvirtual.com (accessed 4 Feb. 2019).

RÍOS MAZCARELLE, Manuel, *Diccionario de los Reyes de España. Tomo I (411-1474)*, Madrid, Alderabán, 1995.

SALOMON, Noël, «Sur les représentations théâtrales dans les "pueblos" des provinces de Madrid et Tolède (1589-1640)», *Bulletin Hispanique*, 62.4, 1960, pp. 398-427.

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Antonio, *Medinaceli y Colón: La otra alternativa del Descubrimiento*, Madrid, MAPFRE, 1995.

SARRIÓ RUBIO, Pilar, *La vida teatral valenciana en el siglo XVII: Fuentes documentales*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2001.

SCHROTH, Sarah, *The Private Picture Collection of the Duke of Lerma*, Dissertation, New York, New York University, 1990.

SHAPIRO, Michael, «Boy Companies and Private Theaters», in Kinney and Hopper, pp. 268-281.

Sieber, Harry, «The Magnificent Fountain: Literary Patronage at the Court of Philip III», *Cervantes*, 18.2, 1998, pp. 85-116.

Trambaioli, Marcella, «Lope de Vega y la casa de Moncada», *Criticón*, 106, 2009, pp. 5-44.

—, «"Aquí, Senado, se acaba…": normas implícitas y rasgos dramáticos del teatro de cámara de Lope de Vega», in *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore*, ed. by G. Poggi and M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2011, pp. 185-198.

Urzáiz, Héctor, director, *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales (CLEMIT)*. Available at www.clemit.es (accessed 20 Dec. 2017).

Varey, J. E, and N. D Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: estudio y documentos*, 6 vols, London, Támesis, 1971.

Vega, Lope de, *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*, ed. by Marie-Françoise Déodat-Kessedjian and Emmanuelle Garnier, in *Comedias de Lope de Vega. Parte V*, Lleida, Milenio, 2004, pp. 35-157.

—, *Fiestas de Denia*, ed. by M. G. Profeti and B. García García, Firenze, Alinea, 2004.

—, *La fortuna merecida*, ed. by Ana Isabel Sánchez, Madrid, in *Comedias. Parte XI*, vol. 2, Gredos, 2012, pp. 611-783.

—, *El peregrino en su patria*, ed. by Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973.

—, *La privanza del hombre*, MS 17017, Biblioteca Nacional de España, Madrid. 3-28.

—, *Los ramilletes de Madrid*, ed. by Elizabeth Wright, in *Comedias. Parte XI*, vol. 1, Madrid, Gredos, 2012, pp. 467-610.

Vélez de Guevara, Luis, *El espejo del mundo*, ed. by William Manson and George Peale, introduction by Maria Grazia Profeti, Newark, Juan de la Cuesta, 2002.

—, *El Lucero de Castilla y Luna de Aragón*, ed. by William R. Manson and C. George Peale, introductions by Javier J. González Martínez and Gareth A. Davies, Newark, Juan de la Cuesta, 2013.

Westfall, Suzanne, «"What revels are in hand?" Performances in the Great Households», in Kinney and Hopper, pp. 322-336.

Wilder, Thornton, «Lope, Pinedo, Some Child-Actors, and a Lion», *Romance Philology*, 7.1, 1953, pp. 19-25.

Wright, Elizabeth, *Pilgrimage to Patronage: Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2001.

Zurita, Jerónimo, *Anales de la Corona de Aragón*, vol. 1, ed. by Ángel Canellas López, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1967.

No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid: problemas de identificación y de atribución

Roberta Alviti
Università degli Studi de Cassino e del Lazio Meridionale (Italia)
r.alviti@unicas.it

Recibido: 11 de febrero de 2019
Aceptado: 26 de febrero de 2019

https://doi.org/10.14603/6D2019

RESUMEN:

El artículo se centra en la comedia *No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid*, escrita en colaboración entre Jerónimo de Cáncer y Velasco, Juan de Matos Fragoso y Agustín Moreto. La tarea preliminar es la de distinguir dicha pieza, hacendo hincapié en los testimonio manuscritos e impresos, de otra con la que se ha confundido con frecuencia, con razón del parecido de argumento y de título: *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid*, que se puede razonablemente atribuir a Cristóbal de Monroy y Silva. A continuación, se intenta averiguar las efectivas autorías de sendos actos, basándose en criterios de tipo métrico.

PALABRAS CLAVE:

No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid; comedia escrita en colaboración; análisis métrico.

ARTENUEVO
Revista de Estudios Áureos
ISSN: 2297-2692
Arte Nuevo 6 (2019): 90-109

unine
Université de Neuchâtel
Institut de langues et littératures hispaniques

No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid: Identification and Authorship Problems

ABSTRACT:

The article focuses on the comedy *No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid*, written in collaboration between Jerónimo de Cáncer and Velasco, Juan de Matos Fragoso, and Agustín Moreto. The preliminary task is to distinguish this piece, taking into allow the manuscript and printed texts, from another with which it has been often confused, with reason of the similarity of argument and title: *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid*, which can reasonably be attributed to Cristóbal de Monroy y Silva. Next, we try to find out the effective authorship of both acts, based on criteria of metric type.

KEYWORDS:

No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid; Play Written in Collaboration; Metrical Analysis.

CC BY NC SA

La comedia *Los mártires de Madrid* se imprimió en el volumen *Doce comedias de Lope de Vega Carpio. Parte veinte y nueve*, volumen espurio —según demostró Maria Grazia Profeti (1988: 151, 158)— publicado en Huesca por Pedro Lusón en 1634[1]. La obra no se menciona en ninguna de las dos listas de *El Peregrino*; no obstante, Menéndez y Pelayo, en su introducción a la edición de la comedia, acepta la paternidad de Lope (1895: XXI). Por el contrario, Morley y Bruerton (1968: 501), que, basándose en su estructura métrica, fechan la obra entre 1602 y 1606, consideran dudosa la autoría del Fénix.

El único dato cierto es que la pieza sirvió de modelo para otras dos[2], según señalaron ya Cotarelo (1927: 473) y Ruth Lee Kennedy (1932: 125), a saber: *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid* y *No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid*; de esta última, que es la comedia objeto de presente trabajo, estoy preparando la edición crítica en el ámbito del proyecto del equipo de *Moretianos.com* dedicado a la edición y al estudio del teatro completo de Agustín Moreto[3].

Se trata de una pieza perteneciente al subgénero de la «comedia de cautiverio»[4] en el que, desde luego, es muy frecuente que aparezcan personajes «renegados» y mártires de la fe cristiana. En estas comedias la realidad histórica no es más que un punto de partida asequible para explicar los acontecimientos, incluso los más catastróficos, de una manera favorable a España y a los españoles. La mayoría de estas piezas de tema

[1] El presente trabajo se enmarca dentrodel proyecto PRIN 2015 - Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali» y dentro del Proyecto I+D Excelencia del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Fondos FEDER, ref. FFI2017-83693-P.

[2] También hay que señalar la existencia de otra obra que guarda cierto parentesco con la comedia lopesca, es decir *El mártir de Madrid*, conservada en un manuscrito autógrafo de la Biblioteca Nacional de España y tradicionalmente atribuida a Antonio Mira de Amescua. Sin embargo, se ha demostrado (Alviti, 2010) que se trata de un texto escrito en colaboración entre Mira de Amescua, Luis de Belmonte Bermúdez y otro autor no identificado.

[3] El equipo moretianos.com forma parte del grupo de investigación PROTEO dirigido por la profesora María Luisa Lobato y radicado en la Universidad de Burgos; [véase la página web http://www.moretianos.com/proyecto.php (Consulta: 20 de octubre de 2018)]

[4] Me baso en la denominación utilizada por Rosa Navarro Durán (1994) y Thomas E. Case (1995: 35) para referirse a algunos títulos lopescos que definen como «comedia de cautivos» y «captivity plays». El término más utilizado para el subgénero es el de *comedia bizantina*. A propósito de las posibles denominaciones, véase Fernández Rodríguez (en prensa).

moro o turco se inspiran en hechos y / o personajes reales que se adaptan a las necesidades de la intriga; en las comedias que nos ocupan aquí, sin embargo, los protagonistas no son personajes históricos, pero sí se mueven en un escenario histórico plausible.

La acción de *No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid* empieza en Madrid, donde don Luis de Osorio, injustamente celoso de su novia, Leonor, mata a su hermano y por esa razón huye de la ciudad-con el gracioso Mastuerzo. Leonor, acompañada de su criada Inés, también sale de la ciudad en busca de su novio. Mientras tanto, en un barco que está a punto de llegar a Cartagena, viaja Hacén, jefe del ejército del rey de Túnez y Solimán, prometido de la hija de éste, Arminda. Con él se encuentra Celín, su lugarteniente, también enamorado de Arminda; los dos relatan la reciente victoria sobre el rey de Fez, Amurates. Hacén y Celín, acompañados de sus tropas, desembarcan para invadir el territorio cristiano; Hacén muere en batalla. En la misma, entre las huestes cristianas se encuentra don Luis, que es hecho prisionero y conducido a presencia de Celín, quien teme ser inculpado de la muerte de Hacén. Al notar que el prisionero es enormemente parecido al muerto, le pide que le sustituya. Luis, tras una breve vacilación, acepta. Mastuerzo, que se había separado de su amo y que acaba de reencontrar a Leonor en un pueblo cercano, también es capturado. Al principio del segundo acto, la escena se traslada a la corte de Arminda, quien, junto a Muley, acoge y agasaja a don Luis / Hacén, quien se porta de manera muy bizarra y se justifica diciendo que sufre de melancolía. Además, cuando la Reina le ofrece su mano, él la rechaza. En el palacio de Arminda, mientras tanto, se encuentran Mastuerzo y Leonor, también prisionera, quien, por su belleza y su modestia, pasa a ser criada de Arminda. Don Luis reencuentra a Mastuerzo, a quien finge no reconocer, y a Leonor, a la que, efectivamente, no reconoce, quedando, no obstante, prendado de ella. Al encontrarse solos los dos, Leonor le confiesa que él es el retrato de su novio y le cuenta su historia; Luis comprende que la moza es su esposa Leonor, quien nunca le ha sido infiel. Así que, cuando Arminda le ofrece su mano y la corona, él las rechaza. Además, la Reina le descubre conversando con Leonor y, celosa, le castiga entregándolo a Celín y haciéndolo encarcelar; Celín se propone liberarle y restituirle a su patria. Luis se muestra a Leonor en traje de esclavo y le confiesa ser su antiguo novio. Mientras tanto, Arminda no comprende por qué Hacén / don Luis se niega a casarse con ella y aun cuando el joven le desvela su verdadera identidad vuelve a proponerle matrimonio y corona, pidiéndole

renegar. Don Luis rehúsa, afirmando: «No hay reino como el de Dios». Arminda condena a muerte a Luis, Leonor y Mastuerzo. Celín intenta salvarlos, pero los dos mueren: Leonor crucificada y don Luis atravesado con una lanza. El martirio del matrimonio cristiano provoca la conversión de Celín.

El argumento de la pieza, aun guardando cierta relación con la obra lopesca[5], parece derivar directamente de *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid*[6]. La semejanza de los argumentos y de los títulos llevó a Cotarelo a considerar *No hay reino* una variante de *Dejar un reino* y no una verdadera refundición. De la misma forma, a lo largo de los años, otros estudiosos creyeron que se trataba no de dos obras distintas sino de una única pieza, que presentaba una variante en el título.

Las dos comedias ofrecen, por lo tanto, muchos problemas no solo de identificación, sino también de atribución. Para desenredar esta cuestión bastante complicada será util, a partir de los respectivos *incipit y explicit*, describir la tradición textual de cada una de las dos piezas y señalar la atribución que figura en cada testimonio.

[5] Una sinopsis argumental de la *Los mártires de Madrid* se encuentra en base de datos ARTELOPE [véase la página web https://artelope.uv.es/basededatos/browserecord.php?-action=browse&-recid=220#caracterizaciones (Consulta: 15 de octubre de 2018)]

[6] La acción de *Dejar un reino por otro* transcurre entre Madrid y Constatinopla: empieza en la ciudad turca con Solimán, heredero del trono de su tío Amurates y futuro esposo de Luna, hija del mismo, recién vuelto de una campaña vitoriosa en Hungría, quien recibe grandes festejos en la Corte. Acto seguido, el joven se despide de su prima y novia para participar en otra expedición militar a Hungría junto al Visir Celín, a su vez enamorado de Luna. Al mismo tiempo, en Madrid, el autor urde otras intrigas amorosas. Ricardo está enamorado de Flora, pero ésta le confiesa su amor por Enrique, hermano de él que, tres años antes, después de matar a un pretendiente de la joven, tuvo que huir de Madrid. Flora, después de enterarse que Enrique está en Flandes, decide ir a buscarlo. Ricardo y Feliciano, su padre, víctimas a su vez de una aventura que provoca la muerte de un hombre, están obligados a abandonar Madrid. En Constantinopla, Amurates aprende de Celín la derrota de sus armadas en Hungría y la desaparición de su sobrino Solimán; el sultán ordena a Celín partir en búsqueda del heredero bajo pena de muerte. Enrique, salido de Flandes, es capturado por los turcos, y se encuentra cautivo en la galera en la que viaja Celín. El visir nota el parecido entre Enrique y Solimán y le convence para que sustituya al príncipe desaparecido, pero renunciando a casarse con Luna. Enrique acepta, a condición de conservar su fe. Al mismo tiempo, llegan a la corte de Amurates Ricardo, su criado Pipote, Feliciano y Flora, capturados por Alí Hamete. Enrique, que acaba de encontrar al Sultán y a Luna, amenazado por Celín, finge no conocerlos. Mientras Enrique-Solimán lucha en contra de los persas, el sultán Amuraters muere; Luna le ofrece a Enrique su mano y su reino, pero el joven retrasa las bodas; luego la princesa ve a Enrique, en trajes de cautivo, confesar su amor a Flora y, aun reconociendo el engaño, le pide que renuncie a la fe católica y que se case con ella. Enrique vacila, pero inspirado por la Virgen de Atocha, rehúsa a Luna que, celosa, le manda matar junto a su padre y a su hermano; los tres mueren empalados y Flora muere de dolor a los pies de Enrique. La pieza acaba con el matrimonio de Celín y Luna; véase Alviti, en prensa.

Dejar un reino por otro y mártires de Madrid

Incipit: No estoy en mí de tristeza
Explicit: la traen nuestros anales

Testimonios:

a) *Los mártires de Madrid*
Manuscrito 14.814 de la Biblioteca Nacional de España, ¿1659?, 39 hojas.
Este testimonio atribuye la comedia a «Tres ingenios».

b) *Los mártires de Madrid y dejar un reino por otro*
Manuscrito 16.797 de la Biblioteca Nacional de España, finales del siglo XVII, 51 hojas.
Este testimonio atribuye la comedia a «Tres ingenios».

c) *Dejar un reino por otro y los mártires de Madrid*
Edición en *Parte* XLIV de las *Comedias Nuevas Escogidas*, Madrid, por Roque Rico de Miranda, a costa de Juan Martín Merinero, 1678, págs. 72-109.
Este testimonio atribuye la comedia a «don Jerónimo Cáncer, don Sebastián de Villaviciosa y Moreto» en el encabezamiento y únicamente a Moreto en el *explicit*.

d) *Dejar un reino por otro y los mártires de Madrid*
Suelta, Murcia, Juan López, [s. a]., 35 págs.
Este testimonio atribuye la comedia a Agustín Moreto.

e) *Dejar un reino por otro y los mártires de Madrid*
Suelta, Sevilla, Francisco de Leefdael, núm. 236, [s. a]., 32 págs.
Este testimonio atribuye la comedia a Agustín Moreto.

Sin embargo, Luca de Tena y Miazzi Chiari (1979: 116) señalan que este texto es idéntico a la obra de Cristóbal de Monroy y Silva titulada *Los tres soles de Madrid* (1968: 270), de la que encontraron una edición suelta, sin pie de imprenta, en la Biblioteca Palatina de Parma. La existencia de este ejemplar, además de una serie de razones estilísticas y métricas, lleva a las dos estudiosas a rechazar la paternidad de Moreto, solo o en colaboración con Cáncer y Villaviciosa, y a defender que la comedia de la que hablamos puede atribuirse a la pluma de Monroy y Silva (1979: 116), tal y como había señalado Kennedy (1932: 125). Por lo que se refiere a la fecha de composición, solo se podría establecer una fecha *ante quem*, es decir 1649, el año de la muerte de Monroy y Silva.

En cambio, *No hay reino como el de Dios* puede atribuirse, más razonablemente, a la responsabilidad de Moreto. De esta comedia, de hecho, se conservan tres manuscritos y tres ediciones sueltas y en todos estos testimonios se asigna a Cáncer, Moreto y Matos en el *explicit*.

Dejar un reino por otro y mártires de Madrid

Incipit: Así, traidor de mi agravio
Explicit: de Cáncer, Moreto y Matos

a) *La Gran comedia Los mártires de Madrid y dejar un reino por otro*

Manuscrito 15.814 de la Biblioteca Nacional de España, finales del siglo XVII, 42 hojas.

b) *La Gran comedia Los mártires de Madrid y dejar un reino por otro*

Manuscrito 16.461 de la Biblioteca Nacional de España, 55 hojas; en la última hoja hay una indicación que reza: «Saquela por los papeles por mandado de Jerónimo de Heredia, mi autor, en Lisboa, a 10 de setiembre de 1670 años. Juan García de Iturrioste». En la portada pone: «D. Francisco Saelices. Los Mártires de Madrid, comedia en tres jornadas».

c) *La Gran comedia Los mártires de Madrid y dejar un reino por otro*

Manuscrito 17.100 de la Biblioteca Nacional de España, 44 hojas; en la última hoja hay unas licencias para la respresentación fechadas en Huesca, 1698.

En la portada pone: «Jessus, Maria y Joseph = Los Mártires de Madrid. Jornada 1.ª, de Juan Fco. Saelizes».

d) *Dejar un reino por otro: gran comedia*

Manuscrito 18.074 de la Biblioteca Nacional de España, siglo XVII.

Se encuentra en el tomo segundo de *Comedias varias*, un tomo colecticio de piezas de varios autores, ff. 51*r*-108*v*.

f) *No hay reino como el de Dios y martires de Madrid*

Suelta, Madrid, Antonio Sanz, 1730, núm. 67, 16 págs.

g) *No hay reino como el de Dios y martires de Madrid*

Suelta, Sevilla, Imprenta castellana y latina de Diego López de Haro, núm 5, [s.a.], 31 págs.

Los problemas de identificación de nuestra comedia se deben al hecho de que precisamente en el *explicit* todos los manuscritos rezan: «y aquí tiene fin dichoso, / si merece vuestro aplauso, / *Dejar un reino por otro*, / de Cáncer, Moreto y Matos». A todo ello hay que añadir el hecho de que dichos manuscritos van rotulados *La Gran Comedia / Los Mártires de Madrid y / Dejar un reino por otro*. Pero, contrariamente a lo que pasa con *Dejar un reino*, la tradición textual se presenta unánime en la atribución a Jerónimo de Cáncer, Juan de Matos Fragoso y Agustín Moreto. Además, sabemos que Moreto, Matos y Cáncer escribirían juntos otras cinco piezas, y el propio Moreto trabajó con Cáncer y Matos por separado en muchas otras ocasiones[7]; el carácter estable del equipo

[7] Un «dato significativo que se puede rastrear del examen de las comedias colaboradas del Siglo de Oro se refiere a la tendencia de los comediógrafos, clara y acusada, a colaborar siempre con los mismos autores. Probablemente la creación de un *équipe* se debería a las relaciones de amistad entre los autores, relaciones que se revelarían provechosas también desde el punto de vista artístico y profesional, y que favorecerían la creación de grupos que se reunirían y compondrían según las peticiones y las necesidades del momento. Efectivamente, […] Moreto también colabora

compuesto por los tres dramaturgos es, por lo tanto, una prueba ulterior que confirma la autoría propuesta en los testimonios.

Si damos por sentado que el orden de autores que aparece en todos los testimonios indica efectivamente la autoría de cada uno de los actos, Cáncer sería autor de la primera jornada, Moreto de la segunda y Matos de la tercera. Sin embargo, es cierto que, hablando de comedias colaboradas, en ausencia de autógrafos que permitan atribuir con toda seguridad una jornada o un segmento de texto a un dramaturgo u otro, la tarea de determinar la atribución de cada jornada es muy difícil. Tampoco podemos considerar fiable el orden en el que aparecen los nombres en los encabezamientos y en los *explicit* de las piezas.

A la hora de editar la comedia se hace preciso intentar averiguar las efectivas autorías de sendos actos. Conviene hacer algunas observaciones a este propósito: el estudio del *corpus* de comedias colaboradas ha puesto de relieve el hecho de que algunos de los dramaturgos que se dedicaban a la escritura mancomunada se «especializaban» (Alviti, 2006: 17) en la composición de partes específicas de las piezas, según resulta de los encabezamientos de las comedias y de los actos, las fórmulas presentes en los *explicit* de los testimonios impresos, de las portadas y de las firmas de los manuscritos. Por ejemplo, Juan Bautista Diamante se encargaba generalmente de la segunda jornada, mientras que a Calderón se le encomendaba la escritura de la tercera (Alviti, 2006: 17). Posiblemente este esquema redaccional se relacionara con la habitual convención de asignarle al dramaturgo más célebre e importante el desenlace de la comedia. Por lo tanto, considerando el hecho de que Moreto colaboraba habitualmente con «segundones», sería lógico suponer que, en cualquier caso, le hubiera tocado a él, quien era el dramaturgo que de mayor prestigio gozaba, redactar los actos finales. No obstante, hay que tener en cuenta un estudio de Trambaioli (2008), en el que se pone de manifiesto que Moreto suele hacerse cargo de las jornadas segunda o tercera, aunque la estudiosa reconoce que puede haber excepciones, como en el caso de *Hacer remedio el dolor*, comedia de la que el madrileño redactó el primer acto. Basándonos en estas

habitualmente con los mismos nombres, dramaturgos de segunda fila como Cáncer y Velasco, Matos Fragoso y Martínez de Meneses. En particular, el equipo compuesto por Cáncer, Matos y Moreto tuvo un carácter de estabilidad incuestionable, ya que los tres compusieron juntos en 8 ocasiones, contando también las comedias para las que la autoría de uno de ellos sigue *sub iudice* (*La adúltera penitente*, *Hacer remedio el dolor*); además colaboró en dos ocasiones por separado sea con Cáncer sea con Matos Fragoso» (Alviti, 2018: 134).

consideraciones y contrariamente a lo que se podría suponer, podemos afirmar que Moreto no se «especializó» en confeccionar partes específicas del texto. Por lo tanto, a la hora de formular hipótesis sobre cuál de los tres actos sería responsabilidad de nuestro dramaturgo, tampoco podemos contar con el apoyo de consideraciones de carácter estadístico.

Resulta más útil, en cambio, intentar averiguar la autenticidad de las atribuciones de sendos actos basándose en patrones temáticos, estructurales y formales, entre los que destaca la métrica. Hasta la fecha, nuestros intentos de dirimir la cuestión de las autorías han hecho hincapié precisamente en el criterio métrico, cotejando la estructuración en versos de *No hay reino* con la de otras piezas de autoría cierta. Hay que señalar, por lo que sefiere a las características métricas de las piezas moretianas, que hasta hace poco solo contábamos con un artículo de Morley (1918). Empero, gracias a la edición de las comedias de Moreto que el grupo de los moretianos está acometiendo, ya disponemos de un *corpus* de piezas cuyas formas métricas se han estudiado; se trata de un conjunto homogéneo por la proximidad de su redacción, o sea el de la *Primera parte*, impresa en 1654, que, en efecto, contiene obras compuestas y estrenadas no muy lejos de esa fecha. Además, contamos con dos estudios que abordan dicho conjunto desde unos criterios métricos: el de María Luisa Lobato (2010), en el que la autora estudia precisamente la versificación de los textos de la *Primera parte* y ofrece un cuadro porcentual, y el de Delia Gavela (2013), quien examina las distintas estructuras estróficas presentes en *El Bruto de Babilonia*, escrita por Matos, Moreto y Cáncer, cotejándolas con las que se utilizan en los otros textos editados en la *Primera parte*. Se trata de dos contribuciones que no se limitan a un simple recuento métrico-cronológico, como hizo en su época Morley, sino que inciden en los recientes estudios sobre la segmentación del texto teatral y la correspondencia entre los cambios de forma métrica y los de espacio, tiempo y situación dramática. El estudio de Gavela, en particular, ha sido de gran apoyo a la hora de establecer unos patrones métricos de referencia, amén de proporcionar informaciones muy útiles y un valioso planteamiento metodológico.

Del examen de este conjunto de obras se infiere que las estrofas privilegiadas por Moreto son el romance y las redondillas, conforme al *usus* de la segunda época del teatro áureo, que es cuando, al contrario que en de época lopesca, el uso del romance se hace mucho más generalizado respecto a la redondilla.

A continuación se propone el esquema métrico de los tres actos y de cada acto se ofrecen los porcentajes de las estrofas utilizadas[8].

Primer acto

Versos	Estrofa	Número de versos
1-304	Romance é-a	304
305-316	Endecasílabos en pareados	12
317-420	Octavas	104
421-622	Romance á-o	202
623-946	Romance é-o	324

Segundo acto

Versos	Estrofa	Número de versos
947-950	Copla arromanzada	4
951-964	Silva	14
965-968	Copla arromanzada	4
969-1046	Silva en pareados	78
1047-1050	Copla arromanzada	4
1051-1168	Redondillas	118
1169-1350	Romance é-a	182

[8] Para el presente trabajo se utiliza el texto establecido en mi edición provisional de la misma, base de una futura edición crítica, disponible en la página web http://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/ClbNoHayReino.pdf (Consulta: 21 de octubre de 2018).

1351-1414	Redondillas	64
1415-1498	Romance é-a	84
1499-1815	Romance é-e	317

Tercer acto

Versos	**Estrofa**	**Número de versos**
1816-1955	Redondillas	140
1956-1959	Copla arromanzada	4
1960-1983	Redondillas	24
1984-1987	Copla arromanzada	4
1988-2003	Redondillas	16
2004-2007	Copla arromanzada	4
2008-2115	Redondillas	108
2116-2119	Copla arromanzada	4
2120-2149	Romance é-a	30
2150-2153	Copla arromanzada	4
2154-2472	Romance é-a	319
2473-2537	Quintillas	65
2538-2581	Romance á-o	44
2582-2601	Quintillas	20
2602-2619	Romance á-o-	18

2620-2629	Quintillas	10
2630-2689	Romance á-o-	60
2690-2694	Copla arromanzada (5 versos)	5
2695-2710	Romance á-o-	16

	Romance	**Redondillas**	**Quintillas**	**Silvas**	**Coplas**	**Octavas**	**End. en pareados**
1er acto	87,33	-----	-----	-----	-----	11	1,26
2o acto	67,08	20,94	-----	10,58	1,38	-----	-----
3er acto	54,47	32,21	10,62	-----	2,7	-----	-----

Es evidente que la selección métrica del primer acto entra en conflicto con la forma de hacer de Moreto: nótese, además de la sencillez estrófica, el hecho de que el arranque del acto es en romance, lo que, según señala Gavela, es bastante singular, ya que «Únicamente *Trampa adelante* da comienzo a la obra con un largo romance de más de quinientos versos» (2013: 148). Nótese también el número muy abundante de versos en romance y la ausencia completa de redondillas. La versificación de este acto parece más bien corresponder al *usus scribendi* de Matos Fragoso, que, según señala Morley (1918: 168-169), se caracteriza por una marcada pobreza estrófica y la abundancia de actos sin redondillas. Estas consideraciones nos llevarían no solo a descartar que la primera jornada sea de Moreto, sino también a cuestionar el orden de autores propuesto en los testimonios, que atribuye a Matos la tercera jornada.

Por lo tanto, hay que centrar nuestras investigaciones en la segunda y en la tercera jornada. Según nos informa Gavela

> Moreto gusta de iniciar sus jornadas en redondillas. Así ocurre en los tres actos de cuatro de las obras de la primera parte: *La fuerza de la ley*, *Hasta el fin nadie es dichoso*, *Los jueces de Castilla, Lo que puede la aprehensión*; mientras que en otras seis sólo uno de los actos,

> con más frecuencia el tercero, comienza con otra estrofa: *El mejor amigo, el rey, El desdén, con el desdén, La misma conciencia acusa*, *San Franco de Sena, Trampa adelante* y *Antíoco y Seleuco*. Mientras que *De fuera vendrá* arranca con silvas la primera jornada y las demás con redondillas. (2013:148)

A partir de estas consideraciones, resultarían compatibles con las costumbres métricas moretianas el principio del segundo y del tercer acto, ya que, aunque poco frecuentes, se dan casos de *incipit* en silvas: además del citado caso de *De fuera vendrá*, contamos con los ejemplos del primero y del segundo acto de *El poder de la amistad* y del tercero de *San Franco de Sena*. Se puede observar que el segundo acto empieza con una copla arromanzada, lo cual resulta ser un caso bastante singular en la producción dramática moretiana, ya que la misma clase de *incipit* no aparece en ninguna de las comedias de la *Primera parte*, pero sí se encuentra en el tercer acto de *El Bruto de Babilonia*, del que podría ser responsable nuestro dramaturgo (Gavela 2013: 148). Sin embargo, optamos por considerar el empleo de la copla más bien puramente enfático y no funcional: se trata, en efecto, de cuatro versos cantados, y, como sabemos, esta clase de segmento textual, tal y como los pasajes líricos, no tiene importancia específica en el desarrollo de la acción. Por todo esto, nos inclinamos a atribuir la función de estrofa de arranque a la silva que sigue a la copla arromanzada. Por otra parte, sabemos que tanto los pasajes cantados como los de carácter lírico suelen estar «englobados»[9], o «incrustados»[10], en una secuencia métrica distinta y más amplia mientras que, generalmente, redondillas o romances se utilizan como estrofas «englobadoras». Se trata de una técnica que cobra especial relevancia en la dramaturgia moretiana; como se puede ver en el esquema, de hecho, en el segundo acto, se ofrecen tres casos de pasajes cantados en coplas arromanzadas, que es una forma «incrustada» habitual en Moreto (1918: 168). Creo que el primer caso, que se acaba de examinar, no se puede considerar una «incrustación» *stricto sensu*, al faltar un segmento métrico distinto antepuesto. El segundo ejemplo es canónico por lo que se refiere a las modalidades de «incrustación», al estar precedido y seguido por unos versos dispuestos en la misma clase de estrofa; lo que

[9] Utilizo la nomenclatura elaborada por Marc Vitse en el primero de sus trabajos dedicados a la segmentación del texto teatral (1998); sobre la cuestión planteada por el estudioso francés véase tan solo los trabajos recogidos en Antonucci (2007).

[10] Es el término acuñado por Morley (1918: 164) con especial referencia a la dramaturgia moretiana.

resulta singular es el empleo de la silva con función «englobadora», ya que, según acabamos de comprobar, Moreto utiliza con esta función casi exclusivamente el romance y las redondillas. Nótese, además, que se mantiene el aumento de versos en romance en el segundo acto respecto a la media de las obras de la *Primera parte,* en detrimento de las redondillas. Podemos afirmar, pues, que, en líneas generales, las estrofas utilizadas en este acto y sus porcentajes resultan compatibles con las técnicas de versificación que son características de las comedias moretianas de la *Primera parte*.

Desgraciadamente, la cuestión de la autoría moretiana sigue en pie, ya que la misma consideración sobre la compatibilidad métrica se aplica también a la estructura estrófica de la tercera jornada, que, además, se distingue por un *incipit* típicamente moretiano: las redondillas. Es más: se detecta una aumentada presencia, con respecto al segundo acto, de segmentos métricos «incrustados». Contamos, de hecho, con ocho posibles casos de estrofas englobadas: se trata de seis coplas arromanzadas, de las que tres se insertan en medio de redondillas y tres en medio de series en romance, mientras que una está insertada entre una tirada en redondillas y un romance, lo que no responde al patrón habitual; aparecen tres secuencias de quintillas, «incrustadas» en medio de versos en romance. Cabe señalar que, en este último caso, mientras que la forma «englobadora» es la acostumbrada, el empleo de las quintillas en función de forma «incrustada» se aleja, indudablemente, de la fórmula habitual, ya que, normalmente las quintillas desempeñan el papel de estrofa «englobadora».

Ahora bien, a la hora ya de esbozar unas conclusiones podemos afirmar que la evaluación basada en criterios métricos-estróficos nos permite descartar la hipótesis de que Moreto escribiera el primer acto, pero no es solvente por lo que se refiere a la autoría de la segunda y la tercera jornada. Por lo tanto, será necesario acudir a otros posibles criterios de investigación. El citado estudio de María Luisa Lobato (2010), incide en un rasgo que se repite en casi todas las obras de la *Primera parte:* la introducción del relato de unos antecedentes, mediante un verbo *dicendi*, que señala, además, un cambio métrico y estructural. Se trata de expresiones como «Oíd atentos», «Pues escucha», «Oigan», etcétera, presentes también en la producción dramática de otros autores, pero cuya presencia es especialmente acusada en las obras moretianas. Sin embargo, en nuestra comedia no se encuentra ni un ejemplo de fórmulas de este tipo. Lo ideal sería detectar en el segundo o en el tercer acto la presencia de las que la profesora Lobato

(2013) llama «marcas de autor», o sea locuciones o estilemas típicos de Moreto o de Cáncer; pero, como afirma la misma estudiosa, «hay que ser un excelente conocedor de la obra de un dramaturgo para ser capaz de individuar y de asociar a él y solo a él algunas "marcas de teatralidad" que permitan individuar la atribución de un pasaje concreto».

Lo que podría resultar útil sería el cotejo con las obras de Cáncer, pero, desgraciadamente, su *corpus* se limita principalmente a obras escritas en colaboración. En muchas de ellas, además, no hay datos internos que permitan saber cuál es la jornada o el fragmento compuesto por Cáncer. Solo contamos con dos piezas de autoría única, dos comedias burlescas que, de por sí, no representan un *corpus* de referencia fiable, dada su escasa consistencia y las peculiaridades métricas y estilísticas del género[11].

Me interesa también apuntar que no debe sorprender que no encontremos rasgos específicos de uno u otro autor o que, por lo que se refiere a la métrica, se detecten desviaciones con respecto a los patrones individuados en obras que son indiscutiblemente de Moreto. Nos inclinamos a pensar, de hecho, que cuando los dramaturgos se dedicaban a la escritura mancomunada no trabajaban con el esmero y el cuidado que reservaban a las piezas de autoría única, ni se preocupaban excesivamente de plasmar en las piezas colaboradas rasgos estilísticos típicos de su idiolecto; es probable, más bien, que intentaran desactivar las características más señaladas y reconocibles de su estilo.

Lo que me parece evidente es el hecho de que Cáncer, al escribir el segundo o el tercer acto, tuvo muy presente o, mejor dicho, imitó la técnica de versificación de Moreto. Eso no significa que Cáncer hubiera tenido acceso a la jornada que éste había escrito, porque cabe también la posibilidad de que cuando Cáncer escribió su parte del texto, Moreto aún no hubiera redactado la que le tocaba a él. Y eso, por lo menos de momento, resulta casi imposible de averiguar, ya que, además de desconocer las auténticas autorías de los actos segundo y tercero, todavía no se ha conseguido determinar si *No hay reino* se escribió diacrónica o sincrónicamente, es decir si los dramaturgos se sucedieron en la redacción o si compusieron simultáneamente el acto asignado, ensamblando el texto cuando cada uno de ellos había llevado a cabo su parte (Alviti: 2018).

La proximidad de la estructura y de la técnica de versificación de las dos jornadas se explica, más bien, porque Jerónimo Cáncer debía de conocer muy bien los patrones

[11] Parecidamente, sería conveniente someter la comedia al sistema de análisis estilométrico desarrollado por Germán Vega García-Luengos y Álvaro Cuéllar González (2017).

métricos característicos de Moreto, debido a las frecuentes colaboraciones entre los dos, amén del hecho de que por aquel entonces Moreto representaba un modelo dramático de seguro éxito y prestigio.

Ya a la hora de rematar estas páginas, algunas consideraciones sobre la fecha de composición. No tenemos elementos para determinar la data concreta: los testimonios que legan el texto son bastante tardíos, remontándose los manuscritos a los años 70 y 90 del siglo XVII; por lo que se refiere a las tres sueltas, la de Antonio Sanz lleva la fecha de 1730, mientras que las otras dos carecen de año, pero tienen las características típicas de las ediciones de fin de siglo. Tampoco nos ayudan a colocar cronológicamente la pieza las noticias sobre la representación, también tardías: en el manuscrito Ms. 17.100 aparecen licencias fechadas en Huesca en 1698; probablemente el manuscrito se refiere a una puesta en escena hecha por el autor de comedias Juan Francisco de Saelices, cuyo nombre figura en la portada de la primera jornada; el mismo nombre aparece en la portada del manuscrito 16.461, en cuya hoja final se encuentra la indicación «hecha en 1670 en Lisboa por Juan García de Ituriose por los papeles del autor Jerónimo de Heredia». Se sabe, además, por la base de datos *DICAT* que en abril de 1674 la compañía de Simón Aguado realizó una representación particular de la comedia en el Alcázar de Madrid. Del *DICAT*, además, se pueden sacar otras noticias de representación que se refieren a *Los mártires de Madrid*: podría tratarse no solo de nuestra comedia, sino también de la pieza de Lope o de la de Monroy y Silva.

Las informaciones sobre las puestas en escena proporcionadas por los manuscritos, por lo tanto, sugieren que la comedia debió de tener cierto éxito, pero no ayudan a fijar una fecha aproximada de redacción y tampoco se puede hacer hincapié en indicios del propio texto. La única referencia cronológica que podemos fijar, a condición de que demos por sentada la tríplice autoría Cáncer, Moreto, Matos es una fecha *ante quem*, es decir 1655, año de la muerte de Jerónimo Cáncer y Velasco.

Bibliografía

Alviti, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del siglo de oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea Editrice, 2006.

—, «El mártir de Madrid: un caso de atribución equivocada / parcial», en *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano del Siglo de Oro*, ed. de Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid / Olmedo, Universidad de Valladolid / Ayuntamiento di Olmedo / AITENSO-SECC, 2010, págs. 239-243.

—, «El proceso de escritura en colaboración: sincronía y diacronía», en *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro,* ed. de Juan Matas Caballero, Valladolid / Olmedo, Universidad de Valladolid / Ayuntamiento di Olmedo, 2017, págs. 15-27.

—, «Moreto colaborador», en *Escribir entre amigos: Agustín Moreto y el Teatro Barroco*, ed. de María Luisa Lobato, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, págs. 112-140.

—, «Frontera religiosa, identidaria y de género en *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid*», en prensa.

Antonucci, Fausta, ed. *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2007.

ARTELOPE. Base de Datos y Argumentos en el teatro de Lope de Vega. [Disponible en: https://artelope.uv.es/ (Consulta: 19 de octubre de 2018)]

Cáncer, Jerónimo de, Moreto, Agustín y Matos Fragoso, Juan de, *No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid*, ed. de Roberta Alviti, [Disponible en: http://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/ClbNoHayReino.pdf (Consulta: 21 de octubre de 2018)]

Case, Thomas E., «Serving the Enemy: Christians in the Service of Muslims in Lope's comedias», en *Texto y espectáculo: selected proceedings of the Fourteenth International Golden Age Spanish Theatre Symposyum (March 9-12, 1994) at the*

University of Texas, ed. de José Luis Suárez García, York (South Carolina), Spanish Literature Publications, págs. 25-36.

Cotarelo y Mori, Emilio, «La bibliografía de Moreto», *Boletín de la Real Academia Española*, 14, 1927, págs. 449-494.

Cuéllar González, Álvaro, y Vega García-Luengos, Germán, *EstilometríaTSO: Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro*, 2017. [Disponible en: http://estilometriatso.com (Consulta: 23 de diciembre de 2018)]

DICAT. Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español, Edición digital, dir. de Teresa Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger, 2008.

Fernández Rodríguez, Daniel, *Entre corsarios y cautivos: Las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y su legado*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, en prensa.

Kennedy, Ruth L., *The Dramatic Art of Moreto*, Northampton, Massachusetts, Departments of Modern Languages of Smith College, 1932.

Gavela García, Delia, «La métrica y sus implicaciones técnicas en *El Bruto de Babilonia* respecto a la *Primera Parte* de Moreto», *eHumanista*, 23, 2013, págs. 143-160. [Disponible en: http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume23/6%20ehumanista23.moreto.gavela.pdf (Consulta: 27 de noviembre de 2018)]

Lobato López, María Luisa, «*Verbum dicendi, verbum nuntiandi*: el dramaturgo alerta a su público», *Teatro de palabras*, 4, 2010, págs. 139-157.

—, «Hipótesis sobre la existencia de marcas de autor en la colaboración teatral: el caso de Rodríguez de Villaviciosa y Moreto», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 8, 2013, págs. 97-113. [Disponible en: http://www.anagnorisis.es/pdfs/n8/MariaLuisaLobato.(97-113)n8.pdf (Consulta: 10 de noviembre de 2018)]

Luca de Tena, Blanca y Miazzi Chiari, Maria Paola, «Problemas de atribución en torno a la comedia *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid*», *Boletín de la Real Academia Española*, 59, 1979, págs. 109-117.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, «Prólogo» a Lope de Vega, *Los mártires de Madrid*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, ed. de Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, vol. 5, XXI, págs. 111-145.

MORLEY, Sylvanus Griswold, «Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro: Alarcón and Moreto», *University of California Publications in Modern Philology* ,7.3, 1918, págs. 131-173.

— y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

NAVARRO DURÁN, Rosa (1994), «Lope juega con los límites: *Jorge Toledano*, una comedia de cautivos», en *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro (Actas de las XVI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1993*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla- La Mancha / Festival de Almagro, págs. 73-92.

PROFETI, Maria Grazia, *La collezione «Diferentes autores»*, Kassel, Reichenberger, 1988.

TRAMBAIOLI, Marcella, «*La Fingida Arcadia*, de 1666: autoría y escritura de consuno», en *Adversa y própera fortuna de Agustín Moreto*, ed. de María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel, Frankfurt am Main / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2008, págs. 185-206.

VITSE, Marc (1998), «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Estudio sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. de Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, págs. 45-63.

Un poema sobre Murillo del ilustrado Cándido María Trigueros o la «modernidad» en la literatura y el arte

Isabel Román Gutiérrez
Universidad de Sevilla (España)
iroman@us.es

Recibido: 17 de diciembre de 2018
Aceptado: 14 de enero de 2019

https://doi.org/10.14603/6E2019

RESUMEN:

Cándido María Trigueros, integrado en el grupo de los neoclásicos renovadores o «heterodoxos» por sus ideas avanzadas, es una figura de reconocido relieve entre los ilustrados, y de modo especial entre los intelectuales sevillanos. Sevilla desempeña un importante papel en el avance de las ideas ilustradas tanto en la literatura como en el arte, y es ciudad abanderada de la recuperación de Murillo. En uno de sus poemas menos conocidos, Trigueros ofrece una interesante perspectiva al proponer al pintor como modelo frente a la imitación de los clásicos grecorromanos. Las variantes de un manuscrito desconocido de la composición permiten analizar las diferencias entre la dimensión pública y la privada del texto y observar cómo se reconduce el poema, en la versión impresa, hacia el propósito principal: presentar a Murillo no solo como pintor canónico, sino también como artista «moderno». El propio Trigueros ofrece en su obra muestras de renovación, y en este texto particularmente da señales de haber hecho una lectura hasta entonces inédita de Cervantes.

PALABRAS CLAVE:

Trigueros; Murillo; «querella entre antiguos y modernos»; Cervantes; ironía.

ARTENUEVO
Revista de Estudios Áureos
ISSN: 2297-2692
Arte Nuevo 6 (2019): 110-147

unine
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
Institut de langues et littératures hispaniques

A Poem on Murillo by the Enlightened Writer Cándido María Trigueros, or «Modernity» in Literature and Art

ABSTRACT:

Although a somewhat heterodox man, Cándido María Trigueros was a prestigious figure among the intellectuals of the Enlightment, especially among those from his native Seville. This city played an important role in the advancement of the ideas of the Enlightment; at the same time, it became the main focus of recovery of Murillo's work. In one of his lesser-known poems, Trigueros offers an interesting perspective by proposing the painter as a model opposed to the imitation of the Greco-Roman classics. The textual variants of a little-known manuscript make possible to analyse the differences between the public and private dimensions of the text, and to observe how the poem is redirected, in the printed version, towards its main purpose: to present Murillo not only as a canonical painter, but also as a «modern» artist. Trigueros himself offers samples of renovation in his work and, particularly in this text, shows and innovative and unprecedented reading of Cervantes.

KEYWORDS:

Trigueros; Murillo; «Querella entre antiguos y modernos»; Cervantes; Irony.

CC BY NC SA

En numerosas ocasiones ha defendido Aguilar Piñal la importancia de la figura del ilustrado Cándido María Trigueros, que desarrolla su actividad a partir de la década de los sesenta, cuando en España tienen lugar «diferentes procesos y estrategias de renovación y acercamiento a una forma de modernidad de cuño europeo», en palabras de Pedro Ruiz Pérez (2014: 113), una actitud renovadora que él ejemplifica y adelanta, pues es uno de los intelectuales más completos y avanzados de su tiempo. Mal conocidos sus discursos y disertaciones —a pesar de haber sido publicados algunos por el propio Aguilar Piñal (1959; 2001)—, y atacada o ignorada por algunos de sus contemporáneos su producción literaria, no son muchas las voces que han puesto de relieve el alcance de sus ideas en el conjunto del pensamiento ilustrado[1]. Su erudición abarcó campos muy diversos: era historiador, lingüista, hebraísta, traductor de los clásicos, interesado por la arqueología, la numismática, la epigrafía y un largo etcétera, pues su curiosidad parecía carecer de límites. Muchas de sus teorías siguen estando vigentes: así, por ejemplo, la procedencia galaica de los irlandeses, que los genetistas defienden hoy (Sykes, 2006), o la etimología del nombre de España, asunto este en el que se acerca a los criterios actuales. Muy al tanto de cuanto se escribía y se discutía en Europa, entró de lleno en una de las últimas fases de la «querella entre antiguos y modernos», que entendió al modo europeo, y defendió la superioridad de los autores modernos (desde el siglo XVI en adelante) frente a los clásicos de la antigüedad grecolatina[2]. En España,

[1] A la de su mayor valedor, Aguilar Piñal, cabe sumar algunas de importancia: Joaquín Arce considera a Trigueros una de las figuras fundamentales en los «momentos culminantes de la ilustración lírica»: en el lustro central (1774-1779) aparecen «las más significativas composiciones que permiten agrupar los nombres de Jovellanos, Trigueros y Montengón» (1981: 281); Elena de Lorenzo insiste en concederle un lugar preeminente entre los ilustrados y un papel decisivo en la renovación poética: «La relectura del corpus poético filosófico […] revela que Trigueros, Montengón, Jovellanos, Meléndez Valdés, Diego Tadeo González, Iriarte, Quintana, Cienfuegos y Gallego, sufriendo los ataques y las burlas de Hervás, Cadalso, Gregorio de Salas, Forner y el grupo del clasicismo ortodoxo que se agrupa en torno a Arrieta y a Leandro Fernández de Moratín, son los autores que más innovaciones aportan» (2002: 510).

[2] La polémica se viene fraguando desde antes (cf. Pérez Magallón, 2002). Ya el *Tesoro* de Covarrubias, en 1611, la acusa en una de las acepciones de «moderno»: «autor moderno, el que ha pocos años que escribió, y por eso no tiene tanta autoridad como los antiguos». La querella tiene también un tinte nacionalista, en la medida en que tanto los defensores de los antiguos como los de los modernos proponen la imitación de los autores españoles. De Nicolás Fernández de Moratín cuenta su hijo Leandro que, al preguntarle sus alumnos a qué autores había que imitar, contestó: «griegos y españoles, latinos y españoles, italianos y españoles, franceses y españoles, ingleses y españoles» (1848: XV). El propio Leandro elabora un canon de poetas áureos (Pérez Magallón, 1993: 345, y 1995: 58-63), y en *La derrota de los pedantes* (1789) aconseja a los poetas la imitación de los grandes autores nacionales. Con respecto

como se sabe, la cuestión se desvía en el siglo XVIII, conformándose una versión propia de la querella, y se centra en el rechazo que provocaron en los ilustrados las dos grandes innovaciones barrocas -la poesía de Góngora y el teatro de Lope de Vega-, para terminar fijándose solo en el teatro áureo, el de los «antiguos», que ignoraron las reglas clásicas[3], al que oponen la dramaturgia de los «modernos» del XVIII (Collard, 1965-66). Los límites del debate resultan, pues, confusos. Checa Beltrán lo ha expresado con acierto:

> Como es sabido, la disputa «antiguos-modernos» es una constante de la historia de la cultura. En el siglo XVIII, el término «antiguos» se refiere a veces solo a autores de la antigüedad, pero también se utiliza para oponer los antiguos renacentistas a los modernos contemporáneos. En los años que nos ocupan [1782-1807], la discusión sobre este tema recurrente se aplica también a la polémica sobre poetas renacentistas-poetas modernos. Los defensores de los autores modernos no dejan de manifestar, asimismo, su admiración por los clásicos, punto de referencia inevitable y fundamental de su cultura y de su gusto. (1994: 408)

Lo cierto es que, frente a las críticas de muchos de sus contemporáneos a los autores barrocos, Trigueros se interesa por el teatro áureo y se ocupa de la refundición de algunas obras, en particular de Lope, «en un intento de enlazar tradición y modernidad que no ha sido estudiado todavía en su profunda significación» (Aguilar Piñal, 1959: 309). Su postura a favor de los modernos tampoco resta un ápice a su admiración por los autores clásicos (había sido traductor, entre muchos otros, de Virgilio). Esta actitud no solo se proyecta sobre las obras ajenas, literarias o artísticas, sino que en su propia producción pueden rastrearse signos de renovación que no han sido suficientemente

a la pintura, puede observarse el juicio de Jovellanos sobre Velázquez, «cuya gloria nos debe ser más cara por lo mismo que está más cercana a nuestra edad y pertenece a nuestra patria» (1978: 195).

[3] Y por ello los menosprecian, con contadas salvedades: reconocen el «genio» de Lope o Calderón, pero lo consideran mal orientado. Los ilustrados entenderán como clásicos también a los renacentistas, pero rechazan la producción literaria del siglo XVII. Sin embargo, serán modernos, tanto en opinión de Trigueros como de los europeos participantes en la querella (y entre ellos, como más cercano a Trigueros, Voltaire) los escritores y artistas del Renacimiento en adelante. De «moderno» tacha despectivamente Forner a Trigueros a propósito de su poema épico *La Riada*: «Quien no observe lo que enseñaron Boileau, Horacio, y Aristóteles (háyalos, o no, estudiado; deba los preceptos a su buen gusto, o débalos a la lectura) no hará en su vida más que Riadas» (Forner, 1784: 9).

apreciados. Sirva como ejemplo su «Disertación sobre el verso suelto y la rima», leída en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras en 1766 y conservada manuscrita en la Biblioteca Nacional, de la que me he ocupado en otro lugar (Román Gutiérrez, 2017)[4]: en ella ofrece una de las más tempranas muestras de intervención en la mencionada querella[5] y da cuenta por primera vez de los versos iniciales del *Cantar de mío Cid* (que sus contemporáneos ignorarían deliberadamente). Sus teorías sobre la rima posiblemente obligaron a introducir un capítulo sobre el tema en la segunda edición de la *Poética* de Luzán (1789). Por lo que respecta al origen de la rima, muy discutido a lo largo del siglo, Domínguez Caparrós (1975, 327 y ss.) localiza la primera teoría cercana a la actual en Amador de los Ríos; sin embargo, el erudito decimonónico sustrajo de la academia sevillana el manuscrito (que nadie pudo, pues, conocer) y plagió sin miramientos el citado discurso de Trigueros. A este se le deben, pues, las ideas sobre el origen de la rima más aceptadas hoy.

De gran interés resulta también otra de sus disertaciones, «Ensayo de comparación crítica entre el *Telémaco* de Mr. Fénelon y el *Don Quijote* de Miguel de Cervantes», que había pronunciado en la Academia de Buenas Letras en 1761, y que también ha transcrito Aguilar Piñal (1959)[6]. Desde que Mayans redactase su biografía cervantina para la edición londinense del *Quijote* que preparó el barón Carteret (1738), la crítica dieciochesca no había vuelto a interesarse seriamente por Cervantes. Los estudios biográficos que le siguen (*Noticias para la vida de Cervantes*, de Piferrer, de 1778; *Vida de Cervantes*, de Vicente de los Ríos, en la edición del *Quijote* de 1780) son posteriores al discurso de Trigueros. Lo es también el juicio que Lampillas le dedica al *Quijote* en su *Ensayo crítico-apologético de la literatura española…*, cuyos siete volúmenes se publican entre 1782 y 1789. El propio Vicente de los Ríos había aceptado, junto con otro académico de la sevillana, el encargo de disertar sobre este tema, pero se les adelanta Trigueros en vista de que «no han desempeñado lo ofrecido» (Aguilar Piñal, 1959: 313).

[4] He transcrito esta disertación (no atendida en este sentido por Aguilar Piñal) en la página web del Proyecto PHEBO (Poesía Hispánica en el Bajo Barroco), Córdoba, Universidad de Córdoba, 2016. [Disponible en: http://www.uco.es/phebo/es/textos_editados]. Preparo una edición anotada que verá la luz próximamente.

[5] Aunque la magna obra de Nicolás Antonio, su *Bibliotheca Hispana*, *Vetus* (1672) y *Nova* (1696) respondía ya a la distinción entre antiguos y modernos, Ruiz Pérez encuentra la primera manifestación explícita de la querella en 1773, en *Los literatos en Cuaresma*, de Iriarte (2014: 114).

[6] Tanto el artículo como la transcripción han tenido una repercusión escasa. Se hace eco de ambos Diego Martínez Torrón (2005: 438-439).

En la misma línea de su disertación sobre la rima, y teniendo en cuenta que uno de los episodios de la polémica francesa versa sobre la conveniencia de traducir a los clásicos, y en particular a Homero, en verso o en prosa (dado que la versificación grecolatina es diferente a la romance), considera ambas obras como «poemas en prosa», equiparables a las magnas epopeyas homéricas. Y, además de los argumentos que esgrime a favor de la superioridad de la obra de Cervantes frente a la de Fénelon, podría decirse que Trigueros, en este trabajo tan poco conocido, es un pionero a la hora de defender la originalidad y valor del *Quijote*, relegado en la época por no responder a los modelos clásicos: «La preocupación en que vivimos a favor de los Griegos y Romanos, o en general, de los que nacieron antes de nuestros Padres, ha quitado a mi parecer a estas dos excelentes obras gran parte de los elogios a que de justicia son acreedoras» (Aguilar Piñal, 1959: 313). Pondera la invención cervantina (en el asunto y en el lenguaje), su originalidad, naturalidad y verosimilitud y la autenticidad de los personajes, lo que convierte al *Quijote* en un modelo digno de imitación (si eso es posible) para los «modernos».

Pero también en su creación poética ofrece Trigueros novedades. Al margen de sus logros, las *Poesías filosóficas* que su amigo Juan Nepomuceno González de León publica tratando sin éxito de guardar el anonimato del «poeta filósofo» entre 1774 y 1778 suponen un intento de renovación no solo temática —«quien dio principio a esta poesía de contenido filosófico, según los principios de la ideología de las luces, fue Cándido María Trigueros con sus *Poesías filosóficas*, de 1774», escribe Arce (1981: 216)[7]–, sino también formal y métrica, en la medida en que trata de acomodar la versificación española a la clásica, en la línea de lo que estaban haciendo desde principios de siglo ingleses, franceses e italianos. Le interesaba el ritmo latino, pero también superar a los clásicos con sus mismas armas. Así, pretende recuperar el alejandrino español, verso similar al alejandrino francés dodecasílabo o a los *heroic couplets* ingleses, al estilo de

[7] Cabe recordar que la «Epístola I. De Jovino a sus amigos de Salamanca», en la que Jovellanos les insta a cultivar poesía moral, filosófica y épica, es de 1776. A propósito de sus *Poesías filosóficas*, al margen de sus discutibles logros poéticos, escribe Arce: «la poesía de Trigueros es altamente sintomática del cambio que se está produciendo en la lírica, al pretender erigirse en instrumento de asuntos nobles y elevados» (1981: 300). Por su parte, Elena de Lorenzo, que también las considera «el primer intento de incorporación de los temas filosóficos en la poesía», subraya, si no su influencia, sí su amplia difusión en la época; sin embargo, acudiendo a la reacción irónica de Cadalso en «Sobre ser la poesía un estudio frívolo, y convenirme aplicarme a otros más serios» (1770-1771), plantea la posibilidad de que esta tendencia se cultivase antes de la famosa epístola (2002: 90-91).

John Dryden y, sobre todo, de Alexander Pope. Si bien es obvia la influencia de Pope en el giro hacia la poesía filosófica de los ilustrados españoles, rastreada, entre otros, por Hillburn Effross (1966), Glendinning (1968) y Arce (1981: 58-69) en Jovellanos, Meléndez Valdés, Cadalso o Forner, lo cierto es que fue Trigueros el primero en acusar dicha influencia en su poema «El hombre», que Hillburn (1966: 80 y 92) considera la primera imitación de *An Essay on Man* (1734) de Pope en España[8].

No pocos disgustos le ocasionaría a Trigueros su pretensión, pues se granjeó las críticas de sus contemporáneos (Francisco Pérez Bayer o Tomás Antonio Sánchez), que, cuando no le acusaron de copiar a los franceses, lo tacharon de ignorante por desconocer la existencia del alejandrino español medieval, que muchos de ellos pudieron ver en un códice de El Escorial. Un verso alejandrino que, por cierto, Trigueros había reproducido ampliamente, junto a los primeros versos del Cid, en la citada disertación de 1766 en la academia sevillana. De ello se defiende en la «Carta del autor al editor» que precede al cuarto de sus poemas filosóficos, «La moderación»: «Si antes lo hubiera reflexionado, no dejaría de reparar y acordarme que los versos de catorce sílabas o pentámetros son antiquísimos en España […], pues yo tenía muy sobrados monumentos de la antigüedad del pentámetro castellano, tanto impresos como manuscritos» (1775: s.p.).

Fruto de esa actitud inquieta y renovadora, acorde con la propuesta de nuevos temas literarios que fue también consecuencia de la polémica entre antiguos y modernos, es también la tentativa de componer un poema épico con asunto contemporáneo y una nueva y moderna mitología, bien distinto de poemas épico-mitológicos anteriores[9]: se trata de *La riada*, una composición dedicada a la catastrófica inundación que sufrió la ciudad de Sevilla entre 1783 y 1784. Justifica en el prólogo («Al que leyere») su propósito, y vuelve a retomar el asunto de la querella: «Algunos ciegos idólatras de Homero no llevarán quizá en paciencia que yo haya introducido en él algunas deidades de nuevo cuño, tales como Electris y otras que no tuvieron el honor de ser nombradas en la *Iliada* ni en la *Odisea*», pero no tiene empacho alguno en hacerlo ya que «tengo tan completo derecho como el mismo Apolo. No le tuvieron mayor Virgilio ni Homero

[8] Trigueros es consciente de la novedad que propone. «Sé muy bien cuán lejos estoy de los altos vuelos con que se elevaron los Popes y sus semejantes, pero a lo menos abro el camino», escribe en el prólogo a las *Poesías filosóficas* (1774: s.p.).

[9] Cf., para estas composiciones, Pierce (1947: 1-48).

para divinizar a quien quisieron» (1784: XII-XIII). Lo cierto es que Trigueros, aun con sus limitaciones, se adelanta a la propuesta del *Systemprogramm -Das älteste Systemprogramm des deutschen ldealismus-* (Hegel, Schelling, Hölderlin) de fundar en 1795 una nueva mitología romántica que habría de ponerse al servicio de las ideas y provenir de la razón.

Si aceptamos la, a mi modo de ver, impecable propuesta de José Checa Beltrán, en los poetas neoclásicos de las últimas décadas del siglo (y en particular en la de los 90) cabe distinguir una tendencia neoclásica ortodoxa, partidaria del clasicismo y poco proclive a los cambios, y una vertiente heterodoxa, «moderna», que busca la renovación (1998: 288-291); en el cambio de siglo se adscribirán a ellas respectivamente moratinistas y quintanistas:

> Los primeros son más conservadores políticamente y más favorables a los poetas antiguos, los renacentistas españoles. Por el contrario, los neoclásicos modernos son más avanzados políticamente y esgrimen como modelos literarios a poetas contemporáneos (como Meléndez Valdés), a quienes llegan a colocar incluso por encima de nuestros líricos renacentistas. […] Los neoclásicos modernos enarbolan la bandera de la renovación, encarnada entonces en la llamada poesía filosófica. (Checa, 2014: 68-69)

A la luz de la fecha de composición de sus *Poesías filosóficas*, Trigueros se inscribe tempranamente en esta última línea. Tanto los poemas de 1774 como *La riada*, diez años después, responden a la intención de relegar la poesía frívola en favor de los temas serios, pues «el nuevo modelo que predican estos innovadores es el de una poesía comprometida con el entorno social»; un cambio en las ideas literarias que «tiene su origen en la querella "anciens/modernes"» y que asumirían por completo más tarde Quintana y los poetas de su entorno (Checa, 2014: 69). Así lo reconoce Elena de Lorenzo, que considera a Trigueros como uno de los más conspicuos cultivadores de esta tendencia poética, y a *La riada* una de las composiciones más representativas (2002: 152-158):

> [S]i la primera mitad del dieciocho había estado dominada por la polémica del mal gusto y los ilustrados habían defendido la restauración de la lengua a partir de las formas clásicas, en las últimas décadas del siglo, cuando la tendencia filosófica cobra auge, arrecia el debate entre antiguos y modernos, que divide a los neoclásicos entre los partidarios de

> una dignificación literaria mediante la renovación temática, y en consecuencia léxica y retórica —Trigueros, Philoaletheias, Jovellanos, Meléndez Valdés, Cienfuegos, Quintana— y los que apuestan por el continuismo formal que implica la *retractatio* —Cadalso, Salas, Leandro Fernández de Moratín, Forner, Manuel María de Arjona—. (2002: 117)

En otra interesante composición, escasamente conocida, muy representativa de los intereses ilustrados, manifiesta también Trigueros sus inquietudes renovadoras y su apuesta por los modernos. Se trata de un poema que remite a la Escuela de las Tres Nobles Artes sevillana con motivo de la distribución de premios a los mejores alumnos, ocasión esta que la institución aprovecha para rendir homenaje a Bartolomé Esteban Murillo, el centenario de cuya muerte se celebraba en ese año de 1782. Atento a todas las manifestaciones culturales y artísticas de la ciudad (aunque por entonces residía en Carmona, donde tenía el cargo de beneficiado), y bien relacionado con las personalidades más destacadas de la intelectualidad sevillana, Trigueros no deja pasar el momento propicio para ejercitar sus capacidades poéticas en esta oportunidad, que le brindaba además uno de los temas gratos a los ilustrados. Pero será conveniente trazar previamente, a grandes rasgos, algunas notas que contextualicen la composición en el ambiente artístico de la Sevilla de la época (en el que la figura y la obra de Murillo cobran un importante protagonismo) y la intervención de los ilustrados en el desarrollo de la vida cultural de la ciudad[10].

La figura de Murillo no dejó nunca de estar presente en Sevilla. Sus obras podían contemplarse en buena parte de las iglesias y conventos de la capital, y nutrían prestigiosas colecciones particulares de renombre. Por otro lado, los pintores de las décadas siguientes a la muerte de Murillo, marcados sin duda por su reputación y su crédito, trataban de imitarle. Escribe María de los Santos García Felguera que

[10] De Lorenzo constata desde el punto de vista literario la importancia de la intelectualidad sevillana en esas décadas: «La conjunción de que esta obra [las *Poesías filosóficas* de Trigueros] se editara en Sevilla y que fuera en la tertulia de Pablo de Olavide donde se conocieran obras como el *Essay on Man* en 1767, hace de esta ciudad uno de los núcleos de innovación fundamentales» (2002: 90-91, 103-104). Por lo que a la actividad artística se refiere, Crespo afirma que «Sevilla fue un polo decisivo en la mirada ilustrada a la pintura del XVII», y, junto a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (donde también se proponía como modelos a Velázquez y Murillo), en conexión con la academia sevillana por mediación de Ceán Bermúdez, un elemento fundamental en la reivindicación de Murillo (2018: 563-565).

> Murillo seguía marcando la pauta en lo que a la práctica pictórica se refería. La crisis económica que padeció la ciudad afectó también a los pintores: al no haber dinero no se emprendían obras de envergadura, no había grandes ciclos pictóricos como en el siglo XVII y los pintores se limitaban a hacer cuadros de devoción siguiendo la manera y los temas suministrados por Murillo. Temas amables y manera suave que casaban bien con el refinamiento y la sensualidad dieciochesca. (2017: 125)

Pero el impulso decisivo para que la fama del pintor traspasara los muros de la ciudad fue el interés real por sus cuadros. Isabel de Farnesio, la segunda esposa de Felipe V, muy aficionada al arte, adquirió numerosas piezas por toda Europa, entre ellas la colección de esculturas de Cristina de Suecia. Con ocasión del excepcional traslado de la corte a Sevilla entre 1729 y 1733 (al parecer, para que Felipe V se recuperase de una de sus frecuentes depresiones), pudo conocer de primera mano la obra del pintor y adquirir muchos de sus cuadros, hoy en el Museo del Prado. La consecuencia inmediata de la predilección de la reina por el pintor fue que se revitalizase el prestigio de las obras de Murillo, que ya no decaería. Escribe en 1879 Pedro de Madrazo:

> Era necesario que la corte fuese a buscar a Murillo a su país natal para que la fama de este gran pintor cundiese por toda la Península, verificándose esto cuando D. Felipe V y su esposa, doña Isabel Farnesio, fijaron por algunos años su residencia en la antigua sultana del Guadalquivir. La reina, prendada desde luego de las dulces y armoniosas creaciones del Fra Angélico español, adquirió muchas para su palacio de La Granja; no pocos señores de la corte siguieron su ejemplo; propagose el gusto a los magnates extranjeros que cerca de ella residían; el gusto se hizo moda, extendiéndose fuera del reino, y el renombre de Murillo, por una inexplicable aberración, vino cabalmente a generalizarse y hacerse popular en el siglo mismo en que los pintores más aplaudidos de toda Europa arrastraban el arte a su más triste postración. (1879: 43-44)

Antonio Ponz, en su *Viage de España*, elogia en 1780 la afición real a la pintura, en particular de Carlos III y su hijo el infante don Gabriel, «habiendo hecho S.A. compra de cuadros muy particulares, señaladamente de Murillo, que ha mandado colocar

en su graciosa casa de campo del Escorial, practicando lo mismo en la suya de aquel Real Sitio el señor Infante D. Gabriel» (1780: 274). También Carlos IV y María Luisa de Parma aumentaron con obras de Murillo la colección real (García Felguera, 2017: 122-124).

Como es sabido, la fama de Murillo, y en general de toda la pintura española, se dispara en Europa a partir de la Guerra de la Independencia, a principios del siglo XIX, cuando el mariscal Soult expolia impunemente las obras de arte sevillanas, y de modo especial las de Murillo. A pesar de que Soult robó los cuadros para su propio disfrute, terminaron repartiéndose por el mercado europeo. Más tarde, influyó también el hecho de que, aprovechando la desamortización de Mendizábal, Luis Felipe de Orléans enviara al barón Taylor y el pintor Dauzats a comprar toda la pintura andaluza que pudieran para su colección privada, que terminaría conformando la Galería Española del museo del Louvre[11].

Del interés de los extranjeros por la pintura de Murillo y de la consiguiente dispersión de sus cuadros ya en el siglo XVIII da fe la carta que, por encargo de Carlos III, envía el conde de Floridablanca el 5 de octubre de 1779 al entonces Asistente de Sevilla, Francisco Antonio Domezain, dando instrucciones para que ningún extranjero pudiera adquirir en la ciudad cuadros de Murillo u otros pintores famosos, cuyo número había disminuido notablemente[12]. Se lamenta de ello Ceán Bermúdez en 1806 en la conocida como *Carta sobre el estilo y el gusto en la pintura sevillana*, que Antonio de la Banda (1995: 210-211) considera la primera historia de la escuela sevillana de pintura:

> Han quedado muy pocas obras privadas o particulares de Murillo en esta ciudad, cuando a principios del siglo pasado apenas había casa decente en Sevilla que no tuviese algún cuadro de su mano. Comenzaron a desaparecer cuando estuvo aquí la corte de Felipe V: unas, regaladas a los magnates, y otras vendidas a los embajadores y demás caballeros, que son ahora el ornamento de las colecciones de Madrid y de otras cortes de Europa. (1806: 97)[13]

[11] Cf. al respecto, entre otros, Pérez Mulet y Socias Batet (2011).

[12] Recoge la carta Antonio Ponz al final del tomo IX de su *Viage de España* (1780: 289-292).

[13] Cf. Angulo Íñiguez (1981: 15 y ss.).

En Sevilla particularmente, la afición a la pintura de Murillo y su prestigio permanecen siempre vivos, por encima de Velázquez, tal vez porque, como explica Trigueros en el texto del que me ocuparé, no abundan sus cuadros en la ciudad. Y la figura de Murillo brilla más cuanto que se le considera el último de los grandes pintores, porque es frecuente encontrar referencias (como se veía en la cita de Madrazo) a la crisis artística en el siglo XVIII; se duele especialmente del deterioro al que han llegado las artes Ceán Bermúdez (1806: 133-134). Frente a las reticencias de los ilustrados hacia la mayor parte de la producción artística del XVII, sorprende en cambio que, de modo especial en Sevilla, mantengan una firme devoción por pintores como Velázquez y Murillo. De la Banda se pregunta por tan desconcertante actitud ilustrada, que habitualmente prefería la corrección en el dibujo y la austeridad cromática de los pintores del neoclasicismo (que encarna, por su presencia en España, Rafael Mengs), y la justifica no solo por la persistencia de la devoción murillesca, sino porque «la fiebre antibarroca de los ilustrados solo alcanzó a la arquitectura, a la retablística y a la ornamentación, manteniendo, en cambio, una actitud respetuosa hacia la plástica realista e incluso barroca, tal vez por su casi exclusivo matiz devocional, junto con una clara admiración hacia la pintura seiscentista y especialmente por Velázquez y Murillo» (1995: 210-211). Crespo, por su parte, recoge las controversias a que dio lugar la reivindicación de pintores «naturalistas», cuyas obras ignoraban la imitación de la antigüedad propuesta por los neoclásicos, y confirma que para la mayoría no hubo contradicción, sino que se buscó la integración de grandes autores al margen de la «gran manera» (563-565).

La idea de la decadencia del cultivo de las bellas artes, que está presente también en el texto de Trigueros, da comienzo, según la mayoría de los testimonios dieciochescos, con la muerte de Murillo en 1682. Antonio Ponz, antes que Ceán Bermúdez, da cuenta de la existencia de una escuela de pintura sevillana desde el siglo XVI:

> Sevilla era un emporio de los más opulentos de Europa cuando las nobles Artes renacieron […]. Se fundó naturalmente una escuela, que podemos llamar Sevillana: esta creció y se propagó, hasta que, siguiendo la suerte y decadencia de la ciudad, vino a perderse de todo punto. Los españoles fundadores de dicha escuela fueron sin disputa Pedro de Villegas, y el célebre Luis de Vargas, cuyas obras, y las de los famosos Pedro de Campaña,

> flamenco, y de Torregiani, italiano, la corroboraron, y sirvieron de ejemplo a los que vinieron después. (1780: 270)

Las figuras más representativas, Murillo y en especial Velázquez, afincado en Madrid, sustentaron también en la centuria siguiente la idea de una escuela española que se integraría en las tendencias pictóricas europeas (cf. Crespo, 2018: 573 y 576). Jovellanos, en el «Elogio de las Bellas Artes, pronunciado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando» en 1781, defiende la tradición de una escuela de pintura española, con Murillo y Velázquez como representantes más destacados, que entra en decadencia a la muerte de Velázquez pero se recupera bajo el reinado de Carlos III, protector de los artistas y de escuelas y estudios artísticos en Sevilla, Barcelona, Valencia y Madrid (1858: 357b-360a)[14].

La fecha de la muerte de Velázquez (1660) coincide con la creación de una academia de pintura a instancias de Murillo, Francisco Herrera el Mozo, Valdés Leal, y otros, a su propia costa. La fundación de esta escuela, como indica Crespo, convirtió a Murillo, a los ojos de los ilustrados, en un protector y divulgador de las artes (571-572). Se instaló en la Lonja sevillana (actual Archivo de Indias), y despareció en 1862 con la muerte del pintor, que da paso a la mencionada decadencia. A la altura de 1780, fecha de la obra de Ponz, solo estaría representada en la colección de Miguel de Espinosa, segundo conde del Águila (1715-1784), amigo de Ponz, quien no duda en elogiarlo: las obras de arte que ha logrado reunir son «una especie de sucesión de la escuela sevillana» (1780: 273).

Sin embargo, hacia 1759, un grupo de pintores, orfebres y escultores de la ciudad, con la intención de recuperar el antiguo esplendor de la pintura sevillana y fomentar la afición artística de los más jóvenes, había decidido recuperar la idea de Murillo; para ello fundaron una escuela privada, en opinión de muchos, como Muro Orejón (1961) o Aguilar Piñal (1986: 85), origen de la actual Real Academia de Bellas Artes de Sevilla. Después de pasar por diversas ubicaciones, terminó en una calle de nombre tan poco apropiado como «del Puerco», la actual Trajano. Una década más tarde se revitaliza. En

[14] Sobre el interés de los ilustrados por consolidar una escuela española de pintura, cf. Portús (2012).

1770 pintores y escultores solicitan a Carlos III consolidar la academia de pintura y piden una subvención y un local en los Reales Alcázares; obtienen la protección del monarca en 1771, y el rey nombra a Francisco de Bruna y Ahumada, oidor de la Audiencia y regente de los Reales Alcázares, su director (Muro Orejón, 1961: 6), y su protector a partir de 1775. Verdaderamente el oidor debió de tener un enorme interés en esta escuela, pues, según cuenta Ceán Bermúdez, obraban en su poder los documentos originales de la constitución de la academia de Murillo, que el propio Ceán copia como apéndice a su *Carta* (1806: 65-71; 137-165). Esta ahora llamada Real Escuela de las Tres Nobles Artes se instaló primero en el Alcázar, y luego en otros lugares de la ciudad: en la calle Sierpes, en el local del antiguo Café del Turco, y también en la misma calle, desde 1813, en el convento de San Acacio (o San Acasio), en el actual Real Círculo de Labradores (Montoto, 1923: 60). Cuando en 1843 se transforma de escuela en Academia, se le impone, como homenaje a Isabel II, el nombre de Santa Isabel de Hungría. A partir de 1850 tomaría el nombre definitivo, Real Academia Sevillana de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría.

La Escuela de las Tres Nobles Artes, siguiendo el modelo de la madrileña Real Academia de San Fernando, celebraba certámenes anuales y concedía premios a los mejores trabajos en las distintas disciplinas. Las actas, con la resolución, los discursos y las composiciones laudatorias, se imprimieron después en algunas ocasiones. El folleto correspondiente a la convocatoria de 1778[15] contiene solamente un discurso de Bruna en el que se hace eco de la crisis de las artes a comienzos del XVIII: «Estos progresos [del XVII] se desaparecieron al principio de este siglo, y empezaron a descaecer las artes», dice, y confía en su restauración al contar con la protección de Carlos III (1780: 11, 47). Más interesante resulta el segundo, del que dio noticia Aguilar Piñal (1986) y del que se ha ocupado también recientemente Crespo (2018: 562-563). El folleto se titula *Distribución de premios a los discípulos de las Nobles Artes hecha por la Real Escuela de Sevilla, en la Junta Pública de veinte y uno de noviembre 1782*. Se celebraba el centenario de la muerte de Murillo, que, como escribe Aguilar Piñal, «coincidió con los años de mayor esplendor de la Escuela, con profesores y alumnos entusiastas y numerosos» (1986: 85), y ya desde el «Resumen de las actas de la Escuela» inicial se recomienda, para la clase

[15] Se conserva en un volumen facticio de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla (con signatura 28-8-27) junto con el folleto correspondiente a 1782, del que se trata a continuación.

de pintura del natural, la imitación de Murillo, aprovechando la abundancia de obras suyas en la ciudad:

> Deseando encastar a los Escolares en el dibujo y dulzura de colorido del célebre Bartolomé Murillo, cuyos originales tenían tan a la mano, se señalaron los cuadros más famosos de la Iglesia del Hospital de la Caridad, del Convento de Capuchinos, del claustro chico de San Francisco, y dos de las Casas de los señores Marqués del Pedroso, y conde del Águila, y uno de Zurbarán, que está en la Celda Prioral de Cartuja. Y se ofrecieron dos premios, uno de cuarenta pesos, y otro de treinta. (*Distribución…*, 1783: 4)

Según indica Antonio Muro, los premios en pintura se concedieron a las mejores copias de Murillo (1961: 21). De hecho, la Escuela había surgido, desde sus inicios a mediados de siglo, con intención de «emular la de tiempos de Murillo», e incluía, «como parte fundamental del aprendizaje de sus alumnos, la copia sistemática de cuadros del pintor sevillano», al decir de García Felguera (2017: 126).

En el discurso de Bruna que sigue, este elogia de nuevo la figura del rey, protector de la escuela, y menciona la colección de yesos que dona a la institución, procedentes en parte de un regalo de Rafael Mengs, otros encargados a Nápoles. El monarca, «no contento con haber recogido debajo de su manto esta escuela (porque los artistas no se crían con los votos como los cónsules, sino con honestos estipendios), la ha enriquecido con esos modelos de las estatuas más señaladas de griegos y romanos, y las ha colocado dentro de su propia casa para la enseñanza» (*Distribución…*, 1783: 12)[16]. Este repunte

[16] «Oración que en la Junta General de las tres Bellas Artes para el repartimiento de premios pronunció D. Francisco de Bruna, oidor decano de la Audiencia de Sevilla, en 21 de noviembre de 1782». En el «Resumen de las Actas de la Escuela» se dice que los alumnos dibujan «las estatuas griegas y romanas que están en este Alcázar, cuyos famosos modelos, que recogió Don Rafael Mengs y dejó al Rey, se han debido a la piedad de S.M., que concedió cien doblones a esta Escuela para su formación y transporte, permitiendo que viniese a colocarlos José Panuchi, que estaba con este destino en la Real Academia de San Fernando. Se ha costeado una gran porción de modelos de yeso y papeles para el estudio de las clases de pintura y escultura…» (*Distribución…*, 1783: 1-2). Según Ponz (que propone, como los académicos, la copia de los vaciados en yeso de esculturas clásicas, cedidos algunos también por la Real Academia de San Fernando a Sevilla), en 1780, fecha de edición del volumen IX de su *Viage por España*, «ya han sido conducidos a dicha ciudad» (276). También Antonio Muro relata que Mengs regaló al rey estatuas, y fue el mismo monarca quien ordenó en 1775 los vaciados en yeso y su traslado a Sevilla (1961: 6). Los yesos

del clasicismo coincide con la difusión que había alcanzado el descubrimiento, a instancias de Carlos III cuando era rey de Nápoles y Sicilia, en 1738, de Herculano y Portici, y el progreso de los trabajos en las excavaciones. Tal como lo describirá Trigueros en su poema, Bruna está «preocupado no solo por el porvenir de la Escuela sino por la decadencia de las artes en Sevilla. El aliento para este deseo le viene tanto de Carlos III, protector de las artes, como de los recientes descubrimientos arqueológicos de Portici y Herculano, que presagian un resurgir del arte clásico» (Aguilar Piñal, 1986: 85). Bruna defiende claramente la imitación de los clásicos («mi conato siempre es penetrar los secretos escondidos de los griegos y romanos, porque de esta fuente han salido las fecundísimas raíces para la perfección de las Artes», 1783: 12-13); no obstante, al final de su disertación, contraviniendo el precepto neoclásico de buscar la belleza ideal, propone como modelo a Murillo, quien no se dejaba «llevar de pintar la naturaleza como debía ser, y no como era. Sé muy bien que este es un axioma recibido por todos desde el tiempo de los griegos, pero permítaseme decir que es el camino de dar en la monotonía, porque la perfección es siempre una; así, se notará que todos los rostros de las pinturas y esculturas griegas y romanas son parecidos». Reconoce que Murillo fue «un particular imitador de la naturaleza» (1783: 50-51); en consecuencia, y frente a los modelos antiguos, original y distinto. Como veremos, tal giro en su discurso tal vez pueda reflejar los consejos que Trigueros le proporciona en el poema que me dispongo a estudiar, en el que insiste en reconducirlo hacia otra dirección distinta a la clásica, a pesar de coincidir con él en su gusto por el arte antiguo (él mismo también, como quedó dicho, aficionado al coleccionismo, a la epigrafía, la numismática o la arqueología). De Francisco Bruna escribe Antonio Ponz:

se colocan primero en el Alcázar, y en 1813 pasan al local de Sierpes, en el convento de San Acacio. Se conservan yesos en la Gipsoteca de las Facultades de Filología y Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla. Pero, aunque por un decreto de 1892 las enseñanzas artísticas en la ciudad pasan a depender del Rectorado de la Universidad, que después adquiriría más piezas a la Academia madrileña, Beltrán Fortes y Méndez Rodríguez comentan que, «lamentablemente, poco sabemos de las vicisitudes de aquellas esculturas de yesos tras la muerte de Bruna (en 1807), en el marco del desarrollo de la Real Escuela de Nobles Artes de Sevilla, que se convertirá en Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel de Hungría oficialmente desde 1827 hasta 1849» (2015: 56).

> D. Francisco de Bruna, Decano de la Real Audiencia de esta Ciudad, y Teniente de Alcayde de los Reales Alcázares, ha sido y es muy celoso de estos monumentos de la antigüedad y de las artes, de los cuales tiene recogidos muchos en su casa, encontrándose buen número de bustos antiguos, pedestales y lápidas con inscripciones romanas, algunas árabes, y buena porción de medallas de todas clases, camafeos y otras piedras grabadas, librería apreciable, con Gabinete de Historia natural, competente colección de pinturas y de dibujos originales de los más célebres profesores que han florecido en Sevilla. (1780: 274)

Son tres las composiciones poéticas que se incluyen en el folleto. Ocupa el final un poema en italiano en elogio de Francisco Bruna[17]; el presbítero Donato de Arenzana, al parecer poeta aficionado, compone una «Canción en celebridad de las Bellas Artes», en su mayoría dedicada al elogio de Murillo como modelo de artistas, que no han de buscar su inspiración en los clásicos ni en los contemporáneos extranjeros:

> […] menos quiero admirar los ejemplares
> de otros reinos extraños, que su empleo
> sin salir de la España, aquí le veo.
> […]
> Zurbarán, y Roelas
> hablen en sus escuelas;
> Velázquez, y Murillo que lo digan,
> que sus pinceles a creerlo obligan;
> Murillo… ¡Ah ! El gran Murillo, cuya fama
> honor da al patrio suelo, do su cuna,
> y sepulcro Sevilla ha merecido,
> y de este pincel por más fortuna;
> en todas las naciones ya se aclama
> pintor entre los grandes distinguido

[17] «D. Bernardino Bernardini, Teniente de las tropas ligeras de S.M. Británica, que se hallaba prisionero en esta ciudad y asistió a la Junta, leyó los siguientes versos: Ode dedicata al merito incomparabile e sublime virtú del signor Don Francisco de Bruna, Direttore delli tre Nobbile Arti, cio è Pittura, Scultura ed Architettura. In segnio di profundo obsequio» (*Distribución…*, 1783: 92).

por sus obras y hermoso colorido.

Remite a las obras más conocidas del pintor sevillano (*San Diego de Alcalá*, la serie del Hospital de la Caridad, *Santo Tomás de Villanueva*), dedica unos versos a Zurbarán, a la escultura y la arquitectura, y termina instando a los académicos a remediar la decadencia de las artes («Ya que entre las cenizas del olvido / estaban estas mismas sepultadas, / académicos, sed restauradores / y de este olvido sean levantadas») gracias a la imitación de Murillo, lo que les permitirá retratar con solvencia las virtudes del rey y su protección a las artes: «Aprovechados de tan alta escuela, / y de tanta belleza poseídos, / ya maestros seréis para copiarnos / los hechos del monarca esclarecidos / que en conservar las Artes se desvela» (*Distribución*…, 1783: 73-74, 89).

A decir verdad, la propuesta de Murillo como modelo digno de imitación es moneda corriente en esos años, incluso cuando se muestran reticencias por la falta de vinculación del pintor con los modelos clásicos. Es el caso de Ceán, que expresa sus reparos en la obra que, además de entenderse, según quedó dicho, como la primera historia de la escuela sevillana de pintura, es también la primera monografía dedicada a Murillo. Desde el principio de su *Carta* declara que se va a limitar a trazar la historia de la escuela sevillana, y afirma: «No me empeñaré sin embargo en hacer su apología, porque no estoy tan preocupado que prefiera esta escuela a la sabia y filosófica de los que han representado la belleza ideal» (1806: 8-9). A pesar de que reconoce en los personajes de Murillo «toda la verdad, toda la nobleza y toda la expresión que se halla en la naturaleza individual», «no tienen toda la grandeza que desean los idealistas» (1806: 75)[18].

[18] Como ha estudiado Crespo, Ceán parece haber cambiado de opinión a la altura de 1818, cuando escribe su *Diálogo sobre el arte de la pintura* (2018: 572-573, 578), aunque evita tomar partido y con posterioridad volvería a adoptar posturas clasicistas. En el diálogo enfrenta a Mengs (representante de la pintura neoclásica y «pintor filósofo») y a Murillo. Mengs le reprocha al pintor hispalense no haber estudiado los modelos clásicos antiguos, lo que le ha impedido poseer «gracia ática». Por su parte, Murillo lamenta los «penosos estudios» y «grandes empresas» que Mengs refiere como una obligación ardua y fatigosa; su labor de imitación de los antiguos le hizo concebir una idea tan abstracta de la belleza que no consiguió alcanzarla (1819: 9-16). En contraposición, el sevillano declara haber imitado modelos nacionales y contemporáneos: Campaña, Zurbarán, Roelas, Velázquez…, entre otras razones porque por entonces el palacio del duque de Alcalá, la Casa de Pilatos, único lugar con muestras del arte clásico, estaba cerrado (1819: 31 y 35).

Interesa particularmente el juicio de Ponz en 1780, para quien de la mano de Murillo podrá restaurarse el «buen gusto» tan grato a los ilustrados: «…convendría mucho ocupar al mismo tiempo a los profesores actuales, cuando otra cosa no, ejercitándolos en copiar las mejores obras de Murillo […]. Este sería un medio de restaurar el buen gusto…» (1780: 275). Esta afirmación viene a confirmar que Murillo ocupa un lugar preferente en el canon ilustrado; según García Felguera, el pintor resultaba muy cercano, «sobre todo en su faceta más amable y "doméstica", a la sensibilidad rococó» (2017: 122).

Cándido Trigueros no era miembro de la Escuela, aunque sí de la Real Academia de Bellas Letras de Sevilla, a la que también pertenecía Bruna. Participa, sin embargo, en la celebración, y da muestras de un amplio conocimiento artístico. La composición de Trigueros, que ocupa un destacado primer lugar, «Don Cándido María Trigueros, Beneficiado propio en la ciudad de Carmona, remitió los versos siguientes en elogio de los cuadros de Bartolomé de Murillo. Rima libre» (*Distribución*.., 1783: 56-67), es, al decir de Aguilar Piñal, el primer panegírico que un poeta dedica a la obra de Murillo (1986: 84)[19] —otra cosa ocurriría en la celebración del segundo centenario en 1862, en el que fueron múltiples los homenajes y muchos los poetas que colaboraron[20]—. En la Biblioteca General «Rector Machado y Núñez» de la Universidad de Sevilla se guarda también en el manuscrito misceláneo *Obras de Don Cándido María Trigueros* una copia autógrafa del poema[21], cuyo título es «Los cuadros de Murillo. Cuento en rima libre», algo más extensa: frente a los 365 versos de la impresión, el manuscrito contiene 438. Si en algunos casos es evidente que las variantes o las supresiones sirven para mejorar el texto y evidencian una corrección por parte de Trigueros, en otros las diferencias con respecto al poema impreso resultan, como trataré de mostrar, muy significativas. En

[19] García Felguera (2017: 123) solo da razón del poema de Arenzana, tal vez porque sigue a Montoto, que al comentar uno de los cuadros del Hospital de la Caridad, *Jesús curando a un paralítico*, solo menciona los versos que el presbítero Arenzana le dedica a esa pintura en la *Distribución de premios…*, sin aludir a la composición de Trigueros (Montoto, 1923: 99).

[20] De algunos de los fastos o publicaciones decimonónicas, como es el caso de la *Corona poética dedicada a Murillo*, se obtuvo un rédito político que explica meridianamente Comellas Aguirrezábal en el trabajo incluido en este mismo volumen, «Murillo en el siglo XIX: la *Corona poética dedicada a Murillo* (1863) y la corona de Montpensier, o el uso político de la devoción».

[21] Debo su conocimiento a mi querido amigo y colega el profesor Juan Montero Delgado. La signatura es A-333/233.

cualquier caso, a tenor del final del poema, en el que se alude a la presentación de las copias del pintor realizadas por los alumnos ante el público, idéntico en ambos casos, está claro que se trata de una primera versión, luego retocada por el autor para la lectura pública o la imprenta.

El poema presenta a un meditabundo magistrado, preocupado por el estudio de las artes en Sevilla, del que sabemos que es docto, «benéfico, eficaz y laborioso, / a cuyo ardor y celo confiado / está de las Artes el destino» (vv. 2-4)[22]. No puede ser otro que Bruna, el protector de la Academia; una nota al margen en el manuscrito lo aclara: «D. Franco. de Bruna y Ahumada, encargado por S.M.». El prócer es presentado como un gobernante modélico, empeñado en «encontrar algún camino / por donde aventajase / de tal modo el estudio, que es su esmero / que entre todos lograse / el Sevillano Estudio ser primero» (vv. 6-10), que busca no su propio beneficio, sino el bien general, y en concreto el de las artes («tal es el gran esmero / con que de la hispalense amada escuela / los progresos anhela» vv. 73-75), para el que no bastarán, como veremos, los modelos de la Antigüedad, facilitados por el rey («Veo progresos, mas los veo apenas…», v. 46). El progreso de la humanidad, que es una de las ideas medulares de la defensa de los modernos en la querella, es también, como ha explicado Elena de Lorenzo, uno de los tópicos de la poesía ilustrada y filosófica, y se vincula al ejercicio del poder (2002: 187), de tal manera que no faltan ni el elogio a la protección del soberano ni las alabanzas al proceder del magistrado, ejemplo de gobernante ilustrado.

El narrador traslada las reflexiones de Bruna, que inciden en primer lugar en la decadencia de la pintura en Sevilla —«Muerta (decía) yaces, oh Pintura, / con las preciosas artes del Dibujo», vv. 11-12)— frente a la gloria y renombre pasados («causó tu Escuela un tiempo maravilla», v. 17). Lamenta que los grandes nombres no tengan sucesores («resfriados» los «fogosos genios» sevillanos, v. 17), a pesar del apoyo real: «El Regio Bienhechor de artes y hombres […] / no quiso que su mano escasease / a tan útiles artes sus riquezas» (vv. 31-35). Agradece la colección de yesos cedida por el monarca («¡Qué de ejemplares puso a sus labores! / Admiro esa Real Serie de modelos / donde está lo mejor que ha producido / con su maestra Atenas la gran Roma…», vv.

[22] No remito a las páginas de la *Distribución…* ni a las del trabajo de Aguilar, sino al número de los versos. Procedo de la misma manera con las citas del texto manuscrito.

40-43)[23], pero, curiosamente, el personaje de Bruna contradice lo que el magistrado mismo había expresado en el discurso precedente, pues constata en el poema la ineficacia de los yesos en la práctica artística. Trigueros expresa sus propias teorías a través de la voz de Bruna:

¡Ni aun Roma sirve, ni adelanta Atenas!
¿Qué provechos alcanzan sus desvelos?
Veo progresos, mas los veo apenas.
[…]
Da el modelo los contornos
y apunta el claroscuro,
pero con el fondo tenue y sin adornos.
De la exacta belleza de las formas,
de los más elegantes movimientos
les presenta el ejemplo más seguro:
la Gracia… ¡Ah! ¿Por qué en yeso te transformas,
Gracia inmortal de Olimpo derivada?
Te ven los que te estudian, pero yerta,
monótona, uniforme, fría, helada.
Estudie en yeso aquel que mucho sabe:
quien sabe poco en él no aprende nada;
encuentra el mejor fin, mas no los medios.
No halla el pintor novel la pincelada
que estrecha los colores intermedios;
no mira el empastado,
ni del perfil el dulce desfumado.
Estudia cuanto cabe,

[23] En el manuscrito, Bruna agradece también las estampas que el rey había hecho llegar a la escuela, aunque prefiere los moldes de yeso: «¡Qué de ejemplares dio, qué de ejemplares! / Las estampas no cuento que les muestra, / que son las más selectas, y a millares; / cuento, sí, esa real serie de modelos / donde está lo mejor que ha producido / la dominante Roma, / y Atenas, su maestra» (vv. 78-64); antes de desdeñar también los yesos por insuficientes, muestra su rechazo a las láminas: «Es una estampa una pintura muerta, / tal vez por el buril estropeada, / fría, sin colorido y desmayada» (vv. 81-83).

ve mil primores, mas no ve pintura.
repara en lo que encuentra, a todo atiende,
mira y no ve; se cansa, mas no aprende. (vv. 44-70)

No son suficientes, pues, los vaciados clásicos para servir de modelo a los pintores. A pesar del rechazo a los moldes de yeso, la aspiración del pensativo Bruna sería poder ofrecer a sus alumnos, frente a la frialdad de las copias, los prodigios de Herculano y Portici, lo que significa, en última instancia, volver a los clásicos, ahora recuperados en su estado primitivo y conservados por la erupción del volcán:

¡Ah ! Por lo menos, pues que no es posible
retroceder a siglos ya pasados,
pudiera yo esta vez, Flegra terrible,
llevar a tu recinto esta mi Escuela.
Sus jóvenes, absortos y pasmados,
viendo correr de horrores un diluvio,
pudieran, admirados,
dar contentos mil gracias al Vesubio,
que de su fiera saña
horrible y destructora,
fue por manera extraña
del antiguo pincel conservadora. (vv. 85-96)

Nótese el tono irónico de algunos de estos versos (tono del que luego me ocuparé), en los que forzada y jocosamente se acude al «diluvio» para mantener la rima alterna con «Vesubio».

Celebra el olvido y silencio en que las cenizas han mantenido las riquezas artísticas, cuyo descubrimiento estaba reservado a Carlos III: «ese tesoro, a Carlos reservado, / al pío Carlos, que la Omnipotencia / para bien de los hombres ha formado» (vv. 114-116). El magistrado se va entusiasmando paulatinamente con la evocación de las ruinas:

Larga magnificencia,
mil cuidados y esmeros repetidos

desenterraron de entre ruinas tales
tus prodigios, Pintura, allí escondidos.
Carlos mandó a las ruinas de Herculano
que su tosca aridez la convirtieran
en amenas lecciones de elegancia:
transformó sus cenizas con su mano,
y ya solo se vieron maravillas.
El trabajo, el esmero, la constancia,
vivo, robusto y sano
sacaron del sepulcro y la ignorancia
el resto más precioso de las Artes:
Portici sola fue la gran Grecia.
En ella viven más que en todas partes
las sublimes hechuras
del antiguo pincel, que el orbe aprecia.
¡Qué divinas figuras!
¡Qué gracia tan amena y lisonjera!
¡Qué valiente expresión, qué gusto y gala!
¡Oh, si yo consiguiera
a Portici encerrar en esta sala! (vv. 117-138)

Tal apasionamiento adquiere también un tinte humorístico si se tiene en cuenta que ni Bruna ni Trigueros, que se sepa, viajaron a Italia. La pequeña anécdota contenida en el poema (el sueño del magistrado) justifica el título de «cuento» que tiene la versión manuscrita, más acorde con el tono de la composición, que se pierde en su redacción más seria de poema laudatorio enviado a una institución académica. Este matiz irónico continúa al describir el estado de somnolencia del magistrado; no deja de llamar la atención la recurrencia a las cenizas del Vesubio (en festiva rima otra vez con el «diluvio») y a Herculano como imagen del sueño de Bruna:

Entre meditaciones tan prolijas,
de sus justos deseos justas hijas,
el bienintencionado caballero

quedó por sus ideas abrumado,
y se paró otra vez como primero.
Morfeo entonces, dél muy condolido,
gratas adormideras
derramó en su cerebro fatigado.
Su deseo, a la vista suspendido,
cubrió de vagas sombras un diluvio,
cual al rico Herculano
cubrió con sus escombros el Vesubio.
Dormido, en su secreto repetía
lo mismo que despierto;
con un tropel insano
su anhelo principal le acometía,
y aun pareciendo yerto,
en su interior, muy vivo ver creía
estatuas, medallones y cinceles,
caballetes, moletas y pinceles. (vv. 139-158)

Los más extensos fragmentos eliminados en la versión definitiva son, por cierto, los que insisten en la actitud pensativa y desconcertada de Bruna, algunos de los cuales debieron de parecerle demasiado explícitos e inapropiados para una lectura pública al presentar al oidor con cierta chanza. Estos son los versos que siguen en el manuscrito, que traslucen la cordial y cómplice relación intelectual y personal que debió de existir entre ambos ilustrados:

Pensaba hablar con hombres muy diversos:
ya con Zeuxis o Apeles,
ya con Pozo, o Cintora;
ora el gran Rafael, ora Bramante
halagaban su idea bienhechora,
ora algún aplicado principiante.
Y, cual suele al pensar algunos versos
un poeta embebido en sus ideas,

estaba entre los brazos de Morfeo
parado, y sin parar en su deseo. (vv. 199-208)

Seguramente Trigueros leería su composición a Bruna con el beneplácito de este en reuniones particulares, pero, a pesar de que el texto definitivo mantiene un tono irónico, la dimensión pública de la lectura en la escuela, o de la imprenta, requirió de cierta lima. Resultan interesantes estas diferencias en la medida en que marcan la separación entre el ámbito público y el privado, que se afianza precisamente en el último tercio del siglo XVIII y de modo definitivo con la Revolución Francesa, haciéndose más rígida a lo largo del XIX (Hunt, 2001: 50-51).

En sueños se le aparece a Bruna el «espectro admirable» de Velázquez, que vendrá a resolver sus dudas y su conflicto y a disuadirle de su empeño clasicista: en la ciudad, sin necesidad de ir más lejos, y en tiempos cercanos, encontrará modelos apropiados: «Si buscas ejemplares, / ¿para qué salir quieres de Sevilla, / cuyo recinto te los da a millares?» (vv. 174-176). Velázquez desecha también la imitación de los clásicos antiguos por insuficiente:

Esas griegas estatuas, maravilla
de las edades todas, si procuras
que los jóvenes dellas se aprovechen,
pueden darles la idea
de lo sublime, lo gracioso y bello,
de la sabia elección en las posturas,
de la sobria expresión de las pasiones,
la armonía, contorno y dimensiones.
Mas, para que un pintor perfecto sea,
¿qué faltar puede sobre prendas tales
de lo cual en sus lienzos celebrados
no presente Sevilla mil dechados,
sin ser preciso que reviva Atenas
o caminar a Roma o a Herculano? (vv. 177-190)

Aguilar Piñal considera que con el poema de Trigueros «Sevilla da muestras de su fervor tradicionalista, que no admite influencias extranjeras» (1986: 86). Pero no creo que se trate de una cuestión de tradicionalismo ni de localismo; por otra parte, la poesía sobre piezas artísticas, la écfrasis, no era ninguna novedad. El propósito del autor, al margen de la intención celebrativa del poema y de la exaltación de una institución educativa (también de su director, Bruna, y del protector, el monarca), es otro. Como indiqué al principio, Trigueros es un ilustrado muy atento a cuanto ocurre dentro y fuera de España, y participa en la «querella entre antiguos y modernos» arguyendo razones que habían manejado, sobre todo, autores franceses: la Antigüedad equivale a la niñez de la humanidad; el tiempo presente revela su madurez. En consecuencia, los modernos han acumulado conocimiento, experiencia, progreso y dominio de las artes y las ciencias que los colocan en una posición de superioridad frente a los antiguos. Esta actitud es la misma que Trigueros mantiene en este poema. Si bien el modelo definitivo será Murillo (y en ello, sin duda, tiene mucho que ver la pasión que el pintor despierta en Sevilla, y posiblemente, como se ha dicho, la cercanía de sus cualidades a la sensibilidad dieciochesca, así como la abundancia todavía, a la altura de 1782, de pinturas en la ciudad), no deja Trigueros de confrontar a los pintores del Renacimiento italiano con los de la Antigüedad clásica, inclinándose a favor de los primeros:

> El Rafael, Correggio o el Ticiano,
> ¿fueron al obrador del viejo Apeles
> a conseguir la ciencia a manos llenas?
> La expresión, el agrado, el colorido
> que distinguen tan bien sus tres pinceles,
> ¿lo aprendieron en Grecia o en su casa?
> Vieron estatuas; las examinaron;
> tuvieron alto ingenio,
> y estudiando con tino
> al Velino, al Giorgione, al Perugino,
> de su ciencia, aunque escasa,
> sacaron la mayor con su gran genio;
> lo mejor de sus tiempos imitaron,
> y haciendo mucho más se eternizaron. (vv. 191-204)

Los pintores italianos del Quinientos, que tienen a su alcance las estatuas clásicas, no imitan a los antiguos, sino a los del Cuatrocientos: imitaron «lo mejor de sus tiempos». Y se añade una nueva nota humorística al contraponer el innecesario viaje a la exquisita Grecia con la domesticidad cercana de «su casa», en la que es posible también, por lo tanto, alcanzar la gloria. De hecho, el manuscrito nos ofrece un esclarecedor cambio de perspectiva. En la versión primera, el calificativo que se adjudica a Apeles tiene un valor ponderativo («grande»), pero adquiere cierto matiz despectivo al considerarlo «viejo» en el texto impreso: es de los antiguos, y no necesariamente digno de imitación mientras haya modernos que se le puedan equiparar (e incluso superarlo).

Del mismo modo han de proceder, pues, los artistas sevillanos, considerando que los pintores del siglo anterior fueron también modelos indiscutibles. Entre los genios que había dado la ciudad, a pesar del predicamento de Murillo, no puede faltar Velázquez, «con los mismos Apeles comparable» (v. 166). Trigueros se muestra muy sutil al no relegar al gran pintor de la corte: lo convierte en el coprotagonista del poema y en el encargado de hacer el elogio de su paisano Murillo; por otro lado, encuentra en la carencia de obras velazqueñas en la ciudad un buen pretexto para ponderar exclusivamente la figura del protagonista de la celebración:

> No intento proponerte mis pinturas,
> que, aunque alabadas son como elegantes
> y dieron a mi fama mucho brillo,
> son mías y no están muy abundantes:
> solo entre mil propongo al gran Murillo. (vv. 217-221)

Pero se extiende mucho más en la justificación de la versión manuscrita:

> No quisiera que alguno imaginase
> que con anhelos ciegos
> y miras ambiciosas
> les propongo que copien mis hechuras
> para que así las suyas hagan bellas
> y admiren estudiando mis pinturas:

a otros, no a mí, les toca hablar bien dellas.
Yo las quiero excluir porque son mías,
y porque aquí no están tan abundantes;
y entre otros mil, señalo a solo uno:
por no ser importuno,
a Murillo tan solo lo propongo. (vv. 268-279)

También en esta ocasión resultan significativos los cambios. Si en el manuscrito elige a Murillo entre mil «por no ser importuno» (luego podría mencionar otros nombres), en el texto definitivo, que parece ajustarse a la celebración académica del centenario, la impresión que produce el verso «solo entre mil propongo al gran Murillo» es que es sin lugar a dudas el único que merece convertirse en modelo de los escolares y profesores.

No desprecia en absoluto Trigueros, a través de Velázquez, la cultura clásica, que conoce muy bien, pero la equipara a la contemporánea, y propone que se compagine el estudio de los clásicos con el de Murillo:

Murillo, el gran Murillo,
el famoso pintor de la dulzura,
¿estudió por ventura
los griegos y romanos ejemplares?
¿O dejó de adquirir gran nombre y brillo?
No, pues, varón celoso, no te pares
a desear quimeras:
estudien con tesón tus ciudadanos
con los modelos griegos
los grandes ejemplares sevillanos,
y aquel que genio tenga, y se aplicase,
tendrá con qué vencer los italianos. (vv. 205-216)

Así, el gran pintor del Seiscientos dejará de ser «admiración estéril de los ojos» para convertirse en «empleo de la mano» y objeto de «docta imitación» (vv. 226-228).

Velázquez, a quien se ha comparado antes con el pintor griego, asegura que si el propio Apeles pudiera contemplar cuadros como el de *Abraham recibiendo a los tres ángeles*, «aprendiera en ello» (v. 259).

Los cuadros que menciona están a la vista de los sevillanos: en el Hospital de la Caridad (hoy fuera de España los cuatro de menor formato: *Abraham* en Otawa, *El hijo pródigo* en Washington, *La curación del paralítico* en Londres, *La liberación de San Pedro* en San Petersburgo); en el convento de San Francisco (*San Diego*) o en la iglesia de los Capuchinos (*Santo Tomás*, *San Leandro y San Buenaventura*); alguno (*Las dos Trinidades*) en la casa del marqués del Pedroso, que «franqueará al instante» (v. 308) sus puertas a quien quiera contemplarlo. En las obras de Murillo podrán encontrar los pintores sublimidad, naturalidad, claroscuro, colorido, variedad, pasión, buen tratamiento de la luz, verdad, gracia y dulzura. Se insiste, además, en que no hay que acudir a modelos foráneos, y, por ende, tampoco a los clásicos:

> Gran cosa podrá ser si alguien le imita;
> sin ir a mendigar de los extraños,
> podrá quien le entendiere ser completo
> con solo que lo estudie muchos años. (vv. 325-329)

El discurso de Velázquez se corta cuando Bruna se despierta, y el magistrado se dispone a seguir su consejo. Los pintores (una amplia nómina en la que figuran los conocidos y otros de los que nada se sabe) aceptan la propuesta; finalmente, se espera el veredicto del público:

> Copiados ya los cuadros de Murillo,
> al público contentos los presentan,
> y dél saber intentan,
> como de un juez sencillo,
> si logran acercarse al que aquí siguen:
> el público dirá si lo consiguen. (vv. 360-365)

La composición, en su conjunto, muestra algunos otros aspectos en los que merece la pena reparar. Trigueros, como es sabido, ya había dado muestras de su talante jocoso al cobijar en 1776 unas poesías bajo el seudónimo de Melchor Díaz de Toledo, supuesto poeta desconocido del siglo XVI. El acento humorístico de determinados fragmentos del poema me parece evidente, y se manifiesta sobre todo en el distanciamiento irónico de la percepción del narrador. Habría que añadir también el efecto cómico de ciertas rimas, que se deriva de su repetición («diluvio» / «Vesubio»)[24], o el deliberado prosaísmo de algunos versos, además de otras bromas. Así, por ejemplo, la comparación del adormilado Bruna (en la versión manuscrita) con la del poeta también aletargado en medio de su rapto creador: «Y, cual suele al pensar algunos versos / un poeta embebido en sus ideas, / estaba entre los brazos de Morfeo / parado, y sin parar en su deseo» (vv. 205-208). Todo ello evoca el tono del *Viaje del Parnaso* de Cervantes, que Trigueros debió de conocer. Estos versos recuerdan a la burla que de la inspiración hace Cervantes a propósito del poeta Ledesma, que, embebido en su «canción angélica y divina», no atiende al cariñoso saludo del narrador: «"¿No ves", me dijo Apolo, "que consigo / no está Ledesma agora? ¿No ves claro / que está fuera de sí y está conmigo?"» (*Viaje del Parnaso*, III, 398-405). Si a ello añadimos el recurso al sueño y la visión que se aparece al dormido Bruna, el eco cervantino resulta plausible. Trigueros se inserta en una tradición amplia y bien conocida, que en última instancia lleva a la sátira menipea y lucianesca que ofrecía una perspectiva cómica de la realidad. Es el mismo procedimiento que había utilizado Cervantes en su poema para poner en solfa el campo literario de su época. Es preciso tener en cuenta que, en el fondo, el poema de Trigueros puede considerarse como una crítica a la obsesión de algunos eruditos por el clasicismo en el arte. Y cabe recordar que puede perseguirse la influencia del *Viaje* en algunos textos ilustrados (y antes en la *República literaria* de Saavedra Fajardo, de 1656), como la *Lección poética. Sátira contra los vicios de la poesía castellana* (1782) y *La derrota de los pedantes* (1789), de Moratín, y, sobre todo, las *Exequias de la lengua castellana*, de Forner, texto que rinde un claro homenaje al poema cervantino[25]. No son en absoluto de

[24] Recuérdese el gusto de Cervantes por las rimas chuscas, cuyo ejemplo más elaborado es el que ofrecen los versos 32-36 del *Viaje del Parnaso* (saltico-rico-magnifico). Cf. al respecto, entre otros, Ynduráin (1985: 228).

[25] El *Viaje del Parnaso* tuvo tres ediciones en el XVIII (con *La Galatea*, Madrid, Juan de Zúñiga, 1736; también con la misma novela, Madrid, Viuda de M. Fernández, 1772; de modo independiente lo edita Sancha en 1784) que pudieron manejar los ilustrados. En las *Exequias de la lengua castellana* (texto que Trigueros no pudo conocer a la

extrañar estas influencias de los autores áureos en los neoclásicos: *La derrota de los pedantes* acusa también de manera más que explícita la lectura de *La hora de todos y la fortuna con seso*, de Quevedo.

Trigueros, pues, no desprecia la tradición, en la que se inscribe, pero gracias a los procedimientos irónicos (que toma de modelos «modernos») la renueva y le da un sesgo de modernidad no muy común en su época. En otro momento defendí la huella del *Viaje* cervantino en *El Diablo Mundo* de Espronceda (Román Gutiérrez, 2015). Podría pensarse que ambos, Trigueros y Espronceda, leyeron cuidadosamente a Cervantes (y no solo el *Quijote*) y muestran una influencia similar. *El Diablo Mundo* ostenta, entre muchos otros, los rasgos humorísticos antes citados, y pueden rastrearse todavía algunos elementos del poema de Trigueros que encuentran cierto eco en los versos espronceda nos: la alusión a las «vagas sombras», al «tropel insano» de las ideas, la enumeración apresurada de objetos relacionados con la pintura y la escultura («estatuas, medallones y cinceles, / caballetes, moletas y pinceles»), que podría evocar la acumulación de imágenes que traduce el estado febril de la creación poética, la efervescencia de la imaginación que presenta confusamente mezcladas las imágenes artísticas[26].

El final del poema resulta particularmente interesante. La apelación al receptor, el público, que es auditorio de la lectura de los versos pero que ha de actuar a la vez como «juez sencillo» de las obras pictóricas presentadas, conecta el marco literario con el extraliterario —la vitalidad del acontecimiento, el hecho de que el juicio deba provenir del público real— en un juego irónico muy cervantino que demuestra la atenta, profunda y comprensiva lectura que de Cervantes hizo Trigueros. Hasta entonces, solo los novelistas ingleses habían sido capaces de captar el mecanismo metaliterario con el que Cervantes establece la distancia entre el autor, el receptor y la obra, distanciamiento que conduce a la moderna ironía romántica. Pero no bebe Trigueros solo de Cervantes: también Lope juega con su auditorio en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) y lleva a la práctica en su poema lo que teóricamente está planteando. En el caso

altura de 1782, como tampoco seguramente los de Moratín) el personaje realiza un viaje alegórico al Parnaso con la compañía de Cervantes, y allí Apolo fustiga a los poetas filósofos (particularmente a Trigueros) y a renovadores como Philoaletheias.

[26] Parecido tono puede rastrearse, también, en algunos poemas en los que Cadalso se opone a la poesía filosófica: «Sobre ser la poesía un estudio frívolo, y convenirme aplicarme a otros más serios», «Refiere el autor los motivos que tiene para aplicarse a la poesía y la calidad de asuntos que tratará en sus versos», «Sobre no querer escribir sátiras».

de Trigueros, el propio poema es el ejemplo evidente, al recurrir a los modelos áureos, de lo que propone: tener presentes a los grandes artistas «modernos» que los neoclásicos «ortodoxos» rechazaban. Carece así el poema de la rigidez de una composición de circunstancias, sin dejar de serlo, y adquiere un tono de modernidad extraordinario al leer a los modelos modernos (Cervantes, Lope) como solo los leerán ya en el XIX (de manera muy especial Espronceda, que en *El Diablo Mundo* enjuicia continuamente su poema e implica en él al lector).

En cualquier caso, con un tema grato a los ilustrados, el de las artes (y, en concreto la pintura)[27], Trigueros no solo da cuenta de la canonización de un pintor seiscentista que nunca dejó de tener prestigio, sino que también presenta a la ciudad de Sevilla como foco de una importante, y renovadora, actividad artística. En este sentido, conviene tener en cuenta la propuesta de De Lorenzo, que defiende que los tópicos ilustrados, y entre ellos el del progreso de España (repetido «en algunos de los poetas más vinculados a la renovación literaria del momento, como Montengón, Trigueros, Iriarte, González o Meléndez Valdés»), alteran «los prestigiosos modelos brindados por la tradición»; así, por ejemplo, el *locus amoenus* se convierte en un edén ilustrado, y la *ciudad afortunada* lo es porque «gracias al gobernante, disfruta de un progreso ilustrado». Del mismo modo este tópico propicia una alteración temporal, eje temático de este poema (no es preciso acudir a los modelos de la antigüedad clásica, sino a las obras contemporáneas): «el pasado mítico se ha resignificado y da forma aquí al presente y a la promesa utópica de futuro» (2002: 187-188).

Los tres ejes que vinculan, según la formulación de Foucault (1993) recogida por De Lorenzo (2002: 189-190), los textos literarios con el poder, pueden perseguirse en el tópico del progreso que articula esta composición: la memorización (enumeración de

[27] «La descripción de escenas o figuras pintadas o esculpidas, la recreación poética a partir de una obra de arte figurativa, ya lo había hecho la poesía barroca»: los ilustrados van siempre más allá. (Arce, 1981: 280-291). Se trata, al fin y al cabo, de un poema de circunstancias. Escribe también Arce a este respecto: «Al descender la poesía del alto pedestal en que estuvo en los siglos anteriores se convierte en obligado producto de circunstancias externas […]. Con todo, esta poesía de circunstancias merece más atención de la que se le ha dedicado, porque es la portadora de los nuevos valores de la Ilustración, porque es evidente prueba de que se considera a la poesía como vehículo no exclusivo de belleza, o sea, vehículo de una belleza que no puede existir sin la verdad. La necesidad de elogiar las artes, las instituciones, las virtudes de los alumnos y los ciudadanos, obliga al uso de una lengua más precisa, ligada a realizaciones concretas o a abstractas ideas a que se aspira» (1981: 218).

avances contemporáneos, que se vincula «a la lectura pública, tanto en entregas de premios como en acontecimientos reales, con lo que los asistentes quedan ligados a un proyecto y al poder que lo promueve, y este resulta reforzado»), el ejemplo (la propuesta de Murillo como modelo artístico, pero también la de Carlos III como modelo de soberano ilustrado) y la legitimación del presente mediante la recurrencia al pasado.

Teniendo en cuenta, así, que el interés por el progreso de las artes y las ciencias se vincula a la defensa de los modernos en la querella, en la medida en que estos entienden que la humanidad se perfecciona, Trigueros aprovecha para llevar la figura del pintor sevillano a su terreno, convirtiéndolo en paradigma de artista «moderno» capaz de sustituir a los modelos clásicos de imitación. Espero haber respondido en parte a la demanda de Aguilar Piñal (1959: 309) que mencionaba al principio de estas páginas (no por antigua atendida del todo aún) al proponer este poema como una muestra más, en sintonía con otros de sus escritos, de la capacidad de Cándido Trigueros, uno de los más adelantados neoclásicos heterodoxos, para aunar tradición y modernidad.

Bibliografía

Alatorre, Antonio, «Avatares del verso alejandrino», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 49.2, 2001, págs. 363-407.

Aguilar Piñal, Francisco, «Un comentario inédito del *Quijote* en el siglo xviii», *Anales cervantinos*, 8, 1959, págs. 307-319.

—, «Un poema del siglo xviii en elogio de Murillo», *Archivo Español de Arte*, 233, 1986, págs. 84-90.

—, *El académico Cándido María Trigueros (1736-1798)*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2001.

Angulo Íñiguez, Diego, Murillo, Madrid, Espasa Calpe, 1981, vol. I.

Arce, Joaquín, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981.

Beltrán Fortes, José, y Luis Méndez Rodríguez, «Los vaciados de yesos en Sevilla. Un recorrido histórico», en *Yesos. Gipsoteca de la Universidad de Sevilla. Recuperación de la colección de vaciados. Antigua Real Fábrica de Tabaco*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, págs. 39-71.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la Escuela Sevillana y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Esteban Murillo*, Cádiz, Casa de Misericordia, 1806.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diálogo sobre el arte de la pintura*, Sevilla, Manuel de Aragón y Compañía, 1819.

Checa Beltrán, José, «El debate literario español en el prólogo del romanticismo (1782-1807)», *Revista de Literatura*, 56. 112, 1994, págs. 391-416.

—, *Razones del buen gusto (poética española del Neoclasicismo)*, Madrid, CSIC, 1998.

—, «Recepción de los modelos líricos áureos en el siglo ilustrado», en *Entre sombras y luces. La recepción de la poesía del Siglo de Oro de 1700 a 1850*, dir. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla/Grupo PASO, 2014, págs. 51-79.

Collard, Andrée, «España y la disputa de antiguos y modernos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 18.1-2, 1965-1966, págs. 150-156.

Comellas Aguirrezábal, Mercedes, «Murillo en el siglo XIX: la *Corona poética dedicada a Murillo* (1863) y la corona de Montpensier, o el uso político de la devoción», *Arte nuevo*, 6, 2019, págs. *-*.

Crespo Delgado, Daniel, «Murillo en la literatura de la Ilustración», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 24, 2018, págs. 557-596. Una síntesis de este trabajo en «Murillo y la literatura artística de la Ilustración española», en *Murillo ante su IV Centenario. Perspectivas historiográficas y culturales (Actas del Congreso Internacional, Sevilla 19-22 de marzo de 2018)*, dir. Benito Navarrete Prieto, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla / Ayuntamiento de Sevilla (ICAS), 2019, págs. 521-528.

De Bruna y Ahumada, Francisco, *Oración que en la Junta General de la Escuela de las tres Bellas Artes para el repartimiento de premios pronunció don Francisco de Bruna, oidor decano de la Audiencia de Sevilla, en 14 de julio de 1778*, Sevilla, Imprenta de Vázquez e Hidalgo, 1780.

De la Banda y Vargas, Antonio, «La historiografía artística andaluza en los siglos XVIII y XIX», *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte* (Sevilla), 8, 1995, págs. 207-216.

De Lorenzo Álvarez, Elena, *Nuevos mundos poéticos. La poesía filosófica de la Ilustración*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2002.

De Madrazo, Pedro, «Bartolomé Esteban Murillo», *Almanaque de la Ilustración*, VII, Madrid, Imprenta, Estereotipia y Galvanoplastia de Aribau y Cía., 1879, págs. 41-44.

Distribución de premios a los discípulos de las Nobles Artes hecha por la Real Escuela de Sevilla, en la Junta Pública de veinte y uno de noviembre 1782, Sevilla, Oficina de D. Josef de San Román y Codina, 1783.

Domínguez Caparrós, José, *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, CSIC, 1975.

Fernández de Moratín, Leandro, «Vida de don Nicolás Fernández de Moratín», en Nicolás y Leandro Fernández de Moratín, *Obras*, Madrid, Rivadeneyra, BAE II, 1848, págs. XXI-XXXIII.

Forner, Juan Pablo, *Carta de don Antonio Varas al autor de «La Riada» sobre la composición de este poema*, Madrid, Imprenta de Miguel Escribano, 1784.

Foucault, Michel, *Genealogía del racismo*, Buenos Aires, Altamira, 1993.

García Felguera, María de los Santos, *La fortuna de Murillo (1682-1900)*, Sevilla, Diputación, 2017 [1989].

Glendinning, Nigel, «Influencia de la literatura inglesa en España en el siglo xviii», en *La literatura española del siglo xviii y sus fuentes extranjeras*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1968, págs. 47-93.

Hilburn Effross, Susi, «The influence of Alexander Pope in Eightennth–century Spain», *Studies in Philology*, 63.1, 1966, págs. 78-92.

Hunt, Lynn, «La vida privada durante la Revolución Francesa», en *Historia de la vida privada, 4. La Revolución Francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*, dirs. Philippe Ariès y Georges Duby, Madrid, Taurus, 2001 [1987], págs. 22-51.

Jovellanos, Gaspar Melchor de, «Elogio de las Bellas Artes, pronunciado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Obras publicadas e inéditas*, Madrid, Rivadeneyra, 1858, t. I, págs. 350-363.

Jovellanos, Gaspar Melchor de, «Reflexiones y conjeturas sobre el boceto original del cuadro llamado "La familia"», *Obras en prosa*, ed. de José Caso González, Madrid, Castalia, 1978, págs. 194-205.

Martínez Torrón, Diego, «John Bowle y el cervantismo español», en *Cervantes y su mundo*, ed. de Kurt Reichenberger y Darío Fernández Morera, Kassel, Reichenberger, 2005, vol. 3, págs. 419-504.

Montoto, Santiago, *Bartolomé Esteban Murillo. Estudio biográfico-crítico*, Sevilla, Imp. y Lib. Sobrino de Izquierdo, 1923.

Muro Orejón, Antonio, *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, 1961.

Pérez Magallón, Jesús, «Moratín, neoclásico de una armonía ya imposible», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 17.2, 1993, págs. 343-356.

Pérez Magallón, Jesús, «Introducción» a Leandro Fernández de Moratín, *Poesías completas (Poesías sueltas y otros poemas)*, Barcelona, Sirmio, 1995.

Pérez Magallón, Jesús, *Construyendo la modernidad: la cultura española en el «tiempo de los novatores» (1675-1725)*, Madrid, CSIC, 2002.

Pérez Mulet, Fernando, e Inmaculada Socias Batet, eds., *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Universidades de Barcelona y Cádiz, 2011.

Pierce, Frank, «The *canto épico* of the Seventeenth and Eighteenth Centuries», *Hispanic Review,* 15. 1, 1947, 1-48.

Ponz, Antonio, «Carta última», *Viage de España*, Madrid, Joachin Ibarra, 1780, t. IX, págs. 269-292.

Portús, Javier, «La Ilustración», *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum, 2012, págs. 87-127.

Román Gutiérrez, Isabel, «Ironía cervantina e ironía romántica: del *Viaje del Parnaso* a *El Diablo Mundo*», *Anuario de Estudios Cervantinos,* 11, 2015, págs. 55-70.

—, «Un episodio español de la "querella entre antiguos y modernos": Cándido María Trigueros y su teoría sobre la versificación», *Controversias en la poesía española de la Edad Moderna: 1600-1850*, ed. de Cipriano López Lorenzo y Ana Isabel Martín Puya, *eHumanista*, 37, 2017, págs. 103-129. Disponible en:

http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume37/7%20ehum37.ai.romangutierrez.pdf

Ruiz Pérez, Pedro, «Siglo de Oro y canon moderno: Benegasi contesta a Velázquez», en *Entre sombras y luces. La recepción de la poesía del Siglo de Oro de 1700 a 1850*,

dir. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla/Grupo PASO, 2014, págs. 113-149.

Sykes, Bryan, *The Blood of the Isles*, London, Bantam, 2006.

Trigueros, Cándido María, *El poeta filósofo, o poesías filosóficas en verso pentámetro*, ed. Juan Nepomuceno González de León, Sevilla, Imprenta de Manuel Nicolás Vázquez y Compañía, 1774.

—, *La riada*, Sevilla, Oficina de Vázquez y Compañía, 1784. Hay edición facsímil preparada por Benito Valdés Castrillón (Sevilla, Fundación Aparejadores, 2001).

Ynduráin, Francisco, «La poesía de Cervantes: aproximaciones», *Edad de Oro*, 4, 1985, págs. 211-235.

La poesía en «La ilustre fregona» de Cervantes[1]

Sara Santa Aguilar
GRISO
Universidad de Navarra (España)
ssanta@alumni.unav.es

Recibido: 9 de noviembre de 2018
Aceptado: 10 de diciembre 2018

https://doi.org/10.14603/6F2019

RESUMEN:

Dentro de los estudios sobre la poesía en las *Novelas ejemplares* de Cervantes, «La ilustre fregona» ocupa un segundo lugar. En efecto, esta novela tiene menos poemas insertos que «La gitanilla», y la mayoría de trabajos sobre este tema versan sobre «La gitanilla» o proponen una comparación entre ambas novelas. Sin embargo, en esta novela hay muchísimos matices en lo que se refiere a la presentación de la poesía y de los poetas. Así pues, el propósito de este artículo es hacer un análisis individual de «La ilustre fregona» haciendo énfasis en estos matices, en los variados estilos de los personajes y en las múltiples lógicas de la composición que siguen los poetas en esta obra, y que hacen que merezca una atención individual.

PALABRAS CLAVE:

Cervantes; poesía de Cervantes; poesía inserta; «La ilustre fregona»; *Novelas ejemplares*.

[1] Trabajo llevado a cabo gracias a las becas ADA de la Asociación de Amigos de la Universidad de Navarra.

unine
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
Institut de langues et littératures hispaniques

Poetry in Cervantes' «La ilustre fregona»

ABSTRACT:

Among the studies of the poetry in Cervantes' *Exemplary Novels*, «La ilustre fregona» takes the second place. In fact, this *novella* has less inserted poems than «La gitanilla», and most of the studies are about «La gitanilla» or about a comparison between these two *novellas*. However, there are many nuances in this *novella* when it comes to the presentation of the poetry and the poets. Therefore, the purpose of this article is to analyse individually this *novella*, focusing on those nuances, and emphasizing the wide variety of poetic styles as well as the different logics of composition that the poets follow in their creations.

KEYWORDS:

Cervantes; Cervantes's Poetry; Inserted Poems; «La ilustre fregona»; *Exemplary Novels*.

CC BY NC SA

La poesía inserta de Cervantes es un tema que ha cobrado cada vez más interés en las últimas décadas. Significativos al respecto resultan los estudios de Adrienne Laskier Martín (1990; 1991; 2014), José Montero Reguera (2004; 2011; 2012; 2013; 2015; 2016), Fernando Romo Feito (2001; 2012), Carlos Mata (2004; 2005; 2007a; 2007b) o José Luis Fernández de la Torre[2] sobre los diferentes personajes poetas cervantinos, o el estudio monográfico de José Manuel Trabado Cabado (2000) sobre los poemas de *La Galatea*[3]. Una aproximación teórica respecto a lo que implica la poesía inserta, en la que destacan los estudios de Romo Feito (2001), Pedro Ruiz Pérez (1997), Juan Matas Caballero (2016) o Mercedes Alcalá Galán (1999), nos lleva necesariamente al reconocimiento de que al estudiar este tema debemos afrontar el polifónico mundo poético de los personajes cervantinos en vez de entrar en la infructuosa búsqueda de la poesía de Cervantes y de su estilo o cualidades poéticas.

Ante este panorama, una de las *Novelas ejemplares* en las que más matices ofrece la poesía es «La ilustre fregona», la segunda con más intervenciones en verso dentro de esta colección[4]. Sin embargo, esta novela no ha contado con mucha atención por parte de la crítica de poesía. No obstante, resulta de gran interés para mostrar los diversos estilos y posibilidades poéticas, pues no va a optar por un único tipo de poesía, sino que presenta dos posibles musas: las dos damas que van a inspirar las intervenciones poéticas de la obra, a saber, la horripilante Argüello y la bellísima Costanza. Además, se trata de una obra que admite tanto cantos procaces como cantos sobresaturados de referentes cultos, poemas de enamorados, poemas hechos por encargo y poemas que no se sabe a qué lógica estén obedeciendo, cuyo análisis contribuiría a mostrar la riqueza y variedad de los universos poéticos cervantinos.

1. Una significativa introducción

La primera aparición de la poesía, o más bien, de los tópicos poéticos de la tradición lirica áurea, surge a partir de la belleza de Costanza. No obstante, no se trata de un poema de culto caballero enamorado, sino de las hiperbólicas exclamaciones de

[2] Ver los estudios introductorios de Fernández de la Torre a sus ediciones de poesía inserta (2013, 2014 y 2017).

[3] Este trabajo parte de mi tesis doctoral que versa justamente sobre la poesía inserta en la narrativa de Cervantes. Como avances de este proyecto pueden consultarse Santa Aguilar (2015, 2016, 2017a, 2017b, 2018a, 2018b y 2018c).

[4] La primera es «La gitanilla», con nueve intervenciones poéticas, seguida de «La ilustre fregona», que cuenta con cuatro. Para un estudio comparativo de la poesía en estas dos novelas remito a Joly (1993).

un mozo de mulas que hace suyos los tópicos de la tradición poética y los acomoda y mezcla con otros elementos prosaicos para dar cuenta e introducir la condición y hermosura de la fregona. Esta, en sus palabras, resulta ser «dura como un mármol, y zahareña como villana de Sayago, y áspera como una ortiga; pero tiene una cara de pascua y un rostro de buen año: en una mejilla tiene el sol, y en la otra, la luna; la una es hecha de rosas y la otra de claveles, y en entrambas hay también azucenas y jazmines» (Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, vol. II, pág. 148)[5].

Al lado de la tópica comparación poética de la dureza de la amada con el mármol, el mozo crea la comparación con las villanas de Sayago y asocia su aspereza con la ortiga, términos de relación que saca de su prosaico contexto[6]. Más interesante aún resulta la descripción física de Costanza, en la que, al lado de expresiones como «cara de pascua» o «rostro de buen año», propias del lenguaje coloquial del personaje, aparecen también las rosas, los claveles, las azucenas y los jazmines, metáforas tópicas para aludir a la piel de la amada. No se trata de un coherente sistema metafórico ni de una mecánica repetición del tópico, sino que en la asimilación que hace el mozo de mulas las flores parecen formar más bien un risible macetón festivo en cada mejilla de la dama. Lo mismo sucede con el sol, normalmente asociado al cabello o a los ojos de la amada, o la luna, que en la apropiación del mozo están situados, como las flores, cada uno en una mejilla de la joven. Estamos entonces ante una cómica y llamativa descripción que Stanislav Zimic calificó de entreveramiento «de trillado vocabulario floral y vegetal, literario y rústico» (1996: 268-269).

Lo risible de esta descripción no pasa desapercibido a los personajes cultos de la novela, los dos jóvenes burgaleses, que aluden a «la simple relación que el mozo de mulas había hecho de la hermosura de la fregona» (vol. II, pág. 148) y encuentran diversión «en repetir estas palabras» y «en remedar y contrahacer el modo y los ademanes con que las decía» (vol. II, pág. 149). De esta manera se introduce la protagonista de la novela, pero también lo que será el mesón del Sevillano: un universo

[5] A partir de este momento citaré siguiendo la edición de Cátedra de Harry Sieber (2007).

[6] Si bien podría inferirse que la comparación con las villanas de Sayago es de invención del personaje, Jorge García López (2005: 382, nota 88) anota que estas eran el típico personaje tosco en la comedia prelopesca y lopesca. Así, el personaje podría estar repitiendo también en este caso un tópico literario, pero, en todo caso, uno basado en su contexto. William Clamurro (1987: 48) también alude a esta mezcla entre los clichés de la tradición poética y el lenguaje coloquial del mozo de mulas.

en el que coexisten y se mezclan lo culto y lo popular, y que da paso a diversas interacciones y asimilaciones que se mostrarán en los poemas y juicios sobre la poesía presentes en la novela.

2. La primera musa: lo ideal, lo externo al mesón y sus matices

La primera musa de la novela es Costanza, dama ideal por su belleza y honestidad, cuya rareza en el contexto del mesón se enfatiza continuamente en la novela. Tales cualidades, que contrastan con las prácticas habituales de las mozas del mesón[7], van a convocar a diferentes voces ajenas a la posada del Sevillano que la loan desde afuera, *aparentemente* ideales enamorados y cultos poetas de voces extremadas.

El primer poema dirigido a la joven fregona es un soneto que, *al parecer*, entona un enamorado desde afuera del mesón. Este soneto es cantado con una maravillosa voz, acompañado de un arpa y una vihuela, dos instrumentos que se asocian a lo cortesano y que apuntan a la procedencia social del personaje, quien, en un principio, parece ser el hijo del Corregidor, pues, después de haberlo escuchado, los personajes presentes en el mesón comentan: «¡Que tan simple sea este hijo del Corregidor que se ande dando músicas a una fregona… !» (vol. II, págs. 154-155). El soneto es el siguiente:

> Raro, humilde sujeto que levantas
> a tan excelsa cumbre la belleza
> que en ella se excedió naturaleza
> a sí misma y al cielo la adelantas;
>
> si hablas, o si ríes, o si cantas,
> si muestras mansedumbre o aspereza
> (efeto sólo de tu gentileza),
> las potencias del alma nos encantas.
>
> Para que pueda ser más conocida

[7] «Porque es la más honesta doncella que se sabe; y es maravilla que con estar en esta casa de tanto tráfago, y donde hay cada día gente nueva, y andar por todos los aposentos, no se sabe della el menor desmán del mundo» (vol. II, pág. 155).

la sin par hermosura que contienes
y la alta honestidad de que blasonas,

deja de servir, pues debes ser servida
de cuantos ven sus manos y sus sienes
resplandecer por cetros y coronas. (vol. II, pág. 154)

El soneto, junto con la maravillosa voz y los refinados instrumentos que lo acompañan, parece caracterizar a su autor ficcional como un enamorado ideal que canta excelentes versos movido por su sentir. Sin embargo, esta ideal lógica de la composición típica de las novelas pastoriles que Costanza como musa parece estar convocando queda cuestionada páginas más adelante, pues se introduce la duda sobre si el que canta es realmente el hijo del Corregidor o un músico enviado por este[8]. Son las palabras de Barrabás, mozo de mulas del mesón, las que traen tal cuestionamiento, pues dice, refiriéndose a otro poeta, del que me ocuparé más adelante, que «este músico, a lo menos, no es *de los del hijo del Corregidor*; que *aquellos son muchos*, y una que otra vez se dejan entender» (vol. II, pág. 173, énfasis mío).

Por las palabras de Barrabás parecería que el hijo del Corregidor es el poeta y contrata a los que cantan, pues el mozo de mulas entrevé una unidad de estilo en los múltiples músicos enviados por el personaje. Sin embargo, este punto no se aclara y podríamos estar ante una posibilidad de que la poesía sea, como en *La gitanilla*, una mercancía, que en este caso los personajes de elevada posición social puedan permitirse brindar a sus damas. De este modo Cervantes abre la duda sobre quién es el que compone y quién el que canta, dejando suspendido al lector entre las menciones al hijo del Corregidor, que corteja públicamente a la fregona, y las palabras de Barrabás, que aluden a que la solicita contratando a unos terceros. El enigma nunca se resuelve y no

[8] La crítica ha tendido a asumir al hijo del Corregidor como el autor ficcional de este soneto (ver por ejemplo Febres, 1994; Zimic, 1996; Fernández de la Torre, 2014), sin relacionar este pasaje con los juicios de Barrabás. De hecho, Fernández de la Torre en su edición electrónica de los poemas insertos en las *Novelas Ejemplares* (2014) lo reproduce bajo el título «Poema del hijo del Corregidor». Edwin Williamson, aunque no alude a la duda que introduce Barrabás, se refiere a este soneto como cantado por un «anónimo cantante» (2004: 661), hecho que parece apuntar a este matiz.

podemos saber si estamos ante un poema que surge como canto de un enamorado, o, por el contrario, como encargo hecho a un profesional[9].

En este punto resulta interesante destacar el hecho de que el soneto se relaciona estrechamente con la protagonista y con la trama de la novela, pues, como sostiene José Montero Reguera (1993: 350), pone en evidencia la 'rareza' de su destinataria, aspecto que apunta a un final en el que se revela su noble procedencia[10]. Más aún, se sugiere que la fregona debe «dejar de servir» y pasar a ser servida por un hombre rico y poderoso (de corona y cetro), sentencia que anticipa el desenlace, pues en la novela aparecerá un hombre de tales características, don Tomás de Avendaño, que corteja a la fregona y termina casándose con ella. Cervantes, entonces, a través de la duda que introducen las palabras de Barrabás, no sólo estaría cuestionando el arquetipo de un ideal e inspirado poeta enamorado, sino que, además, deja sumida en la ambigüedad la autoría –negándose a atribuírsela con claridad a dicho enamorado- de unos versos que resultan cruciales en la estructura de la novela, pues anticipan su desenlace.

El segundo poema que inspira Constanza llega también, como el soneto, desde fuera del mesón, por medio de «una voz de un hombre que, sentado sobre una piedra, frontero de la posada del Sevillano, cantaba con tan maravillosa y suave armonía, que los dejó suspensos y les obligó a que le escuchasen hasta el fin» (vol. II, pág. 171). Estas ideales condiciones de enunciación introducen a un anónimo cantor, que, más que como enamorado, es mencionado en la novela sólo por su condición de músico. Su canto es un romance de marcada influencia gongorina, como ha apuntado José Manuel Blecua (1970: 189), en el que, a través de múltiples alusiones a la mitología clásica y a varios referentes literarios cultos, se presenta la belleza de la fregona. Costanza es llamada, entre otras cosas, «esfera de la hermosura» y «cielo impíreo» recurriendo a la tradición neoplatónica, «primer moble», haciendo referencia a la física aristotélica, asimilada por su cordura y discreción a una embajadora de los dioses, a Mercurio, y a

[9] Para un estudio más detallado sobre este caso, ver Santa Aguilar (2018c).

[10] Aunque en la novela se alude constantemente a la rareza del personaje, y Costanza se presenta continuamente como algo fuera de lugar, tal como destaca Márquez Villanueva (1995), resulta difícil mostrar como causa de esta rareza la alta cuna, estableciendo una identificación entre la virtud y la pertenencia a un alto estamento, pues tan honesta doncella resulta la hija de un noble violador. También Edwin Williamson (2004: 670) alude a la violación de la madre de Costanza como un elemento que desestabiliza la autoridad tradicional en la novela.

Venus en cuanto astro deslumbrante que raras veces se deja ver: «cuarto cielo y sol segundo, / que al primero deja a escuras / cuando acaso deja verse» (vol. II, págs. 171-172). El romance continúa con una colección de tópicos, y la fregona también es presentada como un «lugar cristalino» que «enfría y acrecienta» las «llamas de amor», sus ojos metafóricamente son estrellas y sus cualidades se muestran capaces de tejer una red sobre el deseo, y termina, como el soneto, destacando la no pertenencia de Costanza al mesón[11]:

> Esta esfera sois, Costanza,
> puesta por corta fortuna
> en lugar que, por indigno,
> vuestras venturas deslumbra (vol. II, pág. 172).

El 'afuera del mesón' se configura como lugar de enunciación de los poemas inspirados por Constanza, en los cuales, a través de una lírica culta, se afirma su no pertenencia al interior. Cabe recordar que, en el momento en el que este segundo cantor interviene, dentro del mesón se acaba de llevar a cabo el desenfrenado jolgorio de la chacona, del que me ocuparé en el siguiente apartado. La bella voz del cantor gongorino en principio seduce unánimemente a los asistentes del jolgorio, pero los juicios negativos que genera en la audiencia de fregonas y mozos de mulas no se hacen esperar y se materializan en dos medios ladrillos que llegan volando significativamente desde el interior hacia afuera «que como si dieron junto a los pies del músico le dieran en mitad de la cabeza, con facilidad le sacaran de los cascos la música y la poesía» (vol. II, pág. 172). En palabras de Lowe, «Cervantes could hardly have thought of a more effective manner of deflating the high style» (1971: 62). Después de los ladrillazos, la desaprobación del poema se hace explícita en boca de Barrabás:

> Y ¿quién diablos te enseñó a cantar a una fregona cosa de esferas y de cielos, llamándola lunes y martes, y de ruedas de fortuna? Dijérasla, noramala para ti y para quien le hubiera parecido bien tu trova, que es tiesa como un espárrago, entonada como un plumaje,

[11] Para un análisis de este poema, su relación con el neoplatonismo y con las jerarquías sociales de la novela ver Williamson (2004).

> blanca como una leche, honesta como un fraile novicio, melindrosa y zahareña como una mula de alquiler, y más dura que un pedazo de argamasa; pero llamarla embajador, y red, y moble, y alteza, y bajeza, más es para decirlo a un niño de la dotrina que a una fregona. (vol. II, pág. 173)

Los referentes cultos del poeta naturalmente no son comprendidos por Barrabás, para quien la mención a Jove, Júpiter, se convierte en una alusión al jueves, día de la semana que después ni siquiera recuerda, como se evidencia en su protesta. Pero la «caterva de los pajes» y la «turba de las fregonas» de la chacona aprueban el veredicto de Barrabás, constituyendo así unos parámetros estéticos e incluso morales propios de adentro del mesón, donde la recatada Costanza, dama ideal de la poesía cortesana, resulta tiesa y melindrosa. Solo Avendaño, como personaje que, aunque está adentro, no pertenece al mesón, aprueba tanto la voz como el contenido del romance, que está en capacidad de entender.

Barrabás, se presenta como un personaje ajeno a la tradición literaria, un mozo para quien los únicos términos de relación que servirían para describir a Costanza son aquellos que saca de su prosaico contexto: la leche, el espárrago, la argamasa, la mula de alquiler, etc. Parece mostrarse como un personaje muy diferente al primer mozo de mulas que describía a Costanza mezclando los tópicos de la tradición poética con su realidad, y ser un extraño caso de personaje cervantino completamente ajeno a los motivos poéticos. Sin embargo, este poema no es como el primer soneto, como lo hace evidente el mozo de mulas, quien opina que los músicos que envía el hijo del Corregidor «una vez que otra se dejan entender» (vol. II, pág. 173), a diferencia del anónimo poeta, sobre quien afirma que «verdaderamente que hay poetas en el mundo que escriben trovas que no hay diablo que las entienda» (vol. II, pág. 173). Estamos ante un poema casi culterano, sobresaturado de referentes clásicos, que, en palabras de Zimic, resulta incluso cómico por su inadecuación y su «más bien bizarra retórica y erudición» (1996: 265-266), un poema que, a pesar del juicio de Avendaño, es evidente que dista mucho del soneto del hijo del Corregidor —o de uno de sus músicos—.

Costanza, como musa, implica un claro derrotero moral y estético; como dama ideal de belleza deslumbrante e incuestionable honestidad parece convocar un universo ideal, en el que los enamorados son cultos poetas de grandes cualidades y extremadas

voces. No obstante, Cervantes cuestiona estas expectativas, y alrededor de esta musa ideal introduce diversos quiebres y matices, que incluyen la posibilidad de la poesía y la voz estén mercantilizadas, y que dentro de este mismo derrotero que impone la fregona quepan diferentes estilos y cualidades poéticas perfectamente diferenciables por los personajes.

3. La segunda musa: lo grotesco, lo de adentro del mesón y sus paradojas

No obstante, Cervantes no se queda en esta novela con los matices que permite una musa como Costanza, y amplía su horizonte poético permitiendo que una mujer de características opuestas a la primera sea también fuente de inspiración poética[12]. Se trata de la Argüello, dama del mesón a la que Diego Carriazo / Lope Asturiano, su 'poeta', se refiere como una mujer que:

> habla más que un relator y que le huele el aliento a rasuras desde una legua; todos los dientes de arriba son postizos, y tengo para mí que los cabellos son de cabellera; y para adobar y suplir estas faltas, después que me descubrió su mal pensamiento, ha dado en afeitarse con albayalde, y así se jalbega el rostro, que no parece sino mascarón de yeso puro. (vol. II, págs. 165-166)

La Argüello también marcará un derrotero estético y moral. Si la fregona ilustre convocaba poemas cultos, honestos y cantados al son de refinados instrumentos y delicadas voces desde afuera del mesón, la Argüello, una maritornes propia de un mesón, inspirará un alegre y procaz canto apicarado dentro de la posada, encaminado a divertir tanto a las mozas feas y deshonestas como ella, como a los vulgares e ignorantes mozos de mulas. Este canto, naturalmente, no estará precedido del son de arpas ni vihuelas, ni apuntará a una idílica improvisación, sino que irá precedido de dos escupitajos que hace Asturiano en el suelo mientras piensa qué va a cantar.

El contenido del canto de Asturiano comienza con la descripción de ciertas acciones de baile, hecho que facilita y hace verosímil su improvisación como personaje

[12] Para un análisis del contraste entre Costanza y la Argüello ver Montero Reguera (1993: 355).

que no se precia de ser poeta, aunque sí de tener «presto, fácil y lindo ingenio» (vol. II, pág. 166). En palabras de Zimic, se convierte en «'autor' de un comiquísimo teatro de marionetas» (1996: 265) o, como subraya Edwin Williamson (2004: 663), en un «maestro de ceremonias» que canta lo que pretende que las fregonas y los mozos lleven a cabo, resultando obedecido por todos, pues su condición para cantar un romance, cosa que le pide encarecidamente su público, es, justamente, que «ellas le bailasen al modo que se canta y baila en las comedias […] y para que no lo errasen, que hiciesen todo aquello que él dijese cantado, y no otra cosa» (vol. II, pág. 166).

El canto encierra lo que son las mozas del mesón: describe su fealdad, apunta su licenciosidad con unas acciones de baile que revelan un estrecho contacto entre los danzantes y acude a un lenguaje procaz propio de los participantes del jolgorio. No es de extrañar, entonces, que explícitamente Asturiano declare en su canto que la Argüello es su 'musa', término que, como anota Gaos (1981: 304, nota 35), en germanía alude a la prostitución, pero conserva acá también las alusiones a la inspiración:

> Cambio el son, divina Argüello,
> más bella que un hospital;
> pues eres mi nueva musa,
> tu favor me quieras dar. (vol. II, pág. 168)

Esta 'musa', que sabemos en la novela que ha dado en requebrar al apicarado caballero, no podría hacer menos que darle su favor, y este lleva a cabo su improvisación sin tropiezos, plasmando las características de quien lo inspira. Así, la chacona concluye con una personificación, la personificación del mismo canto de la chacona:

> ¡Qué de veces ha intentado
> aquesta noble señora,
> con la alegre zarabanda,
> el pésame y perra mora,
>
> entrarse por los resquicios
> de las casas religiosas
> a inquietar la honestidad

que en las santas celdas mora.

¡Cuántas fue vituperada
de los mismos que la adoran!
Porque imagina el lascivo
y al que es necio se le antoja

Que el baile de la chacona
encierra la vida bona.

Esta indiana amulatada
de quien la fama pregona
que ha hecho más sacrilegios
e insultos que hizo Aroba;

ésta a quien es tributaria
la turba de las fregonas,
la caterva de los pajes
y de lacayos las tropas,

dice, jura y no revienta,
que, a pesar de la persona
del soberbio zambapalo,
ella es la flor de la olla,

y que sola la chacona
encierra la vida bona. (vol. II, págs. 169-170)

La chacona se presenta entonces como una mujer, y, lejos del «*nonsense*» que le atribuye Jennifer Lowe (1971: 61), adquiere específicamente las características de una

prostituta, actividad a la que se acerca quien la inspira[13], o incluso de una celestina. Un elemento perturbador que intenta inquietar la honestidad, como lo hacen, aunque sin resultado alguno, la Argüello y la Gallega llamando a la puerta de la habitación de los caballeros a altas horas de la noche justamente después de la chacona.

El interior del mesón aparece como el lugar de regocijo de «la turba de las fregonas, la caterva de los pajes y de lacayos las tropas» (vol. II, pág. 406), imágenes de fealdad, lascivia y procacidad en esta novela, que inspiran y disfrutan del canto de Asturiano. No obstante, movidos por la belleza de Constanza y aprovechando la ocasión de la fiesta, entran algunos embozados que Zimic (1996: 265) y Williamson (2004: 664) identifican como nobles señores que, al igual que el hijo del Corregidor, habrían quedado fascinados por la belleza de Costanza, pero no quieren ser identificados cuando van a contemplarla para no dañar la reputación que les corresponde como caballeros pertenecientes a un alto estamento social.

A través de estos embozados se crea un paralelo con la desaprobación del romance gongorino por parte de los mozos y las fregonas, pues ellos, como gente que pertenece a fuera del mesón, desaprueban el canto de Asturiano, destinado a otro público, y lo mandan callar con «injurias y muecas», gritando «¡Calla, borracho! ¡Calla cuero! ¡Calla odrina, poeta de viejo!» (vol. II, pág. 170). De este modo, no sólo la poesía y los estilos poéticos están marcados por la distinción entre el afuera y el adentro del mesón, sino que también los juicios sobre la poesía obedecen a esta misma lógica, como lo evidenciaba también la aprobación de Avendaño, como personaje ajeno al mesón pero que se encuentra en su interior, del romance gongorino.

Cervantes parece plantear una clara distinción entre lo que enuncian y juzgan los personajes que pertenecen al exterior mesón y los que pertenecen al interior en materia poética. No obstante, en torno a la chacona surge una gran paradoja, y es que su autor, aunque está disfrazado, es un noble caballero burgalés y no otro mozo de mulas más. Se trata de un personaje que pertenece al exterior, pero canta desde adentro y siguiendo los parámetros estéticos y morales de ese interior de fregonas y mozos de mulas. En este

[13] En la novela se sugieren las actividades de prostitutas de la Argüello y de la Gallega cuando el narrador refiere que estas, imaginándose amantes de Carriazo y Avendaño, piensan «que no las habían de pedir celos por cosas que las viesen hacer de sus personas, porque mal pueden regalar las mozas a los de dentro si no hacen tributarios a los de fuera de la casa» (vol. II, pág. 159).

punto resulta interesante notar, como lo hace Monique Joly (1993: 14), la distancia entre esta y otras obras cervantinas, como «Rinconete y Cortadillo», pues a los personajes de bajo estamento social no se les permite componer, ni siquiera una poesía de entretenimiento, una poesía procaz, pues incluso esta está en boca del caballero disfrazado. Esta anomalía parecería inexplicable en el universo novelístico cervantino, pero tal vez en este caso esté introduciendo un quiebre más en el complejo universo poético de *La ilustre fregona*. En todo caso cabría recordar en que, aunque no hay mozos de mulas poetas, Cervantes dota a Barrabás de un criterio poético al ser capaz de establecer diferencias estilísticas entre el soneto y el romance gongorino que Avendaño, culto caballero, aprueba por igual.

4. Hacia una síntesis.

El último poema de esta obra, el ovillejo de Tomás de Avendaño, tiene como musa a Costanza, sin embargo, creo que ofrece unas particularidades frente a los demás poemas dedicados a la fregona que hacen que merezca un análisis aparte. Lo primero que habría que destacar es que no es cantado desde fuera, sino escrito en la libreta de cuentas de la cebada del mesón. Es un poema que, a diferencia de los de los músicos del hijo del Corregidor, o el del anónimo cantor, no se usa como instrumento de seducción, sino que es un íntimo desahogo de los sentimientos del personaje. No es compuesto para ser conocido por Costanza, pues, de hecho, cuando Avendaño le escribe a su amada lo hace en prosa.

En este punto, la soledad y el amor se muestran idílicamente como los motores de la composición poética más sincera y autorreferencial: «Tomás, llevado de sus pensamientos y de la comodidad que le daba la soledad de las siestas había compuesto en algunas unos versos amorosos y escrítolos en el mismo libro do tenía la cuenta de la cebada, con intención de sacarlos aparte en limpio y romper o borrar aquellas hojas» (vol. II, pág. 174). Sin embargo, en contraste con los universos pastoriles que estas condiciones parecen evocar, dentro de la lógica de esta novela, la soledad y el amor no son suficientes para convertir al personaje en un espontáneo cantor, sino en una figura un

poco más relista: el concienzudo poeta que escribe, corrige y necesita 'sacar en limpio' el resultado de su trabajo[14].

Resulta interesante destacar también que, siendo Costanza la musa de Avendaño, este ovillejo, a diferencia de los demás poemas dedicados a la bella fregona, es enunciado dentro del mesón. Así, el poema se presenta como algo fuera de lugar. Una delicada composición, obra de un amante idealmente inspirado por su sentir, que, sin embargo, como señala Monique Joly (1993: 15), no es ni siquiera cantado al son de suaves instrumentos, sino que está escrito, además, en un lugar tan prosaico como la libreta de las cuentas, un lugar más relacionado con el quehacer de los mozos de mulas, en suma, un lugar que no le correspondería[15]. No obstante, esta no correspondencia entre el poema y el lugar en el que está resulta interesante a la luz de la estructura de la novela, pues, así como la chacona se identificaba por varios motivos con su musa, la Argüello, este ovillejo se asimila completamente a Costanza: es algo fuera de lugar, algo delicado y honesto que se encuentra en un lugar prosaico. Además, el poema, como Costanza, no proviene de donde parece, tal como se revelará al final de la novela, en el que se descubre que Costanza proviene de una alta cuna y que Avendaño no es un mozo de mulas, sino un distinguido caballero burgalés.

El ovillejo, como el soneto, también alude al desenlace de la novela, pero lo hace de un modo más directo, pues proviene indudablemente del enamorado, quien expone en primera persona su situación y esperanzas, que al final se verán cumplidas. Avendaño parte de tematizar su caso, su discreción, el no hacer público su amor (hecho que en el contexto de la novela le acarrearía un despido de la posada) y su firmeza, elementos de los que espera un buen resultado. Más aún, cierra afirmando que descubrirá su pasión cuando tenga una ocasión precisa, hecho que lleva a cabo páginas más adelante, y que esto, junto con la honestidad de sus pretensiones, hará que Costanza «convierta en risa su llanto», es decir, que acceda a casarse con él, como sucede al final de la novela:

> ¿Descubriré mi pasión?

[14] Difiero en este punto de Rodríguez Mansilla (2015), quien ve en este acto de escritura un rasgo pastoril, pues más cercano a la lógica del universo bucólico está el canto espontáneo, y si llega a haber escritura esta se da sobre las cortezas de los árboles, directamente, excluyendo cualquier concienzudo proceso compositivo que implique corrección, revisión, transcripción, etc.

[15] Febres (1994:147) también menciona el contraste entre el ovillejo y la libreta de las cuentas.

En ocasión.
¿Y si jamás se me da?
Sí hará.
Llegará la muerte en tanto.
Llegue a tanto[16]
tu limpia fe y esperanza,
que en sabiéndolo Costanza
convierta en risa tu llanto. (vol. II, pág. 176)

De este modo se cierra la novela, y sólo después de haber cuestionado la relación entre el enamorado y el que compone los poemas, o haber mostrado la posibilidad de una musa como la Argüello, Cervantes propone una poesía anticipatoria en boca del protagonista, del caballero enamorado que expresa su sentir, pero lo hace sobre una prosaica libreta de gastos de cebada. Así, solo cuando se ha cuestionado este ideal de enamorado poeta, y, más aún, cuando este mismo ideal se matiza y entra en contacto con elementos que en principio le serían ajenos, como la libreta o el arduo «trabajo y desvelo» que implica la creación poética, es que puede mostrarse como una posibilidad más en el dinámico y múltiple universo de las *Novelas ejemplares*.

En «La ilustre fregona» Cervantes muestra la poesía y a los poetas como algo que desborda cualquier categoría establecida a priori. Una poesía que puede manifestarse y seguirá haciéndolo en todas las novelas a través de diferentes estilos y lógicas de la composición. Un universo en el que, como era de esperarse del ingenio cervantino, se

[16] No hay un consenso sobre la puntuación de este verso. Harry Sieber pone un punto al final, haciendo que los siguientes tres versos se lean como una estrofa aparte. García López, aunque no pone ningún signo de puntuación al final, lo lee como Sieber, a saber, como una respuesta al verso anterior, tal como explica en la nota 300 de su edición crítica, interpretación y puntuación que acoge Fernández de la Torre en su edición electrónica. Gaos en su edición de la poesía completa no pone el punto y no introduce explicación del verso. Acojo la puntuación de Gaos y García López, pero no el sentido que este último le da, pues el «llegue a tanto», a mi juicio, no se relaciona con la muerte aludida en el verso anterior, sino con la fe y la esperanza que aparecen en los cuatro versos siguientes. De hecho, si se adopta la puntuación de Gaos y García López, puede hacerse esta lectura que propongo, pues el verso en cuestión sería el predicado del verso siguiente, que, de otra forma, si se acoge la puntuación de Harry Sieber (o la explicación del mismo García López), quedaría sin predicado. Así, la oración gramatical principal sería: «llegue a tanto / tu limpia fe y esperanza», a la que se le agregaría la subordinada: «que en sabiéndolo Costanza / convierta en risa tu llanto». Si bien se cambiaría la estructura pregunta-respuesta del ovillejo, al ser la estrofa final, estaría plenamente justificado como un cierre que resuelve lo propuesto en las estrofas anteriores y que, además, anticipa el desenlace de la novela.

ponen en cuestión los moldes y modelos heredados por la tradición literaria. Las musas, entonces, pueden ser apicaradas mozas de mesón, los enamorados no son necesariamente espontáneos poetas o cantores, pero, sobre todo, un universo que no se queda en oposiciones de contrarios, ni en un carnavalesco mundo al revés, sino que muestra la posibilidad de una mezcla e interacción entre los diferentes modos de entender la poesía.

Bibliografía

Alcalá Galán, Mercedes, «Teoría de la poesía en Cervantes: la poesía citada en la novela», *Calíope*, 5, 2, 1999, págs. 27-43.

Blecua, José Manuel, «La poesía lírica de Cervantes», *Sobre la poesía de la Edad de Oro: ensayos y notas eruditas*, Madrid, Gredos, 1970, págs. 161-195.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Poesía completa*, ed. de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1981.

—, *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro para la edición de los clásicos españoles, 2005.

—, *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, 2 vols., Madrid, Cátedra, 2007.

—, *Poesías I: las poesías de* La Galatea, ed. de José Luis Fernández de la Torre, Colección Clásicos Hispánicos, ebook, 2013.

—, *Poesías II: las poesías de las* Novelas ejemplares, ed. de José Luis Fernández de la Torre, Colección Clásicos Hispánicos, ebook, 2014.

—, *Poesías VI: las poesías del* Quijote, ed. de José Luis Fernández de la Torre, Colección Clásicos Hispánicos, ebook, 2017.

Clamurro, William, «Identity, Discourse, and Social Order in *La ilustre fregona*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 7, 2, 1987, págs. 39-56.

Febres, Eleodoro, «*La ilustre fregona*: configuración de la balanza en su forma y contenido», *Anales Cervantinos*, 32, 1994, págs.137-155.

Joly, Monique, «En torno a las antologías poéticas de *La gitanilla* y *La ilustre fregona*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 13, 2, 1993, págs. 5-15.

Lowe, Jennifer, *Cervantes Two Novelas ejemplares: La gitanilla and La ilustre fregona*, London, Tamesis, 1971.

Márquez Villanueva, Francisco, *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 1995.

Martín, Adrienne Laskier, «Un modelo para el humor poético cervantino: los sonetos burlescos del *Quijote*», en *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, 1990, págs. 349-356.

—, *Cervantes and the Burlesque Sonnet*, Berkeley, University of California Press, 1991.

—, «Cervantes en clave poética», en *Cervantes dramaturgo y poeta. Guanajuato en la geografía del Quijote. XXIV Coloquio Cervantino Internacional*, Guanajuato, México, Museo Iconográfico del Quijote, 2014, págs. 351-367.

Mata Induráin, Carlos, «Algo más sobre Cervantes poeta: a propósito de los sonetos del *Persiles*», en *Peregrinamente peregrinos*, *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. de Alicia Villar Lecumberri, vol. 1, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas, 2004, págs. 651-673.

—, «Del amor y la amistad en la primera parte del Quijote. Los sonetos de Cardenio y Lotario», en *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Seúl, 17-20 de noviembre de 2004*, ed. de Chul Park, Seúl, Universidad Hankuk de estudios extranjeros, 2005, págs. 147-162.

—, «Los dos poemas de don Luis (*Quijote* I, 43) y el tema de la navegación amorosa en la poesía de Cervantes», en *Por sendas del* Quijote *innumerable*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Visor, 2007a, págs. 131-153.

—, «Los dos sonetos a la pérdida de la Goleta (*Quijote* I, 40) en el contexto de la historia del capitán cautivo», en «*Calamo currente*»: *Homenaje a Juan Bautista Avalle Arce*, ed. de Miguel Zugasti, *Rilce*, 23, 1, 2007, págs. 169-183.

Matas Caballero, Juan, «La poesía de Cervantes entre tradición y modernidad con Góngora de fondo», *Boletín de la biblioteca Menéndez Pelayo*, 92, 2016, págs. 325-348.

Montero Reguera, José, «Cervantes y la verosimilitud: *La ilustre fregona*», *Revista de filología románica*, 10, 1993, págs. 337-359.

—, «"Poeta ilustre o al menos magnifico". Reflexiones sobre el saber poético de Cervantes en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 36, 2004, págs. 37-56.

—, «Heterodoxias poéticas cervantinas. (Prolegómenos para una edición crítica de la poesía de Cervantes)», en *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, ed. de Carmen Rivero Iglesias, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas/ Centro de estudios cervantinos, 2011, págs. 245-271.

—, «Trayectoria del epitafio en la poesía cervantina», *eHumanista / Cervantes*, 1, 2012, págs. 388-410.

—, «La gitanilla: una rei-vindicación de la poesía», *Ínsula*, 799-800, 2013, págs. 34-36.

—, «Los tres *Quijotes* ante la poesía», *Cuadernos AISPI*, 5, 2015, págs. 117-130.

—, «Miguel de Cervantes y la tradición poética cancioneril», en *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Homenaje a Carlos Alvar*, *vol. II: Siglos de Oro*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, págs. 1607-1620.

Rodríguez Mansilla, Fernando, «Picaresca y pastoral en "La ilustre fregona"», en *Las novelas ejemplares: texto y contexto*, ed. de Aurelio González y Nieves Rodríguez Valle, México, El Colegio de México, 2015, págs. 309-324.

Romo Feito, Fernando, «Cervantes ante la palabra lírica», en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1/8 de octubre de 2000*, ed. de Antonio Bernat Vistarini, vol. II, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, págs. 1063-1088.

—, «Cervantes ante la palabra lírica: el *Quijote*», *Anales cervantinos*, 44, 2012, págs. 133-158.

Ruiz Pérez, Pedro, «Contexto crítico de la poesía cervantina», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17, 1, 1997, págs. 62-86.

Santa Aguilar, Sara, «La poesía en la ficción: una aproximación a la estructura de *El curioso impertinente*», *Hipogrifo*, 3.2, 2015, págs. 285-295.

—, «Amor, interés y poesía: el poder de la riqueza en dos bodas cervantinas», en *La imagen de la autoridad y el poder en el teatro del Siglo de Oro*, ed. de Ignacio Arellano y Jesús Méndez Peláez, Colección Batihoja, 29, New York, IDEA, 2016, págs. 115-134.

—, «De Urganda al Cachidiablo: una aproximación a los poemas del marco del *Quijote* de 1605», en *Cervantès et "Don Quichotte" depuis les XXe-XXIe siècles / Cervantes y "Don Quijote" desde los siglos XX-XXI*, ed. de Emmanuel Marigno, Carlos Mata y Marie-Hélène Maux Lyon, Orbis Tertius, 2017a, págs. 73-93.

—, «"En el humilde teatro": paradojas de la puesta en escena de la égloga de los cuatro discretos y lastimados pastores en *La Galatea*», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 13, 2017b, págs. 265-278.

—, «Elicio, Erastro y Galatea en clave poética», *Criticón*, 133, 2018a, págs. 37-56.

—, «*La Galatea* ante las expectativas del lector: el caso de Teolinda», *Hipogrifo*, 6.2, 2018b, págs. 283-295.

—, «Dos ambigüedades autorales en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», *Artifara*, 18, 2018c, págs. 247-254.

Trabado Cabado, José Manuel, *Poética y pragmática del discurso lírico. El cancionero pastoril de La Galatea*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española, 2000.

Williamson, Edwin, «Challenging the Hierarchies: The Interplay of Romance and the Picaresque in "La Ilustre Fregona"», *Bulletin of Spanish Studies*, 81, 4-5, 2004, págs. 655-674.

Zimic, Stanislav, *Las Novelas ejemplares de Cervantes*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1996.

ARTENUEVO

MONOGRÁFICO:

SUJETO LITERARIO Y SOCIABILIDAD: IMPRENTA Y LECTURA (S. XVII-XVIII)

Edición al cuidado de

Carlos M. COLLANTES SÁNCHEZ

La configuración del sujeto literario moderno a través de la imprenta

Carlos M. Collantes Sánchez
Universidad de Sevilla (España)
collantes.c@gmail.com

RESUMEN:

En este artículo se presenta el monográfico *Sujeto literario y sociabilidad: imprenta y lectura (s. XVII-XVIII)*, en el cual se estudia el papel mediador de la imprenta en la constitución del sujeto literario en la Edad Moderna. Se ahonda en los conceptos de profesionalización del autor moderno, la planificación editorial y las redes de sociabilidad literaria.

PALABRAS CLAVE:

Imprenta; configuración autorial; sujeto literario; sociabilidad literaria.

ARTENUEVO
Revista de Estudios Áureos
ISSN: 2297-2692
Arte Nuevo 6 (2019): 170-178

unine
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
Institut de langues et littératures hispaniques

The Configuration of the Modern Literary Subject through the Printing Press

ABSTRACT:

This article presents the monographic issue *Sujeto literario y sociabilidad: imprenta y lectura (s. XVII-XVIII)* (‘*Literary Subject and Sociability: Reading and the Printing Press, Seventeenth and Eighteenth Centuries*’), in which we study the mediating role of the printing press in the constitution of the modern literary subject. We explore the concepts of professionalization of the modern autor, editorial planification, and literary sociability networks.

KEYWORDS:

Printing Press; Authorial Configuration; Literary Subject; Literary Sociability.

CC BY NC SA

En enero del pasado año se celebró en Córdoba el congreso internacional *El sujeto literario en la modernidad temprana* dentro del marco del proyecto de investigación *Sujeto e institución literaria en la Edad Moderna* (FFI2014-54367-C2-1-R), liderado por el Dr. Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) y el Dr. Montero Delgado (Universidad de Sevilla). El encuentro tuvo como objetivo poner en diálogo los diferentes acercamientos conceptuales y metodológicos sobre los principios que sustentan la configuración autorial como sujeto literario. Participaron más de sesenta investigadores durante tres días bajo la modalidad de sesiones paralelas. Fruto del congreso, y tras los pertinentes controles de calidad científica de revisión por pares, han aparecido dos monográficos que sirven de colofón a esta primera parte del proyecto, que concluye en este año de 2019. Los diversos trabajos se han reunido atendiendo a su temática en relación con los objetivos del proyecto. Así han salido a la plaza pública *El autor en la modernidad* (2019) y el presente monográfico, *Sujeto literario y sociabilidad: imprenta y lectura (s. XVII-XVIII)*.

En este último título abordamos las claves para comprender la configuración del sujeto literario moderno a través de tres perspectivas: la conformación del texto, la profesionalización de los escritores y la recepción de la obra por el público lector. Estos tres ejes se asientan en un denominador común, la imprenta en la Edad Moderna como agente que permite el establecimiento de una red socioliteraria y que actúa de puente entre lo literario y lo social. La conformación del texto se interrelaciona con el concepto de «carrera literaria» (Cheney y De Armas, 2002) y cristaliza con el diseño de la obra y la planificación editorial por parte del autor. El devenir de la imprenta, sobre todo a partir del siglo XVII, con la multiplicación exponencial de los textos, el desarrollo de nuevas formas editoriales y la consolidación de un público lector hacen que el perfil del autor se profesionalice. Los autores son conscientes de cómo a través de la imprenta pueden construir su imagen autorial y trazar las redes que le permitan situarse en el espacio social y literario de su entorno. Durante los siglos XVII y XVIII, los poderes civiles y eclesiásticos, a la vista de esta multiplicación de textos salidos de las prensas, intentaron aplicar un mayor control a su difusión. Este hecho tuvo como consecuencia el desarrollo del espacio paratextual en los libros impresos (Cayuela, 1996; García Aguilar,

2009), lo que propició la conformación de un espacio idóneo para discursos paratextuales, tanto individuales como colectivos. En estos lugares del libro tipográfico es donde se fraguan y plasman las redes socioliterarias.

La construcción autorial, individual o colectiva, se aprecia con el estudio de la planificación editorial a lo largo del tiempo y, para ello, se deben tener en cuenta todas las obras que formaron parte de dicha planificación y que estuvieron relacionadas entre sí. No tienen por qué estar escritas por el mismo autor, ni siquiera impresas en la misma prensa; son sus características socioliterias las que las unen como un discurso polifónico compartido.

German Redondo (Instituto Universitario Menéndez Pidal / Universidad Complutense de Madrid) abre este monográfico con su estudio de la obra *Diálogo de la alegría del alma contra el temor de la muerte* (Cuenca, 1612), poniendo el foco sobre el espacio paratextual de la dedicatoria. Así analiza la responsabilidad literaria compartida entre los agentes que intervienen en la conformación el texto impreso. El estudio de la triada formada por el autor, editor y dedicatario ayuda a clarificar la «identidad literaria» y la construcción autorial. De este modo, tras la presentación de la obra (que se inscribe dentro de la tradición del *ars moriendi*) el investigador ahonda en la función autorial del editor, el cual costea la impresión y firma la dedicatoria al noble marqués de Falces en busca de protección y prestigio. Esta dedicatoria es un «auténtico panegírico de dieciséis páginas donde desglosa cada uno de sus ascendientes para probar la nobleza de este caballero flamenco», tras la que se constata la «relación de dependencias» sociales entre ambos. La responsabilidad editorial vinculada con el fin social que adquiere la obra recae sobre el propio editor, que configura así su estatus autorial y relega al autor a un segundo plano.

Los dos siguientes artículos presentan distintos proyectos editoriales que nos van a permitir poner en relación la literatura con la sociedad mediante discursos compartidos, originados en el seno de las academias literarias. En los estudios de Elena Cano (Universidad de Córdoba) e Inmaculada Osuna (Universidad Complutense de Madrid) se analizan las redes socioliterarias de las academias literarias a partir del conjunto de impresos de diversos autores que emanan de la celebración de dichas academias. En el primero de ellos, Elena Cano (Universidad de Córdoba) ahonda en estas redes entretejidas en torno a Díaz y Foncalda a partir de sus *Poesías Varias* (Zaragoza, 1653).

Centrada en esta obra, y ampliando el estudio a otras relevantes coetáneas de diferentes autores, se traza «un mapa de las redes de relaciones poéticas» entre los miembros que formaron las academias del conde de Lemos y de su hijo, el conde de Andrade. El espacio paratextual dedicado a las poesías preliminares sirve al autor para diseñar y conformar su propia imagen autorial a través de la autorización de otros agentes (Collantes Sánchez, 2016), no solo de cara a la recepción de su obra por los lectores, sino que también demuestra su objetivo de posicionarse en el campo literario entre demás profesionales de las letras (Bourdieu, 1995).

Por su parte, Inmaculada Osuna (Universidad Complutense de Madrid) aborda las academias madrileñas impresas entre 1661 y 1663, centrándose en sus características editoriales y en los participantes de las academias. El estudio orbita sobre

> tres cuestiones fundamentales [de dichas academias]: en qué medida hubo regularidad; la continuidad o discontinuidad con el período anterior y posterior, tomando aquí como parámetro de comparación, por un lado, el *Jardín de Apolo*, de 1654, y por el otro, tan solo la academia de enero de 1674, sin contar las posteriores; y también, las tendencias perceptibles en las recurrencias de intervención, incluido el reflejo (o no) de fricciones entre grupos.

De esta forma, tras indagar en estas «academias impresas exentas», principalmente en los paratextos de estas, la investigadora describe la red socioliteraria de las academias madrileñas y delimita como elemento característico la «autoridad colectiva que debió de percibirse idónea para validar la posición del autor en función del prestigio del grupo». Con su acertado análisis, Inmaculada Osuna cuestiona el «grado de proyección pública» que pudieron alcanzar este tipo de textos académicos después de su paso por la imprenta; más bien parece un paso previo, cercano a una «difusión restringida» que permitiese «una circulación más abierta y una pervivencia menos vulnerable que la del manuscrito».

Los autores en la modernidad que superaron el rechazo inicial a la imprenta y que se asentaron en el mercado editorial desde una perspectiva (casi) profesional proyectaron su carrera literaria en el seno de las prensas fijando su imagen autorial por

medio de una planificación de conjunto de su producción a largo plazo. La propia configuración del texto impreso adecuado a los cauces comerciales propició la interrelación de los profesionales de las letras con los agentes vinculados al entorno de los tórculos, creando una red de relaciones que afianzaron la posición de los integrantes de dicha red en el campo social y literario. Del estudio de las redes socioliterarias mediante la observación de una nómina de obras relacionadas entre sí (a través de academias literarias, como hemos visto) y escritas por diferentes autores, pasamos a abordar las estrategias editoriales de un único autor que planifica la publicación de sus obras con los artículos de Fernández Rodríguez (Universitat de València) y el mío propio. En mi caso propongo acercarnos a la figura del médico humanista cordobés Enrique Vaca de Alfaro (1635-1685). Fijo en dos aspectos principales el examen de sus obras impresas (sobre todo en el andamiaje paratextual de estas): los agentes literarios y las instituciones, y los ámbitos de sociabilidad. De esta forma pondero las relaciones del autor con los agentes literarios y las instituciones que intervinieron en la conformación del texto impreso, y pongo en conexión dichas relaciones con los ambientes en los que el galeno desarrolló su vida social. Se colige pues que Vaca de Alfaro, a través de una premeditada planificación editorial, forjó una imagen autorial que le valió una posición privilegiada tanto en el campo de las letras cordobesas como entre el aristocratismo local.

El proyecto editorial anunciado por Lope de Vega en su obra *El peregrino en su patria* (1604) es el objeto de estudio del artículo de Daniel Fernández Rodríguez (Universitat de València). Este proyecto se dividía en «la publicación de un volumen con ocho de sus mejores comedias, representadas por las más famosas compañías con las que colaboraba el Fénix, y la promesa de una segunda parte de su novela bizantina, que incluiría otras dos piezas suyas». El objetivo que perseguía Lope de Vega con la publicación de los títulos de las obras que formarían parte de estos proyectos podría ser el «marcar territorio» frente a la reciente publicación de las *Seis comedias de Lope de Vega Carpio* (Lisboa, 1603). Finalmente, el proyecto no se culminó, pero a partir de su estudio, Daniel Fernández examina el que pudo ser el «primer canon dramático» de Lope, además de las estrategias que más tarde utilizaría como «selección de un canon personal, reapropiación autorial, recuerdo de los autores de comedias».

Continuando con el análisis de listas de títulos, pero ahora desde la perspectiva de la recepción y de los lectores, cierran el presente monográfico los trabajos de Vincent Parello y Jean-Marc Buiguès, ambos desde la Université Bordeaux Montaigne.

El citado Vincent Parello vuelve a la que tal vez sea la biblioteca de ficción más conocida, la biblioteca de Don Quijote de la Mancha (I, 6), pero esta vez lo hace a la luz del *Orden de los libros* de Roger Chartier (1996). El investigador examina este elenco de títulos desde diferentes perspectivas: el orden en el que son enumerados; por la articulación formal del título; por formatos y ciclos; por editores, lugares y fechas de impresión; y, por último, por autores y géneros literarios. De esta forma, los resultados obtenidos son «veintinueve libros, tres tamaños de obras, veintidós editores, once lugares de edición, veintidós fechas, veintiséis autores y cuatro géneros literarios: la novela de caballerías (44,9%), la novela pastoril (27,6%), la poesía épica (20,7%) y la lírica cancioneril (6,8%)».

El trabajo que cierra este monográfico corre a cargo de Jean-Marc Buiguès (Université Bordeaux Montaigne), en el que aborda las suscripciones a obras de literatura en España en el siglo XVIII desde un doble enfoque, el de los suscriptores profesionales y las suscripciones institucionales. El investigador presenta la lista de obras estudiadas con el total de sus suscriptores donde se destaca que

> el aumento entre el periodo 1776-1789 y 1792-1799 es espectacular, casi un 70% que se debe sobre todo a las importantes listas de suscriptores al género de la novela: *Quijote* (568 suscriptores), *Clara Harlowe* (631 suscriptores) y la *Casandra* (768 suscriptores), además de la suscripción a la edición en quince tomos de las obras de Torres Villarroel (500 suscriptores).

Se realiza una «tipología de las distintas estrategias comerciales de los libreros» en la que se tiene en cuenta desde el «tamaño de la librería, al volumen de su actividad comercial pero, también sin duda, al conocimiento de los posibles lectores y/o a las distintas famas alcanzadas por los autores a nivel local».

Con este monográfico se ha pretendido ahondar en el papel mediador de la imprenta en la constitución del sujeto literario en la Edad Moderna, haciendo hincapié y profundizando en importantes aspectos como: la conciencia de profesionalización del

autor mediante la planificación editorial de sus obras; la utilización del especio paratextual para coordinar un discurso coral; el establecimiento de redes de sociabilidad literaria; o la función publicitaria en la recepción de obras hispánicas a través de paratextos editoriales.

Bibliografía

Cayuela, Anne, *Le paratexte au siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1996.

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

Cheney, Patrick y Frederick A. de Armas, eds., *European Literary Careers. The Author from Antiquity to Renaissance*, University of Toronto, 2002.

Collantes Sánchez, Carlos M., «La poesía paratextual: mecanismo de representación autorial (El caso de autores cordobeses en la Edad Moderna)», en *Los paratextos y la edición en el libro medieval y moderno*, ed. de Helena Carvajal González, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016, págs. 115-129.

García Aguilar, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.

Özmen, Emre y Tania Padilla Aguilera, eds., «El autor en la modernidad», *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, 2. 1, 2019.

Tres manifestaciones de la identidad literaria en el *Diálogo de la alegría del alma contra el temor de la muerte* (Cuenca, 1612): autor, editor y dedicatario

Germán Redondo Pérez
Instituto Universitario Menéndez Pidal
Universidad Complutense de Madrid (España)
gredondo@ucm.es

Recibido: 6 de octubre de 2018
Aceptado: 20 de octubre 2018

https://doi.org/10.14603/6G2019

RESUMEN:

No se puede afirmar que el único responsable de un texto literario sea su autor. A menudo intervienen muy diversos agentes y condicionantes que determinan el resultado final de una obra. A conocer esa conjunción de factores y voluntades que pueden configurar la identidad literaria se ha dedicado este trabajo. En concreto, se analizan las particularidades del autor, el editor y el dedicatario como elementos significativos en el *Diálogo de la alegría del alma contra el temor de la muerte* (Cuenca, 1612).

PALABRAS CLAVE:

Identidad literaria; *artes moriendi*; diálogo literario; redes; siglo XVII.

ARTENUEVO
Revista de Estudios Áureos
ISSN: 2297-2692
Arte Nuevo 6 (2019): 179-192

unine
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
Institut de langues et littératures hispaniques

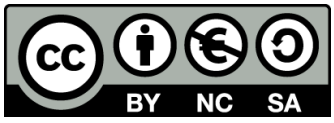
Three Manifestations of Literary Identity in the *Diálogo de la alegría del alma contra el temor de la muerte* (Cuenca, 1612): Author, Editor, and Dedicateee

ABSTRACT:

It is not possible to affirm that only the author is behind a fictional text. Usually, a lot of agents and determining factors have an important influence in the literary product. This work focuses on the knowing of that union of factors and wishes that could configure the literary identity. Specifically, the particularities of the author, publisher and the person to whom is dedicated the book are analyzed as significant elements in the *Diálogo de la alegría del alma contra el temor de la muerte* (Cuenca, 1612).

KEYWORDS:

Literary Identity; *Artes moriendi*; Literary Dialogue; Literary Networks; Seventeenth Century.



La obra dialógica que se estudia en este trabajo representa una muestra de cómo la percepción de la muerte como fenómeno colectivo durante la Edad Media[1], mayoritariamente interesada en el juicio universal, redirigió su centro de atención hacia la faceta individual del hecho luctuoso, manifestando así su preocupación por el juicio particular más propio de las sociedades modernas (Morel D'Arleux, 1993: 720). Se encuadra dentro de la tradición de las *artes moriendi*, una tipología textual de carácter escatológico que se popularizó sobre todo a mediados del siglo XV. Estas obras tienen su origen en una pieza escrita en latín por un dominico anónimo durante el Concilio de Constanza, celebrado entre 1414 y 1418: es el llamado *Tractatus o Speculum artis bene moriendi*, de cuyo capítulo segundo se extraería la versión reducida que daría lugar a la configuración más característica de las artes de bien morir (Infantes, 2008).

En este nuevo contexto, la inquietud por la salvación personal, en detrimento de la común, hace aflorar y refuerza el individualismo, hecho que se manifiesta en varios elementos fundamentales del producto literario en que a veces devienen estas *artes moriendi*. Si bien su origen, como se acaba de señalar, se encuentra en el tratado más puramente didáctico, estos textos también pueden adquirir la morfología de una obra ficcional. En esos casos se recrean espacios, personajes y hechos inventados que se encaminan a transmitir de una forma más amena –y en ocasiones más persuasiva debido al dramatismo que aportan algunas escenas– un contenido que *a priori* no ofrece la evasión placentera propia de otras obras, sino todo lo contrario, es decir, angustia y gravedad.

El *Diálogo de la alegría del alma contra el temor de la muerte* es uno de esos casos en los que se enseña la manera de afrontar el último trance mediante una ficción en la que se despliegan varios mecanismos propios de la literatura[2]. En este texto dialógico,

[1] Trabajo realizado en el marco del proyecto FFI2015-63703-P (MINECO/FEDER), *Dialogyca: Transmisión textual y hermenéutica del diálogo hispánico (DIALOMYR)*, Ana Vian Herrero (IP1) y María Mercedes Fernández Valladares (IP2), Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal (Universidad Complutense de Madrid).

[2] *Diálogo de la alegría del alma contra el temor de la muerte*…, impreso en Cuenca, en casa de Salvador Viader, a costa de Cristiano Bernabé, 1612. Ejemplares localizados: Barcelona. Biblioteca de Catalunya, Res 457-12º; Madrid. Convento de la Encarnación, ME/220; Madrid. Nacional, 3/22862; México. Biblioteca Nacional de México, RFO 248 TOM.d. 1612. Se cita una edición de 1642 en Palau, 1949: vol. 2, n. 24214; Rey Hazas, 2003: p. XLI; y Wilkinson/Ulla Lorenzo, 2015: vol. 2, n. 22507. Wilkinson y Ulla Lorenzo señalan que no se ha conservado ningún ejemplar de esta edición. Tampoco Palau ni Rey Hazas mencionan la signatura de ejemplar alguno. Es probable que se trate de una noticia imaginaria originada por Palau, quien pudo haber leído de manera errónea *1642* en lugar de *1612*, que es lo

el autor se convierte en personaje literario para exponer, a través del intercambio de opiniones con su interlocutor, un conjunto de ideas fundamentadas en una sólida formación teológica.

Es importante destacar que, aunque este diálogo cumple con la función propia del *ars moriendi*, se diferencia de los modelos más conocidos de la época en que no se centra únicamente en los momentos de agonía durante los instantes previos a la muerte. En esta obra se dan las claves para perder el miedo a la muerte mediante la puesta en práctica de una vida cristiana basada en la virtud, el conocimiento de Dios y la observancia de los dogmas católicos. Por tanto, se inclina más hacia una meditación sosegada sobre la forma óptima de llegar al artículo de la muerte que hacia la recreación de la agonía desesperada que padece el moribundo en otras artes de bien morir. En este sentido, el *Diálogo de la alegría del alma contra el temor de la muerte* entronca con los poetas italianizantes de finales del siglo XV, que suavizan lo macabro y los elementos escatológicos procedentes de las danzas de la muerte (Lawrance, 1995: 20). Por otro lado, también enlaza con las a veces llamadas «artes de bien vivir», que tenían un influjo principalmente erasmista (Morel D'Arleux, 1993: 720), si bien el caso que nos ocupa se mantiene alineado en la más estricta ortodoxia católica. Además, es preciso subrayar que el autor de esta *ars moriendi* introduce como novedad en el género la defensa de la muerte como acto de júbilo, casi como motivo de alegría para quien entiende y sigue los preceptos que disemina el interlocutor maestro en su discurso. Asimismo, se eluden las luchas contra el diablo recurrentes en otros ejemplos y el texto se distancia de la melancolía que predomina en las obras más conocidas, algo que también aporta un carácter novedoso a esta arte de bien morir.

Las artes de bien morir, como este diálogo, desarrollan una función educativa articulada por las instituciones eclesiásticas ante el maremágnum de creencias, supersticiones y perspectivas en torno al último trance que se observa durante ese periodo. Por tanto, la muerte pasa a convertirse en un asunto de interés tanto privado como público que es eficazmente regulado y controlado por la Iglesia, sirviéndose para ello de textos como las *artes moriendi* (Gil Fernando, 2000). Por supuesto, la imprenta y varios de los sujetos implicados en la creación de un libro fueron partícipes necesarios en la

que figura en la entrada dedicada a Thomas Barnabas de la *Bibliotheca Hispana Nova* de Nicolás Antonio, a quien Palau cita. Nicolás Antonio solo menciona esta edición de 1612 (1788: vol. 2, p. 299).

difusión de estas obras. En el *Diálogo de la alegría del alma contra el temor de la muerte*, la identidad de aquellos que encadenaron un eslabón más en este proyecto pedagógico, en este caso mediante un producto literario, tiene especial relevancia a la hora de examinar quiénes estaban detrás de estas artes de bien morir.

El *Diálogo de la alegría del alma contra el temor de la muerte* se publicó en Cuenca en el año 1612, en casa de Salvador Viader. No se sabe con seguridad su fecha de redacción, aunque es probable que fuera compuesto entre los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII. Lo que sí se conoce con certeza es que el autor de la obra ya estaba muerto en agosto de 1608, fecha en la que Tomás de Angulo firma por mandato real la licencia de impresión y privilegio por veinte años de la obra, precisando asimismo que quien la compuso era ya difunto. Si además se tienen en cuenta algunos indicios textuales, es razonable pensar que este diálogo pudo haberse gestado en fechas no muy lejanas a la muerte de su autor, Tomás Bernabé.

De Tomás Bernabé muy poco se sabe, salvo la información bastante limitada que aporta este testimonio impreso de su *ars moriendi*. Tampoco se conoce ninguna otra obra que se le pueda atribuir. No obstante, algunos detalles, tanto explícitos como implícitos del libro, nos permiten reconstruir un perfil de quién pudo ser este autor. Según consta en la portada, el diálogo «fue compuesto por el doctor Tomás Bernabé, teólogo, predicador, canónigo en la Santa Iglesia Catedral de Amberes». Efectivamente, si se lee el texto con detalle, se podrá observar cómo esta caracterización concuerda con las disertaciones teológicas que proliferan a lo largo de toda la obra. Muy a menudo, transformado en interlocutor del diálogo y desempeñando la función de maestro frente al personaje que hace las veces de discípulo, Tomás argumenta sus opiniones con citas de los evangelios, pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento o autoridades de la Iglesia y Santos Padres, tanto occidentales como orientales. Entre la extensa lista de referencias religiosas, podemos encontrar, por citar solo algunos ejemplos, a los santos Jerónimo, Agustín, Tomás, Juan Crisóstomo –al que cita de forma insistente–, Cipriano de Cartago, Gregorio o Hegesipo de Jerusalén.

Además, Tomás Bernabé parece reivindicar su conocimiento de la cultura grecolatina si atendemos a las abundantes citas de autores como Ovidio, Séneca, Quintiliano, Cicerón, Suetonio, Vegecio, Eurípides, Plinio, Heródoto, Varrón, Valerio, Lucano o Amiano Marcelino. Tal vez estas citas se deban a la consulta de polianteas o libros de

adagios; no obstante, la referencia a varios pasajes de las obras más conocidas de estos autores, así como su reflexión detenida sobre ellos, sugieren que pudo haber realizado una lectura más que superficial de estos autores clásicos que utiliza como apoyo argumentativo en sus razonamientos.

También se pueden encontrar referencias y glosas a autores más cercanos a la fecha de composición de este diálogo, como Luis Lipómano, o algo más alejados en el tiempo, como Alonso Fernández de Madrigal «el Tostado», si bien no hay referencias a ninguna de las varias *artes moriendi* escritas por españoles que ya se habían publicado antes de la fecha de impresión de este libro.

Asimismo, de la argumentación elaborada en varias intervenciones por el personaje interlocutor –*alter ego* de Bernabé– se puede deducir que no tenía precisamente ideas próximas a la heterodoxia. No solo las constantes referencias a las autoridades de la Iglesia refuerzan su sintonía con el credo oficial de Roma, o la apelación a los sufragios y oraciones de santos, así como la solicitud de auxilio a los ángeles, sino que en algunos fragmentos se llega a explicitar un rechazo contundente y manifiesto de cualquier mínima divergencia con respecto a la Iglesia católica, a la que se considera única portadora de la verdad. Una prueba de ello es este consejo que Tomás da a su interlocutor, Antonio, para fortalecer la fe frente a las tentaciones y amenazas diabólicas que puedan ponerla a prueba[3]:

> Para huir de semejante peligro, lo más seguro pienso que es no desmembrarse de la unión del cuerpo de la Iglesia, no admitir peregrinas opiniones, aborrecer todo lo que públicamente por la Iglesia está reprobado, obedecer a aquellos que Cristo mandó que fuesen obedecidos, estribar siempre en la autoridad católica, la cual es la columna de la verdad, tener por sospechosas todas las disputas fundadas solamente en subtileza y por sospechosos a los que solamente van arrimados a la elocuencia, amar la simplicidad allegándose siempre a ella. (págs. 227 y 228)

Esto no le impide utilizar, como hemos visto, a autores paganos que mezcla frecuentemente con autoridades cristianas y a veces incluso sazona con lugares o historias de carácter legendario, siempre con el objetivo de reforzar un argumento religioso. Para

[3] En todas las citas de la obra transcribo del ejemplar Madrid. Nacional, 3/22862.

ejemplificar uno de esos casos, se puede acudir al fragmento en el que los dos interlocutores del diálogo debaten en torno a las ventajas e inconvenientes de vivir en lugares donde, como en la ciudad de Meroe o la isla de Taprobana, es imposible morir. Dice Tomás hablando de estos lugares:

> Allí (si es verdadero lo que se dice) los hombres cansados con una vida tan prolija son forzados buscar región donde puedan morir. De donde se puede collegir que a muchos de los que habitan aquella tierra les será más agradable la muerte que aquella tan larga y fastidiosa vida. Con todo eso, dicen haber otra región casi contraria a esta, donde los que han vivido ocho o nueve años se juzgan haber vivido más que Matusalén. (pág. 6)

En otros casos, se recurre a lugares exóticos y tradiciones cuanto menos curiosas que parecen tener el objetivo de universalizar el tema recurrente del *memento mori*. Por ejemplo, se traen a colación las costumbres de los brahmanes de la India para subrayar la importancia que tiene el hecho de no olvidar la mortalidad del ser humano, como se puede ver en estas palabras de Tomás:

> Los bracmanes orientales cuentan las historias que andaban tan metidos en este pensamiento que tenían abiertas las sepulturas a las puertas de sus casas para que, entrando y saliendo por ellas, no perdiesen la memoria de la muerte, por no pecar, y pues de la memoria della procede evitar pecados, síguese, del olvido dello procede cometerlos. (pág. 32)

Otro de los datos que evidencia la portada de esta obra es la vinculación entre Tomás Bernabé y la ciudad flamenca de Amberes, bajo dominio de los Habsburgo durante los años en que el autor pudo vivir en ella, tal vez desde mediados del siglo XVI hasta principios del XVII. Se dice que fue canónigo de su catedral, por lo que se le presupone una estancia dilatada en territorios flamencos. Esta hipótesis también se encuentra avalada por las peculiaridades que atañen al editor de la obra.

Según figura en la portada de este impreso salido del taller conquense de Salvador Viader, la edición fue costeada por Cristiano Bernabé. Si se tiene en cuenta su apellido, ya desde el primer momento se puede vislumbrar una relación de parentesco con el

autor que se confirma en la licencia de impresión, donde se dice que Tomás es tío de Cristiano. Además, Cristiano Bernabé figura como «Archero de su Majestad», información que se vuelve a repetir en la tasa. Este dato no es en modo alguno circunstancial, pues permite desvelar algunos detalles de interés sobre los responsables de este producto literario.

Los archeros reales, con *ch* y no con *qu*, deben su nombre al arma que los caracterizaba como guardia personal de los duques de Borgoña: se trata del archa, según el diccionario de *Autoridades* (s. v.: *archero*), «partesana o cuchilla de un corte, larga como de media vara, fijada en el astil alto de dos varas, como el de la alabarda». Es decir, se trata de una especie de hoja alargada de sable engastada en una vara, diferente, por tanto, de la mezcla de hacha y lanza propia de la alabarda. Algunos autores consideran que la Guardia de Archeros fue introducida en España por Felipe I y consolidada por su hijo, el emperador Carlos, quien tendría una gran estima por esta compañía de soldados de élite[4]. Aunque a veces intervenían en acciones bélicas, normalmente los archeros desempeñaban la función de guardia personal del rey, siendo aglutinados posteriormente junto con otras guardias reales en la que se conocería como *Guardia de Corps*. Desde 1545, existen ordenanzas donde se detalla la regulación de esta Guardia de Archeros. En una pragmática de Felipe II, fechada el dos de abril de 1589, se exponen algunos de los requisitos que los integrantes de la guardia debían cumplir:

> Que todos los archeros sean gentileshombres y vasallos nuestros, naturales de mis Estados Baxos y condado de Borgoña, y si aconteciere que alguno de los que pretendiessen plaza en la dicha compañía no fuesen gentileshombres y tuviessen padres honrados, sin nota de infamia, se podrá dispensar con ellos como me hayan seruido en la guerra por lo menos seis años.
>
> Que de aquí adelante no sea admitido en la dicha compañía ningún oficial mecánico o vil y se procurará todo lo posible que los que se reciuieren (demás de las qualidades arriua dichas) sean de buena presencia, sanos y sin maquedad alguna, y que no sean cobardes ni ayan recibido afrenta y que sean de hedad de veinticinco a quarenta años. (Martínez Millán, 1999: 122)

[4] Cf. Domínguez Nafría, 2006: 712; Marcos, 2010: 28; Hortal Muñoz, 2011: 239.

Por tanto, considerando las características que se le exigían a un archero real, podríamos trazar un perfil de quién puedo ser el costeador y editor de esta obra. Según esta información, es probable que Cristiano Bernabé procediera, al igual que su tío, de una familia española asentada en los Países Bajos. Esta hipótesis se afianzaría con la información que aporta Paloma Alfaro Torres en su repertorio tipobibliográfico sobre *La imprenta en Cuenca (1528-1679)*, donde señala la existencia de un poder en el que se indica que Cristiano Bernabé «era vecino de Cuenca y natural de Amberes» (2002: 56). Por otro lado, no se han encontrado referencias a título nobiliario alguno relacionado con Tomás o Cristiano Bernabé, pero sí existen elementos que podrían acreditar esa honradez tanto personal como familiar necesaria para pertenecer a los archeros del rey. Un ejemplo sería la canonjía del autor en la catedral de Amberes, pero también la posición de hombre de negocios adinerado que tenía Cristiano Bernabé en aquella época. Cristiano Bernabé desempeñó las labores de lo que hoy podríamos considerar 'empresario del mundo editorial'. Su actividad mercantil se desarrolló principalmente en Cuenca desde los últimos años del siglo XVI, asociada a impresores como «Juan Masselin, Pedro del Valle, Miguel Serrano de Vargas, Cornelio Bodán y Salvador Viader» (Alfaro Torres, 2002: 56). En muchos de los pies de imprenta de las ediciones en que colaboró figura como «mercader de libros»; incluso en algunos casos como «impresor», aunque, en opinión de Jaime Moll, no se podría considerar como tal, puesto que no tenía la formación técnica de estos profesionales. Cristiano Bernabé, según Moll, habría sido el propietario de una imprenta establecida en Cuenca a finales del siglo XVI y dirigida por varios regentes; además, sería significativo el hecho de que figure como impresor únicamente cuando existe un cambio de regencia en el taller. Incluso llegó a ser el propietario de un molino de papel (1996: 253-260). Por último, se puede destacar que las obras en que trabajó eran de carácter mayoritariamente religioso.

En resumen, se puede deducir que ese perfil de mercader, editor y empresario en general del mundo del libro no se consideraba como un 'oficio mecánico o vil' y, por tanto, no impidió a Cristiano formar parte de los archeros, sino todo lo contrario. Es más, se piensa que varios de estos archeros reales pudieron ser reputados comerciantes flamencos que utilizaron la corte madrileña como plataforma para su ascenso social en España (Ramos Medina, 1997: 793).

Como se ha visto, parece que los vínculos que unían a editor y escritor, si no determinantes, pudieron haber influido en que esta obra, la única conocida de Tomás Bernabé, viera finalmente la luz después de muerto su autor. Estos vínculos no se restringen al tándem formado por el autor y el editor, sino que se extienden a otro de los implicados en este proyecto editorial: se trata del dedicatario, don Diego de Croy y Peralta. Según figura en la portada, don Diego fue marqués de Falces, conde de Santisteban, señor de la Plata, Olainbaillart y Beauvoir, comendador de Mohernando, mayordomo mayor del rey en el reino de Navarra y capitán de la Guardia de Archeros. De esta información, sobre todo del último dato, se deduce que Cristiano Bernabé no eligió al azar al dedicatario de la obra que editó. El marqués de Falces procedía de los Países Bajos, como Tomás y Cristiano Bernabé, aunque en este caso sí que tenía un linaje nobiliario acreditado, y se podría decir que considerablemente exagerado por Cristiano Bernabé en su dedicatoria. Don Diego llegó a España como Jacques de Croy, y era natural de Fuentena de Trel, perteneciente a la provincia de Henao, en los Estados de Flandes. Se casó con Ana María Peralta y Velasco, quinta marquesa de Falces y séptima condesa de Santisteban de Lerín, matrimonio que concedió al capitán de los archeros sus títulos más importantes. A partir de ese matrimonio, Jaques pasó a llamarse Diego[5]. La dedicatoria que Cristiano Bernabé ofrece a su capitán de la Guardia de Archeros consiste en un auténtico panegírico de dieciséis páginas donde desglosa cada uno de sus ascendientes para probar la nobleza de este caballero flamenco. No obstante, este extenso análisis de las conexiones entre el marqués de Falces y sus familiares más ilustres parece indicar que don Diego en realidad no era tan importante como otros nobles de primera fila, a quienes no les habría hecho falta exponer de manera tan detallada su linaje. Incluso Cristiano Bernabé afirma que uno de los motivos por los que decidió dedicar el libro a don Diego fue la necesidad de informar sobre el verdadero abolengo del capitán de los archeros reales a aquellos que lo desconocían. Dice Cristiano:

> También me ha movido a esto [*es decir, a ofrecerle su dedicatoria a don Diego*] renovar y sacar a luz algo del linaje de vuestra señoría porque, como es tan antigua, casi está puesta

[5] Cf. Álvarez y Baena, t. I, 1789: 360; Fabo del Corazón de María, 1917: 90 y 91.

> en las tinieblas del olvido (a lo menos en España), que no fue pequeña parte, antes por mejor decir el todo, que me obligó ofrecerle este humilde y pequeño servicio. ([A1] v.)

Por tanto, en esta relación entre editor y dedicatario ambos ganarían. El marqués de Falces obtendría una legitimación pública de su nobleza mediante una obra pensada para una difusión amplia, y Cristiano Bernabé conseguiría la protección de su superior en la Guardia de Archeros del rey, potenciando de esta manera su prestigio en la corte y su ascenso social. Además, hay que tener en cuenta que este cuerpo de guardias reales era fuertemente endogámico, y prueba de ello es la procedencia flamenca de la mayoría de sus miembros; otro ejemplo de esta endogamia se puede encontrar en el testamento del propio Cristiano Bernabé, quien autoriza como herederas a sus dos sobrinas, María y Magdalena Bernabé, casadas asimismo con sendos archeros reales procedentes de Flandes (Moll, 1996: 253-260).

En síntesis, se puede concluir que la identidad literaria no solo se restringe al autor, sino que es necesario observar la relación de dependencias que existe entre este y los otros sujetos responsables en la publicación y difusión de una obra. Solo de esta manera se podrá conocer la trascendencia de lo literario a lo social y, a la inversa, de lo social a lo literario, pudiendo ahondar, por consiguiente, en los estudios de sujeto e institución literaria.

Por tanto, el carácter de una obra literaria se puede configurar, y de hecho así ocurre en numerosas ocasiones, mediante la aportación de varios actores que van más allá de quien ha escrito el texto. En este caso se ha intentado analizar la función que cada uno de esos actores ha desempeñado en la conformación material de una obra concebida para la difusión de la forma oficial con la que el buen cristiano católico debía afrontar la muerte. Lo que aquí se ha expuesto es, en conclusión, un acercamiento a la identidad de las personas que originaron la literatura que hoy disfrutamos y estudiamos, una tentativa de ponerse en el lugar de aquellos que un día existieron y cuyo legado nosotros recogemos hoy tras el paso de varias centurias.

Bibliografía

Alfaro Torres, Paloma, *La imprenta en Cuenca (1528-1679)*, Madrid, Arco Libros, 2002.

Álvarez y Baena, José Antonio, *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres*, t. I. Madrid, en la oficina de D. Benito Cano, 1789. Ejemplar consultado: Madrid. Nacional, U/1876.

Antonio, Nicolás, *Bibliotheca Hispana Nova, sive hispaniorum scriptorum qui ab anno MD. ad MDCLXXXIV floruere notitia*... Matriti, Apud Joachimum de Ibarra [et] Apud Viduam et Heredes Joachimi de Ibarra, 1788, vol. 2 [edición facsímil: Madrid, Visor, 1996].

Bartolomé Marcos, Luis, «Los archeros de Su Majestad y las fábricas de artillería», *ASCAGEN: Revista de la Asociación Cántabra de Genealogía*, 4, 2010, págs. 27-83.

Bernabé, Tomás de, *Diálogo de la alegría del alma contra el temor de la muerte, en la cual hallarán con mucha curiosidad cómo habemos de vivir con amor y temor de Dios, menospreciando la vanagloria deste mundo, y el dolor siempre que habemos de tener de nuestros pecados, y la confianza en la misericordia de Dios, del perdón dellos en la hora de la muerte*, Cuenca, en casa de Salvador Viader, 1612. (Ejemplares localizados: Barcelona. Biblioteca de Catalunya, Res 457-12º; Madrid. Biblioteca Nacional de España, 3/22862; Madrid. Convento de la Encarnación, ME/220; México. Biblioteca Nacional de México, RFO 248 TOM.d. 1612).

Domínguez Nafría, Juan Carlos, «El rey y sus ejércitos (Guardas reales, continos, monteros y tropas de Casa Real del siglo xvii», en *Guerra y Sociedad en la Monarquía Hispánica: Política, Estrategia y Cultura en la Europa Moderna (1500-1700)*, ed. de Enrique García Hernán-Davide Maffi, vol. 1, Madrid, Laberinto / Fundación Mapfre / CSIC, 2006, págs. 707-738.

Fabo del Corazón de María, Pedro, *Historia de Marcilla*, Pamplona, Imprenta y Librería de García, 1917.

Hortal Muñoz, José Eloy, «La Noble Guarda de Archeros de Corps en el contexto de la Casa Real de los monarcas Austrias hispanos», en *Agentes e identidades en movimiento. España y los Países Bajos. Siglos XVI-XVIII*, ed. de René Vermeir, Maurits Ebben y Raymond Fagel, Madrid, Sílex, 2011, págs. 231-270.

Infantes de Miguel, Víctor, «El auditorio fúnebre de la plegaria tanatográfica: las *Oraciones para el artículo de la muerte* (1575)», *Via Spiritus*, 15, 2008, págs. 7-20.

Lawrance, Jeremy, «La muerte y el morir en las letras ibéricas al fin de la Edad Media», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* Birmingham, 21-26 de agosto de 1995, ed. de Aengus M. Ward, Jules Whicker y Derek W. Flitter, vol. 1, Birmingham, Universidad de Birmingham, 1995, págs. 1-26.

Martínez Gil, Fernando, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

Martínez Millán, José, «El control de las normas cortesanas y la elaboración de la pragmática de cortesías (1586)», *Edad de Oro*, 18, 1999, págs. 103-133.

Moll, Jaime, «El privilegio del calendario anual en el siglo XVII», en *Las relaciones de sucesos en España: 1500-1750. Actas del primer Coloquio Internacional,* Alcalá de Henares, 8-10 de junio de 1995, ed. de Henry Ettinghausen, Víctor Infantes de Miguel, Augustin Redondo, María Cruz García de Enterría, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1996, págs. 253-260.

Morel D'Arleux, Antonia, «Los tratados de preparación a la muerte», en *Estado actual sobre los estudios del Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro,* Salamanca-Valladolid, 23-27 de julio de 1990, ed. de Manuel García Martín, vol. 2, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, págs. 719-734.

Palau y Dulcet, Antonio, *Manual del librero hispanoamericano*, vol. 2, Barcelona, Librería Palau, 1949.

Ramos Medina, María Dolores, «Los "*Archeros de la Guardia de Corps de su Majestad Católica*" en la corte de los últimos Austrias. Una aproximación a su estudio», en *Monarquía, imperio y pueblos en la España moderna. Actas de la IV Reunión*

Científica de la Asociación Española de Historia Moderna, Alicante, 27-30 de mayo de 1996, ed. de Pablo Fernández Albaladejo, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo / Universidad de Alicante, 1997, págs. 793-806.

Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, 1726-1770, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro [imp.] (1726; 1729); Madrid, Imprenta de la Real Academia (1732; 1734; 1737; 1739); Madrid, Joaquín Ibarra [imp.] (1770) [Disponible en línea mediante el buscador del *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* (NTLLE) de la RAE: http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle (Consulta: 23 de septiembre de 2018)].

Rey Hazas, Antonio, «Introducción», en *Artes de bien morir*. Ars moriendi *de la Edad Media y del Siglo de Oro*, ed. de Antonio Rey Hazas, Madrid, Lengua de Trapo, 2003, págs. xi-xlv.

Wilkinson, Alexander S., y Alejandra Ulla Lorenzo, *Iberian Books, 1601-1650* / *Libros Ibéricos, 1601-1650*, vol. 2, Leiden, Brill, 2015.

Aristocracia, academia e imprenta: Díez y Foncalda en su entorno aragonés

Elena Cano Turrión
Universidad de Córdoba (España)
elca600@hotmail.com

Recibido: 1 de octubre de 2018
Aceptado: 7 de octubre de 2018
https://doi.org/10.14603/6H2019

RESUMEN:

En la Zaragoza de mediados del siglo XVII proliferan las academias y la impresión de libros de poesía; las relaciones entre los autores conforman una espesa trama (academias, dedicatorias, preliminares, antologías…) en la que se establecen más que vínculos literarios. Tomando como eje la figura de Alberto Díez y Foncalda (*Poesías varias*, Juan de Ibar, Zaragoza, 1653), proponemos la reconstrucción de una parte sustancial de esta red y una tentativa de interpretación. Sobre Díez y Foncalda poco se sabe, y solamente por medio de textos intermedios y poemas de sus compañeros de la academia del conde de Lemos y de la de su hijo, el conde de Andrade; en este artículo intentamos desentrañar algo más sobre su figura y sus relaciones poéticas y personales.

PALABRAS CLAVE:

Academia; Zaragoza; amateurismo; imprenta; biografía.

unine
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
Institut de langues et littératures hispaniques

Aristocracy, Academy, and the Printing Press: Díez y Foncalda in His Aragonese Environment

ABSTRACT:

In the Zaragoza of the mid-seventeenth century proliferated academies and the printing of poetry books; the relationships between the authors formed a thick plot (academies, dedications, preliminaries, anthologies...) in which more than literary links were established. Taking as point of departure the figure of Alberto Díez y Foncalda (*Poesías varias*, Juan de Ibar, Zaragoza, 1653), we propose a reconstruction of a substantial part of this network and an attempt of interpretation. About Díez y Foncalda little is known, and only through intermediate texts and poems of his colleagues from the academy of the conde de Lemos and that of his son, the conde de Andrade; in this article we try to unravel something more about his figure and his poetic and personal relationships.

KEYWORDS:

Academy; Zaragoza; Amateur Writers; Printing Press; Biography.

CC BY NC SA

La figura de Alberto Díez y Foncalda[1] se mantiene en la oscuridad[2] con la excepción de su obra (*Poesías varias*, Zaragoza, Juan Ibar, 1653), su condición de académico (Academia del conde de Lemos y del conde de Andrade, su hijo) y algunos datos marginales en las obras de otros escritores.

En favor de esta investigación, el apellido Foncalda no es en absoluto común en el siglo XVII en Zaragoza. Esto hubiese sido mucho más problemático con apellidos como Navarro, ya que, por ejemplo, localizamos dos partidas de nacimiento de Iusepe Navarro.

Alberto Díez y Foncalda: un poeta amateur

Alberto Díez y Foncalda nació (d. 1608)[3] en el seno de una familia noble. Su abuela, Maria[na] Virto y Motiloa, pertenecía al linaje de los Virto de Vera, sobre el que

[1] El presente trabajo se inscribe en las labores del proyecto «Sujeto e institución literaria en la edad moderna», FFI2014-54367-C2-R del MINECO.

[2] Ante este desconocimiento se impuso una investigación documental comenzando por los archivos digitales: el Portal de Archivos Españoles, que contiene el Patrimonio Histórico Documental Español (PARES); y también el Archivo de la Corona de Aragón; no obstante, el problema es que la información no está totalmente digitalizada.

Los archivos públicos en Zaragoza son: el Histórico Provincial y el Municipal (ambos están incluidos en el Catálogo digital DARA y, a su vez, en Europeana); y el de la Diputación. Ante la escasa información en los archivos digitales, la investigación nos llevó a los archivos de la ciudad de Zaragoza con la esperanza de encontrar algún dato sobre la figura de Alberto Díez y Foncalda.

Los archivos religiosos en Zaragoza, comenzando por las parroquias que tienen archivo propio, son: el Archivo capitular de El Pilar de Zaragoza, que conserva documentos hasta 1850, y en parte se encuentra digitalizado; el Archivo Capitular de la Catedral de la Seo, que contiene la documentación de la congregación; el Archivo de San Miguel de los Navarros (contiene la partida de nacimiento de Juan de Moncayo); el Archivo de San Pablo, que estuvo cerrado, que sepamos, desde abril de 2016 hasta hace unos meses; el Archivo de Sta. Engracia (al parecer este archivo posee una escasa importancia, ya que fue quemado parcialmente en 1991; no obstante, nos consta el hallazgo de un manuscrito inédito sobre Ignacio de Luzán); y, por supuesto, el Archivo Diocesano.

[3] Del inventario realizado a la muerte de su madre (*Cf.* Apéndice 2) deducimos que, dada la necesidad de actuar como tutores de sus hijos en dicho inventario en 1628, Alberto Díez debía tener menos de 20 años, lo que convierte su fecha de nacimiento en posterior a 1608, lo cual centra las próximas pesquisas en los archivos religiosos en la búsqueda de la partida de nacimiento alrededor de estas fechas. Su propio padre fue albacea y tutor de la descendencia de los hijos mayores de 14 años y menores de 20 de Martín Lamberto Iñiguez, señor de Fablo y Espín, lugares del valle de Serrablo, en su testamento de 1615, junto a Francisco Moreno de Anaya, Juan Vaguer, Juan Francisco Pérez de Oliván y el notario Francisco Morel, a los que dejaba plena libertad para organizar los oficios religiosos y total disposición de sus bienes para que fueran saldadas sus deudas. *Cf.* San Vicente Pino (1965: 247-248); donde cita dicho testamento, éste se encuentra en el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza, notario Francisco Morel, año 1615, ff. 862-871; fueron testigos del mismo Juan Agustín Nadal y Antonio de Bielsa.

no está aclarado su origen navarro, aragonés o, incluso, castellano (Nicolás y Sánchez, 2008: 45-99, 76). Hija de Luis Virto y Ribas, natural de Zaragoza y María Fernández de Motiloa (hija de don Antonio de Motiloa, señor de este palacio en Navarra) casó con Bartolomé de Foncalda en Pina, médico y catedrático de la Universidad de Zaragoza. Fruto de este matrimonio fue Bartolomé de Foncalda y Virto y, creemos, Ana María Foncalda, madre de nuestro poeta.

La vida de su tío, Bartolomé de Foncalda y Virto[4], se encuentra bastante documentada[5]. Bautizado en la parroquia de San Felipe de Zaragoza, fue un religioso agustino, calificador del Santo Oficio, Provincial (1641), prior de San Agustín (1653), diputado del reino de Aragón (1664) y catedrático de la Universidad durante 13 años, primero en la cátedra de Durando (1639) y después en la de Vísperas, la más prestigiosa (1651). Obispo de Jaca por el rey Felipe IV (16 de junio de 1652) y de Huesca por la reina madre doña Mariana de Austria (31 de enero 1671). Muere el 28 de febrero de 1674.

Su madre casó (Fig. 1) con Pedro Bernardo Díez. Nacido en Calatayud, vivió en Zaragoza, fue asesor del Zalmedina[6] y catedrático de Vísperas de Universidad de Zaragoza (1611), mayordomo-decano de la Cofradía de San Ivo, Colegio de Abogados de

Suponemos también la existencia de hermanos de nuestro autor, de los cuales no tenemos referencia alguna.

[4] La segunda parte de las *Poesías varias* de Alberto Díez y Foncalda se dedica a su tío, cuando ya era Obispo de Jaca (Camón y Tramullas, 1768: 45 y 71).

[5] Escribió tres libros (Latassa y Ortín, 1799b: 459), dos son las *Constituciones Sinodales de la Diócesis de Jaca*, publicadas en 1663, y las de Huesca, que se publicaron en 1671, el tercero es uno de sermones y varios papeles que no debieron llegar a publicarse. También se conserva un proceso del licenciado Santiago de Ayerbe y Juan de Subías, sobre la revocación de unas capellanías en la Diócesis de Huesca (Paniagua Miguel, 2009: 114-5, 122-123, y 286).

De su actividad como censor eclesiástico conservamos la licencia otorgada a la *Silva de sufragios declarados y alabados y encomendados para común provecho de vivos y difuntos. Por el Mº. F. Antonio de la Natividad de la Orden de San Agustín de la provincia de Portugal. Y traducidos en lengua castellana por el Mº Fr. Diego de Noguera de la misma orden en la provincia de Castilla, calificador de la Stª Inquisición. Al S. Don Antonio Jiménez de Urrea, conde de Aranda.* Con licencia en Zaragoza por Pedro Lania. Año 1648. Dicha licencia es realizada por Bartolomé de Foncalda cuando era calificador del Santo Oficio, Catedrático de Teología en la Universidad de Zaragoza y Provincial de la Orden de nuestro Padre san Agustín en los reinos de la Corona de Aragón, y la firma como Provincial.

A su muerte dejó su riquísima biblioteca al convento de Huesca. También se le considera el principal responsable de construcción de la iglesia conventual de Santa Mónica.

[6] El Zalmedina era un tipo de magistrado de la corte del Justicia de Aragón que desapareció tras la derogación de los Fueros de Aragón 1707. Su asesor, doctor en derecho común y foral, ejercía como supervisor del Zalmedina. Este puesto fue ocupado, entre otros, por Baltasar Andrés de Uztarroz.

Zaragoza (1609) y publicó diversos tratados jurídicos (Latassa y Ortín, 1799a: 290-291). Conservamos múltiples procesos judiciales[7] digitalizados en los archivos zaragozanos (Municipal, Diputación…). Ana María Foncalda quedó viuda antes de 1625[8].

[7] Entre ellos un proceso en defensa de Francisca Luisa Foncalda (s.a) Diputación Zaragoza, familia política del jurista.

[8] En el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza se conserva una capitulación y concordia con Jaime Cibrián, cantero, donde ya consta su condición de viuda (1625), ff. 1034v/1035v (Bruñen Ibáñez, Julve Larraz y Velasco de la Peña, V, 2006: 81).

Fig.1: «Vendición otorgada por Pedro Bernardo Díez en favor del capítulo de las abadesas, monjas y convento de Santa Catalina» (1621).

No hemos logrado encontrar la partida de nacimiento, ni de defunción del autor. No obstante, podemos centrar la búsqueda en el barrio de San Pablo[9] debido al gran núcleo de población noble en la época y por la relación de su familia con este enclave. Su abuela, Mariana Virto, compró en 1603 unas casas en la calle de San Pablo[10] y su madre, Ana María Foncalda, vendió (1627) unas casas en el mismo lugar. Presumiblemente se trata de las mismas casas y pertenecen a la misma parroquia.

Podemos deducir el nivel socioeconómico de Díez y Foncalda de los datos del inventario[11] realizado tras la muerte de Ana María Foncalda, viuda de Pedro Bernardo Díez, de una casa de la calle del Coso, perteneciente a la parroquia de San Gil, por los ejecutores y tutores de sus hijos (1628). Basta con algunos de los ítems del inventario para hacernos una idea: una arquimesa[12] de nogal, un escritorio de ébano y marfil, un contador medio de ébano y marfil, bastantes objetos de plata, una pilica de agua bendita de porcelana guarnecida de plata, cadenas de oro, cristos, relicarios, cuadros grandes (santa Isabel, reina de Portugal; santa Teresa; un Salvador, una Magdalena) y un arpa.

Su estatus social se mantiene al emparentar con los Bordalva; descubrimos el acta de matrimonio de Alberto Díez y Foncalda y Francisca Pérez de Bordalba del 14 de abril de 1637[13], boda celebrada en la Parroquia de San Felipe y Santiago el Menor por Bartolomé de Foncalda, prior del Convento de San Agustín, obispo de Jaca y, posteriormente,

[9] Ha sido imposible la búsqueda en el archivo de la parroquia de San Pablo ya que ha estado cerrado por obras hasta hace poco tiempo.

[10] Esta venta se conserva en el archivo de San Pablo (Bruñen Ibáñez, 2003: 135).

[11] *Cf.* Apéndice 2.

[12] Una arquimesa es el «mueble con tablero de mesa y varios compartimientos o cajones» (*DRAE*, s. v. *arquimesa*): «una arquimesa de nogal de cinco palmos escasos y, dentro de ella, hay once nichos o divisiones para gavetas». Es una palabra documentada al menos desde 1588, en el testamento del pintor aragonés Jerónimo Cosida. Se trata de una voz aragonesa, así clasificada por la Academia desde el *Diccionario de Autoridades* hasta la 11ª edición del *Diccionario* (1869) y recogida en los repertorios lexicográficos dialectales de Siesso, Peralta y Borao, diccionarios en los que arquimesa aparece como sinónima de escritorio, voz de empleo general en la documentación de los siglos XVII y XVIII (pues en el CorLexIn figuran ejemplos en el norte, centro y sur peninsulares) (Ortiz Cruz, 2015: 52).

[13] [*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], T. 4, f. 226, parroquia de San Felipe y Santiago el Menor, en Archivo Diocesano.

La costumbre solía, y suele ser en muchos casos, celebrar el matrimonio en la parroquia de la esposa. En este caso ninguno de los esposos fue bautizado en dicha iglesia. No obstante, quien sí fue bautizado en San Felipe fue su tío.

obispo de Huesca[14], tío del poeta, a quien dedica la segunda parte de sus *Poesías Varias*, como hemos señalado.

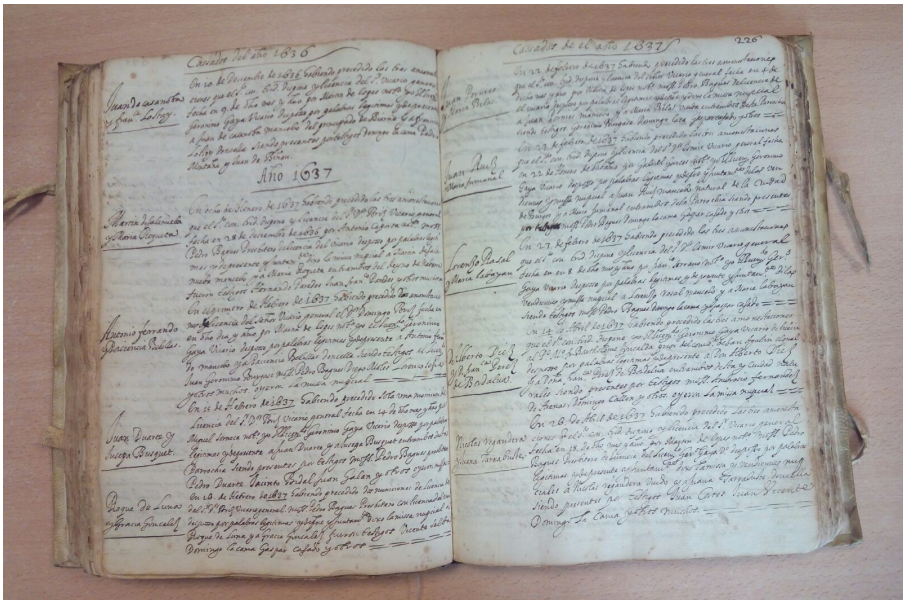


Fig. 2a: Partida de Matrimonio Alberto Díez y Foncalda, Zaragoza, 1639, Parroquia de San Felipe y Santiago el Menor, *en Archivo Diocesano.*

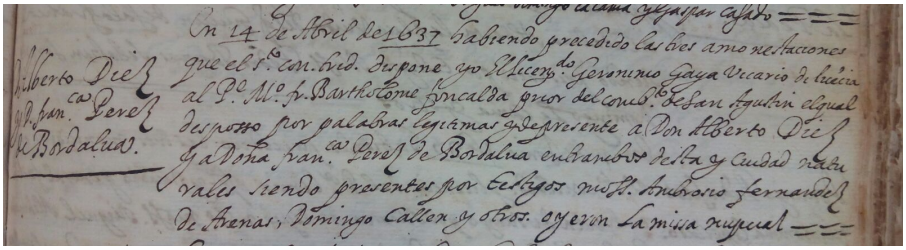


Fig. 2b: Detalle de la Partida de matrimonio de Díez y Foncalda.

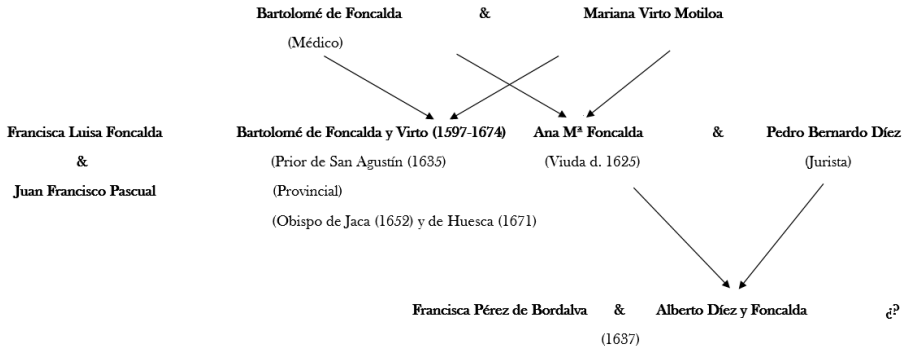
De la familia Pérez de Bordalba nos consta la existencia de una capilla de micer Bordalba (1623) en la iglesia del convento de Santa Engracia, dato que podría indicarnos la pertenencia a la parroquia de su esposa. Asimismo sabemos, por otra parte, que

[14] Huesca (1796: 381-382) proporciona datos sobre Bartolomé de Foncalda y sus padres (Jiménez Catalán y Sinués y Urbiola, 1923: 34-36 y Camón y Tramullas, 1768: 45, 71 y 394).

Bernardino Pérez de Bordalba, doctor en derecho y ciudadano de Zaragoza, era poseedor en 1625 (Bruñen Ibáñez, Julve Larraz y Velasco de la Peña, 2006: 114) de unas casas en la calle de San Blas, parroquia de San Pablo, familia de la esposa y empadronado en la misma parroquia de San Pablo, lo que vendría a confirmar la relación de nuestro autor con este barrio.

No obstante, aparece en el círculo poético de Foncalda otra Pérez de Bordalva, Lorenza, quien participa en *Las fiestas solemnes y grandiosas que hizo la sagrada religión de Nuestra Señora de la Merced, en este su convento de Madrid, a su glorioso patriarca y primero fundador san Pedro Nolasco este año de 1629*[15] y en el *Certamen poético de Nuestra Señora de Cogullada*[16] (1644). La relación entre ambos, si la hubiera, esperamos esclarecerla en el futuro.

Partiendo de los datos anteriores hemos reconstruido el siguiente árbol genealógico:



[15] Remón, *Las fiestas solemnes y grandiosas que hizo la sagrada religión de Nuestra Señora de la Merced,* ff. 103r-v, «De doña Lorença de Aragón. Madrigales, al favor que Dios hizo al glorioso San Pedro Nolasco, hallándose impedido para ir al coro por las muchas penitencias que hacía, enviándole ángeles que le llevasen».

[16] Andrés Uztarroz, *Certamen poético de Nuestra Señora de Cogullada* (págs.174-176); asunto octavo cuya sentencia dice: «Con ingeniosa destreza / Doña Lorenza Bordalva, / sobre ser hermosa, muestra / ser bien entendida dama. / Si del romance que ha escrito / dos traslados entregara / para cumplir el cartel / nuestro con las leyes claras, / premio consiguiera digno, / pero por premio le valgan / un par de guantes de flores / si con gusto se los calza» (págs. 235-236); y asunto II donde se pide cantar en seis octavas la historia de la sagrada imagen de Cogullada y sus prodigios; no se conservan los versos, pero sí la sentencia de su participación: «Doña Lorenza Bordalva / como garza remontose, / peinando sus blancas plumas / de los aires las manciones [sic] /, cuyo remontado vuelo / premió la bella cohorte / de las cultoras del Pindo / con elogios y ovaciones» (pág. 192).

Nieto, sobrino e hijo de catedráticos de la universidad y descendiente y emparentado con la nobleza aragonesa, encontramos a Díez y Foncalda, tras una temporada en la Corte[17], alternando con la élite cultural de la ciudad en las academias más famosas del momento a la altura de 1653, cuando publica sus *Poesías varias*.

Así, nuestro poeta cruza los espacios de existencia del noble amateur (Jiménez Belmonte, 2004, 2007 y 2012), noble y académico, creador y protector de las letras, más en pos del prestigio que le proporcionaba la poesía y el símbolo de distinción social que suponía que de las compensaciones económicas, si bien, como todos los académicos de la Zaragoza del momento, interesado e implicado en la impresión de su obra.

[17] Si bien se refiere a sí mismo en algunas ocasiones, no es muy habitual y las más de las veces solo alude a su condición de poeta de chanzas ([prólogo], «Introducción del autor en alabanza de la academia, siendo presidente en casa del excelentísimo señor conde de Lemos», págs. 59-67; «Segunda presidencia», págs. 67-72).

No obstante, podemos extraer algunos detalles de la dedicatoria poética a Antonio Alfonso-Pimentel y Requesens, de quien dice se ha alejado de la Corte y cómo se acuerda de cuando le vieron en Zaragoza; en las endechas «Responde el autor a una carta de un amigo suyo» (*Poesías varias*, págs. 92-97) en la que responde a un amigo, don Pedro, que se encuentra en Valladolid y pide que le cuente las novedades de la corte; el autor hace referencia a cuando se conocieron en Madrid, junto al Buen Suceso, y como, en la actualidad, se encuentra retirado en el campo la mayor parte del tiempo, visitando la ciudad de vez en cuando, viaje que le supone dos horas a caballo, su opinión sobre la corte queda de manifiesto en los siguientes versos:

Parecen señores,
viven embusteros,
y estas novedades
me sirven de ejemplo (vv. 37-40),

y en el romance «Huyendo 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» (*Poesías varias*, págs. 38-42, vv. 37-40; donde haciendo alusión a la epidemia de peste que, entrando por el Bajo Aragón proveniente de Valencia, asoló Zaragoza (1647-54), comenta como enfermó:

mi familia retiré
en una casa desierta,
y por huir de las ascuas
di en el fuego de cabeza (vv. 37-40).

Por otra parte, nótese el uso del vocablo *torre*, el cual, en este caso, se emplea bajo la acepción de 'casa de campo' (*Aut.*, s. v. *torre,* 1739).

Las Poesías varias (1653)[18]

Las *Poesías varias,* publicadas en Zaragoza en 1653, son un volumen misceláneo dividido en las dos típicas partes profana y religiosa[19]. La primera es casi totalmente burlesca: de los 65 poemas que la componen solo 16 son poesías en veras, esto supone un 24,61%, frente a los 49 poemas burlescos, el 75,39% restante, en los que contemplamos un completo abanico de los tópicos jocosos de la época. La parte religiosa[20] son 13 poemas (66-78) rematados con el típico-tópico soneto «Al desengaño del mundo», donde, finalmente, sí escuchamos los ecos de Gracián y Argensola.

En los preliminares de la obra destacamos la aprobación del doctor Juan Francisco Ginovés al respecto de la calificación de poesías «seriamente jocosas» y la comparación de ser Foncalda a las burlas lo que los hermanos Argensola son a la poesía seria[21]; y una dedicatoria poética, ya en romance, a don Antonio Pimentel, conde de Benavente y Luna, que desarrolla el tópico del ofrecimiento de la obra desde la humildad del autor y la misma superioridad del noble para dar protección al libro. Mayor importancia cobra el prólogo de autor cuando se trata de una declaración de intenciones (Cano Turrión, 2015: 68); en el caso de la obra de Foncalda ([8-9]) se trata de un romance burlesco, «A quien leyere», de 56 versos, que encadena varios de los tópicos prologales, como el menosprecio de la obra («escribirte en romance» «me parece más fácil», definir la obra como «aborto de su ingenio»), el uso de la figura del «lector enemigo» («necio es el que te procure afable»), la petición (burlesca) de disculpa del atrevimiento, y el paso a la posteridad («censura lo que quisieres, / aunque temerario andes / que el haber pasado el tiempo / para mi consuelo baste», vv. 33-36), anticipando el tono de las *Poesías varias.*

[18] Este epígrafe se construye parcialmente sobre algunas ideas tratadas en un acercamiento anterior, la comunicación: «Las academias literarias en Aragón. Alberto Díez y Foncalda y sus *Poesías varias* (1653)», *IX Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)* celebrado en Madrid del 10 al 14 de julio de 2017.

[19] La primera consta de 191 páginas y está dedicada a don Antonio Pimentel, conde de Benavente y Luna, gentilhombre de su majestad y Comendador de Socos, en la Orden de Santiago, al tiempo que la segunda se encuentra dedicada a don Francisco Bartolomé de Foncalda, Obispo de Jaca y del Consejo, de 63 páginas de extensión.

[20] 1 canción (177 vv.), 1 soneto, 1 jácara (fiesta), 1 quintilla, 2 poemas quintillas de ciego, 4 romances, 1 octavas a los mártires (405 vv.), liras (192 vv.).

[21] Para un análisis más detallado sobre las retóricas académicas paratextuales entre los siglos XVI y XVII, *cf.* Cano Turrión (2015).

Comienzan sus poemas laudatorios, como veremos más adelante, con una nutrida muestra de los compañeros de las academias del conde Lemos y de Andrade. La academia queda claramente representada en esta obra, y también sus influencias de cara a la experimentación poética, ya que desde el punto de vista métrico supone todo un muestrario que incluye romances, quintillas, redondillas, sonetos, décimas o espinelas (en ambas denominaciones aparecen), quintillas de ciego, seguidillas, esdrújulos, coplas de pie quebrado, silvas, octavas, canciones y liras.

La importancia de la poesía burlesca viene dada por sus mismos predecesores, pues entre ellos se cuentan: Alonso de Castillo Solórzano, *Donaires del Parnaso* (López Gutiérrez, 2003), en dos partes (1624 y 1625), obra burlesca salvo algún elogio; Jacinto Alonso Maluenda, *Cozquilla del gusto* (1629) y *Bureo de las Musas del Turia* (1631); Salvador Jacinto Polo de Medina, *El buen humor de las musas* (1630), *El bureo de las musas* (1659); Lope de Vega con las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634); o la *Academia burlesca* de 1637 que se realizó en honor del rey Felipe IV (Cacho Casal, 2003: 487).

Respecto a la métrica burlesca en Foncalda, esta se compone de los típicos metros tradicionales: romances, quintillas, redondillas, décimas, seguidillas, endechas, esdrújulos o coplas de pie quebrado. En ello no se separa demasiado de la métrica utilizada por Navarro (*Poesías varias*), su compañero de academia, ni de otros académicos posteriores como Vicente Sánchez (*Lira poética*, ed. Duce García, 2003), quien compone su lira jocosa en décimas, quintillas, sonetos, redondillas, seguidillas, diversas coplas y un romance. Es decir, no hay, en el siglo XVII, una estrofa determinada para contenidos satíricos o burlescos[22].

A la hora de estudiar la temática del poemario es importante tener en cuenta que la publicación de varias antologías y recopilaciones, no siendo un tipo de publicación muy prodigada en los siglos de oro, concurren en tierra aragonesa, como las *Poesías varias de grandes ingenios españoles,* de Alfay (Zaragoza, Juan Ibar, 1654) de la que se ha dicho fue Gracián el recopilador[23] o las *Delicias de Apolo. Recreaciones del Parnaso,*

[22] Ya Góngora, salvando las distancias, escribe en el período anterior una poesía amorosa, fúnebre o satírica en los mismos metros (décima).

[23] No hay unanimidad sobre la labor de Gracián como recopilador de las *Poesías varias* de Alfay. Esta idea fue puesta en cuestión y rechazada por Rozas (1986: 191-200) a favor de «alguna intervención» por su parte, como ya decía Blecua (1947: 325-345).

por las tres musas Urania, Euterpe y Calíope, hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España (Zaragoza, Juan de Ibar, 1670). Estas publicaciones están educando a un público lector en el gusto por la variedad que se imprime también en las obras de autor individual. Este será el caso de las *Poesías varias* de Alberto Díez y Foncalda.

Por otra parte, las poesías académicas que Díez y Foncalda incluye en su obra son la «Introducción del autor en alabanza de la Academia, siendo Presidente en casa del Excelentísimo señor Conde de Lemos», composición en prosa y verso en que narra su encuentro burlesco con Talía (págs. 59-67), su «Segunda presidencia», también en prosa y verso (págs. 67-72), y varios poemas burlescos[24]. La importancia literaria de estas poesías, si bien eran obras nacidas para ser leídas en la academia, aumenta progresivamente y se van incorporando al libro de poesía de autor individual, como en el caso de las composiciones de la Academia del conde de Lemos incluidas en las obras propias de Juan de Moncayo, José Navarro o las citadas de Alberto Díez y Foncalda. El sentido elitista de la poesía de academia da paso a un mayor deseo de reconocimiento y a unos intereses económicos que solo pueden desarrollarse en el seno de la imprenta; así, la academia se convertirá en el caldo de cultivo para las novedades poéticas que, posteriormente, se impondrán al gran público con la ayuda del papel divulgador de la imprenta.

Podemos, fácilmente, poner esto en relación con lo dicho anteriormente sobre las antologías poéticas salidas de las prensas de Aragón que están educando a los lectores hacia el concepto de variedad en la poesía y dando mayor cabida a cualquier tipo de composición como válida para ser impresa.

A este respecto, Ruiz Pérez (2012: 184-185) analiza el tipo de poesía vigente en estos mediados del siglo XVII en términos muy cercanos a lo dicho:

> Fruto de la demanda marcada con el gusto por la novedad y/o facilidad, el estilo lírico se moverá entre la imitación, cuando no la exacerbación, de los rasgos de los modelos reconocidos y reconocibles, dando en el llamado «barroquismo», y, de otro lado, en el rebajamiento de sus exigencias, acercándose a lo que se ha tildado peyorativamente como

[24] «Pintura de un caballo flaco, fue asunto de la Academia. Redondillas» (*Poesías varias*, págs. 97-99); «Da la razón porque se tiene por pesadumbre llamar a un hombre calvo, siendo señal de entendido, fue asunto de la Academia. Redondillas» (*Poesías Varias*, págs. 104-106); «Da la razón porque las feas son entendidas y mejor para queridas, fue asunto de la Academia. Seguidillas» (*Poesías varias*, págs. 160-163).

> «prosaísmo», y ello no como dos escuelas enfrentadas, sino como elementos en estable convivencia aún dentro de las mismas páginas, cuando no en una sola composición [...].

Ciertamente será este tipo de poesía, a caballo entre lo culto y lo soez, la que veremos conviviendo líricamente en sus composiciones, lo cual se encuentra representado en las cuatro fábulas mitológicas, tres burlescas y una «en veras» que salen de la pluma de Díez y Foncalda (Cano Turrión, 2016).

El círculo poético de Díez y Foncalda[25]

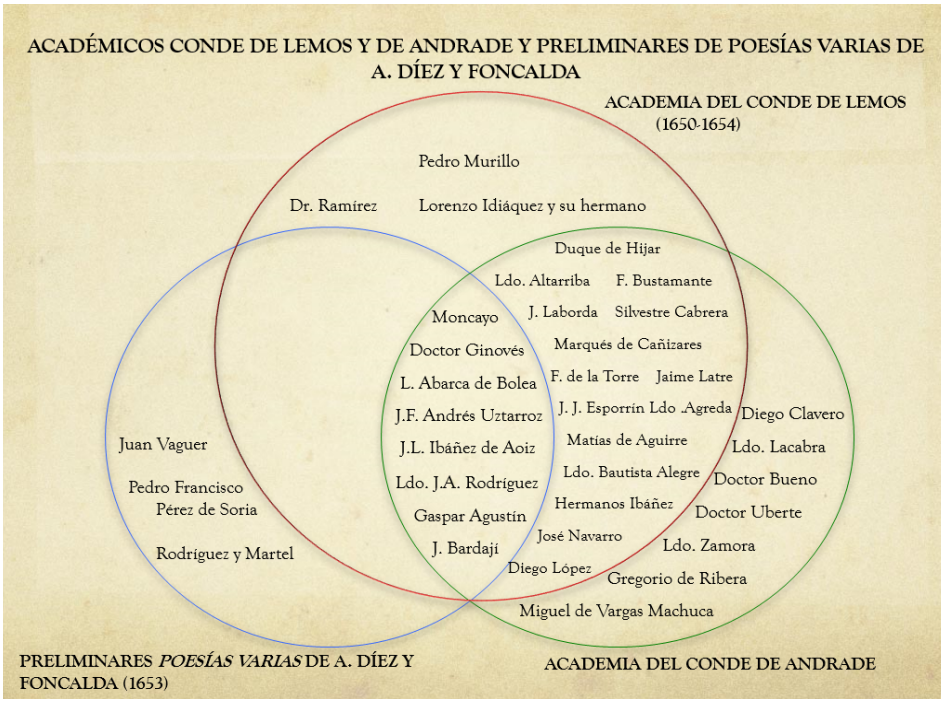
Para reconstruir las redes sociales tejidas en torno a Díez y Foncalda, partiremos de los participantes en los preliminares que anteceden a sus *Poesías varias*, para cruzarlos con la nómina de poetas de la Academia del conde de Lemos y de la de su hijo, el conde de Andrade.

Por otra parte, en relación con las redes sociales que están funcionando en la poesía en Aragón, el cruce de datos de los preliminares de los libros puede darnos la radiografía de esta red. Para ello, la obra fundamental será las *Rimas* de Moncayo de 1652, ya que, partiendo de los preliminares de la misma, por ser los más completos a la hora de incluir poetas aragoneses, y completando con el resto de nombres que aparecen en estas obras, podríamos trazar un mapa de las redes de relaciones poéticas, viendo una completa nómina de autores aragoneses y sus cambios de papeles en las mismas.

El análisis de preliminares se construirá sobre tres pilares: las *Rimas* (1652) que acabamos de mencionar, las *Poesías varias* de Foncalda (1653) y el *Entretenimiento de las musas* (1654) de Francisco de la Torre, por ser este último un significativo poeta de la academia del conde de Lemos y la de Andrade y por la cercanía temporal en la publicación con las dos anteriores. Al margen de este análisis quedarían obras como la de José Navarro, por salir sus *Poesías varias* (1654) sin apenas preliminares, a excepción de la dedicatoria al duque de Hijar y del prólogo «Al que leyere» de su amigo Jorge Laborda.

[25] Este epígrafe se construye sobre un acercamiento anterior tratado en la comunicación: «Sociabilidad poética en Zaragoza en torno a 1650», *XIII Congreso Bienal SRBHP «Sujeto e Institución Literaria entre España y el Nuevo Mundo»*, celebrado en la Universidad de Sevilla del 18 al 20 de octubre de 2017.

Academias *versus* preliminares *Poesías varias*.



En la academia del conde de Lemos[26], como es sabido, se dan cita a mediados del siglo XVII los mejores poetas de Aragón, encabezados por José Navarro, Alberto Díez y Foncalda y Juan de Moncayo, como ya señaló en su día Ricardo del Arco y Garay (1934: 63). La preeminencia en este grupo de Moncayo, Díez y Foncalda y Navarro era evidente. El grupo gongorino aragonés, carente «de las audacias de los otros poetas de su tiempo, como un Villamediana o un Soto de Rojas» (Blecua, 1980: 11), se ve representado especialmente con la presencia del marqués de los citados San Felices y Alberto Díez y Foncalda. De este gongorismo se ha dicho que es «mucho más contenido y refrenado, como tenía que ser» (Blecua, 1981: 19-35), en línea con otras características atribuidas al carácter aragonés, como el apego a la realidad o el predominio del canon, de la norma, de la razón sobre el lirismo desbordante.

[26] Francisco Fernández de Castro y Andrade Lignani y Gatinara (1613-1662), conde de Lemos, virrey y capitán del Reino de Aragón (1649-1657), y posteriormente virrey de Cerdeña (1653-1657).

De la temporalidad de esta academia informan las composiciones poéticas incluidas en las obras de los académicos. Así, se ha datado entre 1652 y 1654, fechas de los poemas académicos de Juan de Moncayo (*Rimas,* 1652), Díez y Foncalda (*Poesías varias*, 1653) y José Navarro (*Poesías varias*, 1654). Como veremos más tarde, la mayoría de los poetas asistentes a la academia del conde de Lemos participarán, posteriormente, en la del conde de Andrade.

Las nóminas de ambas academias son conocidas por los poemas académicos anteriormente mencionados y varios vejámenes de estos mismos, entre los que destacan los vejámenes de José Navarro (uno sobre la academia de Lemos y otro sobre la de Andrade), a los que se unen otros de Jorge Laborda, Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz, un anónimo llamado «Academia rotulada», y el diálogo de dos estatuas, Pasquino y Marfodio, también anónimo, vejámenes estos últimos hallados entre los papeles de Francisco de la Torre en la Biblioteca Lázaro Galdiano, de Madrid.

Los autores que prologan las *Poesías varias* de Díez y Foncalda son (por orden de aparición): el Doctor Ginovés[27], Luis Abarca de Bolea y Fernández de Heredia[28], José

[27] Juan Francisco Ginovés que aprueba la obra, a quien J. M. Blecua le atribuye en su edición de la antología de Alfay, la condición de poeta y la autoría de las *Selvas de todo el año en verso y otros poemas*, entre ellas las «Liras a un sueño». Fue miembro de la academia del conde de Lemos y de la Andrade. Vidorreta, en su tesis doctoral sobre las *Poesías varias* de José Navarro (2014: 772), siguiendo a Blecua, lo identifica con Matías Ginovés: presidente de la academia del conde de Lemos antes de que lo fuera Navarro.

Como censor dan cuenta sus aprobaciones de: la *Parte veinte y cinco de comedias recopiladas de diferentes autores, e ilustres poetas de España. Segunda impresión. Corregidas y enmendadas los originales de sus autores. Dedicadas a diferentes personas* (Zaragoza, Pedro Escuer, 1633); las que aparecen junto a las de Juan Francisco de Uztarroz en: las *Poesías varias*, recogidas por José Alfay; los *Desengaños amorosos. Segunda parte del Sarao y entretenimiento honesto*, de María de Zayas y Sotomayor (Zaragoza, Matías de Lizao, 1647); y la 1ª ed. de *La quinta de Laura*, de Alonso Solórzano (Zaragoza, 1649).

[28] Segundo marqués de Torres, conde de la Almunia y caballero de la Orden de Santiago (1625) (Zaragoza, 1617?-1653), y Gentilhombre de la boca del Rey (1639). Hijo de D. Martín y Dª Catalina Fernández de Heredia, y casado con Dª Catalina de Ornés, fue un militar destacado en Flandes (1636), que ejerció el mecenazgo con poetas aragoneses y organizó la justa poética *Palestra numerosa austríaca*, publicada en Huesca en 1650, por la celebración de la boda entre Felipe IV el Grande y Dª Mariana de Austria la Esclarecida, a la que escribió un poema. En dicha justa participó su tía Ana Francisca Abarca de Bolea, autora de la miscelánea *Vigilia y octavario de San Juan Bautista* (1679). Escribió el *Epitalamio austríaco escrito por el marqués de Torres* (1650, carece de portada y en su lugar se encuentra una página manuscrita con el nombre del autor, el título y la fecha, son 32 págs., en 4º, BNE VE/1185/6) y *El genio de la historia* (Zaragoza, Diego Dormer, 1651); y un *Memorial genealógico, meritorio de su casa* (Zaragoza). Fue miembro de las dos academias.

de Bardají (Bermúdez y Castro[29]), Juan Vaguer[30], Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz[31], Francisco de Bustamante[32], Juan Antonio Rodríguez y Martel (o licenciado Rodríguez[33]),

[29] Señor de Salanova y comisario general del reino de Aragón, fue el autor del *Ceremonial y breve relación de todos los cargos y cosas ordinarias de la Diputación del Reino de Aragón*, y muy posiblemente el autor del manuscrito «Academia rotulada», y participó en las dos academias

[30] Fue consejo de su majestad y gobernador de la Cequia imperial (La Acequia Imperial de Aragón, precursora del Canal Imperial de Aragón, se construyó a principios del siglo XVI para mejorar y extender los riegos de la huerta meridional de Zaragoza. «La Acequia era del rey, no del reino, y como tal fue administrada por la Junta del Real Patrimonio que estaba presidida por el gobernador de Aragón y dependía directamente del Consejo de Aragón. Su administración y explotación fue a veces arrendada a particulares. Al frente de la misma estaba el gobernador y juez de aguas de la Acequia: era simplemente un caballero aragonés y al comenzar su mandato había de recibir del Consejo de Navarra potestad expresa para ejercer la jurisdicción en aquel reino» (http://www.enciclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=198 Consulta: 14 de septiembre de 2018) en los reinos de Aragón y Navarra, además de señor del Lugar de Arries y de lo útil del honor de Senague y San Jus del Val. Se encuentra presente en los preliminares a Foncalda, pero no aparece en la nómina de ninguna de las academias.

[31] Los únicos datos biográficos que poseemos lo señalan como autor de distintos panegíricos dedicados a los soberanos y personajes de su época, así como del discurso poético *Las delicias de Apolo y recreaciones del Parnaso* y de una comedia titulada *El peligro de la privanza*. Desempeñó cargos municipales en la capital y, al parecer, fue también escribano de los juzgados. Por Latassa sabemos que escribió un vejamen, un *Elogio a la constancia, valor y piedad... del Rey... Filipo el Grande, en el sitio y entrega de Lérida*, firmado como hijo de la imperial Ciudad de Zaragoza (Zaragoza, Diego Dormer, 1644) y un *Ceremonial y breve relación de todos los cargos y cosas ordinarias de la Diputación del reino de Aragón*, manuscrito, fue miembro de las dos academias

(Enciclopedia aragonesa [Disponible en http://www.enciclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=6983 Consulta: 30 de septiembre de 2018]).

[32] Era comisario de muestras de la Artillería del Ejército de Cataluña por su Majestad. Escribe también en los preliminares de Moncayo y participa en las dos academias.

[33] Según el cronista Juan Francisco Andrés de Uztarroz en su *Aganipe de los cisnes aragoneses* (1652: 137r.), fue natural de Calatayud y se doctoró en derecho. Muy estimado por Fr. Juan Cebrián, arzobispo de Zaragoza por los años de 1650, se ordenó sacerdote, fue canónigo de la Santa Iglesia Colegial de Daroca en 1653, y, a partir de 1698, Juez Oficial eclesiástico de su arciprestado y Examinador sinodal del arzobispado de Zaragoza.

Escribió sobre la Iglesia Colegial de Santa María de los Santos Corporales de Daroca y una *Práctica breve de la oración mental y resumen de las tres vías, purgativa, iluminativa y unitiva, con las meditaciones de las postrimerías y otras de la pasión de N. S. Jesucristo, repartidas por los siete días de la semana* (Zaragoza, Herederos de Pedro Lanaja, 1676) en 8.º; unas *Poesías varias*, la mayoría religiosas, 1653; y versos sueltos, como los dos que se imprimieron en las *Rimas* del marqués de San Felices (1652) o el soneto preliminar a las *Poesías* de Díez y Foncalda (1653). No aparece en la nómina de ninguna de las academias.

Juan Francisco Andrés de Uztarroz[34], Gaspar Agustín y Reus y Coscón[35], Pedro Francisco Pérez de Soria[36], Juan Moncayo y Gurrea, marqués de San Felices[37].

[34] Escritor y cronista de su Majestad y del Reino de Aragón (Zaragoza, 1606 - Madrid, 1653), fue una de las figuras más destacadas del momento, impulsó la Academia de los Anhelantes, en la que participaba bajo el seudónimo de «El Solitario», participó en la del conde de Lemos y la de Andrade y mantuvo estrecha relación con Baltasar Gracián, y Lastanosa.

Autor del *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la fama,* poema conmemorativo de los poetas aragoneses (1652), participa como poeta y editor en el *Certamen poético de nuestra señora de Cogullada* (1644) y en el *Obelisco histórico y honorario de Zaragoza* (1646), consagrado a la memoria de la muerte del príncipe Baltasar Carlos. Escribe también en los preliminares de Moncayo.

Latassa cita también una *Descripción de los reyes de Aragón por el orden que están en la Sala de la Diputación* (1634). El manuscrito fue descubierto por José Manuel Blecua en la Biblioteca Nacional y editado en 1979 por Aurora Egido. Bajo su nombre académico de «El Solitario» escribió, por último, una silva dedicada a los famosos museo y casa de Lastanosa en Huesca, paralela a la obra en prosa que dedicó al mismo tema y que imprimió Diego Dormer en 1647 (Enciclopedia aragonesa [Disponible en http://www.enciclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=12600&voz_id_origen=980 Consulta: 30 de septiembre de 2018]).

[35] Barón de Lucenich, Malejan, Boquiñe y Ribas, y regente de la Real Gobernación de Aragón, sirvió al rey, como sus antecesores, pero también con el que fuera duque de Híjar desde 1642, Jaime Francisco Víctor Sarmiento Fernández de Híjar, Silva, Pinós y Cabrera[35]. Trabajó en la corte del reino de Valencia y escribió sonetos laudatorios de Moncayo. Miembro de las dos academias.

[36] Caballero del Hábito de Alcántara, que escribe un soneto a las *Poesias varias* de Díez y Foncalda. No tenemos más datos de él y no sabemos que participara en ninguna academia.

[37] Caballero del Hábito de Santiago y comendador mayor de Montalbán. Participó en la Academia del conde de Lemos, la del conde de Andrade y en la del marqués de Ossera.

Dedica las *Rimas* de 1652 al conde de Lemos, Francisco Fernández de Castro, y es autor a su vez del *Poema trágico de Atalanta e Hipómenes* (1656), doce cantos que tratan del origen, reyes, linajes y figuras ilustres del reino de Aragón, así como del elogio de la literatura y de sus figuras contemporáneas más representativas.

El marqués de San Felices es también autor de un *Elogio al Entretenimiento de las musas* de Francisco de la Torre, para el que escribe un soneto, y de dos sonetos a las *Poesías varias* de Foncalda.

El resto de participantes en la academia del conde de Lemos que aún no hemos nombrado porque no participan en los preliminares de Díez y Foncalda son: José Navarro[38], el duque y señor de Híjar[39], marqués de Cañizares[40], Jorge Laborda[41], Silvestre

[38] Secretario de Niccolo Ludovisi (virrey de Aragón entre 1659 y 1661 y virrey de Cerdeña de 1662 a 1664) y Giambattista Ludovisi, que hereda el cargo de virrey a la muerte de su padre. Capitán de la artillería de la escuadra de las galeras de Cerdeña (Gerona, mayo 1665) nombrado por Juan Bautista Ludovisi, tras servir con él en la secretaría de guerra en Aragón y Cerdeña durante 8 años (desde 1657).

Publica las *Poesías varias* con unos 20 años y escribe en los preliminares de las *Rimas* de Moncayo, los de las *Pruebas de la Inmaculada nobleza de María Santísima madre de Dios*, Valencia, Lorenzo Cabrera, 1655, de Isidro de Angulo y Velasco; el *Para sí*, Zaragoza, Juan de Ibar, 1661, de Juan Fernández Peralta; también en la *Palestra numerosa austríaca*, Huesca, 1650, junto a Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz, Manuel de Salinas, Juan Francisco Andrés de Uztarroz…; y en la *Justa por la canonización de San Juan de Dios*, Madrid, 1691.

[39] Jaime Fernández de Hijar, Silva, Pinós y Cabrera, duque y señor de Híjar, marqués de Alenquer y conde de Belchite, gentilhombre de la cámara de su Majestad, etc. Jaime Francisco Víctor Fernández Sarmiento de Silva Villandrado de la Cerda y Pinós (c. 1625), VI duque de Híjar desde 1642, IX conde de Salinas, Ribadeo, Belchite, Aliaga, Volfogona y Guimerá, vizconde de Illa, Canet, Añén, Ebil y Alquerforadat, señor de Melani, la Portellá, Zurita y Rocafort, gran carmalengo, virrey y capitán general de Aragón (1681-1692), alcaide de Vitoria y Miranda de Ebro, y gentilhombre de cámara de su Majestad. Era hijo del conspirador Rodrigo Sarmiento de Silva Villandrando y de la Cerda (VIII conde de Salinas y de Ribadeo, II marqués de Alenquer, duque consorte y señor de Híjar, de Lécera y de Aliaga, conde de Belchite y de Vallfogona, vizconde de Illa, Canet, Añén, Ebol y Alquerforadat, gentilhombre de Cámara de Felipe IV, Comendador de Coruche y Soure en la orden de Cristo) y de doña Isabel Margarita, V duquesa de Híjar. Además de acompañar al rey en diversas ocasiones, fue menino del príncipe Baltasar Carlos hasta 1642 y, más tarde, escoltó a Carlos II en la entrada pública del rey en Zaragoza en 1677, durante la jura de los Fueros y la apertura de las Cortes. Es el dedicatario de las *Poesías varias* de José Navarro (Zaragoza, Miguel de Luna, 1654) y perteneció a las dos academias.

[40] Martín Bardají Bermúdez de Castro a quien le fue otorgado el título nobiliario de I marqués de Cañizares por el rey, Felipe IV. Fue también presidente de la academia del conde de Lemos y miembro de las dos academias.

[41] Perteneciente a una familia infanzona aragonesa, oriunda de Navarra, que se afincó en Zaragoza en el siglo XVII, fue escritor de unos vejámenes conservados entre unos papeles de Francisco de la Torre (Biblioteca Lázaro Galdiano, Madrid inventario 15310, papeles de Francisco de la Torre y Sevil, ff. 16r-19r), «*Vejamen que dio Jorge la Borda en la Academia que se celebraba en casa del señor conde de Lemos*» y autor del prólogo «Al que leyere» de las *Poesías varias* de José Navarro (Zaragoza, Miguel de Luna, 1654).

Cabrera[42], Diego López[43], Antonio Altarriba[44], licenciado Juan Bautista Alegre[45], Licenciado Rodríguez[46], Francisco de la Torre y Sevil[47], Juan Francisco de Agreda[48] (licenciado), Jaime de Latre y Latrás[49], Vicente Antonio Ibáñez de Aoiz[50], Juan Jaime

[42] Mencionado por Juan de Moncayo en sus versos académicos, y escribe a su vez en las *Rimas* de éste. Fue también autor de un romance para los *Triunfos festivos* de Isidro de Angulo y Velasco (1656).

[43] Poeta y músico de quien, de momento, no tenemos más información.

[44] Fue poeta y capellán del rey Felipe IV.

[45] Maestro de capilla y racionero.

[46] Creemos que se trata del mismo Juan Antonio Rodríguez y Martel del que hemos hablado anteriormente.

[47] Dedicatario de las *Poesías* de Alfay (1652) en la que participa, miembro de las dos academias y de la del Príncipe de Esquilache (Tortosa, 1625–1681). Fue caballero de Calatrava y vivió en Zaragoza, Valencia y la Corte. Participó en el *Certamen poético* que organizó Juan Francisco Andrés de Uztarroz al abrirse cátedras de Filosofía en la Universidad de Zaragoza en 1642 y es autor del *Entretenimiento de las musas* (1654), dividido en cuatro partes de asuntos sacros, heroicos, líricos y burlescos.

Fue secretario en unas justas a la Inmaculada Concepción en Valencia en 1665 y en 1668 relacionero de unas *Reales fiestas que dispuso la noble, insigne y coronada y siempre leal ciudad de Valencia a honor de la milagrosa imagen de la Virgen de los desamparados, en la traslación a su nueva suntuosa capilla*. En 1669 participó como secretario en una *Real Academia...* también en Valencia. Fue amigo, entre otros, de Pedro Calderón de la Barca, Vincencio Juan de Lastanosa y Baltasar Gracián. Administrador de la Orden de Calatrava en Bejís y Castell de Castells. Publicó la primera parte de las *Agudezas de Juan Owen, traducidas en metro castellano ilustradas con adiciones y notas* (Madrid, Francisco Sanz, imprenta del Reino, 1674). En 1680 tomó posesión de la encomienda de Alcañiz y en 1682, al editarse la segunda parte de las *Agudezas*, ya había muerto. Se cree que murió a últimos de 1680 o en 1681.

[48] Fue estudiante de leyes procedente de una importante familia. Participó con un soneto en las *Rimas* de Juan de Moncayo.

[49] Poeta laureado en palabras de Latassa (1800: 340), participa en el *Certamen de Cogullada* (1644) y el *Fúnebre de Zaragoza* (1646).

[50] Era vicario del arzobispo Juan Cebrián, catedrático de Artes en la Universidad de Zaragoza y cura de la iglesia de San Gil.

Esporrín[51], Matías de Aguirre del Pozo y Felices[52], Dr. Ramírez y de Pedro (Jiménez de) Murillo[53], Lorenzo Idiáquez[54], y su hermano el doctor Idiáquez[55].

En la Academia del conde de Andrade[56] se dan cita el susodicho y su maestro (innominado), los anteriormente mencionados, y Miguel de Vargas Machuca, Gregorio de Ribera, Diego Clavero, Ldo. Lacabra, Ldo. Zamora y un doctor Uberte[57].

[51] Es uno de los miembros de mayor edad. Nació en Jaca y fue secretario de la Inquisición. Es mencionado en las obras de Juan de Moncayo y, a su vez, escribe en los preliminares de las *Rimas* del mismo, y participó también en el *Certamen poético que la Universidad de Zaragoza consagró a D. Pedro Apaolaza en 1642*.

[52] Nacido, como su padre, Matías de Aguirre y Sebastián, en Calatayud, en su juventud frecuentó los círculos literarios de Zaragoza y fue parte de las dos academias antes de trasladarse a Huesdca, donde tras la muerte de su esposa tomó los hábitos y llegó a ser arcediano de la catedral y rector de la Universidad Sertoriana. Escribió poesías líricas y comedias, incluyendo cuatro en su *Navidad de Zaragoza* (Zaragoza, Juan de Ibar, 1654) y, en su vida religiosa, *Consuelo de pobres, remedio de ricos* (Huesca, Francisco de Larumbe, 1664). La *Navidad* ha sido atribuida por gran parte de la crítica (Latassa, Ricardo del Arco, Simón Díaz, Aurora Egido, etc.) a su padre Matías de Aguirre Sebastián, debido bien a una errata o una mala lectura de la fecha de impresión en la portada. Dado que Matías de Aguirre del Pozo Felices, quien figura como autor en la portada de la obra, tenía en ese momento un año de edad, se ha dado por buena la equivocada fecha, causando el error en la autoría; a este equívoco se ha sumado también un cambio introducido por Latassa en el título: *Natividades*, que también ha tenido descendencia entre la crítica. Véase Sánchez Laílla (2015: 629-641).

[53] No tenemos ninguna información sobre él.

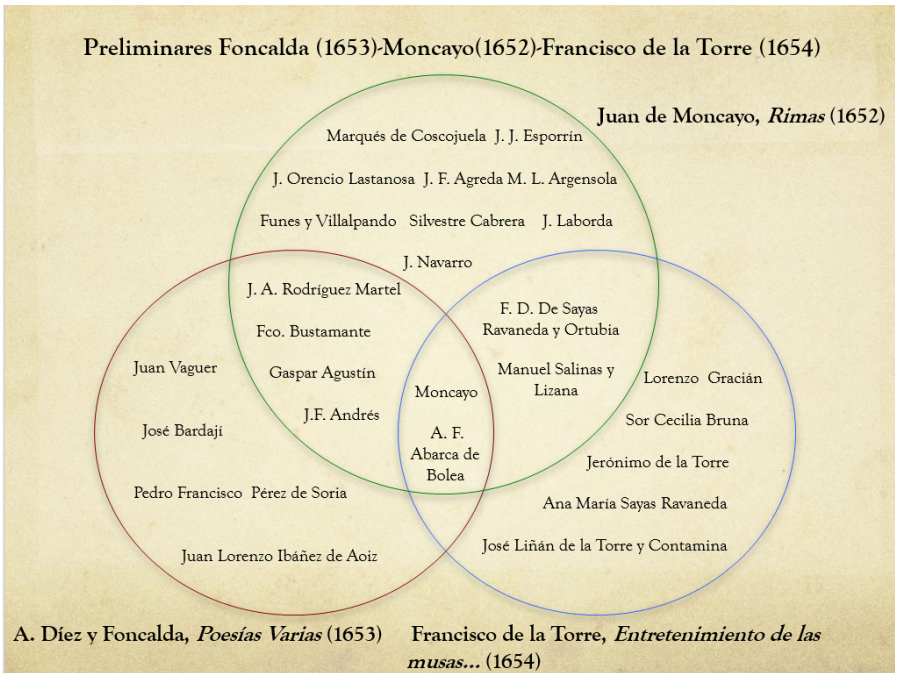
[54] Procurador, fue autor, al parecer, de una comedia titulada *La florida senectud y honestidad defendida* (1670) (González Hernández,1986: 80).

[55] No tenemos ninguna información sobre él.

[56] Pedro Antonio Fernández de Castro (1634-1667), conde de Andrade, conde de Lemos, virrey y capitán general del Reino de Aragón (1649-1652) y, posteriormente, virrey de Cerdeña (1653-1657). Es el dedicatario de las *Rimas* de Juan de Moncayo, marqués de San Felices. A Pedro Fernández de Castro, conde de Andrade, duque de Taurisano (Zaragoza, Diego Dormer, 1652).

[57] El Ldo. Zamora y el doctor Uberte, posiblemente, eran invitados y no miembros de la academia.

Preliminares de Francisco de la Torre *versus* Moncayo



Entre los poetas que aparecen en los preliminares de Díez y Foncalda, Moncayo y Francisco de la Torre, Ana Francisca de Bolea[58] participa en las tres obras y Francisco Diego de Sayas Rabanera y Ortubia[59] y Manuel Salinas[60] participan en los

[58] Sobre los Abarca de Bolea escribe Manuel Salinas y Lizana en una epístola a doña Ana Francisca al frente de las *Catorce vidas de Santas de la Orden del Cister* (Zaragoza, Herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, 1655).

Nace probablemente en el palacio familiar de Siétamo, en el primer cuarto del siglo XVII, hija de don Martín Abarca de Bolea y Castro y de doña Ana de Mur; a los 3 años se entrega a las monjas circenses del Real Monasterio de Santa María de Gloria, en Casbas.

Publica el *Octavario de San Juan Bautista*, 1679. Escribe hacia los 25 años dos sonetos fúnebres en *Contienda poética*, editado por Uztarroz en su *Oración fúnebre* (1641), recogidos ambos en *Octavario* («Lapidario sagaz, duro diamante», pág. 53; «Canten tu amor, ¡oh Príncipe glorioso!»), participa en la *Palestra numerosa austríaca* (1659) con unas octavas entre lo encomiástico y lo religioso («Piélagos sacros vadear pretende», en *Octavario*, págs. 9-11), pues el texto indica que lo «compuso una religiosa deuda muy cercana de un Título de este Reino para un certamen que el mismo Señor celebró… en Huesca» (pág. 8). Contiene juegos nominales («abarcó», «cogió de bolea», «altas Torres») y hay noticias de poemas suyos en manuscritos de Lastanosa o a él dirigidos (Arco, 1934: 85, 195-6 y 318). Además, Latassa menciona un volumen de *Poesías varias* desconocido, y también Gracián reproduce cuatro versos de un poema que no ha sido localizado. Fue elogiada por Gracián, fray Jerónimo de San José, Uztarroz, Salinas y otros muchos.

Escribió también la *Vida de la Gloriosa Santa Susana, virgen y mártir…* (Zaragoza, P. Lanaja, 1671) y dos inéditos *Vida de San Félix de Cantalicio* y *Una historia del aparecimiento y milagros de Nuestra Señora de Gloria,* venerada en el Real Monasterio Cisterciense de Casbas (Campo, 1980: 5-9 y Oltra, 1986: 77-104).

[59] Cronista de Aragón, fue autor de unos *Anales de Aragón desde el año 1520 del nacimiento de nuestro redentor hasta el de 1525*, publicados en Zaragoza, por los herederos de Lanaja, 1666, obra que sale con aprobación del P. F. Tomás Francés de Urrutogoyti, ministro provincial de la santa provincia de Aragón, de la Sagrada Religión de los Menores; y la del doctor D. Manuel de Contamina, del consejo de su majestad, lugarteniente de la corte del ilustrísimo señor justicia de Aragón, miembro de la Academia del Príncipe de Esquilache, virrey de Aragón (1660-1668 academia a la que también pertenecieron el conde de Andrade y Luis Abarca de Bolea, Francisco de la Torre, José Tafalla, Baltasar de Gurrea, y dedicatario del *Ramillete poético* de José Tafalla y Negrete (Zaragoza, Manuel Román, 1706; 2ª impresión *Ramillete...*, Zaragoza, José de Mendoza, 1714, misma edición). Censura de don José Pellicer de Ossau y Tovar, caballero del Orden de Santiago, señor de la casa Pellicer y de Ossau, cronista mayor del rey nuestro y de su consejo; y el prólogo «A los lectores» del doctor don José Esmir y Casanate, primer catedrático de Instituto en la Universidad de Huesca, después Regente la de Código más antigua, y publico Opositor a las leyes en Salamanca, abogado del ilustrísimo reino de Aragón y asesor del justicia de ganaderos de Aragón. A los lectores.

[60] (Huesca, 1616-1688) fue catedrático de leyes en la Universidad entre 1640-42, y desde 1645 canónigo catedralicio. Muy cercano a Lastanosa, Uztarroz y Gracián. Autor de *La casta Susana* (Huesca, Juan Francisco Larumbe, 1651) y participante en la *Palestra numerosa austríaca* (1650) y en los preliminares tanto de Moncayo como de Francisco de la Torre. Una versión de los epigramas de Marcial quedó inédita, y Latassa registra otros poemas suyos de circunstancias, así como cartas y alegatos jurídicos.

preliminares de las obras de Moncayo y Francisco de la Torre, mientras Ana Francisca de Bolea escribe poemas laudatorios para las tres obras tratadas[61].

De este cruce de preliminares y academias podemos extraer los siguientes datos:

el doctor Ginovés era habitual aprobador en la Zaragoza del momento. Así, da su aprobación a obras de Díez y Foncalda, Alfay, partes de comedias, María de Zayas, Alonso Solorzano, etc.; el marqués de Torres era mecenas y poeta (volvemos sobre la figura del poeta amateur), organizador de justas poéticas y sobrino de Ana Francisca Abarca de Bolea; Juan Francisco Andrés de Uztarroz fue cronista de su Majestad y del Reino de Aragón y una de las figuras más destacadas del momento, impulsó la Academia de los Anhelantes, con el seudónimo de «El Solitario», y mantuvo estrecha relación con Baltasar Gracián, Lastanosa y Manuel Salinas, catedrático de leyes en la Universidad y canónigo catedralicio, además de editar certámenes en los que también participa como poeta —*Certamen poético de nuestra señora de Cogullada* (1644), *Obelisco histórico y honorario de Zaragoza* (1646), consagrado a la memoria de la muerte del príncipe Baltasar Carlos—, y en su *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la fama* celebra a los poetas aragoneses, entre ellos sus compañeros de academias.

Otros poetas son, además, autores de comedias, como Matías de Aguirre del Pozo, que incluye cuatro en su *Navidad de Zaragoza* (1654) y Lorenzo Idiáquez con una comedia titulada *La florida senectud y honestidad defendida* (1670) (González Hernández, 1986: 80)[62].

Juan Moncayo y Gurrea, marqués de San Felices, participante en la dos academias ya citadas y en la del marqués de Ossera, además de sus *Rimas* (1652), es autor del *Poema trágico de Atalanta e Hipómenes* (1656), doce cantos que al tiempo que narra el origen, reyes, linajes y figuras ilustres del reino de Aragón, teje un elogio de la literatura

[61] Quedan fuera de este análisis, por hallarse más alejados de nuestro objeto de estudio, aquellos poetas que han participado solamente en las *Rimas* de Moncayo o en el *Entretenimiento de las musas…* de Francisco de la Torre, con la excepción de los académicos para lo cual remitimos al apartado anterior: Marqués de Coscojuela, J. J. Esporrín (académico), J. Orencio Lastanosa, J. F. Agreda (académico), M. L. Argensola, Funes y Villalpando, Silvestre Cabrera (académico), J. Laborda (académico), J. Navarro (académico), Lorenzo Gracián, Sor Cecilia Bruna, Jerónimo de la Torre, Ana María Sayas Ravaneda y José Liñán de la Torre y Contamina.

[62] Barrera y Leirado (1860: 84 y 550), da como autor de esta comedia a Castro y Vega.

y de sus figuras contemporáneas más representativas. Entre los poemas laudatorios que dedica Juan Moncayo se encuentra un *Elogio al Entretenimiento de las musas* de Francisco de la Torre Sevil, quien, por su parte, asiste a la academia del Príncipe de Esquilache (Tortosa, 1625–1681) y es dedicatorio de las *Poesías* de Alfay (1652), antología en la que también participa. Por otra parte, de Torre y Sevil se conservan poemas para justas y academias en Zaragoza y Valencia. Sus relaciones literarias son también extensas, siendo amigo, entre otros, de Pedro Calderón de la Barca, Vincencio Juan de Lastanosa y Baltasar Gracián.

Otro de nuestros académicos que extiende sus lazos hasta Valencia es Gaspar Agustín y Reus y Coscón, quien sirvió al rey, pero también al duque de Híjar desde 1642 y trabajó en la corte del reino de Valencia; en el gobierno y la corte encontramos también a José de Bardají, señor de Salanova y comisario general del reino de Aragón; a Juan Vaguer, perteneciente al consejo de su majestad y gobernador de la Cequia imperial en los reinos de Aragón y Navarra; y a José Navarro, secretario de Niccolo Ludovisi y Giambattista Ludovisi y nombrado capitán de la artillería de la escuadra de las galeras de Cerdeña (Gerona, mayo 1665) tras servir en la secretaría de guerra en Aragón y Cerdeña 8 años.

Francisco Diego de Sayas Rabanera y Ortubia era cronista de Aragón, miembro de la Academia del Príncipe de Esquilache y dedicatario del *Ramillete poético* de José Tafalla y Negrete (Zaragoza, Manuel Román, 1706; 2ª impresión *Ramillete…*, Zaragoza, José de Mendoza, 1714).

El duque y señor de Híjar, virrey y capitán general de Aragón (1681-1692), menino del príncipe Baltasar Carlos hasta 1642 y escolta de Carlos II en la entrada en Zaragoza en 1677. A él dedicó José Navarro sus *Poesías varias* (1654).

Representantes de la iglesia son, entre otros: Juan Antonio Rodríguez y Martel, canónigo de la Santa Iglesia Colegial de Daroca y Juez Oficial eclesiástico y Examinador sinodal del arzobispado de Zaragoza; Vicente Antonio Ibáñez de Aoiz, vicario del arzobispo Juan Cebrián y cura de la iglesia de San Gil; Juan Jaime Esporrín, secretario de la Inquisición; y Ana Francisca de Bolea, monja cisterciense del Real Monasterio de Santa María de Gloria (Casbas).

Referencias poéticas a Alberto Díez y Foncalda.

Las referencias a nuestro autor aparecen espigadas en las obras de sus compañeros de academias; ya Juan Francisco Andrés de Ustarroz (*Aganipe de los cisnes aragoneses,* h. 56, ed. 1890, pág. 42), en 1652, un año antes de la publicación de las *Poesías varias* de Díez y Foncalda, celebra la fama del poeta en su catálogo poético de los cisnes del Ebro:

> Las dulzuras, las sales
> de Don Alberto Díez el murmurio
> de los claros cristales
> suspende la elocuencia de Mercurio;
> que en sus rimas sonoras
> hay influencias de purpureas horas,
> cuando amanece el rosicler del día.
> Y su grata armonía
> tanto en acordes voces se dilata
> que la corriente plata,
> las aves y las flores
> repiten entre sí dulces amores,
> y Delo a su camena peregrina
> Díez veces con sus luces la ilumina.

En la misma fecha, Juan de Moncayo, señor de San Felices, dedica en sus *Rimas* (1652) dos composiciones a las introducciones en alabanza de los académicos de la academia del conde de Lemos. En ellas encontramos a Díez y Foncalda; así la siguiente octava:

> De don Alberto Díez las auroras,
> que adornan los follajes de su pluma,
> en volantes y visos que atesoras,
> sobre campañas de Castalia espuma;
> pues tanto en él tu resplandor honoras,
> es justo, oh claro Febo, que presuma
> de sol que en luces cándidas te excede,

y yo que corto en su alabanza quede.
(«Introducción del autor, siendo presidente en la Academia que se tuvo en casa del Excelentísimo Señor Conde de Lemos», págs. 94-107 y 112-113)

Y la lira:

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.
(«Introducción que dijo el autor en alabanza de los académicos, siendo presidente en casa del Excelentísimo señor Conde de Lemos», págs. 149-155, 153)

Los preliminares son textos de alabanza obvia al autor y contemplarlos aquí no sería de interés. No obstante, sí queremos reseñar la referencia a su padre y a su tío, aludiendo a sus orígenes nobles, en el soneto laudatorio de los preliminares perteneciente a José de Bardají, señor de Salanova y comisario general del reino de Aragón:

Ni desafecta pluma se le atreve:
por padre y tío, con segura planta,
hereditaria estatua se le debe.
(Díez y Foncalda, *Poesías varias*, pág. [10])

Su fama le lleva a ser dedicatario del *Nuevo plato de varios manjares*[63] de Luis Antonio (Zaragoza, 1658), cuya censura está a cargo de otro compañero de academias y preliminares, Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz, procurador fiscal de su majestad, ciudadano de Zaragoza.

[63] *Cf.* Apéndice 3.

Esta dedicatoria, firmada por Tomás Cabezas[64], justifica encomendarse a un autor por ser quien valora realmente el trabajo de las obras literarias, en ella se hace referencia a las muy conocidas «armas y las plumas de su generosa sangre y de su adelantado caudal a quien viene ajustado el yelmo y el libro de Garcilaso de la Vega, aquel antiguo español que de las musas castellanas fue el mejor Adonis en aquel tiempo»; y a «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». Como podemos ver, en esta dedicatoria, si bien se canta lo excelso de su linaje, se ensalza a Díez y Foncalda por ser poeta, cualidad que desplaza su faceta de noble. Desafortunadamente, su actividad como autor de comedias no ha podido ser constatada[65], al igual que los premios en certámenes, pese a haber revisado algunos de los principales certámenes poéticos de la época, como el dedicado al arzobispo D. Pedro de Apaolaza[66] o el de Cogullada[67] y la

[64] «En el ejercicio de librero de Tomás Cabezas era habitual la inclusión de dedicatorias en aquellos libros que costeaba: así la anterior o la que le dedica a María Santísima en las *Obras en prosa y verso* de Polo de Medina (1664), que fue reproducida a plana y renglón por el librero Juan Martín Merinero en la edición de 1670 de esta misma obra, con la previa sustitución de su nombre en la autoría» (Cano Turrión, 2015: 59-73).

[65] Si bien no hemos podido constatar la existencia de sus comedias, sí localizamos el «Baile del zapatero y el valiente», refrito de sus romances «Pendencia de un zapatero y un valiente» y «A una dama roma que tomaba tabaco» (*Poesías…*, pp. 1-3 y 10-12) a nombre de Francisco de Monteser en su obra *Flor de entremeses, bailes y loas, escogidos de los mejores ingenios de España* (Zaragoza, Diego Dormer, 1676, págs. 226-233) (Rebollar Barro, 2015: 441-442).

[66] Andrés Uztarroz, *Certamen poético que la Universidad de Zaragoza consagró al arzobispo D. Pedro de Apaolaza en 1642*, Aurora Egido (intro.), 1986.

[67] Andrés de Uztarroz, *Certamen poético de nuestra señora de Cogullada,* 1644. Si bien no hay ningún poema con su nombre, la existencia de una composición innominada nos obliga a contemplarla aquí. Se trata del «Romance de un mal poeta y buen devoto. Al asunto que más se ajustaren sus coplas y esto por no errar, escritas sin cuidado, y es cierto, leídas sin premio, y es certísimo», págs. 183-184, de quien escribe la sentencia:

Llegó, cuyo Autor se llama,
mal Poeta y buen Devoto,
que hasta en esto tiene gracias.
Leímos sus agudezas,
cuando ya para premiarlas
nos sobra la admiración,
pero los premios nos faltan.
Bien conocido es su dueño,
pues solo su nombre basta
para acreditar de grandes

Palestra numerosa austríaca[68], en los que participan la mayor parte de sus compañeros de academia.

Si sus compañeros de academia participan en los preliminares de las *Poesías varias*, también Díez y Foncalda escribe poemas laudatorios para ellos. Muestra de ello es el soneto que dedica al marqués de San Felices en sus *Rimas* (Zaragoza, 1652):

De tu discurso admiro la grandeza
tan una que la extraño diferente,
pues ciñe lo ingenioso y elocuente
con igual inventiva y sutileza.

En lo grave y jocoso la viveza
se ostenta general, se ve eminente
donde empieza y no acaba lo excelente,
porque la admiración de nuevo empieza.

Sin que la más fatal segur te asombre
vive, vive de Apolo, fértil rama,
que a pesar de la envidia de tu nombre,

ya te venera el Orbe, ya te aclama,
y añadiendo a tu nombre más renombre,
trompa será tu pluma de tu fama.

los ingenios de su Patria,
y así otra vez no le encubra
ni a su generosa fama
le recatee una pluma,
cuando las suyas dilata (p. 240).

[68] Amada y Torregrosa, *Palestra numerosa austríaca,* 1650. Cinco composiciones pueden ser puestas en duda respecto a su autoría, no declarada, se trata del «Romance. Un apasionado», 94r-5v; «Jocoserio del afectuoso. Romance», 95r-6r; «Del bachiller Gañifas», 115v-117r; «De un devoto. Soneto», 118r y «De un devoto», 120r.

De igual manera que asistimos a las alabanzas será también un personaje habitual de las burlas que componen los vejámenes, como podemos ver en el vejamen a la academia del conde de Lemos de José Navarro (*Poesías varias*, 1654):

> Mas ya llega a hacerles cuarto para el juego de nuestra conversación don Alberto Díez. Este, aunque su lucimiento siempre es uno, era antes hombre de mejor pelo, y ya hacen poco caso dél las mujeres, porque ven que tienen poco que pelarle. Mas si quieres que te diga de este lo que siento, escucha:
> Quedarase sin cabello,
> que el ser calvo con presteza
> se le ha puesto en la cabeza
> y así se saldrá con ello[69].

También fue señalado por Miguel Martel en su vejamen[70] que «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).

Bromas que Foncalda admite con cierta jocosidad, ya que él mismo hace referencia a su calvicie en su Segunda presidencia (*Poesías varias*, págs. 67-72)[71], con rasgos de vejamen, incluida en las *Poesías varias*; así, en la conversación con su musa se afirma:

> 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[72] parecen bien las calvas.

[69] «Vejamen que dio en la academia del excelentísimo señor conde de Lemos» [XXI] en Vidorreta Torres (2014: 1042). Vidorreta recuerda cómo Díez y Foncalda era conocido por su temprana alopecia, (1042, n. 313).

[70] *Cf.* Vidorreta (2014: 756, n. 1055) sobre el vejamen de Miguel Martel «Vejamen delineado en la fantasía de don Miguel Martel»; y la ed. cit. de Díez (2003: 352).

[71] Tema que volverá a salir en unas redondillas con el motivo de ser asunto de academia, «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 cabellera postiza. Coplas de pie quebrado», págs. 122-124.

[72] *Puesto*: «Significa también empleo, dignidad, oficio o ministerio» (*Aut.*, s. v. *puesto*).

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[73].

Conclusiones

La semblanza de Alberto Díez y Foncalda consigue situar al poeta y la persona en la Zaragoza de mediados del s. XVII, centrando las próximas investigaciones sobre él y su obra, al tiempo que proporciona un marco interpretativo para los textos laudatorios de sus compañeros de academia.

Por otra parte, la poesía nacida en el elitista ambiente de la academia literaria, donde el poeta se legitima por su pertenencia al grupo, acaba por convertirse en un producto comercial destinado al gran público en manos de la imprenta. Lo que inicialmente pudiera parecer contradictorio (poesía elitista vs. poesía para el gran público), convive sin mayores problemas de la mano de la publicación de justas, certámenes y demás celebraciones poéticas públicas. El carácter grupal de los poetas seguirá presente en las impresiones de sus obras; así, en los preliminares encontramos a los compañeros de academia escribiendo poemas laudatorios a la obra de turno, papeles que se intercambiarán según vayan siendo publicadas las obras de los mismos.

[73] *Pelillo:* «Metafóricamente vale causa o motivo muy leve de desazón y que se debía despreciar» (*Aut.,* s. v. *pelillo*).

Así pues, como nos recuerda Pérez Lasheras al hilo de los preliminares legales: «Al ser un territorio menor y menos poblado, las personas dedicadas a los trámites administrativos sobre el libro constituían un grupito muy reducido» (2010: 232). Como ya hemos podido ver, un cruce de datos en los preliminares de las obras publicadas en Zaragoza durante este período permite constatar este constante cambio de papeles entre los diferentes participantes en la obra editorial.

Al respecto de la edición en Aragón en los siglos de oro, debemos tener en cuenta varios factores. En primer lugar, que los trámites eran más permisivos que en otras zonas, lo que provocó la publicación aquí por parte de algunos autores para evitar censuras (Pérez Lasheras, 2010) y, por otro lado, que las prensas zaragozanas muestran ediciones de Góngora, Lope, Quevedo o Montemayor, manteniendo al día al público lector de la época de cualquier novedad.

En otro orden de cosas, obviando su condición de poetas y la participación de casi todos ellos en las justas y certámenes de la Zaragoza de la época, nuestros académicos no solo son escritores, sino que representan la nobleza de la ciudad a la vez que ejercen su poder en el gobierno, la iglesia y las redes de la imprenta, más allá de componer poemas laudatorios para la obra de turno.

Nuestros académicos pertenecen a la nobleza, trabajan en el gobierno, pertenecen a la iglesia y manejan las «mass-media» de la época reafirmándose en su posición dirigente. Como puede verse, la sombra de la Academia es alargada, no hay prácticamente nada en la vida de Zaragoza que no caiga bajo alguna de sus ramas y, como es obvio, las relaciones «poéticas» con los anteriores participantes pueden dar unas condiciones de desarrollo mucho más ventajosas a cualquier empresa, social, política o literaria.

APÉNDICE 1

Fuentes documentales y archivos consultados

Web:

-Portal de Archivos Españoles, que 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 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), el fondo documental más completo de los siglos XVI al XVIII.

-Archivo de la Corona de Aragón, que contiene documentos relativos al Consejo de Aragón, órdenes religiosas y militares, protocolos notariales, la Real Audiencia, la Real Cancillería y Real Patrimonio, aunque no toda la información está informatizada.

-Archivo Histórico Provincial y el Municipal (ambos están colgados en el Catálogo DARA y, a su vez, en Europeana).

-Archivo Municipal contiene la venta otorgada por Pedro Bernardo Díez, jurista, en favor del capítulo de la Abadesa y Monjas del convento de Santa Catalina, loada por Ana María Foncalda, mujer de Pedro Bernardo Díez (fig.1).

-Archivo de la Diputación: fueron revisadas las Actas de plenos por si su nombre aparecía, sin éxito.

Zaragoza:

Los archivos religiosos en Zaragoza, comenzando por las parroquias que tienen archivo propio:

-*Archivo capitular de El Pilar de Zaragoza*, que conserva documentos hasta 1850, y en parte se encuentra digitalizado; situado en una de las torres de la Catedral. Comenzamos revisando dos tomos de las *Actas capitulares*[74].

-*Archivo Capitular de la Catedral de la Seo*, que contiene la documentación de la congregación.

[74] Dado el volumen de información que contiene solo fue revisado de 1590 a 1602: 280.

-*Archivo de San Miguel de los Navarros*[75]; revisamos el 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; sin éxito.

-*Archivo de San Pablo*, que estuvo cerrado, que sepamos, desde abril de 2016 hasta hace unos meses.

-*Archivo de Sta. Engracia.*

-*Archivo Diocesano,* que posee los libros de las parroquias de San Andrés, San Felipe y Santiago el Menor, San Gil, San Juan y San Pedro, San Lorenzo, San Nicolás de Bari, San Salvador o «la Seo», Santa Cruz, Santa María Magdalena, Santiago el Mayor y Nuestra Señora de Altabás. A su vez contiene los archivos parroquiales del resto de la diócesis: Alagón, Badules, Balconchán, Berrueco, Cerveruela y Fombuena.

Libros consultados en el Archivo Diocesano:

-los *Libros de defunciones* de San Gil [1647-1700].

-los libros de bautismo [1595-1640], los libros de matrimonios, y los de defunción [1656-1684] de la SEO [*Libro de los cinco libros de la Parroquia de la SEO de Zaragoza, donde se describen los bautizados, confirmados, casados y muertos*. T.III desde 1594, T. IV comienza el año de 1656].

-libros de bautismo de la parroquia de la Magdalena, *Libro de bautismo desde el año 1576 al 25 de febrero de 1613* (visto desde 1600), T.II y el *Libro de bautismo desde el año 1613 al 1664* (visto hasta 1637), T. III.

-libros de bautismo, matrimonios, confirmaciones y defunciones de la parroquia de San Felipe y Santiago el Menor[76], encontramos el acta de matrimonio de Alberto Díez y Foncalda y Francisca Pérez de Bordalba el 14 de abril de 1637[77].

[75] Contiene la partida de nacimiento de Juan de Moncayo.

[76] [*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]

[77] Folio 226 del T. 4.

APÉNDICE 2

1628, agosto, 26. Zaragoza 6-7700(8508)

Inventario de bienes hallados en las casas de doña Ana María Foncalda, viuda de micer Pedro Bernardo Diez, situadas en la calle del Coso, parroquia de San Gil de Zaragoza[78]**.**

Not.: Nicolás de Cascarosa, 1628, ff. 996v/1012r.

[Al margen: Inventario, apocha y obligación.]

[78] Tomamos el texto de Bruñén Ibáñez, Julve Larraz, Velasco de la Peña, t. VI (2006: 71-74), si bien lo modernizamos y anotamos.

Inventario de los bienes muebles alages de casa, plata, oro y otros que han quedado en la casa de la *quondam* Ana María Foncalda, viuda del doctor Pedro Bernardo Diez y por su muerte hecho por los ejecutores de su testamento y tutores de sus hijos y es como se sigue:

Primo doce sillas de baqueta las seis poltronas y las seis altas con clavos negros pavonados y dos pespuntes de seda parda casi nuevas.

Ítem otras doce sillas de baqueta más traídas con sus clavos pavonados todo negro.

Ítem tres sillicas bajas ordinarias traídas y otra más pequeña.

Ítem un taburete de estudio leonado traído.

Ítem cuatro bufetes de nogal traídos con sus hierros.

Ítem cuatro bufetillos pequeños de pino y los dos con sus cajoncillos.

Ítem una arquimesa[79] de nogal clara y sin pie.

Ítem un contador mediano de ébano y marfil.

Ítem un escritorio de ébano y marfil.

Ítem un baúl pequeño cubierto de baqueta con dos cerrajas[80] y una llave.

Ítem una roba de lino rastrillado[81].

Ítem otra roba de estopa que salió de dicho lino.

Ítem una tarima para el estrado[82].

Ítem una al[f]ombra grande del estrado blanca y negra.

Ítem ocho almohadas de cuero bordadas de negro, blanco y el color de ellos leonado.

Ítem dos tapetes uno grande y otro pequeño de lo mismo de las almohadas bordados de la misma manera.

Ítem dos antipuertas de cordellate leonado con unas flores a las esquinas bordadas de blanco y negro.

Ítem un tapete negro de badanillas.

---

[79] *Cf.* nota 15.

[80] *cerraja*: cerradura (*DRAE*, s. v. *cerraja*).

[81] En el texto aparece «restillado». *Rastillar*: «Limpiar el lino o cáñamo de la arista y estopa» (*Aut.*, s. v. *rastillar*).

[82] *estrado*: «El conjunto de alhajas que sirve para cubrir y adornar el lugar o pieza en que se sientan las señoras para recibir las visitas, que se compone de alfombra o tapete almohadas, taburetes o sillas bajas» (*Aut.*, s. v. *estrado*).

Ítem una antipuerta de badanillas[83] negra.

Plata

Ítem una fuente grande el alda y medio dorado, pesa ochenta onzas de plata.

Ítem otra fuente de plata el alda dorada, pesa setenta y cuatro onzas.

Ítem una salvilla dorada con puntas, pesa diez y siete onzas y media.

Ítem otra salvilla con cerco dorado, pesa diez y ocho onzas.

Ítem otra salvillita[84] pequeña dorada con un vasito portaderica dorado, pesa doce onzas y un cuarto.

Ítem una calderilla de plata blanca con su asa, pesa diez y nueve onzas y media

Ítem un vaso dorado con una asa, la otra rompida [sic], pesa siete onzas y tres cuartos.

Ítem una tacilla chiquita dorada medio melón, pesa seis onzas y un cuarto.

Ítem dos vinajeras sobredoradas, pesara diez y siete onzas y un cuarto.

Ítem un tarro sobredorado, pesa diez y nueve onzas.

Ítem un salero mendocino dorado, pesa nueve onzas tres cuartos.

Ítem pimentera y azucarera doradas, catorce onzas y un cuarto.

Ítem un tarro antiguo acanalado, el pico roto, de plata blanca, veinte y una onzas y media.

Ítem un par de candelerillos bujías cuadradas, veinte y una onza.

Ítem otro par de bujías de la misma manera, veinte y dos onzas.

Ítem una salvilla con sus tijeras de pabilar[85], veinte onzas y un cuarto.

Ítem una bacinilla[86], pesa veinte y dos onzas.

Ítem dos escudillas de plata, una grande y otra pequeña, diez onzas y un cuarto.

Ítem un cucharon de plata, pesa cuatro onzas catorce arienzos[87].

Ítem dos oberas de plata blanca, seis onzas diez arienzos.

Ítem cinco cucharas grandes y una pequeña y dos tenedores, ocho onzas y media.

---

[83] *badana*: «La piel del carnero, u oveja, curtida, blanda, y de poca dura» (*Aut*., s. v. *badana*).

[84] *salvilla*: «Pieza de plata, o estaño, vidrio, ò barro, de figura redonda, con un pie hueco sentado en la parte de abajo, en la cual se sirve la bebida en vasos, barros, &c. Llamase así, porque se hace salva con la bebida en ella. Es diminutivo en la terminación, y se usa como positivo en el significado» (*Aut*., s. v. *salvilla*).

[85] *Apabilar*: Preparar las velas para que se enciendan fácilmente (*DRAE*, s. v. *apabilar*).

[86] Orinal.

[87] *arienzo*: Moneda antigua de Castilla (*DRAE*, s. v. *arienzo*).

Ítem dos platillos pequeños, veinte onzas y un cuarto.

Ítem un llavero de plata, dos onzas catorce arienzos.

Ítem mesurica de a onza, pesa diez arienzos.

Ítem dos cuadricos de plata con sus cadenillas que con las reliquias y vidrios como están pesan treinta y tres onzas.

Ítem un braserillo de madera guarnecido de plata estampada con su calderilla de arambre[88].

Ítem una pilica de agua bendita porcelana guarnecida de plata con su cadenilla rota la porcelana.

Ítem una cadenilla de oro menuda con sus pilarillos, pesa diez escudos de oro en oro.

Ítem un cuadro pequeño en piedra de un Cristo la cruz a cuestas, guarnecido de ébano.

Ítem un cuadro grande entero de Santa Isabel reina de Portugal.

Ítem un cuadro de la Santa Madre Teresa con su marco dorado y leonado.

Ítem un Salvador con su marco.

Ítem una Madalena rodeada de ángeles.

Ítem una cortina de tafetán morado con su barra de hierro tiene cuatro anas[89] y media.

Ítem una cama de medios pilares jaspeada con un pabellón y sobre cama y rodapie[90] de cordellate[91] leonado[92].

Ítem once colchones de todas suertes.

Ítem doce mantas entre blancas y diversos colores.

Ítem un tapete de damasquillo pajiazo aforrado en tela colorado.

Ítem un sobrecama de damasco carmesí con cenefa de terciopelo viejo.

Ítem un tapete de cuero leonado con caídas de damasco carmesí viejo.

---

[88] *arambre*: «El hilo tirado de cobre, plata ù oro en que se engarzan rosarios, y de que se hacen jaulas y otras cosas» (*Aut*., s. v. *arambre*)

[89] *Ana*: «es cierta medida con que miden las tapicerías, menor que la vara común» (*Tesoro*, s. v. *ana*)

[90] *rodapié*: «El paño o otro paramento con que se cubren al rededor los pies de las camas, mesas, &c. Llamase así, porque rodera los pies» (*Aut*., s. v. *rodapié*).

[91] *cordellate* «Cierto género de paño delgado como estameña. Llamose así por el cordoncillo que hace la trama.» (*Aut*., s. v. *cordellate*)

[92] *leonado*: «Lo que es de color rubio oscuro, semejante al del pelo del León» (*Aut*., s. v. *leonado*).

Ítem dos antipuertas de raz.

Ítem una al[f]ombra mediana vieja también de raz.

Ítem dos tapecillos de bufeticos de badanillas viejos.

Ítem un paramento de tafetán pajiço.

Una tira y otro de labrado tejido a lo turquesco con su franjuela[93] de seda viejo.

Ítem ochenta madejas de lino.

Ítem una arca de pino grande ancha para vestidos con sus alguazas[94] cerraja y llave.

Ítem una cuchillera negra con once cuchillos y un tenedor.

Ítem un Cristo de marfil en una cajuela

Ítem un relicario bordado con su cortinilla de tafetán azul y marco dorado y un cabo de plata

Ítem un marco de un cuadrico guarnecido con plata y ésta sin cuadro.

[...]

Ítem una alacena de obra de mazonería[95] grande con sus cajones.

[...]

Ítem un arpa.

[Siguen utensilios de cocina y documentos varios].

[93] *franjuela*: «Diminutivo de franja. La franja muy angosta» (*Aut*., s. v. *franjuela*).

[94] *Alguaza*: «Lo mismo que bisagra o gonce en que se mueven las puertas y ventanas, arcas y otras cosas que se abren y doblan por medio de este artificio. Es voz usada en Aragón, y viene del árabe *Harzal,* que vale asir. Lat. *Cardo, nis*» (*Aut*., s. v. *alguaza*).

[95] *mazonería:* «Fábrica de piedra y cal» (*Aut*., s. v. *mazonería*).

APÉNDICE 3.

Dedicatoria del *Nuevo plato de varios manjares* (Zaragoza, Juan de Ibar, 1658). A DON ALBERTO DIEZ Y FONCALDA.

Agravio fuera conocido (dijo un filósofo), como arrancar de su centro la naturaleza, encomendar el patrocinio de las letras al que no las profesa, porque sin conocer el trasudor de conseguirla no hiciera el aprecio que se debe al poseerlas. Las ciencias y las musas están mal halladas en compañía de quien las recatea la estimación, porque los desvelos que fueron hijos del entendimiento apoyan su caudal en el conocimiento de lo que cuestan. Y así las líneas dulces de la pintura y los rayos que brilla el diamante primogénito del sol desmaya su valor en las manos del que ignora sus luces y sus colores. Costáronle algunos cuidados a Luis Antonio estas poesías con que solicita divertir el ocio, sin que sea culpable lo divertido, ni merezca calumnia lo desocupado, pues no se roza lo divino de los versos cuando justamente se le debe este nombre porque se interponga su deleite ingenioso a las ocupaciones más serias en quien los conoce por flores vivísimas del entender. Yo que vi estos en mis manos y los quise ofrecer, no a la luz vulgar del común aplauso, sino a la singular de los entendidos, hallé que para defenderlos de la calumnia era el mayor acierto consagrarlas al amparo de v. m. porque si necesitaban de la defensa eran entrambas conocidísimas en las armas y las plumas de su generosa sangre y de su adelantado caudal a quien viene ajustado el yelmo y el libro de Garcilaso de la Vega, aquel antiguo español que de las musas castellanas fue el mejor Adonis en aquel tiempo y de quien dijo nuestro Leonardo pintando lo perenne de la fuente de este poeta:

Más es Pallas quien la inspira
que como en el campo armada,
le ciñó su misma espada,
le dio aquí su misma lira.

Sé que me riñeran la menos atenta determinación de no darlas Mecenas tan conocido en nuestra patria y en toda España las Musas de nuestro Ibero, pues si por 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, harelas conocida lisonja con dedicar a su protección esta variedad deleitosa de asuntos poéticos y a mí interesales créditos, cuando las saco a luz, porque si mi pretensión es despacharlas con algún logro de mi trabajo traense la recomendación para que me quede ninguna, saber que su viveza de v. m. las aplaude y su amparo las califica. Guarde Dios a v. m. muchos años como este su criado desea.

Besa la mano de v. m. su menor criado
Tomás Cabezas

Bibliografía

Alfay, José (ed.), *Poesías varias de grandes ingenios españoles,* Zaragoza, Juan de Ybar, 1654.

Amada y Torregrosa, José Félix, *Palestra numerosa austríaca en la victoriosa ciudad de Huesca al Augustísimo consorcio de los católicos Reyes de España, don Felipe El Grande y doña María-Ana la Ínclita. Propuesta por Luis Abarca de Bolea y Castro, Fernández de Hijar, marqués de Torres, conde de las Almunias, varón de Clamosa, varón de Sieramo y Rodellar, varón de Pui de Cinca y señor de la Villa de Maella, caballero del Hábito de Santiago. Publícala y la ilustra con discursos parafrásticos y políticos el licenciado José Félix de Amada y Torregrosa, secretario del certamen,* Huesca, por Juan Francisco de Larumbe, impresor de la Universidad, 1650.

Andrés Uztarroz, Juan Francisco (comp.), *Certamen poético que la Universidad de Zaragoza consagró al arzobispo D. Pedro de Apaolaza en 1642: según el manuscrito E. 41-5943 de la Biblioteca Rodríguez-Moñino/Brey,* introducción por Aurora Egido; estudio codicológico, transcripción e índices por Ángel San Vicente Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986.

—, *Certamen poético de nuestra señora de Cogullada, ilustrado con una breve cronología de las imágenes aparecidas de la virgen sacratísima en el reino de Aragón. Del doctor Juan Francisco Andrés de Uztarroz [ed.]. Publícalo el licenciado Juan de Iribarren y Plaza. Lo dedica al muy ilustre deán y cabildo de la santa iglesia metropolitana de Zaragoza*, Zaragoza, Hospital Real y General de nuestra señora de Gracia, de 1644.

—, *Obelisco histórico y honorario que la imperial ciudad de Zaragoza erigió a la inmortal memoria del serenísimo señor don Baltasar Carlos de Austria, Príncipe de las Españas,* Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1646.

—, *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la fama* (Mss. 3660, 1652).

—, [Amsterdam, Impr. C. Sommer], 1781.

—, 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, vendese 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 tiempos de Lastanosa*, Madrid, 1934.

—, *Repertorio de manuscritos referentes a la historia de Aragón*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942.

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 antología de Alfay y Baltasar Gracián», *Hispanic Review*, XV, 1947, págs. 325-345.

—, *La poesía aragonesa del Barroco*, Zaragoza, Guara, 1980.

—, «La aportación del carácter aragonés en la literatura española (12-X-1946)», en *La vida como discurso: temas aragoneses y otros estudios*, ed. de J. M. Blecua, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1981, págs. 19-35.

Böhl de Faber, Juan Nicolás, ed., *Tercera parte de la floresta de rimas antiguas castellanas,* Hamburgo, en la librería de Perthes y Besser, 1825.

Borao, Jerónimo, *La imprenta en Zaragoza*, Zaragoza, Imprenta y librería de Vicente Andrés, 1860.

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.

Bruñen Ibáñez, Ana I.; Julve Larraz, Luis; Velasco de la Peña, Esperanza (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, Institución «FERNANDO EL

CATÓLICO» (CSIC)/ Excma. Diputación de Zaragoza, 2006. https://ifc.dpz.es[Disponible en:

https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/15/_ebook.pdf (Consulta: 30 de septiembre de 2018).]

Cacho Casal, Rodrigo, «La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51, 2003, págs. 465-491.

Camón y Tramullas, Inocencio de, *Memorias literarias de Zaragoza. Parte primera,* Zaragoza, Imprenta de Francisco Moreno, 1768.

Campo Guiral, Angelines, «Ana Francisca Abarca de Bolea», en *Ana Abarca de Bolea. Obra en aragonés*, Huesca, Consello d´a Fabla Aragonesa, 1980.

—, ed., Ana Francisca Abarca de Bolea, *Vigilia y octavario de San Juan Bautista,* Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1993.

Cano Turrión, Elena, «Retóricas paratextuales académicas entre dos siglos. El entorno zaragozano», *CES. XVIII*, 25, 2015, págs. 59-73.

—, «De la mitología en Aragón. Alberto Díez y Foncalda. Las *Poesías varias*. Las fábulas mitológicas barrocas y postbarrocas», comunicación en las *Jornadas 2.0: La poesía en Aragón*, celebradas en Zaragoza entre el 24 y el 26 de mayo de 2016, puede consultarse en http://parnaso2punto0.aragon.es/ ?p=4670.

Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. digital de Rafael Zafra, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2000.

Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.

Diccionario de Autoridades, [Disponible en http://web.frl.es/DA.html].

Díez Fernández, José Ignacio, *Viendo yo esta desorden del mundo: Textos literarios españoles de los Siglos de Oro,* prólogo de Antonio Cortijo Ocaña, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2003.

Díez y Folcalda, Alberto, *Poesías varias*, Zaragoza, Juan Ybar, 1653.

Durán, Agustín, *Romancero de romances doctrinales, amatorios, festivos, jocosos, satíricos y burlescos: sacados de varias colecciones generales y de las obras de diversos poetas de los siglos XV, XVI y XVII*, Madrid, Imprenta de D. L. Amarita, 1829.

Enciclopedia aragonesa, online http://www.enciclopedia-aragonesa.com.

Ezquerra Abadía, Ramón, *La conspiración del duque de Híjar (1648)*, Madrid, Imprenta y encuadernación M. Borondo, 1934.

Gella Iturriaga, José, *Romancero aragonés. Quinientos romances históricos, histórico-legendarios, líricos, novelescos y religiosos*, Zaragoza, Talleres Editoriales «El Noticiero», 1972.

González Hernández, Vicente, *Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVII*, prólogo de Fernando Lázaro Carreter, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1986.

Herrero García, Miguel, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966.

Huesca, Ramón de, *Teatro histórico de las Iglesias del reino de Aragón*, t. VI, Pamplona, Imprenta de la Viuda de Longás e hijo, 1796.

Jiménez Belmonte, Javier, «La Poesía frecuentada de ministros grandes: amateurismo y poesía barroca», *Alfinge,* 16, 2004, págs. 131-145.

—, *Las Obras en Verso del Príncipe de Esquilache: Amateurismo y Conciencia Literaria*, Woodbridge, Tamesis Books, 2007.

—, «Amateurs Preclaros de la España Postbarroca: Nostalgias de un Modelo Sociolite-rario», *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry,* 18/1, 2012, págs. 78-101.

Jiménez Catalán, M., y J. Sinués y Urbiola, *Historia de la Real y Pontificia Universidad de Zaragoza*, Tip. La Académica, 1923.

King, Williard. F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, X, 1963.

Latassa y Ortín, Félix de, *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1600 hasta 1640*, vol. II, Pamplona, 1799a.

—, *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1641 hasta 1688*, vol. III, Pamplona, 1799b.

—, *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1689 hasta 1735*, vol. IV, Pamplona, Oficina de Joaquín de Domingo, 1800.

López Gutiérrez, Luciano, ed., *Donaires del Parnaso, de Alonso de Castillo Solórzano: edición, estudio y notas*, (Tesis doctoral) Madrid, 2003. [Disponible en: http://biblioteca.ucm.es/tesis/fll/ucm-t26680.pdf (Consulta: 30 de septiembre de 2018)]

Moncayo, Juan de (marqués de San Felices), *Rimas,* Zaragoza, Diego Dormer, 1652.

Montemayor, Julián, «Una ciudad frente a la peste: Toledo a fines del XVI», en *La Ciudad Hispánica durante los siglos XIII al XVI*, Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1985, págs. 1113-1131.

Mss. 21295(10) Biblioteca Nacional España.

Mss. 3724, *Romances de Diego Hurtado de Mendoza, Góngora, Castillejo, Cervantes, Juan de la Cueva, Esquilache, Montemayor, Polo de Medina, Rebolledo, Villegas, Alonso Pérez, Salazar, Bernardo de la Vega y Antonio López*. Biblioteca Nacional España.

Nicolás, Andrés J. y Sánchez, Minué, «Capillas y panteones familiares de la Seo del Salvador (Zaragoza): heráldica y genealogía», *Emblemata*, 14, 2008, págs. 45-99.

Ochoa, Eugenio de (ed.), *Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles, históricos, caballerescos, moriscos y otros recogidos y ordenados por Eugenio de Ochoa y adicionado con el Poema del Cid y otros varios romances,* Barcelona, Librería de los SS. A. Pons y Compañía, 1840.

Oltra, José Miguel, «La hagiografía como pretexto autobiográfico en Ana Francisca Abarca de Bolea», en *La réception du texte littérarie, Coloque franco-espagnol. Jaca abril,* coords. Jean Pierre Etienvre y Leonardo Romero, Casa de Velázquez-Departamento de Filología Española. Universidad de Zaragoza, 1986, págs. 77-104.

Ortiz Cruz, Demelsa, «Los inventarios de bienes en el norte peninsular: el caso de un inventario de un mercader zaragozano (1748)», *Res Diachronicae*, 13, 2015, págs. 49-57.

Paniagua Miguel, Ricardo, *El Convento de San Agustín de Zaragoza en la Edad Moderna*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2009.

Pérez Lasheras, Antonio, «Introducción a la poesía aragonesa en los siglos de oro», en *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los siglos de oro.* [Actas del coloquio celebrado los días 27 y 28 de abril de 2009 en la casa de Colón de las Palmas de Gran Canaria,], ed. de A. Sánchez Robayna, Academia Canaria de la Historia, Las Palmas de Gran Canaria, 2010, págs. 227-244.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española,* [Disponible en http://dle.rae.es/ ?w=diccionario].

Real e Ilustre Colegio de Abogados de Zaragoza (ReICAZ) http://www.reicaz.es/paginas/historia-del-colegio (Consulta: 24 de octubre de 2018).

Rebollar Barro, Manuel, *El teatro breve de Francisco Antonio Monteser. Estudio y edición* (Tesis doctoral) Universidad Complutense de Madrid, 2015.

Remón, Alonso, *Las fiestas solemnes y grandiosas que hizo la sagrada religión de Nuestra Señora de la Merced, en este su convento de Madrid, a su glorioso patriarca y primero fundador san Pedro Nolasco este año de 1629*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630.

Rozas, J. M., «El compromiso moral en la "Agudeza" (y en las "Poesías varias" de Alfay)», en *Gracián y su época. Actas de la I reunión de filólogos aragoneses*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1986, págs. 191-200.

Ruiz Pérez, Pedro, «La estampa de su canto repetido: retazos del campo literario en la lírica bajobarroca», *Calíope,* 18, No. 1, 2012, págs. 167-198.

Sánchez Laílla, María Pilar, *Edición y estudio de la* Navidad de Zaragoza *(1654) de Matías de Aguirre*, tesis doctoral inédita, Universidad de Zaragoza, 2015.

San Vicente Pino, Ángel, *El oficio de padre de huérfanos en Zaragoza*, Zaragoza, Caesaraugustana Theses (Publicaciones de la Cátedra Zaragoza), 1965.

Vidorreta Torres, Almudena, *Estudio y edición de las «Poesías varias» de José Navarro (1654)*, (Tesis doctoral) Universidad de Zaragoza, 2014.

Sociabilidad literaria e imprenta: academias poéticas madrileñas publicadas entre 1661 y 1663

Inmaculada Osuna
Universidad Complutense de Madrid (España)
miosuna@ucm.es

Recibido: 19 de noviembre de 2018
Aceptado: 28 de diciembre de 2018
https://doi.org/10.14603/6I2019

RESUMEN:

Hacia 1650 la conformación de academias poéticas es una práctica usual en varias ciudades españolas, y especialmente en Madrid. Sin embargo, hasta la segunda mitad de siglo no se encuentran impresos que reproducen una sesión concreta de academia, con los discursos del acto literario y los poemas de encargo. Este fenómeno editorial destaca sobre todo en Madrid, aunque, en menor medida, alcanza a otras pocas ciudades españolas. El *Jardín de Apolo* (1654), publicado por Melchor de Fonseca y Almeida, anticipa su verdadera eclosión, entre 1661 y 1663. El artículo aborda las academias madrileñas impresas de esos tres años, atendiendo a sus características editoriales, sus participantes y, en algunos casos, los indicios sobre una posible circulación restringida, aún próxima a los hábitos del manuscrito.

PALABRAS CLAVE:

Academias literarias; sociabilidad; imprenta; poesía; siglo XVII; Madrid; Melchor de Fonseca.

ARTENUEVO
Revista de Estudios Áureos
ISSN: 2297-2692
Arte Nuevo 6 (2019): 241-269

unine
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
Institut de langues et littératures hispaniques

Literary Sociability and the Printing Press: Madrid Poetic Academies Published Between 1661 and 1663

ABSTRACT:

Towards 1650 the formation of poetical academies is a usual practice in several Spanish cities, and especially in Madrid. However, until the second half of the century there are no prints reproducing a specific Academy session, with the speeches of the literary act and the poems on demand. This publishing phenomenon stands out above all in Madrid, although, to a lesser extent, it reaches a few other Spanish cities. The *Jardín de Apolo* (1654), published by Melchor de Fonseca y Almeida, is ahead of its true emergence, between 1661 and 1663. The article deals with the printed Madrid academies in those three years, taking into account their editorial characteristics, their participants and, in some cases, the signs of a possible restricted diffusion, still close to the habits of the manuscript circulation.

KEYWORDS:

Literary Academies; Sociability; Printing Press; Poetry; Seventeenth Century; Melchor de Fonseca; Madrid.

A la altura de 1650 la conformación de academias poéticas no resulta ninguna novedad, y menos en un entorno tan significado y activo como Madrid. Situación bien distinta es la del traslado de su actividad literaria a la imprenta, con una gradual trayectoria ascendente pero pausada a lo largo del siglo XVII, indicio de una estima también progresiva de la poesía académica como producto editorial. Las academias literarias se desenvolvieron por lo común en un ámbito privado con fuerte marchamo de sociabilidad selectiva, y esto no podía menos de afectar a la eventual proyección pública de sus actividades. El trasvase a la letra de molde debió de implicar, pues, delicadas decisiones tanto sobre la conveniencia de tal proyección exterior como sobre el lector esperable según las formas y contexto de publicación.

En medio de esta dialéctica entre círculo privado y dominio público, tres prácticas fueron ampliando de forma sucesiva, sin excluirse entre sí, la difusión impresa de composiciones creadas para tales actos literarios o para iniciativas colectivas en parte similares. En primer lugar cabría considerar la mera indicación del origen académico en composiciones aisladas recogidas en volúmenes de poesías varias de autor único. A veces se trata de poemas cuyos encabezamientos precisan tal origen en un texto que por sí mismo no lo habría revelado; o bien de la aún más significativa y rara selección para tales poemarios de textos segregados del entramado celebrativo de alguna sesión, como discursos prologales o epilogales (así, en los *Cristales de Helicona* de García de Salcedo Coronel, «Oración en una academia que se celebró en honra de san Agustín el día de su fiesta, en casa de un caballero ministro» (fols. 111v-114v)[1]; o en las *Obras varias* de Jerónimo de Cáncer y Velasco, el «Vejamen que dio siendo secretario de la Academia» (págs. 152-163; González Maya, 2006), en prosa; y en verso, la «Oración burlesca que hizo siendo presidente de la Academia» (*Obras varias*, págs. 134-140)[2]. La figura autorial domina en este nuevo contexto, pero la filiación académica añade un componente de autoridad colectiva que debió de percibirse idóneo para validar la posición del autor en función del prestigio del grupo.

Contrastando con tal reconocimiento disperso y descontextualizado, podría situarse, en segundo lugar, la publicación de volúmenes colectivos cuyos mecanismos de creación no se explicitan, pero que traslucen una iniciativa coordinada, aunque con

[1] Sobre el realce de la sociabilidad literaria en la obra, véase Ruiz Pérez (2016: 257-263).

[2] Más excepcional es que piezas de este tipo acaben publicadas sueltas en pliego (Zapata, *Oración*).

mayor ambigüedad sobre la naturaleza académica de esta, si es que realmente la tuvo. Bajo un mismo tema, agrupan una participación plural que, por imprecisas declaraciones paratextuales, contexto cortesano o identidad de los autores, no parece proceder del tipo de convocatoria abierta que regía los certámenes poéticos públicos. A juzgar por testimonios manuscritos, como los de dos academias celebradas en el Buen Retiro, de 1637 y 1638 (Julio, 2007, 2013; Bergman, 1975), más bien podría tratarse de lo que cabría llamar «certámenes académicos», de participación concurrente a unos mismos *asuntos*[3], sin asignación unipersonal, pero, aun así, de acceso restringido a un grupo delimitado. Pasando ya al ámbito del impreso, piénsese, por ejemplo, en casos como el *Anfiteatro de Felipe el Grande* (1631), publicado por José Pellicer de Tovar, la sección poética que remata *El Monte Vesubio* (1632), de Juan de Quiñones, los *Avisos para la muerte* (1634), de Luis Ramírez de Arellano, o los *Elogios al palacio del Buen Retiro* (1635), de Diego de Covarrubias y Leiva, entre otros volúmenes madrileños de años próximos (Osuna, 2009: 47-49). La presentación editorial no deja constancia de si un acto literario aunó las aportaciones en la oralidad antes de su paso por la imprenta; no obstante, hubiera preexistido este o no, esos libros, como mínimo, parecen sustentarse en una red literaria de cierta estabilidad, sin excluir presencias puntuales más variables, como también ocurre con las academias aquí abordadas.

En tercer lugar, y con ello alcanzo el punto editorial y cronológico en que me centraré, destaca la significación que adquiere, mediado el siglo XVII, la edición de impresos exentos con declaración de su carácter académico ya desde la portada (Bègue, 2007; Mas i Usó, 1999; Salvá y Mallén, 1992: vol. 1, 82-83, nº 157; Serís, 1964: 5-23). Son a menudo de asunto unitario, en conexión con lo que se ha venido a llamar «academias de ocasión», pero también los hay temáticamente misceláneos, con motivos atemporales, ya sean amorosos o sobre vicisitudes varias de damas y galanes (Robbins, 1997), morales, clásicos, jocosos… Además, aparentan reflejar con fidelidad la sesión de academia en toda su dimensión celebrativa: no solo importan, como sucede en los volúmenes colectivos citados, las composiciones de tema preestablecido –aquí asimismo determinadas en su métrica y tono en aras de la variedad–, sino también el ritual académico, con los discursos y, en ocasiones, textos musicados que articulan el acto.

[3] En justas y academias solían recibir este nombre el conjunto de especificaciones temáticas, métricas o de tono prescritas para las composiciones, y a veces también el poema resultante.

En este último ámbito se encuadran las academias madrileñas publicadas entre 1661 y 1663 conocidas, con los datos actuales un corpus de ocho impresos[4], más otro del que solo se tiene por el momento una somera descripción bibliográfica, sin ejemplar localizado (*Academia,* marzo 1661)[5]. Este conjunto de academias se perfila como pieza clave para el estudio de la floración de este fenómeno editorial en España. Lo es, además, desde un punto de vista parcialmente distinto, para valorar la reconfiguración, al menos en cuanto al cultivo poético se refiere, del campo literario de la corte madrileña, tan señero por su visibilidad y su potencial modelizador, en las tardías décadas de los años 50 y 60; un periodo particularmente complejo, tras haber quedado despoblado no solo de figuras del relieve de Lope o Quevedo, sino también de otras también valoradas en su tiempo como Gabriel Bocángel, García de Salcedo Coronel o Jerónimo de Cáncer y Velasco, entre otros, dejando a cambio para la crítica actual una nutrida y enmarañada nómina apenas desbrozada. Soslayando los aspectos temáticos y estilísticos de sus composiciones, me ceñiré a los relativos a la plasmación impresa de estas academias y al entramado socioliterario subyacente, de interés para tales objetivos, aunque sea con consideraciones de conjunto aún desprovistas de una sistemática profundización bio-bibliográfica a propósito de sus principales protagonistas.

La delimitación de las fechas de 1661-1663 obedece a la citada recurrencia editorial aparentemente rota luego hasta 1674, con unos impresos de características materiales y literarias muy similares y una significativa continuidad parcial en sus participantes, salvo por las matizaciones que luego haré. Este hecho cuenta con precedentes más dispersos, no solo en la corte. Es el caso del *Jardín de Apolo*, publicado en Madrid por Melchor de Fonseca y Almeida en 1654[6], así como los de dos academias

[4] *Academia,* enero 1661 (descripción detallada en Bègue, 2007: 73-77); *Academia,* febrero 1661 (Bègue, 2007: 78-81); *Academia,* mayo 1661; *Academia,* agosto 1661; *Academia,* enero 1662 (Bègue, 2007: 94-99); *Academia,* abril 1662 (Bègue, 2007: 107-111); *Academia,* enero 1663 (Bègue, 2007: 126-129); *Academia,* febrero 1663 (Bègue, 2007: 130-133).

[5] José Sánchez (1961: 164 y 327) cita esta academia, recogiendo noticias aportadas por Adolfo Bonilla y San Martín (1909: 153-154). Este manejó un ejemplar entonces propiedad de Mariano Miguel de Val, y lo describe como impreso en 4º, de 40 hojas.

[6] Los preliminares legales previos a la impresión se extienden de marzo (las dos aprobaciones y la licencia del ordinario) a abril (suma de la licencia); la fe de erratas se data a 20 de septiembre, pero la tasa es ya de 7 de diciembre. Hay descripción detallada, según el ejemplar R/1551 BNE, en Bègue, 2007: 59-67. Salvo indicación contraria, tomo las referencias y foliación de tal ejemplar, con portada de 1655; con los mismos preliminares legales, se conocen otros con portada distinta, de 1654, y dedicatario también diferente (*vide infra*).

valencianas impresas conectadas entre sí, de 1658-1659 (Mas i Usó, 1999: 99-122), y una napolitana con participación española, en 1660 (Bègue, 2007: 68-72). Según los datos disponibles, estos impresos se adelantan de forma aislada a la que parece ser la verdadera eclosión del fenómeno editorial, a partir de 1661 en Madrid, y casi de inmediato en otras ciudades, como Granada, con primeras academias exentas impresas en 1662-1664 (Osuna, 2004; Álvarez, 2008), o poco más tarde Sevilla, en 1665-1667 (López Lorenzo, 2014).

Antes de pasar a los años 60, cumple detenerse en ese *Jardín de Apolo*. Aun constituyendo un caso aislado, establece un nexo patente con las academias impresas de 1661-1663, pues su responsable, Melchor de Fonseca y Almeida, fue años después anfitrión de seis de ellas, casi todas también de asunto vario como aquí. Se trata de un librito en octavo de planteamiento algo más desdibujado que los siguientes en cuanto a su referente celebrativo. La portada opta por resaltar una rotulación metafórica («Jardín de Apolo»), sin ocultar la condición académica del impreso, pero relegándola a subtítulo. La mención explícita («Academia celebrada por diferentes ingenios») incide sobre la diversidad autorial pero cohesionada en torno al concepto de academia, en su sentido de sesión única, distinguiendo el volumen de colectáneas con poesía de procedencia y datación heterogénea, como las de Pedro Espinosa a principios de siglo y otros antólogos posteriores[7]; por lo demás, no precisa ni día de celebración ni los tres cargos mencionados en las de los años 1661-1663, aunque debió de haberlos, a tenor de fugaces alusiones en el texto y, sobre todo, de los géneros que solían llevar aparejados (Bègue, 2007: 26-30), presentes en el libro: las cedulillas el secretario, la oración introductoria el presidente y el vejamen el fiscal[8].

[7] Casi siempre con títulos de evocación o floral o alusiva al Parnaso clásico, cuando no ambas, al igual que en el *Jardín de Apolo*, piénsese en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605), a cargo de Pedro Espinosa; la sección final de la *Segunda parte del romancero general y Flor de diversa poesía* (Valladolid, 1605), de Miguel de Madrigal; las *Poesías varias de grandes ingenios españoles* (Zaragoza, 1654), de José Alfay; las *Delicias de Apolo. Recreaciones del Parnaso* (Zaragoza, 1670), de Francisco de la Torre y Sevil, o quizás el mismo Alfay; o las *Varias hermosas flores del Parnaso* (Valencia, 1680), de Juan Bautista de Aguilar (Montero, 2010: 216-221).

[8] Fonseca y Almeida presenta el libro ante el marqués de Basto como producto de la «Academia que en su defensa [*i. e.*: de la poesía] me mandaron presidir los caballeros que la celebraron a los ojos del más respectuoso concurso que ha visto la corte» (Fonseca y Almeida, *Jardín de Apolo*, h. 12r). Carlos Magno se declara como fiscal de la misma en el vejamen (fol. 68r), aunque más adelante refiere haberse presentado en una supuesta carta a un caballero participante como secretario de esta (fol. 75v); parece más apropiado lo primero, pues en academias madrileñas fue costumbre que el secretario se encargara del otro texto ceremonial jocoso, para el inicio, las cedulillas.

Por su parte, el prólogo «A los que leyeren» (Fonseca y Almeida, *Jardín de Apolo*, h. 5r-10r) esboza una relación en difícil equilibrio con un lector no necesaria pero sí potencialmente hostil, y por ello es de suponer que desconocido, ajeno al círculo inmediato, como también sugerirá un rasgo del vejamen final: la pudorosa ocultación de los nombres de todos los vejados tras las iniciales D. N., a diferencia de lo que se verá en los impresos de los años 60. El prólogo, que se extiende por varias páginas entre constantes citas latinas breves, con prurito de erudición, está escrito por Diego Sotomayor, caballero de Santiago, cuya posición preeminente como prologuista no se justifica: no ostenta ninguno de los tres cargos académicos, aunque sí está entre quienes escriben a un *asunto* asignado, en su caso una glosa de tema amoroso (fols. 19v-21r); como mucho, podría aducirse el trato amistoso con el editor que esgrime. En efecto, el prologuista dibuja ahí un Melchor de Fonseca instado por él, con el apoyo de otros, a la publicación. Según declara, ha forzado su modestia argumentando la legitimidad de la empresa «cuando no peligra en la obra lo honesto, se mezcla lo útil y se asegura lo deleitable (aunque la envidia procure deslucir el acierto)» (h. 6v-7r), y encarece que el editor hubiera preferido esta muestra colectiva, habiendo podido bien elegir «las prosas, discursos políticos, familiares y morales que a hurto gozamos sus amigos» (h. 7v). Junto a esta imagen de autor, regida por la *gravitas* de su producción más granada y por la reticencia hacia la publicación, aunque abierta, sin vanidad, a una discreta proyección grupal, la del lector oscila potencialmente entre la del entendido capaz de apreciar el valor del volumen y la del ignorante que se deja llevar por el extendido desprecio hacia la poesía propagado por envidiosos llenos de malicia. Como es sabido, ambas coinciden con unas actitudes estereotipadas entre poeta e indiscriminado lector del libro poético impreso muy comunes en paratextos preliminares, sintomáticas de las tensiones que introducían en la relación entre ambos los criterios de mercado (García Aguilar, 2009: 170-186; Ruiz Pérez, 2000: 356-362).

Tras el prólogo, el guion celebrativo desplegado se asemeja al de las academias de 1661-1663, posiblemente continuando usos de décadas anteriores. Primero, unas cedulillas jocosas desarrollan un desfile de tipos grotescos que piden consejo o sentencia a la Academia (Fonseca y Almeida, *Jardín de Apolo*, fols. 1r-5r); sigue la mencionada «Oración» del presidente (fols. 5r-18v), Fonseca, un discurso en verso en defensa de la poesía, motivo de larga tradición reivindicativa a estas alturas (Ruiz Pérez, 2008), aquí

al servicio de la sublimación del colectivo académico y su ocio cortesano, por mucho que, según se ve después, uno y otro aparecen empleados en *asuntos* cuyo carácter desdice de tan altos vuelos, sin dar la impresión de que los implicados en la academia lo hayan percibido como contradictorio[9]. Se suceden luego las composiciones de tema y autor vario (fols. 19r-57v): veinte, casi todas con atribución expresa[10]. Y tras ellas, el vejamen, en prosa con versos intercalados (fols. 58r-76v), pretende ofrecer una estampa de los participantes convencionalmente jocosa, caricaturesca, según era habitual en distintas manifestaciones del género (Brown, 1993; Cara, 2001; Carrasco Urgoiti, 1965; Madroñal, 2005), no sin avanzar antes la dificultad de encontrarles algo vituperable. Al concluir este, la palabra *FIN* remata la página.

Sin embargo, no acaba aquí el librito: reiniciando foliación y signaturas tipográficas, sigue otra serie de veinte poemas de diversos autores cuya relación con la academia presentada no se precisa (Fonseca y Almeida, *Jardín de Apolo*, [2ª parte] fols. 1r-34v); ya no hay discursos o piezas ceremoniales en verso, solo estas otras composiciones de asunto vario, similares en métrica y tipología temática a las de la sección anterior, sin que nada explicite si se leyeron en la misma ocasión tras los poemas encargados, si proceden de otra sesión académica –o más bien otras sesiones, pues resultaría raro que fuera una sola con todos o casi todos los autores distintos de los anteriores– o si se aportaron para el impreso. Por otro lado, la diferenciación editorial que esto supone convive con otro componente tipográfico de signo contrario, que confirma la unidad del conjunto: la cabecera de página sigue siendo «Jardín» en los vueltos de las

[9] El discurso de Fonseca alude a alguna composición propia anterior de similar tema, con cierta ambigüedad sobre si fue leída ante análogo auditorio académico, aunque la parquedad parece sugerir su cómplice conocimiento: «Contra la ciega ignorancia / segunda vez mi Talía / del fuego ardiente del numen / la lírica llama aviva» (Fonseca y Almeida, *Jardín de Apolo*, fol. 5r); en el *Libro de varias poesías a diversos asuntos políticos y cristianos*, hay una «Oración… con que peroró en defensa de la poesía presidiendo una academia» («Aun no calla la ignorancia», Fonseca y Almeida, *Libro*, fols. 218r-234v), aunque no es posible determinar si fue anterior a la del impreso; se halla también en los manuscritos B2380 y B2381 HSA, al parecer sin indicación académica tan precisa (Rodríguez Moñino, 1965: vol. 2, 135 y 139).

[10] Aparecen dos poemas anónimos de sendos «aventureros» (Fonseca y Almeida, *Jardín de Apolo*, fols. 45r-48r), término que solía indicar en justas y academias una participación al margen de las condiciones temáticas y formales prestablecidas para las composiciones. Algunos *asuntos* pueden ilustrar el carácter de la sesión: «A una dama que se le apagó una luz en la mano y se le volvió a encender» (fol. 19r), «A un albañil que se enamoró de una ciega» (fol. 23v), «A un hombre alto» (fol. 30r), «Al tiempo» (fol. 33r), «A Cleopatra viendo muerto a Marco Antonio, y muerte que se dio ella» (fol. 33v), «A un Cupido aprisionado» (fol. 36v)…

hojas; «de Apolo» en los rectos. De este modo, el libro poético supera los cien folios, contando preliminares, con una peculiar constitución que le acarreará bastantes incidencias en su conservación. Así, en el ejemplar R/6251 de la Biblioteca Nacional de España no se ha conservado la ambigua sección final. Por su parte, en el R/13258 BNE, esta colección secundaria, también iniciada a folio 1, ha quedado encuadernada tras los preliminares, pese a la incongruencia de su cabecera trunca («de Apolo»)[11]; la sección que refleja la celebración académica queda así postergada, y su «FIN» tras el vejamen cierra el volumen. En el ejemplar III/550 de la Real Biblioteca se da otra alteración de orden a todas luces errónea, pero que parece haber querido solventar la presunta incoherencia de la doble serie de poemas y la posición interna del vejamen: al acabar los *asuntos* de la colección poética principal (fol. 57v), en vez del humorístico broche final en prosa, sigue la serie secundaria, distorsionando la secuencia de foliación y de signaturas tipográficas; el vejamen se encuaderna al final, rematando también aquí el libro[12].

En definitiva, junto a la clara voluntad de reflejar una sesión de academia, casi a modo de acta, el *Jardín de Apolo* tiende tímidamente a difuminar ciertos rasgos particularizadores (fecha exacta, declaración de cargos académicos en portada o rúbricas,

[11] Menos llamativamente, sus signaturas ofrecen la particularidad de acudir a letras minúsculas, frente al uso de mayúsculas en la otra sección. Por lo demás, el ejemplar ha sido objeto de otras vicisitudes materiales: faltan la portada (*vide infra*) y el folio final de la sección secundaria.

[12] En realidad, estas variaciones, en principio atribuibles a vicisitudes de encuadernación o conservación del volumen, se combinan con otras claramente acaecidas en el curso de la impresión, quizás origen de ulteriores incidencias. De los cuatro ejemplares consultados, R/6251 BNE y III/550 RB muestran una portada con escudo nobiliario del dedicatario, Tomás Meléndez Ayones, «Regidor perpetuo de la ciudad de Segovia» (sobre este, puede verse Mosácula María, 2005: 314-319; y Ceballos-Escalera y Gila, 2001: 2 y 21-22); la fecha, «Año 1654», flanquea el motivo heráldico. En su estado actual esos dos ejemplares muestran diferencias: en R/6251 BNE, no hay dedicatoria entre los preliminares y, como se ha señalado, solo contiene la colección principal, de 76 folios; en III/550 RB se recogen, salvo por falta de alguna hoja, las dos series de poemas, aunque con la alteración del orden señalada, así como los preliminares completos, rematados con una dedicatoria al regidor segoviano, fechada a 20 de julio de 1654, que se extiende en el elogio genealógico (h. 11r-18r). Por su parte, R/1551 BNE delata otra emisión: su portada tiene una composición distinta, en la que cabe destacar el cambio de dedicatario –ahora Duarte de Alburquerque Coello, marqués de Basto, del Consejo de Estado de Portugal–, la ausencia de grabado, tal vez por la precipitación con la que se realizara la sustitución, y un pie editorial con el mismo impresor pero de 1655; en el interior, la nueva dedicatoria, más breve y sin data (h. 11r-13v), queda también pospuesta a todos los preliminares legales y al prólogo. El ejemplar R/13258 no conserva ni portada ni dedicatoria entre los preliminares, entre los que falta, además, la hoja 4; algunos detalles de la composición del texto de h. 2v-3r parecen aproximarlo, a falta aún del debido análisis sistemático del volumen, a R/6251 BNE y III/550 RB.

identidad de los aludidos en el vejamen...); a su vez, una ambigua adición de materiales ajenos al entramado celebrativo de la sesión desdibuja en parte el conjunto.

Un producto sustancialmente distinto resultará de las academias de 1661-1663, que parecen avanzar en su proyección pública con un modelo editorial más ceñido y explícito, aunque, como se apuntará después, conviene no descartar que esa supuesta apertura resulte engañosa. Valga repasar algunos aspectos de celebración, participación y conformación editorial, en los que casi siempre, salvo por formato y datos consignados en portada, excluyo de mis consideraciones la academia celebrada a 27 de marzo de 1661, sin impreso localizado. Como podrá apreciarse, los puntos de divergencia no ocultan significativas concomitancias formales y, en parte, de protagonistas.

La cadencia de estas academias es sumamente irregular. Dominan las de 1661, con cinco impresos, mientras que los otros dos años solo aportan dos cada uno. En su distribución anual, la única pauta común se sitúa en Pascua de Reyes, a 6 o 7 de enero de los tres años implicados. Aunque entre las celebradas en esas fechas la de 1662 exhiba denominación y unidad temática propias de una academia de ocasión, por el nacimiento del futuro Carlos II un mes antes, no es descartable un motivo onomástico en la elección de día, pues todas las de esas pascuas se celebraron en casa de Melchor de Fonseca y Almeida, si bien pudo estimarse con carácter general una festividad idónea para actos sociales lúdicos, y más si eran de cariz intelectual, como también lo fue el carnaval en otras academias impresas en Madrid y otros lugares (López Lorenzo, 2014: 160-164)[13]. Las demás fechas se muestran menos estables, aunque con tendencia a concentrarse en el primer semestre del año.

En cuanto a sus participantes, en este primer acercamiento de conjunto me ciño a un análisis básicamente cuantitativo, apegado a la información que aportan los impresos y aún sujeto a la depuración de algún eventual homónimo, pero que pretende destacar, como punto de partida de futuras indagaciones, tres cuestiones fundamentales: en qué medida hubo regularidad; la continuidad o discontinuidad con el período anterior y posterior, tomando aquí como parámetro de comparación, por un lado, el

[13] De hecho, la siguiente academia impresa madrileña localizada, más de diez años después, en 1674, elegirá también la Pascua de Reyes (*Academia*, enero 1674); no saca del todo de dudas, dado el nombre de su presidente, Melchor Fernández de León, pero la dedicatoria solo apela a las «festivas vacaciones de las pascuas» (h. 2r). De las academias analizadas aquí, al menos la de 4 de febrero de 1663, coincidió con las carnestolendas; en 1675, otra declara tal ocasión desde la propia portada (Bègue, 2007: 224-230).

Jardín de Apolo, de 1654, y por el otro, tan solo la academia de enero de 1674, sin contar las posteriores; y también, las tendencias perceptibles en las recurrencias de intervención, incluido el reflejo (o no) de fricciones entre grupos.

En apéndice aporto una tabla con los autores que contribuyeron con composiciones a las distintas academias, simplificando así el panorama al excluir a quienes se citan en los vejámenes —lo cual hace sospechar, como mínimo, su presencia en el acto—, pero sin composiciones propias en el respectivo impreso[14]. En ella he priorizado mi interés por reflejar en qué medida las sucesivas academias fueron incorporando nuevos nombres a este enmarañado panorama, de ahí la redundancia informativa de la columna final.

Como puede apreciarse, el número habitual de participantes en las ocho academias completas conocidas, incluyendo cargos, poemas a los *asuntos* de autor identificado e intervenciones de «aventureros», oscila entre 15 y 23, con cierta tendencia a quedarse más bien en torno a los 20; la anonimia aparece de forma esporádica, solo en cuatro academias y con bajísima incidencia, un poema o excepcionalmente dos. La participación, como fue común salvo casos aislados (Osuna, 2018: 258), fue exclusivamente masculina[15].

De entrada, la tabla resalta un panorama del que pueden extraerse varias consideraciones significativas. En primer lugar, se advierte cómo, de las cinco academias de 1661, al menos las dos últimas, de mayo y agosto, muestran pautas de participación distintas; quizás ocurriera lo mismo en la no localizada, de finales de marzo, de la que solo se conoce quiénes fueron presidente, secretario y fiscal, ya que estos también se hallan en la de mayo, ya sea con cargo o con *asunto*. Tales academias parecen traslucir

[14] Se han unificado las distintas denominaciones para –presuntamente– una misma persona, poniendo entre corchetes nombres y apellidos omitidos a veces, con independencia de que haya duda sobre la identificación –quizás más teórica que real, dada la proximidad temporal– o que, por el contrario, esta pueda confirmarse por el cargo o dignidad nobiliaria mencionados o por la oscilación dentro del mismo volumen. En cambio, se ha prescindido de señalar las variantes producidas por «y» o «de» en los apellidos.

[15] Sí hubo excepciones en academias madrileñas de años próximos, aunque con ciertas peculiaridades. El *Jardín de Apolo* recoge un poema de «una dama de esta corte» (fol. 29r-29v), pero es incierto si se leyó en el acto literario o se añadió para la publicación, por estar en la sección que figura tras el vejamen. En la academia de 1674 ya mencionada, un romance «leyose por "de una dama incógnita", y después se supo ser doña Sebastiana Cruzate» (fol. 42r-42v), prevaleciendo, pues, la anonimia durante la sesión.

una iniciativa esencialmente distinta, por el alto número de participantes sin intervención en las dos previas de 1661 y, a su vez, por compartir entre sí un nutrido núcleo distinguible de las celebradas en casa de Fonseca y Almeida, antes o después. Quizás no por casualidad también estas tres son las que no indican en portada anfitrión alguno; y tampoco en ninguna de las dos conocidas participó Fonseca, recurrente en las otras seis de los años analizados. Además, esas dos academias presentan una pauta sensiblemente distinta en cuanto a las nuevas y a veces efímeras incorporaciones de nombres a este panorama académico: diecisiete intervinientes si se compara la academia de mayo con la de febrero, obviando la de marzo por su limitación documental; en las otras, en cambio, el aporte de nuevos nombres es muy gradual, cuatro o cinco como máximo en cada ocasión. Ahora bien, si las academias de marzo, mayo y agosto de 1661 constituyeron una iniciativa alternativa a las celebradas en casa de Fonseca y Almeida, no debieron de entrañar connotaciones excluyentes, o si las hubo en algún momento, no serían duraderas: tres de sus participantes ya habían intervenido en algunas en las que Fonseca fue anfitrión ese año, y cuatro de los que aparecen por primera vez en estas otras acuden también a alguna o varias de las siguientes auspiciadas por él.

En realidad, pese al laberinto de presencias y ausencias que visualiza la tabla, no falta cierta recurrencia, en buena medida atribuible a la proximidad temporal y la función catalizadora –o si se mira desde otro ángulo, selectiva– que pudiera haber desempeñado Fonseca y Almeida en seis de estas academias, por mucho que los cargos académicos sean moderadamente rotativos. Nueve nombres reaparecen en cinco o más

–siete, en el caso extremo de Alfonso de Zárate y la Hoz[16]–, entre ellos, aparte del destacado anfitrión de muchas[17], Vicente Suárez de Deza[18], Francisco Pinel y Monroy[19] o

[16] Según Álvarez y Baena (1789: vol. 1, 58-59), fue hijo de Juan Ortiz de Zárate, quien había sido secretario real, familiar y alguacil mayor del Santo Oficio de Calahorra; sirvió en Flandes, en España aparece como gentilhombre de la Casa de S. M., y obtuvo el hábito de caballero de la orden de San Esteban; murió en Madrid en 1677. En 1655 había publicado en Bruselas, en quintillas, *Rato de placer dividido en tres fábulas de la antigüedad*.

[17] Fonseca y Almeida, de origen portugués (García Peres, 1890: 230-231) y recurrentemente mencionado en estas academias como «caballero fidalgo de la Casa Real de Portugal», aparece en impresos poéticos madrileños desde al menos 1652, cuando se recopila una colectánea en honor de Martín Suárez de Alarcón, muerto en el sitio de Barcelona, en la que participan un centenar de poetas (Alarcón, *Corona sepulcral*, fol. 84r). En 1654 publica un epitalamio por las bodas de Fernando de Fonseca Ruiz de Contreras con Felipa de Fonseca, marquesa de Lapilla (Fonseca y Almeida, *Epitalamio*), y en 1656 aparece en el entorno religioso y literario de la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento del Convento de Santa María Magdalena de Madrid (Martínez de Grimaldo, *Abrasado corazón en llamas amorosas*: fol. 21r-21v), ámbito en el que, en este u otros impresos, concurren algunos autores también presentes en el *Jardín de Apolo*, como Carlos Magno, Sebastián de Olivares Vadillo o José de Miranda y la Cotera. Compuso un *Sueño político* en verso (Avilés, 1980: 227-338), de extraordinaria difusión manuscrita, que García López (2015) data poco después de las academias aquí tratadas, entre finales de 1664 y la muerte de Felipe IV, en septiembre de 1665.

[18] Sobre Suárez de Deza, también de origen portugués, recupera abundante información biobibliográfica Borrego Gutiérrez (2002: 1-64). Su producción más conocida es dramática y comprende fundamentalmente dos comedias burlescas, entremeses, bailes y mojigangas; casi su totalidad fue publicada en 1663 en un inusual volumen cuidado por el autor dedicado sobre todo a teatro breve, los *Donaires de Terpsícore*; en sus preliminares aparecen varios participantes de las academias aquí consideradas, empezando por el prologuista del *Jardín de Apolo*, Diego de Sotomayor (Suárez de Deza, *Donaires de Terpsícore*, h. 5r-10r, 11v).

[19] De Francisco Pinel y Monroy, regidor de Toro, se conocen intervenciones poéticas en certámenes madrileños, como el celebrado en 1663 por el centenario del monasterio de El Escorial (Luis de Santa María, *Octava sagradamente culta*, pág. 47), o el de 1671 por la canonización de san Francisco de Borja (Fomperosa y Quintana, *Días sagrados y geniales*, fol. 195r). Aparte de participar en varias de las academias de 1661-1663, intervino en la celebrada en 1674. Su obra más destacada fue un extenso panegírico nobiliario de carácter histórico (*Retrato del buen vasallo, copiado de la vida y hechos de D. Andrés de Cabrera, primero marqués de Moya*, Madrid, Imprenta Imperial, por José Fernández de Buendía, 1677), dedicado al entonces marqués de Villena y Moya, Juan Manuel Fernández Pacheco, en cuyo honor ya había compuesto un epitalamio tres años antes.

Juan José Porter y Casanate[20], por mencionar algunos de los que tuvieron actividad intelectual y literaria conocida fuera de este ámbito[21].

En cambio, la comparación con las academias de 1654 y 1674 apunta a una notable autonomía, incluso con la más cercana en el tiempo, si bien no faltan algunas continuidades. De los autores identificados en el *Jardín de Apolo*, treintaisiete en el conjunto del libro, solo siete figuran en estas, y de ellos, nada más que cinco se hallaban en la sección formalizada como academia, con dieciocho autores identificados; además, su reaparición en academias de los tres años contemplados aquí no siempre se da de inmediato: dos no están en las de 1661. Por lo que respecta a la academia de 1674, solo cinco habían intervenido en las de los años 60, ya todos en alguna de 1661 y posteriores; contra lo esperable en una posible trayectoria de continuidad, ninguno de los que aparecen por primera vez en las de 1662-1663 están en la de 1674.

En cuanto a una primera aproximación al medio social que representaban estos participantes, atendiendo por ahora solo a la identidad que exhibe el impreso, cabría señalar que una gran mayoría carece de mayor explicitación que el sistemático uso de «don», no mucho más significativo que la indicación de una supuesta estima social media, frente a la más precisa apreciación que permiten ulteriores particularizaciones. Varios, por el contrario, cuentan con algún tipo de distinción social, profesional o académica. Atendiendo a esas especificaciones, parecen estar ausentes clérigos y nobles titulados, y entre las indicaciones sociales, profesionales u honoríficas destacan sobre

[20] En estos impresos se le nombra indistintamente como José o Juan José (con la forma *Josef* en ambos casos), a veces incluso alternando dentro del mismo volumen (*Academia,* agosto 1661; *Academia,* febrero 1663). Estudió en Salamanca y Zaragoza y alcanzó los grados de licenciado en Leyes y doctor pocos años antes de estas academias (1657-1658); en Madrid, data en agosto de 1661 una carta para los preliminares de una traducción realizada por el predicador real fray Antonio Agustín (Manzini, *Idea de la constancia y perfección cristiana*, h. 10r-12v), y en 1663 publica un sermón del agustino recoleto fray Francisco de San Agustín sobre dicho santo; se le nombró oficialmente cronista del Reino de Aragón en 1672, tras compartir desde 1669 el cargo con su antecesor, y dejó manuscritos dos volúmenes de anales de dicho reino en época de Felipe IV, en realidad orientados hacia las vicisitudes político-militares previas a la guerra de Cataluña y el desarrollo de la misma (Solano Camón, 1978; 2013: 152-160).

[21] Por estas fechas algunos están publicando además poesía de inequívoco sentido áulico en pliego suelto; pueden verse, así, sendos pliegos de 1661, de Juan Pellicer de Tovar y Luis Nieto editados por Madroñal (2016: 43-49 y 63-69).

todo los caballeros de hábito, algún regidor y cargos de ámbito administrativo o palaciego[22].

Si para estas academias de 1661-1663 los datos de participación contrapesan unas líneas de continuidad con otras divergentes, algo similar puede decirse con respecto a su plasmación editorial. Sus respectivos impresos, sin llegar a una presentación uniforme, mantienen una homogeneidad que en algunos aspectos materiales y de información hará fortuna durante décadas. Frente al formato en 8º del *Jardín de Apolo*, y sus 110 hojas de texto más preliminares, se adopta el 4º, usual también en pliegos poéticos cultos de la época, como relaciones de fiestas en verso, epitalamios y otros panegíricos varios, aunque estas academias rebasan con creces la extensión asignada al concepto de pliego. Suelen tener, en su mayoría, entre 43-48 hojas, alcanzando como máximo 54 o 68 (o su equivalente en páginas), esto último en la academia en honor del recién nacido príncipe, futuro Carlos II, posiblemente la de mayor resonancia cortesana.

En cuanto a la portada, no se buscó una homogeneización editorial que sugiriera un sentido de serie. Así, no hay pretensión de seguir a plana y renglón las anteriores, alternan portadas orladas o sin orlar, predominan las que carecen de pie de imprenta, pero una lo tiene... No obstante, todas ellas presentan similares pautas de rotulación, que pueden concretarse en los siguientes elementos:

• El sintagma «Academia que se celebró», que prima la acepción de 'acto literario', singular, sobre otras del término *academia* que evocaran la pertenencia a un colectivo delimitado, la regularidad de sus encuentros o los mecanismos de creación regidos por previa asignación de *asuntos*.

• La indicación de fecha, con precisión de día y mes, y ya de forma más variable, año, pues a veces aparecerá abajo, a modo de pie de imprenta, aunque solo en las dos últimas, de 1663, consta además el impresor, en estas Francisco Nieto.

[22] A modo de ejemplo: Juan Alfonso Guillén de la Carrera y Diego de Sotomayor, caballeros de Santiago; y de Alcántara, Román Montero de Espinosa; Juan Pellicer de Tovar y Abarca, caballero de Santiago y gentilhombre de la Casa de Su Majestad; José de Reinalte, caballero de Santiago, regidor perpetuo de Madrid y aposentador de la Real Junta de Aposento, cargo este que también ostenta Bernardo de Monleón y Cortés; José de Ledesma, abogado de los Reales Consejos; Vicente Suárez, ujier de saleta de la reina y sus altezas y fiscal de las comedias de la corte...

• Los nombres de quienes asumen los cargos académicos de presidente, secretario y fiscal, a veces acompañados, si procede, de una identificación de índole social, nobiliaria, dentro de los niveles ya señalados.

• Eventualmente, el dedicatario, con su adscripción social o profesional.

• El lugar de celebración, bien con la mención genérica de la ciudad o la más específica de Melchor de Fonseca como anfitrión en seis de ellas.

Como puede apreciarse, sin entrar en presentaciones metafóricas de la colección, como aún ocurría en el *Jardín de Apolo*, al igual que en varios poemarios de autor y antologías –recuérdense títulos como *Fuente de Aganipe, Cristales de Helicona*, *Lira de las musas, Delicias del Parnaso*, etc. (García Aguilar, 2009: 266-272)–, aquí triunfa la pura y concreta referencialidad, que realza no solo el concepto de academia, sino también sus parámetros organizativos (lugar, tiempo, cargos distinguidos), aparte de, a veces, el dedicatario del impreso. Al no haber tema unitario, salvo en la dedicada a Carlos II, la data y los cargos actúan como principales identificadores distintivos de la academia.

No es el único aspecto del impreso que se distancia del *Jardín de Apolo*. El menor desarrollo de los preliminares resulta patente, y no solo por ausencia de los legales, algo que también comparten estos libritos con los pliegos sueltos. En contraste con la colección de 1654, resulta significativa la ausencia de prólogo y a menudo de dedicatoria[23]. De hecho, la función de dedicación presenta variables bastante significativas en portada y en preliminares: tres de las ocho academias conocidas aparecen sin dedicatario; de las otras, tres lo destacan en portada, mientras que las otras dos, precisamente las no auspiciadas como anfitrión por Fonseca y Almeida, no lo identifican hasta el paratexto correspondiente.

Las dedicatorias, a cargo de los respectivos presidentes de academia, aun con sus variables de estilo personal –las de Fonseca y Porter son más verbosas–, tienden a mayor brevedad que las del *Jardín de Apolo* (Fonseca y Almeida, *Jardín de Apolo*, 1655, h. 11r-13r; 1654, h. 11r-18r); a veces ni siquiera rebasan, con holgura dispositiva, el espacio equivalente a una página. De especial interés resultan las dos más breves, como justo la que incluye la primera academia de la serie:

[23] Sobre este paratexto, con particular atención a impresos poéticos, García Aguilar, 2009: 160-170.

> Señor, han sido tantas las personas de obligación que han pedido traslados de esta Academia que yo presidí, que por cumplir con todas, libré lo prolijo de la pluma a la brevedad de la estampa, y doile por dueño a V. S. por añadir al número de tantos aciertos el de un protector, cuyas prendas… Pero si tan alto asumpto aun no se describe bastantemente con las ponderaciones, mejor es que socorra esta dificultad el silencio, que algún cortesano dijo era la voz de los imposibles. (*Academia*, enero 1661, h. 2r-2v)

La ausencia de prólogo priva de su espacio privilegiado al lector, y aunque, como puede apreciarse, la dedicatoria subsume en parte la función de justificación del impreso, la diferencia resulta sustancial. La publicación a instancia de otros ya no se contrapesa con la modestia; tampoco se aduce motivos sublimes: utilidad, moralidad, erudición han desaparecido del horizonte argumentativo. Pasando a un inmediato plano práctico, lo que queda es básicamente una cuestión de procedimiento sustitutivo. El dedicatario, aun dibujado en su imagen de «protector», lejos de individualizarse en sus prendas personales y genealógicas, queda sumido en la tópica de lo indecible. Y todo ello hace sospechar unas expectativas de circulación, si no estrictamente reducida a la del manuscrito al que suple, al menos una que no genera la ansiedad del destino del impreso a merced de un imprevisible lector.

Podría parecer casual, pero la siguiente dedicatoria, asimismo breve y expeditiva, ni siquiera entra en justificación alguna (*Academia*, mayo 1661, fol. 2r-2v). Aparte de la despedida formularia y una data con el mes en blanco, como para ser rellenado a mano, apenas unas líneas engarzan una abstracta noción de protección, una mención a los «yerros de mi obra» puesta en boca de un presidente que textualmente solo asume cinco hojas del impreso, aunque es de suponer que también desempeñara funciones organizativas antes de la celebración y en el paso a la imprenta, y una elección de dedicatario presentada como «premio» a los ingenios participantes, «viendo sus poesías dedicadas a la protección de tan ilustre dueño». De nuevo, esa «protección» es de impreciso alcance literario o personal.

La dedicatoria de enero de 1663 vuelve a anteponer la función práctica del impreso: «Por excusar las dilaciones de la pluma, me pareció en esta ingeniosa ociosidad valerme de la estampa y, habiendo de dedicarla, interesada, mi atención me propuso a

V. S. por digno protector a tanto ingenio…» (*Academia*, enero 1663, h. 2r-2v). Y continúa, esta vez sí, mencionado sin mayor detalle los «verdores del ingenio» de los participantes y la «inmunidad contra los riesgos de la censura» esperada del valedor.

A la luz de esas dedicatorias, cabe preguntarse si el verdadero destino de estos folletos fue fundamentalmente venal o si más bien primó un fin conmemorativo, o incluso de expeditivo sentido utilitario. Por supuesto, esto no sería óbice a la oportunidad de amplificar controladamente la visibilidad de estas academias –y de sus contribuidores– en los círculos adecuados, empezando, aunque no siempre, por unos halagados dedicatarios, algunos pertenecientes a la nobleza titulada, pero quizás todos más bien puestos en el punto de mira por sus distinciones palaciegas (gentilhombres de la Cámara de S. M.) o por sus desempeños en el alto aparato administrativo (Consejos de Aragón y de Castilla)[24]. En teoría, la imprenta dejaba expuesto el producto de estas academias a una circulación más abierta y a una pervivencia menos vulnerable que la del manuscrito. Y no falta del todo en las dedicatorias, al evocar el impreso, la dialéctica entre protección y eventual animosidad hacia la obra. Pero cierto debilitamiento de las funciones de justificación y dedicación y el significativo contrapunto con el *Jardín de Apolo* hacen sospechar si, en vez de un paso hacia adelante en la proyección pública de las academias –y aún más si se considera la falta, en casi todos estos casos, de una ocasión celebrativa externa que convirtiera la impresión en homenaje adicional–, no se trata más bien de un paso distinto, todavía dado sin dejar de pensar primariamente en una difusión restringida.

Como puede apreciarse, pues, estas academias madrileñas publicadas entre 1661 y 1663 conforman un fenómeno editorial que bien puede servir de base para la reflexión en ámbitos de diversa índole. Desde luego, por su temática por lo común variada y sus recurrencias de participación, estas aconsejan prudencia frente a la neta distinción al uso entre academias periódicas y de ocasión. Por otra parte, problematizan el grado de

[24] Los cinco dedicatarios son: Vicente de Moscoso y Pimentel, «caballero de la orden de Santiago, del Consejo de su Majestad, en el Supremo de Aragón» (*Academia*, enero 1661); Juan Domingo de Zúñiga y Fonseca, «conde de Monterrey y de Fuentes, marqués de Tarazona, barón de Maldeghen, y sus dependientes, señor de los estados de Viedma y Ulloa, y de los solares de Ribera y Araujo, etc., gentil-hombre de la Cámara de Su Majestad» (*Academia*, mayo 1661); Gaspar de Haro y Guzmán, «caballero del hábito de Alcántara, marqués de Eliche, conde de Morente, montero mayor y gentil-hombre de la Cámara de Su Majestad» (Academia, agosto 1661); Fernando de Noroña, «conde de Linhares, gentil-hombre de la Cámara de Su Majestad» (*Academia*, enero 1662); y Jerónimo de Camargo «del Consejo de su Majestad, en el Real de Castilla» (*Academia*, enero 1663).

proyección pública esperada del paso por las prensas, a menudo atribuida en términos absolutos, sin matizaciones, en un plano teórico-crítico. Y muy especialmente, aunque solo supongan una pequeña pieza en un panorama de mecanismos ciertamente complejos, ni mucho menos restringidos al cultivo de la poesía, contribuyen a ir avanzando en la identificación, en cuanto a este género respecta, de las estrategias y los protagonistas implicados en la reconfiguración del campo literario de la corte en la segunda mitad del siglo XVII.

Bibliografía

Academia, enero 1661: *Academia que se celebró en seis de enero en casa de don Melchor de Fonseca de Almeida, siendo presidente D. Juan Alfonso Guillén de la Carrera, caballero del orden de Santiago, secretario don Fernando [sic] de Monleón y Cortés, aposentador de la Real Junta de Aposento, y fiscal don Alonso de Zárate y la Hoz. A don Vicente de Moscoso y Pimentel, caballero del orden de Santiago del Consejo de Su Majestad, en el Supremo de Aragón*, Madrid, [s. n.], 1661.

Academia, febrero 1661: *Academia que se celebró en casa de D. Melchor de Fonseca de Almeida en trece de febrero, siendo presidente don Francisco Pinel y Monroy, secretario don Juan Alfonso Guillén de la Carrera y fiscal don Bernardo de Monleón y Cortés. Año de MDCLXI*, [s. l., pero ¿Madrid?, s. n.].

Academia, marzo 1661: *Academia que se celebró en veinte y siete de marzo, siendo presidente D. Rodrigo Velázquez de Carvajal, caballero de la orden de Santiago, secretario don Matías Diego de Villanueva y fiscal D. Manuel Ochoa de Alayza. Año 1661*, [s. l., pero ¿Madrid?, s. n.].

Academia, mayo 1661: *Academia que se celebró en Madrid en veinte y dos de mayo, siendo presidente don Matías Diego de Villanueva, secretario, D. Jerónimo Ibáñez de Cárdenas, y fiscal, D. Francisco Cano de Peralta. Año MDCLXI*, [s. l., pero ¿Madrid?, s. n.].

Academia, agosto 1661: *Academia que se celebró en Madrid a siete de agosto, siendo presidente don Juan Josef Porter y Casanate, secretario, D. Juan Pellicer de Tovar y Abarca, caballero del orden de Santiago, gentil-hombre de la Casa de Su Majestad. Fiscal, don Baltasar Fernández de Montoya. Año MDCLXI*, [s. l., pero ¿Madrid?, s. n.].

Academia, enero 1662: *Academia que se celebró en siete de enero, al feliz nacimiento del Serenísimo Príncipe D. Carlos N. S. Presidiola en su casa don Melchor de Fonseca de Almeida. Fue secretario don Luis Nieto y fiscal D. Alonso de Zárate y la Hoz. Dedicada al excelentísimo señor don Fernando de Noroña, conde de Linhares, gentil-hombre de la Cámara de Su Majestad*, Madrid, [s. n.], 1652 [i. e.: 1662].

Academia, abril 1662: *Academia que se celebró en veinte y tres de abril, en casa de don Melchor de Fonseca de Almeida, siendo presidente don Luis Antonio de Oviedo y Herrera, secretario don Fermín de Sarasa y fiscal don Luis Nieto*, Madrid, [s. n.], 1662.

Academia, enero 1663: *Academia que se celebró en siete de enero, en casa de don Melchor de Fonseca de Almeida, siendo presidente don José Porter y Casanate, secretario D. Luis de Oviedo y fiscal D. Juan de Montenegro y Neyra. Dedícase al señor don Jerónimo de Camargo, del Consejo de Su Majestad, en el Real de Castilla*, Madrid, Francisco Nieto, 1663.

Academia, febrero 1663: *Academia que se celebró en casa de don Melchor de Fonseca de Almeida, en cuatro de febrero, siendo presidente el mismo, secretario don Juan de Montenegro y Neyra, y fiscal don Josef Berné de la Fuente, aposentador de Su Majestad en la Real Junta de Aposento*, Madrid, Francisco Nieto, 1663.

Academia, enero 1674: *Academia que se celebró en día de Pascua de Reyes, siendo presidente don Melchor Fernández de León, secretario don Francisco del Barrio y fiscal don Manuel García de Bustamante. Año MDCLXXIIII*, [s. l., ¿Madrid?, s. n.]

Alarcón, Alonso de, *Corona sepulcral. Elogios en la muerte de don Martín Suárez de Alarcón, hijo primogénito del Exmo. Señor marqués de Trocifal, conde de Torresvedras. Escritos por diferentes plumas*, [Madrid, s. n., 1653].

Álvarez, Francisco J., Ignacio García Aguilar e Inmaculada Osuna, «Seventeenth-Century Academies in the City of Granada: A Comparatist Approach», en *The Reach of the Republic of Letters. Literary and Learned Societies in Late Medieval and Early Modern Europe*, ed. de Arjan van Dixhoorn y Susie Speakman Sutch, Leiden / Boston, Brill, 2008, vol. 2, págs. 309-336.

Álvarez y Baena, José Antonio, *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, Madrid, Oficina de Benito Cano, 1789-1791.

Avilés, Miguel, *Sueños ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional, 1980.

Bègue, Alain, *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII. Catálogo descriptivo de los impresos de la Biblioteca Nacional de España*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2007.

Bergman, Hannah E., «El "Juicio final de todos los poetas españoles muertos y vivos" (Ms. inédito) y el Certamen poético de 1638», *Boletín de la Real Academia Española*, 55, 1975, págs. 551-610.

Bonilla y San Martín, Adolfo (pseud. El Bachiller Mantuano), «Vejámenes literarios», *Ateneo*, 7, 1909, págs. 151-156.

Borrego Gutiérrez, Esther, *Un poeta cómico en la corte. Vida y obra de Vicente Suárez de Deza*, Kassel, Reichenberger, 2002.

Brown, Kenneth, «Aproximación a una teoría del vejamen de academia en castellano y catalán en los siglos XVII y XVIII: de las academias españolas a la Enciclopedia francesa», en *De las academias a la Enciclopedia: el discurso del saber en la Modernidad*, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, Valencia, Alfons el Magnànim, 1993, págs. 225-262.

Cara, Giovanni, *Il «vejamen» in Spagna. Juicio y regocijo letterario nella prima metà del XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2001.

Carrasco Urgoiti, Soledad, «Notas sobre el vejamen de academia en la segunda mitad del siglo XVII», *Revista Hispánica Moderna*, 31, 1965, págs. 97-111.

Ceballos-Escalera y Gila, Alfonso, «Un linaje asturiano en la Segovia de los paños: los Meléndez de Ayones», *Boletín de la Academia Asturiana de Heráldica y Genealogía*, 6, 2001, págs. 39-74 [Disponible en http://cuadernosdeayala.es, Blog, «Meléndez de Ayones en Segovia», págs. 1-31 (Consulta: 9 de noviembre de 2018)].

Covarrubias y Leiva, Diego de, ed., *Elogios al palacio real del Buen Retiro escritos por algunos ingenios de España*, Madrid, Imprenta del Reino, 1635.

Fomperosa y Quintana, Ambrosio de, *Días sagrados y geniales celebrados en la canonización de S. Francisco de Borja, por el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús*

de Madrid. Y la Academia de los más célebres ingenios de España, Madrid, Francisco Nieto, 1672.

Fonseca y Almeida, Melchor de, *Epitalamio en las felices bodas de... D. Fernando Ruiz de Contreras, caballero del orden de Santiago... con... doña María Felipa de Fonseca, marquesa de la Lapilla*, [s. l., s. n.], 1654.

—, *Jardín de Apolo. Academia celebrada por diferentes ingenios... Dedícala a don Tomás Meléndez Ayones, regidor perpetuo de la ciudad de Segovia*, Madrid, Julián de Paredes, 1654.

—, *Jardín de Apolo. Academia celebrada por diferentes ingenios... Dedícala al Exc. señor Duarte de Alburquerque Coello, marqués de Basto, conde de Pernambuco…*, Madrid, Julián de Paredes, 1655.

—, *Libro de varias poesías a diversos asuntos políticos y cristianos*, ms. II/4574 Real Biblioteca, p. q. 1665.

García Aguilar, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.

García López, Jorge, «Observaciones sobre el *Sueño político* de Fonseca y Almeida», *Hispania Felix. Revista rumano-española de cultura y civilización de los Siglos de Oro, 6, 2015*, págs. 77-95.

García Peres, Domingo, *Catálogo razonado biográfico e bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y Ciegos, 1890.

González Maya, Juan Carlos, *«Vejamen de D. Jerónimo Cáncer. Estudio, edición crítica y notas»*, *Criticón*, 96, 2006, págs. 87-114.

Julio, M.ª Teresa, *Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la majestad de Filipo Cuarto el Grande. Año de 1637*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2007.

—, «Vejamen de Alfonso de Batres para la Academia de 1638 (Manuscrito inédito). Estudio y edición crítica», *Revista de Literatura*, 75, 149, 2013, págs. 279-306.

López Lorenzo, Cipriano, «Academias literarias en Sevilla: 1665, 1666 y 1667», *Etiópicas*, 10, 2014, págs. 151-188.

Luis de Santa María, *Octava sagradamente culta, celebrada de orden del rey nuestro señor en la octava maravilla. Festiva aclamación, pompa sacra, célebre, religiosa. Centenario del único milagro del mundo, San Lorenzo el Real del Escurial*, Madrid, Imprenta Real, 1664.

Madroñal, Abraham, *De grado y de gracias. Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*, Madrid, CSIC, 2005.

—, *Poesías desconocidas del Siglo de Oro recuperadas de la Biblioteca de Ginebra*, pról. de Carlos Alvar, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 2016.

Manzini, Giovanni Battista, *Idea de la constancia y perfección cristiana, dibujada en la vida del glorioso mártir San Eustaquio… traducida por… fray Antonio Augustín*, Madrid, Pablo de Val, 1662.

Martínez de Grimaldo, José, *Abrasado corazón en llamas amorosas ofrece por humilde y reverente trono la Congregación Ilustre de los Indignos Esclavos del SS. Sacramento a su Real y Suprema Majestad para que resida perpetuamente en él y le conserve contrito y humilde... Presenta al… señor conde de Peñaranda, protector de la Congregación, los años de 1655 y 1656, la relación de las dos célebres octavas dellos el esclavo más humildemente rendido*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1656.

Mas i Usó, Pasqual, *Academias valencianas del barroco. Descripción y diccionario de poetas*, Kassel, Reichenberger, 1999.

Montero, Juan, «Las antologías poéticas en el siglo xvii: la *Flor de diversa poesía* de Miguel de Madrigal (Valladolid, 1605)», en *El canon poético en el siglo xvii*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, págs. 215-240.

Mosácula María, Francisco J., «Diccionario de regidores segovianos (II)», *Estudios segovianos*, 105, 2005, págs. 281-452.

Osuna, Inmaculada, «Aproximación a las academias granadinas del siglo xvii», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de*

Oro (A.I.S.O.), ed. de María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, vol. 2, págs. 1401-1409.

—, «Los *Avisos para la muerte* de Luis Ramírez de Arellano», *Via Spiritus*, 16, 2009, págs. 43-80.

—, «Academias literarias y justas poéticas», en *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*, ed. de Nieves Baranda Leturio y Anne J. Cruz, Madrid, UNED, 2018, págs. 249-271.

Pellicer de Tovar, José, ed., *Anfiteatro de Felipe el Grande… Contiene los elogios que han celebrado la suerte que hizo en el toro, en la fiesta agonal de trece de octubre deste año de MDCXXXI*, Madrid, Juan González, 1631.

Quiñones, Juan de, *El monte Vesubio, ahora la montaña de Soma*, Madrid, Juan González, 1632.

Ramírez de Arellano, Luis, ed., *Avisos para la muerte. Escritos por algunos ingenios de España*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1634.

Robbins, Jeremy, *Love Poetry of the Literary Academies in the Reigns of Philip IV and Charles II*, London, Tamesis, 1997.

Rodríguez Moñino, Antonio y María Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos de The Hispanic Society of America*, New York, The Hispanic Society of America, 1965.

Ruiz Pérez, Pedro, «Aristarcos y Zoilos: límites y márgenes del impreso poético en el siglo xvi», en *Les origines de la critique littéraire en Espagne: XVI-XVIII siècle*, Bulletin Hispanique, 102.2, 2000, págs. 339-369.

—, «La poesía vindicada: reconocimiento de la lírica en el siglo xvi», en *El canon poético en el siglo xvi*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008, págs. 177-213.

—, «El caballero poeta Salcedo Coronel: linaje, edición, escritura», *Studia Aurea*, 10, 2016, págs. 239-270.

SALCEDO CORONEL, García de, *Cristales de Helicona*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1650.

SALVÁ Y MALLÉN, Pedro, *Catálogo de la biblioteca de Salvá [1872]*, ed. facs., Madrid, Julio Ollero, 1992.

SÁNCHEZ, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.

SERÍS, Homero, *Nuevo ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, New York, Hispanic Society of America, 1964, vol. 1.

SOLANO CAMÓN, Enrique, «Juan José Porter y Casanate: Un cronista aragonés del siglo XVII, y sus *Anales del Reino de Aragón*», *Estudios*, 78, 1978, págs. 189-211.

—, «Los últimos cronistas de Aragón: una construcción literaria entre la permanencia y el cambio», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 88, 2013, págs. 145-170.

SOLERA LÓPEZ, Rus, ed., Jerónimo de Cáncer y Velasco, *Obras varias* [1651], Zaragoza, Prensas Universitarias, 2005.

SUÁREZ DE DEZA Y ÁVILA, Vicente, *Parte primera de los donaires de Tersícore*, Madrid, Melchor Sánchez, 1663.

ZAPATA, Melchor, *Oración que hizo Melchor Zapata en la academia que se celebró en esta corte en las casas de don Juan de Luján, a IV de setiembre, año de 1646*, [s. l., pero ¿Madrid?, s. i., ¿1646?].

Anexo: Tabla de participantes

	1661 06/01	1661 13/02	1661 27/03	1661 22/05	1661 07/08	1662 07/01	1662 23/04	1663 07/01	1663 04/02	Nuevos partici-pantes
Anónimos	1				2		1		1	
Cuéllar, Jerónimo de										
Fonseca y Almeida, Melchor de										
Guerra, Lorenzo de la										
[Guillén] de la Carrera, Juan [Alfonso]										
Ledesma, José de										
López de Morales, Juan										
Monleón [y Cortés], Bernardo de										
Nieto [¿de Silva?], Luis										
Olivares Vadillo, Sebastián de										
Peña, Manuel de la										
Pinel [y Monroy], Francisco										
Reinalte, José de										
Salazar, Antonio de										
Salinas, Francisco de										
Suárez [de Deza y Ávila], Vicente										
Tinoco [y Correa], Diego de										
Zárate y la Hoz, Alonso de										
Zúñiga Navarro, Juan de										
Maza de Lizana, Luis										**13/02/61**
Montero de Espinosa, Román										
Sotomayor, Diego de										
Valle y Caviedes, Alonso del										

	1661 06/01	1661 13/02	1661 27/03	1661 22/05	1661 07/08	1662 07/01	1662 23/04	1663 07/01	1663 04/02	Nuevos partici-pantes
Ochoa de Alaiza, Manuel										**27/03/61** (Solo se conocen presi-dente, secre-tario y fiscal)
Velázquez de Carvajal, Ro-drigo										
Villanueva, [Matías] Diego de										
Buitrago y Zayas, Manuel de										**22/05/61**
Cano [del Moral] y Peralta, Francisco										
Feloaga, Manuel de										
Fernández de Arce y Guz-mán, Alonso										
Fernández de Guevara, José										
[¿Fernández de?] Montoya, Baltasar de										
Ibáñez de Cárdenas, Je-rónimo										
Mendoza, Antonio de										
Munichicha, Diego de										
Orellana Pizarro, Pedro de										
Pellicer de Tovar [y Abarca], Juan										
Porter y Casanate, [Juan] José										
Río Matienzo y Lorenzana, Juan del										
[Vergara de] Salcedo, Sebas-tián [Ventura de]										
Enciso [y Velasco], Diego de										**07/08/61**
Ochoa de Alaiza, Juan										
Sarasa y Arce, Fermín de										
Zamora, Juan de										

	1661 06/01	1661 13/02	1661 27/03	1661 22/05	1661 07/08	1662 07/01	1662 23/04	1663 07/01	1663 04/02	Nuevos partici-pantes
Fajardo, Baltasar										**07/01/62**
Heredia, Juan de										
Montenegro y Neira, Juan de										
Oviedo [y Herrera], Luis Antonio de										
Oviedo [y Herrera], Pedro de										
Mesía de Prado, Rafael Pablo										**23/04/62**
Olivenza, Juan de										
Berné y la Fuente, José										**07/01/63**
Enciso, Juan de										
Freire [de Andrade], Mateo										
Torres y Medrano, Cristóbal de										
Arando, Francisco de										**04/02/63**
Espinosa, Antonio de										
Randoli, Francisco Antonio										

Redes de sociabilidad literaria en torno a Enrique Vaca de Alfaro

Carlos M. Collantes Sánchez
Universidad de Sevilla (España)
collantes.c@gmail.com

Recibido: 4 de enero de 2019
Aceptado: 8 de enero de 2019
https://doi.org/10.14603/6J2019

RESUMEN:

Se analiza desde la perspectiva de la *Sociología de los Textos*, postulada por McKenzie, la configuración del perfil autorial del médico cordobés Enrique Vaca de Alfaro. A través de la explotación de los datos bibliográficos de las obras impresas del autor se definen las relaciones socioliterarias de este con su entorno. Se propone un modelo metodológico de base bibliográfica para situar al autor dentro del campo socioliterario cordobés del siglo XVII.

PALABRAS CLAVE:

Literatura española; Bajo Barroco; Córdoba; redes de sociabilidad literaria; sociología de los textos; bibliografía; Vaca de Alfaro.

ARTENUEVO
Revista de Estudios Áureos
ISSN: 2297-2692
Arte Nuevo 6 (2019): 270-299

unine
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
Institut de langues et littératures hispaniques

Literary Sociability Networks Around Enrique Vaca de Alfaro

ABSTRACT:

This paper analyzes the configuration of Cordovan doctor Enrique Vaca de Alfaro's authorial profile from the perspective of the *Sociology of Texts*, as proposed by McKenzie. A series of bibliographic data obtained from the author's printed works is used to define hi socioliterary relations with his environment. A methodological model based on bibliography is proposed to interpret the position of the author within the socioliterary field of Cordoba in the seventeenth century.

KEYWORDS:

Spanish Literature; Low Baroque; Córdoba; Social and Literary Networks; Sociology of Texts; Bibliography; Vaca de Alfaro.

CC BY NC SA

1. Prefacio

Jaime Moll propuso unas *Aproximaciones* para el estudio de la sociología de la edición que pretendían «establecer la relación de la producción del libro impreso con las necesidades, gustos, apetencias de la sociedad lectora[1]. Estas necesidades, gustos y apetencias fijan las expectativas de los editores y en ciertos casos incluso de algunos autores» (1990: 61). Aunque el artículo pone el foco principalmente en el editor, los parámetros de estudio que propone se podrían aplicar a los autores (como él también sugiere): ¿Qué expectativas tenía un autor cuando editaba[2] y mandaba imprimir sus textos para su difusión? En este trabajo me propongo contestar a dicha cuestión centrándome en la figura del médico (y poeta) bajobarroco cordobés Enrique Vaca de Alfaro (1635-1685) tras el estudio de todas sus obras impresas.

La hipótesis de partida es una relación de Vaca de Alfaro con la imprenta ajena al profesionalismo, más cerca de un amateurismo (Jiménez Belmonte, 2012) y el ocio. No es ajena, sin embargo, a una búsqueda de posicionamiento de campo (Bourdieu, 1995) en la que la finalidad literaria no es meramente estética. El autor cordobés querría enaltecer su imagen a través de su obra, mediante el diseño y la publicación de sus textos, en los que se aprecian la imbricación de lo social y lo literario a través de la imprenta (Ruiz Pérez, 2009). Fue uno de los poetas más presentes en las ediciones impresas en la ciudad ribereña del Guadalquivir durante la segunda mitad del siglo XVII, siendo además uno de los últimos participantes de la polémica gongorina con la publicación de su obra *Lira de Melpómene* (1666) (Osuna Cabezas, 2009: 41). Este médico, poeta e historiador se incardina dentro de la raigambre de médicos humanistas dedicados a las letras (Villalobos, Barahona de Soto, Mateo Alemán, López de Úbeda…, hasta el propio abuelo homónimo de nuestro autor [*infra*]). Desde el prisma literario, este autor se puede considerar el principal exponente de la poesía bajobarroca cordobesa si se

[1] El trabajo se inserta dentro del proyecto de investigación financiado por el Ministerio *Sujeto e institución literaria en la edad moderna* (FFI2014-54367-C2-1-R de Plan Estatal de I+D+i), más en concreto atiende al subproyecto *Del Sujeto a la Institución Literaria en la Edad Moderna: Procesos de Mediación (FFI2014-54367-C2-2-R)*.

[2] El sentido de «editar» lo expongo en la doble vertiente actual de: 1) revisor de sus textos y diseñador editorial en la disposición material de los mismos y, 2) en algún caso, financiador de la edición.

atiende a factores como el volumen de su producción, la relevancia de sus obras y el uso de sus amplias redes de sociabilidad literaria.

El objetivo de este trabajo es la reconstrucción del perfil autorial de Vaca de Alfaro a partir del estudio de su obra impresa, mediante el análisis bibliográfico. El diseño metodológico es, en esencia, la sistematización y explotación de los datos de los preliminares de sus obras impresas. La investigación persigue trazar los ámbitos y las redes de sociabilidad literaria en torno a Vaca de Alfaro, y, para ello, es necesario fijar unos parámetros medibles y cuantificables que permitan una posterior visualización del teorema. En este caso, he fijado en dos dichos parámetros: ámbitos de sociabilidad e instituciones y agentes literarios.

Los estudios socioliterarios centrados en el sujeto permiten una visión diferente a la meramente biográfica; más bien responden a cuestiones que van más allá de la simple exposición positivista de los avatares vitales del autor para centrarse en las relaciones sociales y literarias de este con su entorno. De esta forma, con datos objetivos se puede perfilar la ubicación del sujeto dentro del campo social y literario, y ponderar las relaciones que mantiene con otros agentes literarios involucrados en la creación material e intelectual de sus obras.

Considero 'ámbitos de sociabilidad' tanto espacios físicos como eventos sociales en los que el camino del autor cordobés se entrelaza con los agentes literarios involucrados en el desarrollo de sus obras. Asimismo, las 'instituciones' son organizaciones de carácter profesional, religioso o docente de las que formaron parte los antes mencionados agentes literarios, que pueden estar en íntima relación con un ámbito físico de ubicación. Y, por último, los 'agentes literarios', que son los mismos individuos que se agregan unos a otros formando redes sociales (personales, familiares, clientelares o editoriales). Estas redes son las que definirán las influencias finales y la posición de campo de los mismos[3].

En pos de obtener dichos datos cabría la posibilidad de profundizar en la biografía de cada agente literario buscando coincidencias vitales con las de Vaca de Alfaro, pero estas podrían no pasar de la mera conjetura, por lo que he optado por tomar los

[3] Dicha metodología respecto a las relaciones de los agentes literarios la tomo directamente de la empleada por el grupo de investigación BIESES, al que agradezco su compañerismo y ayuda. Un magnífico ejemplo de esta metodología y de su representación gráfica se puede observar en https://www.bieses.net/las-autoras-y-sus-redes-de-sociabilidad (Consulta: 3 de enero de 2019).

datos de la fuente primaria de coincidencia entre el agente literario y el escritor cordobés: los propios libros impresos del autor. A partir de la bibliografía de este, he analizado todas las obras impresas[4] de las que es responsable directo. Estos datos los examino bajo la perspectiva bibliográfica de la "sociología de los textos" de McKenzie (2005). Esta forma de entender la bibliografía intenta superar el concepto de Walter Greg, que postulaba que «de lo que se ocupa el bibliógrafo es de piezas de papel o de pergamino cubiertas con ciertos signos escritos o impresos. Se ocupa de esos signos nada más que como marcas arbitrarias; cuál sea su significado no es asunto suyo» (McKenzie, 2005: 27). Al contrario, la sociología de los textos propone que «se estudien los textos como formas registradas, así como los procesos de su transmisión, incluyendo su producción y recepción», acercándose palpablemente a una historia del libro que trascienda los «procesos técnicos» para entender «los procesos sociales de transmisión» (McKenzie, 2005: 30). De esta forma pretendo ir más allá de la enumeración bibliográfica (ya bien desarrollada, como en el siguiente apartado comentaré) y, a partir de ella, analizaré sus «repercusiones sociales», «las motivaciones sociales» y «las razones por las que los textos fueron escritos y leídos» (McKenzie, 2005: 31).

Las obras poéticas de Vaca de Alfaro objeto del presente estudio se podrían clasificar, siguiendo a Garrido Berlanga (2015), entre poesía pública[5] —*Obras poéticas* (1661), *Festejos del Pindo sonoros concentos de Helicón* (1662) y *Poema heroico y descripción histórica y poética de las grandes fiestas de toros…* (1669)— y libro de autor su *Lira de Melpómene* (1666)[6]. A estas hay que sumarle las escritas en prosa: *Vida y martirio de la… virgen y mártir santa Marina de Aguas Santas* (1680 [1681]) y la

[4] No he considerado los pliegos sueltos que no tuviesen intervención de otros agentes literarios o aquellos que su autoría sea atribuida.

[5] Dentro de esta categoría también se podrían incluir dos pliegos de una sola hoja: *Fue depositado el cadáver del ilustrísimo… Don Francisco de Alarcón… en la capilla del Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba…* (1675) que hallé en la librería anticuaria Bardón y *Al primero asunto del certamen poético…* (s. a.).

[6] Ruiz Pérez ya estudió esta obra desde el prisma de la representación autorial:

> Se trata, pues, de un volumen compuesto por agregación, reflejo de la voluntad autorial de fijar una imagen a través de la imprenta, poniendo su nombre en la portada de su edición, insertando en ella, justo antes de dar comienzo a la fábula núcleo del libro (hh. 17r.-38v.), un grabado con la efigie del poeta, y entretejiendo una serie de textos en los que se despliega el panegírico de la poesía, del autor y de su obra, de una parte, y la representación del grupo social e intelectual en el que se inscribe, que da sentido a su obra y que la arropa en su aparición pública (2014: 276).

desaparecida *Historia de la aparición, revelación… y milagros de la soberana imagen de nuestra señora de la Fuensanta* (1671).

Para establecer las relaciones entre dichas obras y los agentes literarios involucrados en las mismas he desglosado la información que he extraído de su contenido, portada, paratextos legales, literarios y editoriales. Así se ha creado una tabla (anexo) que detalla su función en la obra y el tipo de relación con el autor. Esta puede ser: poeta (si ha compuesto algunos versos de los que aparecen publicados en la obra), dedicatario, impresor, censor, autor de paratextos literarios o participante en la concesión de la licencia. Evidentemente, y como explicaré más adelante, no todas las funciones guardan la misma relación con Vaca de Alfaro; por ejemplo, no desempeña el mismo rol el funcionario de turno que firma la licencia en nombre del vicario que el poeta amigo del cordobés, que es interpelado directamente por este para que le firme unos versos laudatorios. De igual forma, es mayor el vínculo de un agente literario que participa en más de una obra que aquel que solo se presenta en una de ellas.

El arco cronológico del estudio lo marca la vida publicada e impresa del galeno, es decir, desde 1660 (si tenemos en cuenta la fecha de la censura y la licencia de la *Lira de Melpómene*, aunque fuese publicada más tarde, en 1666) hasta 1681. Esto abarca un período de veintiún años que tiene como epicentro geográfico Córdoba y como centralidad de la problemática la imprenta y su repercusión socioliteraria.

2. Un autor se perfila

La figura de Enrique Vaca de Alfaro ha sido definida con anterioridad por diversos investigadores, que han encaminado sus estudios en el desarrollo de cuatro vertientes diferentes: biográfica, poética, humanista y acerca de su perfil autorial.

Medio siglo atrás, Fernández de Cañete (1968) se adentró de forma somera en el conocimiento de la ascendencia familiar del autor. El aspecto biográfico ha sido estudiado y actualizado por Garrido Berlanga (2018) poniendo énfasis en su entorno familiar y en la posición que le corresponde a su estamento, entre el aristocratismo local y una cierta profesionalización. También encontramos un capítulo relativo a este menester en la obra de García Gómez (2015), en el marco de un acercamiento que tiene como eje la biblioteca del poeta y su relación con los libros.

Acerca de las dotes poéticas del galeno cordobés y de la expresión de estas se publicó un artículo de Garrido Berlanga (2018b) con la edición de una loa a las fiestas celebradas en Córdoba en veneración de san Fernando. De igual forma, los artículos de Ruiz Pérez (2014) y Garrido Berlanga (2014) exploran sus versos y sus aspectos métricos o contextualizan el sentido de su poesía. Otro acercamiento a su poética, pero, en este caso, desde la perspectiva de la polémica gongorina, fue desarrollado por Osuna Cabezas (2009) con el estudio de un soneto de la *Lira de Melpómene*. Este mismo poemario ha sido editado recientemente por Garrido Berlanga (2018c), y está introducido por un estudio crítico sobre el mito de Acteón en la poesía española aurea.

García Gómez, en la obra antes citada, estudia la biblioteca personal de Vaca de Alfaro, lo que le permite delinear su estatus de médico humanista e iluminar con base cierta la cultura bibliográfica que atesoran sus obras. Su estudio describe y pone en relación las trayectorias vitales y profesionales de los dos Vaca de Alfaro, abuelo y nieto, que compartieron profesión y pasión por las letras. Ya el abuelo de nuestro autor escribía y publicaba obras tanto médicas como poéticas, y se encontraba en una posición privilegiada dentro del campo socioliterario de su momento, compuesto por nombres desatacados como Góngora, Antonio de Paredes, Pedro de Cárdenas y Angulo, Andrés Jacinto del Águila o Pedro Díaz de Ribas. Otra faceta del perfil de humanista de Vaca de Alfaro es puesta de relieve en la tesis doctoral y posterior publicación exenta de Escudero López (1982; 2001), que centró su estudio en la edición del manuscrito *Varones ilustres de Córdoba,* en el que se pone de manifiesto el recurso a este género humanista de las galerías de retratos o de biografías como muestra de su interés por una tradición conformada por un parnaso local.

Tal vez la vertiente más examinada en los estudios recientes sea el análisis del perfil autorial del cordobés, con los trabajos de la ya citada Garrido Berlanga (2016a, 2015, 2013), realizados en el contexto de su tesis doctoral, y con artículos centrados en las estrategias editoriales del poeta. En dichos artículos la investigación se fundamenta principalmente en el análisis de la tipología editorial y de los paratextos de sus obras poéticas. De la clasificación de sus obras poéticas por tipologías editoriales, Garrido Berlanga concluye que el interés de Vaca de Alfaro por la poesía está ligado principalmente a la modalidad «circunstancial», al tiempo que destaca que en las obras del

galeno se trasluce un «estilo heroico» como «estrategia para elevar el objeto literario» (2015: 70 y ss.).

Desde el prisma bibliográfico, y en tono general, se encuentra la catalogación y el comentario de la producción impresa y manuscrita llevada a cabo por Garrido Berlanga (2018a). Antes, esta investigadora (2016b) escribió la historia textual de la *Lira de Melpómene* analizando los cuatro ejemplares conocidos de dicha edición y parte de la historia de su transmisión y lectura, a través de los *ex libris* y *marginalia*, como huellas de sus poseedores.

Según se aprecia, la faceta de escritor de Vaca de Alfaro se encuentra iluminada por la crítica, pero con el presente estudio pretendo una (re)interpretación de los datos existentes a partir de la explotación del valor sociológico del espacio tipográfico, para dilucidar los mecanismos autoriales y de representación que el poeta utilizó.

3. Un discurso en red

Como ya mencioné, interesa ver cómo se perfila la imagen autorial de Vaca a través de sus obras, y para ello acudo a los paratextos de las mismas. La argumentación de estos gira alrededor de dos temáticas principales: la primera es la contraposición del valor del ocio con profesión y posición social. Son muy significativas las posturas adoptadas por las diversas voces paratextuales en función de su expresión escrita, pero siempre manteniendo un discurso unitario. Diferenciando estos textos entre prosa y verso, censuras y poemas preliminares, se observa cómo el tema desarrollado difiere según se haya empleado una expresión u otra. Así, las censuras (todas en prosa, como es habitual) imponen la importancia de la profesión de médico respecto a la de poeta, primando la profesión respecto al ocio; no ocurre lo mismo cuando se compara su faceta de médico con la de historiador, quedando en este caso la balanza nivelada. Los versos paratextuales insisten en esta misma contraposición, pero invierten la jerarquía de sus elementos, ya que ahora se eleva la categoría de poeta al compararla con la profesión de médico. La segunda línea de argumentación paratextual, expresada tanto en verso como en prosa, consiste en el encumbramiento genealógico del autor, y no muestra divergencias entre los distintos componentes de los preliminares, aunque sí diversos estilos formales en su expresión, con variedad de métrica y curiosidades como lucidos poemas acrósticos.

Respecto a la primera temática, en los paratextos de sus obras se aprecia una tensión entre la labor del poeta y la del historiador, a la que a veces se apela como un modo de elevar la escritura de Vaca de Alfaro, resaltando una modalidad que sí contaba con un mayor beneplácito social por los precedentes clásicos. El rol de historiador no menguaba la figura social de quien ostentaba un cierto rango en la aristocracia urbana, más bien, al contrario, la igualaba a la honorabilidad de su profesión de médico, reafirmando así su figuración autorial. De forma especifica se muestra una contraposición entre el ocio y el trabajo. Así se contrapone también la función del poeta y la del prosista, ya que en la censura de la obra poética *Lira de Melpómene,* José de Victoria y Dávila, como era común, deja los versos de Vaca de Alfaro en el estricto ocio, como cosa menor, frente a su profesión de médico:

> Que el sabio ha de permitir algún ocio a su principal estudio, pero de tal suerte que no haya ocio dentro de ese mismo ocio; quiere decir, que el tiempo en que cesa de su principal estudio no se ha de gastar en total ocio, sino entretenerle en otra facultad más suave, y que no pide tan severa e intensa aplicación del ánimo. (1666, fol. [3]r)

Algo diferente se aprecia en las censuras a su obra en prosa *Vida y martirio de la gloriosa y… mártir Santa Marina de Aguas Santas* donde su faceta de historiador sí se iguala en prestigio a su profesión de médico, siendo en puridad también parte de su consabido ocio. Así lo exponen Ignacio de Vargas, Juan Antonio de Taboada y Nicolás de Burgos en una censura que firman conjuntamente:

> Parece no habían de sobrarle atenciones para empleo, al parecer, tan distinto, y es así que no le sobran, sino que las mismas atenciones a lo médico son para lo histórico, atenciones por la afinidad y parentesco que tienen entre sí por lo achacoso la antigüedad y los cuerpos. (1680 [1681], fol. [4]r)

Para la misma obra, el censor Juan de Pineda ahonda en dicha comparación entre su profesión y su ocio de historiador, posicionándolos al mismo nivel:

> Y es de alabar, y aún de admirar, que su autor en sus infatigables estudios, sin faltar a los de su profesión, en que tiene tan buen lugar y asiento su crédito y caridad no cesa continuamente de descubrir de la venerable antigüedad y sus profundos abismos novedades singulares. (1680 [1681], fol. [5]r)

Pedro Ruiz destaca cómo Vaca de Alfaro en la *Lira de Melpómene* esgrime la metáfora de la poesía como "fármacon" dentro del debate por la dignidad de esta, y «la proyecta hacia alguna de las cuestiones candentes en la configuración de la poesía moderna» (2014: 280 y ss.). Siguiendo este hilo, en dicha obra se observa la censura de Juan Caballero[7],

> No he hallado en toda la obra cosa que se oponga a nuestra santa fe o costumbres católicas, antes, no olvidando el autor su piedad, da alguna vez documentos importantes para ella, y así no son estas solamente flores, sino frutos muy sazonados, con que sabemos es cierto que la poesía discreta no solamente cura los cuerpos, sino los ánimos, con que el autor, no saliendo en esta obra de su esfera médica, la excede y la mejora. (1666, fols. [2]r-[2]v)

Espigaré, ahora desde la vertiente de los poetas, otros ejemplos que ahondan en esa dualidad entre el ocio y la profesión, siendo el primer tema fundamental en las ediciones estudiadas. Buen número de los versos paratextuales que arropan las obras de Vaca de Alfaro son encomiásticos (hasta aquí nada inusual), y se caracterizan por resaltar su profesión de médico, o incluso, su afición como historiador. De este modo lo hace su hermano, Juan de Alfaro y Gámez que cobra especial importancia por el alto peso en la relación con el autor (como se verá más abajo) y por formar parte del primer elenco de poetas que glosaron versos encomiásticos a Vaca de Alfaro, destacando a la par su rol de médico y de poeta:

> Apolo que por signos su luz gire,
> si su lira te dio con franca mano,
> también te dio la ciencia que a Galeno,

[7] Cito textualmente de su artículo.

para que con tu pluma y con tu lira
segundo Apolo fueses, nuevo Jano,
y en ambas ciencias de conceptos lleno. (1662, fol. [10]r)

Acerca de esta disyuntiva fueron profusos los versos aparecidos en la *Lira de Melpómene* (1666), a cargo de Andrés Jacinto del Águila[8],

Esta de tu discurso alta fatiga
de los galenos, noble tregua breve
que a los moldes intrépida se atreve,
a célebres elogios mil obliga, (fols. [8]v-[9]r)

de Daniel Sayol,

Lo acorde y concertado de tu lira
suene en dos polos, erudito Alfaro,
que eres de ciencias luminoso faro,
a quien labró Mecina inmortal pira, (fol. [10]r)

y, también, Juan Torralbo y Lara,

Docto médico elegante
grande ingenio en quien la ciencia
se halla con excelencia,
por ser perpetuo estudiante.
El orbe te aplauda y cante
por singular y por solo,
desde el uno al otro polo,
con verdad y sin excusas,

[8] Para la realización del manuscrito *Varones ilustres de Córdoba* (mss. Biblioteca Capitular Colombina de Sevilla), Vaca de Alfaro acudió a diversas bibliotecas de personajes cordobeses a los que él mismo consideró amigos (García Gómez, 2015: 60). Entre estas personas encontramos varios agentes literarios que escribieron versos elogiosos al galeno, como fueron: Tomás de los Ríos, Martín Alonso (Alfonso) de Cea y Andrés Jacinto del Águila.

por Archihomero en las musas,
y en medicina Archiapolo. (fol. [10]v)

Siendo esta la tónica de los versos de los otros agentes literarios, considero que encajaban a la perfección con el propósito del galeno: resaltar sus virtudes en la ciencia de la medicina y, por ende, por el objetivo perseguido con la publicación de sus obras. Dentro de estas poesías encomiásticas, uno de los rudimentos más empleados para ensalzar la figura de Enrique Vaca fue su comparación con personajes históricos célebres. Si bien es cierto que cuantitativamente las comparaciones con hombres de letras (16) superan a las comparaciones con médicos insignes (6), la equiparación más recurrente fue con Galeno, en 4 ocasiones.

Médicos	Hombres de letras
Galeno (4)	Demóstenes (3)
Hipócrates (1)	Ovidio (2)
Avicena (1)	Dante (2)
	Taso (1)
	Cicerón (1)
	Homero (1)
	Petrarca (1)
	Ludovico (1)
	Baronio (1)
	Lucano (1)
	Góngora (1)
	Séneca (1)

Este elenco de personalidades también se puede agrupar de forma no excluyente, de modo que representaría los ejes principales de la argumentación para ensalzar a Vaca de Alfaro en sus obras[9], como un canon clásico de autoridades y de personalidades relevantes en la tradición cordobesa (Avicena, Lucano, Góngora y Séneca).

[9] Aparte de los ya mencionados roles de médico y hombre de letras.

La segunda temática que se desprende de los versos que contribuyeron a consolidar la figura de Vaca de Alfaro socialmente fueron aquellos que se encargaron de dar lustre a su 'apellido' de forma explicita. El ensalzamiento de la raigambre genealógica fue otra de las estrategias empleadas en aquel momento por la nobleza y por las clases ascendentes para mejorar su posicionamiento social. El primer poeta que escribió acerca de esta temática fue Juan de Gálviz Valverde y Valenzuela (1662, fol.s [8]r-[8]v) con una silva acróstica donde en vertical, encabezando cada verso, se lee «LENRIQUE-VACADEALFARO». En la obra *Vida y martirio de la gloriosa y… mártir Santa Marina de Aguas Santas* fue en la que mejor se pudo apreciar esta mecánica de representación mediante las composiciones de Andrés de Gahete, primo del autor,

> Este tractado es Sol sereno y claro,
> que de la historia ahuyenta las tinieblas
> y las convierte en bellos resplandores,
> que si es Al-Pharo, es luz, su ingenio es raro,
> que deshace desde hoy con sus fulgores
> de aqueste asumpto las confusas nieblas, (1680 [1681], fol. [12]r)

y de Melchor Manuel de Alfaro y Gámez, hermano de Enrique,

> El nombre es maravilloso
> de Alpharo ilustre es y raro,
> es Alto-Pharo y preclaro
> de la historia prodigioso.
> Es el nombre misterioso
> letra, isla y torre luciente,
> celebren de gente en gente
> tan erudito tractado,
> pues también has aclarado
> esta historia siendo oriente. (1680 [1681], fols. [13]r-[]13]v)

Es reiterativo en los versos paratextuales la comparación de su apellido Alfaro-Faro y la función de ambos de dar luz y alejar las tinieblas de la historia. Sin que aparezca de forma explícita, pero sí como referencia directa a su digna genealogía, se lee la décima de Gonzalo de Suso y Castro, encumbrando también su apellido, comparándolo con su abuelo,

> Sin lisonja y sin agravio
> su apellido causa honor
> en el grado y esplendor
> que te ilustra y que te inflama,
> con que segundo te aclama
> Córdoba, Henrique y Doctor. (1666, fols. [9]v-[10]r)

Con este mismo argumento, Juan Laso (1666, fols. [10]v-[11]r) glosa una décima que escribió Góngora al abuelo de Vaca de Alfaro. Esta forma refuerza doblemente la figura del médico cordobés, tanto por su apellido como por su linaje, con potestad añadida de contar con los versos del mismísimo Góngora para consolidar su argumento. Todas las obras están plagadas de referencias para elevar el prestigio de la ascendencia de los Vaca de Alfaro, ya sea de forma directa por el autor o a través de los versos de otros. Los mecanismos directos que utilizó Vaca de Alfaro fueron, por ejemplo, indicar que su hermano fue discípulo de Velázquez, a quien compone una poesía; trasladar a sus libros impresos versos encomiásticos de poetas bien situados como Colodrero y Villalobos, dedicados a su hermano y a la calidad como pintor de este, o sus propios versos encomiásticos a su tío, Bernardo de Cabrera, de los que me ocuparé más adelante.

De este conciso acercamiento cualitativo a los argumentos paratextuales llevados a cabo por los agentes literarios del teorema, se destaca desde su individualidad una acción colectiva, pero distinguiéndose un discurso unitario en pos de establecer una figura 'publicada' en el centro social-literario del panorama cordobés.

De lo cualitativo daré paso a lo cuantitativo, de forma que se pueda establecer el perfil de las voces paratextuales y ponderar su repercusión en el discurso unitario.

Tras el estudio de los agentes literarios participantes en las obras mencionadas y su relación con el médico Vaca de Alfaro, se han obtenido los siguientes datos: de un total de 50 agentes literarios, 32 han sido clasificados como poetas (64%); 8 son censores (16%); 5 son dedicatarios (10%); 2 son impresores (4%), al igual que 2 son firmantes de licencias (4%) y, por último, 1 corresponde a un autor de un paratexto literario en forma de carta (2%).

Estos datos se vinculan directamente con el tipo de relaciones que establecieron dichos agentes literarios con Vaca de Alfaro. Las relaciones son clasificadas como: personales, familiares, clientelares o editoriales. Considero relaciones 'personales' aquellas que se establecen en una línea de horizontalidad entre iguales, que se desarrollan dentro del marco de lo personal y que trascienden al impreso; 'familiares' aquellas que demuestran que efectivamente hay consanguinidad entre el autor y el agente literario; 'clientelares' son las que su relación es vertical, deja se ser una relación entre iguales, ya que el fin de la misma relación aspira al encumbramiento del autor (solicitante) a una esfera superior a partir de la dádiva que el mecenas pudiera otorgarle; por último, las 'editoriales' son las que en puridad más se alejan (a primera vista) de las personales, debido a que su relación se basa en el mercantilismo editorial (autor-impresor) y las exigencias legales derivadas de la práctica editorial (autor-licencia). A cada agente literario solo se le ha asignado un tipo de relación con el galeno, la más determinante, aunque de forma evidente pudieran ser varias. Por ejemplo, Juan de Alfaro y Gámez, hermano del autor, compone y publica versos en tres de sus obras, de forma que la primera relación que se puede colegir entre ambos es la personal, pero, tras el estudio de dichos versos, prima por encima de ella la familiar.

Todas estas relaciones parten del escritor cordobés Vaca de Alfaro como centro del teorema, ya que en él comienzan a fluir dichas relaciones con un sentido, el de ver su obra publicada y los réditos sociales que con ella se produzcan. De esta forma, parte de él (en la mayoría de los casos) la solicitud de poemas laudatorios a amigos (relación personal), a familiares (relación familiar), la postración de la obra a los pies de los mecenas (relación clientelar), la contratación de los servicios de las imprentas (relación editorial) y la solicitud de las licencias pertinentes avaladas por censores electos (relación editorial). De esta suerte, las relaciones entabladas dentro del marco de la sociología de la edición literaria del autor son: 29 son personales (58%), 13 editoriales

(26%), 5 clientelares (10%) y 3 familiares (6%). Estos se pueden considerar datos absolutos, pero para demostrar su influencia real en las obras tendríamos que ponderar dichos datos en relación al número de apariciones de estos agentes literarios en las obras.

Así, un solo agente literario aparece en 4 de las 6 obras estudiadas, y es el impresor Andrés Carrillo Paniagua, el cual establece una relación editorial con el autor. La que a priori sería la relación más débil en función de la cercanía con el autor se convierte en un dato relevante porque este peso (4 de 6) lo dota de significancia: primero por la propia duración de la relación en el tiempo y, segundo, porque las características formales y materiales de las obras cobran una mayor relevancia, ya que tras esta relación cabe suponer una mayor cercanía del autor a la prensa. Con 3 apariciones tenemos a Juan de Alfaro y Gámez en su relación familiar, ya citado, que publica distintos poemas y cuya figura se torna muy relevante para los objetivos del autor, como hemos visto en el estudio de las prácticas del verso. Con 3 también tenemos a José Hurtado Roldan[10], en su función editorial de otorgador de licencia. Esta sí puede representar mejor el tipo de relación editorial, más alejada del propio autor, y, por lo tanto, menos útil para su fin perseguido. Con 2 apariciones tenemos a 7 agentes literarios, en relación personal, que firman poemas. Estos son: Baltasar de los Reyes, Ignacio de Almagro, Juan Antonio de Perea, Juan Ruiz de Rebolledo, Roque de San Elías, Matías de Guete y Juan Laso. También con 2 tenemos a Juan Caballero, en su relación editorial, siendo el único censor al que recurre para dos obras distintas. Estos tres últimos agentes literarios, como ya se ha visto, incidieron de forma patente con su discurso en su delimitación autorial. Más adelante mostraré cómo se traducen dichas relaciones y sus pesos a la cotidianeidad de la vida de Vaca de Alfaro y qué relevancia tuvieron para su desarrollo socioliterario, pero ahora considero relevante destacar cómo, aun siendo las relaciones personales (58%) el eje que vertebra su red social, es la editorial y la familiar la que dan unos pesos mayores que desequilibran la balanza y, por lo tanto, dicha red.

[10] Los títulos con los que aparecía en las licencias de las obras son: doctor, capellán de su majestad, canónigo doctoral de la iglesia real y colegial del Salvador, de la ciudad de Granada, visitador general de las iglesias de la ciudad de Córdoba, provisor y vicario general de ella y su obispado (Collantes Sánchez, 2017: 402-403).

El estamento de profesionales jurisconsultos destaca por su aparición en las obras. De esta forma firman sus versos Daniel Sayol, Francisco Durán de Torres, Gonzalo de Suso y Castro y Juan León y Vargas. Desconozco si este hecho es una casualidad o si puede responder a alguna afiliación hacia ese sector.

4. La trama de la sociabilidad

En este punto quisiera entrelazar los diferentes ámbitos de sociabilidad, agentes literarios y a las instituciones que aparecen en sus obras con la trayectoria vital y social de Vaca de Alfaro, con el fin de contestar a la pregunta de cómo o qué estrategias siguió para medrar socialmente y cumplir su objetivo, y si la impresión de sus obras jugó un papel determinante en ello.

El primer espacio en el que debo detenerme es el asentamiento inicial de los antecesores de Enrique Vaca de Alfaro en Córdoba. Estos, según «Luis María Ramírez de las Casas-Deza […] indica que Juan Fernández de Alfaro y María de Evia y Vaca instalaron la casa familiar en Córdoba "en lo alto de la calle de las almenas"» (Garrido Berlanga, 2016a: 25), en la actual Plaza de Vaca de Alfaro, quiere decir que pertenecían al barrio de San Miguel. En relación a este barrio, Teodoro Ramírez de Arellano dice, en comparación con el de San Nicolás de la Villa, que en él se encontraban «interpoladas» distintas clases sociales, «desde las más elevadas a las más necesitadas y dignas de consideración por su pobreza, teniendo entre estas últimas algunas de las costumbres relajadas…» (1976: 345). Más interesante parece el análisis que hace Aranda Doncel para finales del siglo XVI acerca de la zona, indicando que en ella «sobresalen profesiones liberales, artesanos y labradores, frente a una menor implantación de los estamentos privilegiados» (1984: 22). Esto concuerda con el estatus de la familia, siendo los antecesores más cercanos médicos o boticarios, aunque cabe señalar que, en dicha collación, su casa portaba el escudo de armas de la familia en la entrada, signo inequívoco de pertenecer, cuando menos, a un estatus social acomodado[11]. Centro en este punto de partida la vinculación social-geográfica del médico cordobés.

[11] Enrique Soria (2011) enumera algunas de las «prácticas culturales que buscaban imitar los hábitos y las pautas de comportamiento propias de la nobleza» para la representación de una imagen de poder en la sociedad. La familia Vaca de Alfaro siguió muchas de estas prácticas como la imposición del escudo de armas en la fachada de la puerta

En relación a la propia morada de Enrique Vaca de Alfaro, Garrido Berlanga dice,

> Estudiando los documentos notariales del Archivo Histórico Provincial de Córdoba podemos conocer detalles como el lugar en el que se encontraba la vivienda en la que Enrique Vaca estableció su morada junto a su esposa Bernarda Cabrera y sus tres hijos: en el barrio de Santo Domingo de Silos[12], en una casa ubicada frente a la puerta del Colegio de la Compañía de Jesús. (2016a: 76)

Este dato es importante para entender el ambiente que rodeó e influyó al autor y su obra. El emplazamiento del Colegio de la Compañía de Jesús[13], regentado por los jesuitas, es asimismo determinante en la publicación de sus obras. El dato más relevante es que hasta 5 de los 8 censores que juzgaron sus obras pertenecían o estaban directamente relacionados con dicho colegio (o con el de Santa Catalina), firmando 3 de estos censores como jesuitas. No es un dato extraño en Córdoba para ese tiempo si se tiene en cuenta que de las 201 obras poéticas impresas en dicha ciudad entre 1650 y 1750, el 81% de los censores que en ellas aparecen eran clérigos, siendo el 35,7% de ellos jesuitas. Se constata el posicionamiento de autoridad de los jesuitas sobre la poesía impresa en la ciudad cordobesa (Collantes Sánchez, 2016: 624). Ya vimos algunos ejemplos de qué manera estos censores vinculados institucionalmente con los jesuitas, y pertenecientes al ámbito de sociabilidad más próximo al galeno, interpretaban el acercamiento de este

(Fernández de Cañete Quadrado, 1968: 46), compra de capillas funerarias, conformación de grandes bibliotecas, pinturas y retratos…

[12] El autor se identifica como «parroquiano de Santo Domingo de Silos y devoto de este glorioso santo» (Garrido Berlanga, 2014: 421).

[13] El Colegio de la Asunción se erige en la colación de Santo Domingo de Silos en 1568, a costa del doctor Pedro López de Alba, médico del emperador Carlos de Gante (Rey Díaz, 1946: 22) y más tarde de su hijo Felipe II. El doctor, que pasó los últimos años de su vida en la ciudad califal, emprendió la construcción de este colegio con el fin de dotar a la ciudad de una escuela para niños pobres, en donde aprenderían letras y los formarían como futuros ministros de Dios. La creación de esta institución fue gracias al maestro Juan de Ávila, que a la sazón moraba en Montilla, y que le unía una estrecha relación de amistad con el potentado médico Pedro López, y por su intermediación, este último dispuso todo para que el proyecto se desarrollase.

El colegio, por petición expresa de su fundador, quedó bajo el auspicio de la Compañía de Jesús, siendo esto ratificado por el papa Gregorio XIII. Para el tema que nos ocupa, los colegiales de la Asunción recibían la formación en «Letras y las Artes y las Ciencias Sagradas» en el vecino edificio de Santa Catalina de los jesuitas.

a las prensas. La vinculación de Vaca de Alfaro con los jesuitas, más allá de su proximidad vecinal y las influencias que de ella pudiesen emanar, se extiende también al estamento clasificado como poetas, dentro del cual, 3 de ellos formaban parte de dicho colegio y otro más firmaba sus versos como jesuita.

Volvamos ahora a los ámbitos de sociabilidad. Como ya vimos, Enrique Vaca de Alfaro mudó el emplazamiento de su casa a la collación de Santo Domingo de Silos, de la que el historiador Aranda Doncel nos cuenta que «las parroquias del Salvador y Santo Domingo son zonas elitistas. Los miembros de la aristocracia tienen una amplia representación, al igual que los mercaderes, profesionales liberales y clérigos» (1984: 23). Se aprecia un salto estamental respecto a su origen familiar desde el barrio de San Miguel al de Santo Domingo. A esto hay que añadir unos sucesos de interés que ocurrieron en la zona de mayor poder dentro de dicha collación, la que alberga la centralidad de la vida social, que es la propia iglesia de Santo Domingo de Silos (unificada con la del Salvador), que tuvieron influencia en la propia imagen de poder del galeno. El primero de estos sucesos fue en 1666, fecha de la publicación de la *Lira de Melpómene*, cuando se reedificó la iglesia y se amplió con una torre por «el Obispo D. Francisco Alarcón y Covarrubias, por cuya razón colocaron sus armas sobre la puerta que da al Oriente» (Ramírez de Arellano y Gutiérrez, 1976: 385). Cabe recordar aquí que la edición *Obras poéticas* (1661) la dedicó Vaca de Alfaro al doctor Alonso de Burgos, a la sazón médico de cámara de dicho obispo. Desde aquel entonces, Vaca de Alfaro, con este movimiento editorial y con otros tantos sociales consiguió hacerse con el tiempo con el puesto vacante de médico del obispo Francisco de Alarcón y Covarrubias.

El segundo fue cuando se creó el retablo mayor de dicha iglesia «a expensas del licenciado D. Bernardo de Cabrera, Beneficiado de esta parroquia» (Ramírez de Arellano y Gutiérrez, 1976: 385), tío-abuelo cercano del poeta cordobés. Los lazos que unieron a ambos ya quedaron lo suficientemente aclarados en el artículo de Garrido Berlanga (2018: 256-262), pero solo quisiera destacar su lazo de unión familiar al casarse Vaca de Alfaro con su prima, Bernarda de Cabrera, la cual estaba bajo la tutela del licenciado Bernardo de Cabrera. Siendo ambos del mismo estamento social, es posible que el poder adquisitivo de Vaca de Alfaro mejorase gracias a las diferentes herencias

recibidas por su mujer, y que esto pudiera ser el origen para comenzar a construir su propia biblioteca (García Gómez, 2015: 41-43). Esta biblioteca no llegó a ser tan importante ni conocida como la de su tío, pero sí llegó a ser una gran biblioteca de perfil médico-humanista (García Gómez, 2015), sobre todo a la muerte de dicho tío, por la que pudo heredar parte de la suya. Me interesa resaltar cómo en uno de los dos sonetos que Vaca de Alfaro le dedicó en su *Lira de Melpómene* al licenciado Cabrera, en concreto uno a su biblioteca, lo lisonjea cómo prohombre por la posesión de la misma, también por su conocimiento de «urnas y medallas», y cómo su nombre prevalecerá sobre el «tiempo, la muerte y el olvido» (1666, fol. G5, v). Viéndose el propio Vaca de Alfaro afamado por su conocimiento de la historia, de la numismática, de inscripciones de epitafios y por su propia biblioteca, ¿no sería otra forma de encumbrarse a sí mismo a través de la imprenta, al mismo nivel que el célebre beneficiado Bernardo de Cabrera?

El último ámbito físico de sociabilidad en relación a la 'vida publicada' de Vaca de Alfaro es la iglesia de Santa Marina. En dicha iglesia parroquial se encontraba enterrada casi toda la familia, con sus epitafios correspondientes (Garrido Berlanga, 2016a: 25), incluido el propio Enrique Vaca de Alfaro. Este hecho, que imita la tradición de los nobles, también suponía un acto de enaltecimiento social incluso en la muerte. Las iglesias eran unos de los principales lugares de sociabilidad, y el haber pagado un buen emplazamiento para la posteridad en ella, conllevaba respeto y admiración. Solo cabe recordar la obra que imprimió *Vida y martirio de la gloriosa y milagrosa virgen y mártir Santa Marina de Aguas Santas* poco antes de su muerte, restituyendo a la verdadera santa Marina de Aguas Santas a la devoción de la parroquia por la (mal impuesta, según su autor) santa Marina Margarita Antiochena. Esta obra la dedicó al beneficiado de dicha iglesia, el licenciado D. Pedro de Navarrete y Cea, el cual agradeció su labor a Vaca de Alfaro mediante una epístola, que el propio galeno se preocupó de imprimir en el libro haciendo público este reconocimiento. Todos estos sucesos acaecidos en lugares relevantes en la vida de Vaca coadyuvaron a mejorar su imagen dentro de la sociedad cordobesa.

No todos los ámbitos de sociabilidad han de ser estrictamente físicos, pueden ser actos sociales de reunión, celebraciones o festejos en los que el autor participe junto

con los agentes literarios. No se debe olvidar que durante el Barroco y sus años venideros, el espacio de lo público era de vital importancia en la vida cotidiana de los ciudadanos. En Córdoba,

> Fiestas, vida y sociedad son una tríada indisoluble durante el siglo XVII. Cualquier acto cobra sentido social a partir de su dimensión festiva, y la imagen y la apariencia externa se convierten en elementos imprescindibles al servicio de la articulación social del grupo de individuos y sus acciones. (Álvarez Amo y García Aguilar, 2008: 37)

En este contexto se relaciona personalmente el médico cordobés con algunos de los agentes literarios mencionados. Por ejemplo, en los festejos celebrados en el Real Convento de San Agustín por la canonización de santo Tomás de Villanueva, que se acompañó de un certamen poético, participaron Vaca de Alfaro y Martín de Angulo, caballero veinticuatro de la ciudad. El médico no solo asistió y escribió la relación de las fiestas que posteriormente se publicaría[14], sino que también participó en dicho certamen, y Martín de Angulo fue comisario y juez del certamen, entablando así relación y afinidades cercanas. Tanto fue así que el galeno cordobés le dedicó en 1669 su obra *Poema heroico y descripción histórica…*

A tenor de otra festividad, en este caso en loor de la Purísima Concepción de la Virgen María celebrada en la iglesia de Santa Marina de Córdoba en 1662, Vaca de Alfaro[15] leyó unos versos, al igual que también lo hizo Baltasar de los Reyes, agente literario que firma unos poemas paratextuales en dos de sus obras. En la misa que se celebró en dicha festividad, tal y como nos cuenta el autor, sus oficiantes son entre otros: Bernardo de Cabrera, tío del autor del que ya hemos hablado y Juan de Pineda, beneficiado de la iglesia de San Salvador. Este último fue el censor de la obra *Vida y martirio*

[14] A este tema Vaca de Alfaro escribió su libro *Obras poéticas…* (1661) que en la actualidad se encuentra desaparecido, pero se conservan dos textos impresos relativos a dichos festejos a él atribuidos (considero que con razón): *Poetica palestra, y literal certamen… A su hijo sancto Thomas de Villanueua… que el Real Conuento de San Augustin… consagra a su canonoçacion gloriosa* [S.l.: s.n., s.a.] y *Relacion de las fiestas, que el Real Conuento de San Augustin de la ciudad de Cordoba, a celebrado a la canoniçacion de santo Thomas de Villanueua…* [S.l.: s.n., s.a.] (Garrido Berlanga, 2018a: 12-14).

[15] El autor hace una descripción de las fiestas en su obra *Festejos del Pindo…* (1662).

de la… virgen y mártir Santa Marina de Aguas Santas (1680 [1681]) que vio la luz años más tarde.

A buen seguro que esta línea de trabajo acerca de Enrique Vaca de Alfaro no está agotada, cuanto más se indague, más redes socioliterarias saldrán a la luz y pondrán en valor un discurso compartido. La continuación natural para desenmarañar la intrincada relación socioliteraria pasaría por el estudio profundo de sus manuscritos y por la investigación en archivos.

Otro mecanismo muy determinante en la estrategia del autor es la estampación de su retrato en la obra de la *Lira de Melpómene*. No solo continúa una práctica de la nobleza al ser retratado, sino que se inmortaliza en letras de molde. Este hábito también llegó a ser usual, pero si observamos con detalle la imagen y la comparamos con las de otros poetas de su misma época, vemos cómo estos se adornan con ángeles que coronan con laureles y suenan trompas, o instrumentos propios de las musas como liras o flautas. Mientras que en el retrato de Vaca de Alfaro sigue primando su faceta de médico cuando se lee el lema que lo acompaña: «D. Henricus Vaca de Alfaro Cordubensis, qui medicinam genios duce amplexus est Salmanticae, ipsam que promovit et illustravit. Anno MDCLXIV, aetatis XXIX»[16].

[16] La interpretación de la imagen, así como la trascripción del lema, se las debo al Prof. Ruiz Pérez. Próximamente se podrá consultar la web (www.silem.es) del proyecto de investigación *Sujeto e institución literaria en la edad moderna* (FFI2014-54367-C2-1-R de Plan Estatal de I+D+i) en el que se desgrana la conformación del sujeto autorial en la Edad Moderna. Allí se podrá consultar dicho retrato.

5. Valor y alcance del espacio tipográfico

Las clases sociales acomodadas que por el ejercicio de su profesión (liberal, en este caso) o por la dote del cónyuge, a través del matrimonio, tenían el suficiente capital, adoptaban las costumbres de la nobleza de cara a la sociedad para medrar en ella. Así mandaban esculpir sus escudos de armas en las fachadas de sus casas, compraban esclavos y carruajes de tiro, se rodeaban de servidumbre, compraban capillas funerarias, encargaban retratos a pintores de renombre, ejercían de mecenas de la cultura libresca y pictórica…, todo ello con el fin de posicionarse socialmente en un estamento superior que por nacimiento le era negado.

En el presente estudio se ha podido constatar que, además de muchas de las tácticas anteriores, Enrique Vaca de Alfaro también empleó otra estrategia de posicionamiento socioliterario: la consolidación de una imagen de prestigio de médico, historiador y poeta a través de la imprenta, con la utilización de una red de sociabilidad en torno a sus escritos literarios, que lo dignificó y posicionó en un estrato social superior. El galeno cordobés planificó estratégicamente sus publicaciones impresas para

mejorar su situación vital y la de su familia, siendo su acercamiento a las prensas una de sus principales bazas.

En sus pasos se observa una clara línea ascendente en el ámbito social: la mejora en la ubicación de su morada, trasladando la misma a una mejor collación, donde él mismo sería protagonista por sus relaciones profesionales-familiares; se aprecia su ascenso económico tras el matrimonio con María Bernarda de Cabrera, lo que le permitió tener una de las mejores bibliotecas cordobesas del momento; consiguió el puesto de médico de cámara del obispo Francisco de Alarcón y Covarrubias tras seguir unas estrategias, que incluían las editoriales, para obtenerlo; y, por último, ser enterrado en la iglesia en la que su figura a la sazón era relevante y respetada. Se podría decir que Enrique Vaca de Alfaro tuvo el éxito social que él mismo se forjó, que utilizó los mismos rudimentos que otros de su tiempo ya siguieron, pero que por sus dotes humanísticas y su acertada visión de la influencia de las prensas supo añadir otra estrategia, la editorial, que le aseguró ese éxito de forma definitiva. A través de esta estrategia editorial, con la imprenta como motor de difusión, proyectó una imagen de médico relevante, refrendada por toda una red de personalidades que, mediante sus escritos y versos, también ensalzaron su figura de poeta e historiador. Amistad, mecenazgo y clientelismo a favor de su causa.

Tras este análisis de la producción impresa de Vaca de Alfaro a la luz de la sociología de los textos, junto con las conclusiones socioliterarias extraídas de ellos, se pone de manifiesto el papel de la imprenta como medio de representación de la realidad social de su tiempo (McKenzie, 2005: 32). En este trabajo se han dado unas pautas metodológicas que bien podrían servir para considerar las prácticas editoriales en la Edad Moderna como estrategia, no solo de posicionamiento en el campo literario, sino también social. Así se demuestra que mediante el estudio bibliográfico se puede traspasar la línea literaria para transcender a las relaciones sociales del autor y, por ende, de un momento histórico del mismo.

Anexo[17].

Agente literario	Función en la obra	Relación con Vaca de Alfaro
Alonso de Alarcón	Poeta	Personal
Alonso de Burgos	Dedicatario	Clientelar
Andrés Carrillo Paniagua	Impresor	Editorial
Andrés de Castillejo y Baena	Poeta	Personal
Andrés de Gahete	Poeta	Familiar
Andrés Jacinto del Águila	Poeta	Personal
Baltasar de Artieda	Poeta	Personal
Baltasar de los Reyes	Poeta	Personal
Cristóbal León y Rojas	Poeta	Personal
Cristóbal Tortolero	Poeta	Personal
Daniel Sayol	Poeta	Personal
Diego de Escobar	Censor	Editorial
Diego Pérez de Paniagua	Poeta	Personal
Florencio de Medina	Censor	Editorial
Francisco Antonio de Cea y Paniagua	Impresor	Editorial
Francisco Blázquez de León	Poeta	Personal
Francisco Durán de Torres	Poeta	Personal
Gonzalo de Suso y Castro	Poeta	Personal
Ignacio de Almagro	Poeta	Personal
Ignacio de Vargas	Censor	Editorial
José de Victoria Dávila	Censor	Editorial
José Hurtado Roldán	Licencia	Editorial
José Mesía	Poeta	Personal
Juan Agustín de Castellanos	Poeta	Personal

[17] Por cuestiones de espacio remito a la *Biobibliografía de la poesía bajobarroca cordobesa (1650-1750)* (Collantes Sánchez, 2017) para conocer con detalle la semblanza socioprofesional de estos agentes literarios.

Juan Antonio de Perea	Poeta	Personal
Juan Antonio de Taboada	Censor	Editorial
Juan Antonio Zapata	Poeta	Personal
Juan Caballero	Censor	Editorial
Juan de Alfaro y Gámez	Poeta	Familiar
Juan de Galviz Valverde y Valenzuela	Poeta	Personal
Juan de Pineda	Censor	Editorial
Juan Gil del Muro	Poeta	Personal
Juan Laso	Poeta	Personal
Juan León y Vargas	Poeta	Personal
Juan Ruiz de Rebolledo	Poeta	Personal
Juan Torralvo y Lara	Poeta	Personal
Luis Gómez Bernardo Fernández de Córdoba y Figueroa	Dedicatario	Clientelar
Martín Alonso de Cea y Córdoba	Poeta	Personal
Martín Angulo y Contreras	Dedicatario	Clientelar
Mateo Soriano de Carranza	Dedicatario	Clientelar
Matías de Guete	Poeta	Personal
Melchor Manuel de Alfaro	Poeta	Familiar
Miguel de Colodrero y Villalobos	Poeta	Personal
Miguel de Vega y Serna	Licencia	Editorial
Nicolás de Burgos	Censor	Editorial
Pedro de Fuentes y Guzmán	Poeta	Personal
Pedro de Navarrete y Cea	Dedicatario	Clientelar
Pedro Martín Lozano	Paratexto literario	Editorial
Roque de San Elías	Poeta	Personal
Tomás de los Ríos	Poeta	Personal

Bibliografía

AA. VV., Ju*sta poética a la pureza de la Virgen Nuestra Señora. Celebrada en la parroquia de San Andrés de la ciudad de Córdoba, en quince de enero de 1617 [1617]*, ed. de José Mª Valdenebro y Cisneros, Sevilla, en casa de C. de Torres, calle de Farnesio, 1889.

AA. VV., R*elación de las honras que se hicieron en la ciudad de Córdoba a la muerte de la serenísima reina señora nuestra doña Margarita de Austria, que Dios haya*, Córdoba, Viuda de Andrés Barrera, 1612.

Álvarez Amo, Francisco J. e Ignacio García Aguilar, L*a Córdoba de Góngora*, Córdoba, Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba : Ayuntamiento de Córdoba, 2008.

Aranda Doncel, Juan, L*a época moderna (1517-1808), Historia de Córdoba, 3,* Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1984.

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

Collantes Sánchez, Carlos M., *Imprenta y prácticas poéticas en la sociedad cordobesa del Bajo Barroco (1650-1750)*, tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 2016.

—, *Biobibliografía de la poesía bajobarroca cordobesa (1650-1750)*, XIX Premio de investigación bibliográfica «Bartolomé José Gallardo», Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2017.

Escudero López, José Luis, *Vaca de Alfaro: varones ilustres de Córdoba. Edición y estudio bibliográfico*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1982.

—, *Córdoba en la literatura. Estudio bio-biográfico (S. XV al XVII). El ms. de E. Vaca de Alfaro*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001.

Fernández de Cañete Quadrado, José Mª, «Los Alfaro, linaje ilustre de Córdoba», *Omeya: Revista de la excelentísima Diputación Provincial de Córdoba,* 12, 1968, págs. 46-47.

García Gómez, Ángel María, *Enrique Vaca de Alfaro (1635-1685): Semblanza*, Biblioteca Médico-Humanista y Cultura bibliográfica, Córdoba, UCOpress Editorial Universidad de Córdoba, 2015.

Garrido Berlanga, Mª Ángeles, «Enrique Vaca de Alfaro: La imagen del autor a través de su obra», *Etiopicas: revista de letras renacentistas*, 9, 2013, págs. 167-189.

—, «Dos poemas encomiásticos de Enrique Vaca de Alfaro», en *Aurea poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, ed. de Pedro Ruiz Pérez, Juan Montero y Luis Gómez Canseco, Córdoba : Huelva : Sevilla, Servicio de Publicaciones de Córdoba : Servicio de Publicaciones de Huelva : Servicio de Publicaciones de Sevilla, 2014, págs. 417-422.

—, «Estrategias editoriales de un poeta en el Barroco Tardío: Enrique Vaca de Alfaro ante su poesía», *Arte Nuevo*, 2, 2015, págs. 62-73.

—, *La obra poética de Enrique Vaca de Alfaro: Edición y estudio de la Lira de Melpómene*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016a.

—, «"Que de mano en mano va": Historia textual de la *Lira de Melpómene* (1666) de Enrique Vaca de Alfaro», *Creneida*, 4, 2016b.

—, «La familia del poeta Enrique Vaca de Alfaro, los Alfaro y los Cabrera: entre el *otium* y el *negotium*», *Tiempos Modernos*, 36, 2018, págs. 237-263.

—, «Catálogo bibliográfico anotado de las obras en verso y en prosa, impresas y manuscritas de Enrique Vaca de Alfaro», *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, 6-1, 2018a, págs. 5-82.

—, «Edición de una loa desconocida escrita por Vaca de Alfaro a las fiestas celebradas en Córdoba en veneración de san Fernando (1671)», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 6-1, 2018b, págs. 603-622.

—, *Edición y estudio de la Lira de Melpómene de Enrique Vaca de Alfaro*, Córdoba : Sevilla : Toulouse, UCOPress : Editorial Universidad de Sevilla : Presses Universitaires du Midi, 2018c.

Jiménez Belmonte, Javier, «Amateurs preclaros de la España postbarroca: Nostalgias de un modelo socioliterario», *Calíope*, 18-1, 2012, págs. 78-101.

McKenzie, Don F., *Bibliografía y sociología de los textos,* Madrid, Akal, 2005.

Moll, Jaime, «Aproximaciones a la sociología de la edición literaria», en *La edición de textos: actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro: [Madrid-Córdoba, 1987]*, ed. de Pablo Jauralde Pou, Dolores Norguera y Alfonso Rey, Tamesis, 1990, págs. 61-68.

Osuna Cabezas, María José, «Enrique Vaca de Alfaro y su "Lira de Melpómene" en el contexto de la polémica gongorina», en *Tras el Canon: la poesía del Barroco tardío*, ed. de Ignacio García Aguilar, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, págs. 41-58.

Páez de Valenzuela, Juan, *Relación breve de las fiestas que en la ciudad de Córdoba se celebraron a la beatificación de la gloriosa patriarca Santa Teresa de Jesús*, Córdoba, Viuda de Andrés Barrera, 1615.

Ramírez de Arellano y Gutiérrez, *Teodomiro, Paseos por Córdoba, ó sean apuntes para su historia*, ed. de Miguel Salcedo Hierro, Córdoba : León, Librería Luque : Everest, 1976.

Ruiz Pérez, Pedro, «Modelos editoriales y perfiles de autor tras el canon áureo (1650-1700)», en *Tras el Canon: la poesía del Barroco tardío*, ed. de Ignacio García Aguilar, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, págs. 109-124.

—, «Enrique Vaca de Alfaro y la poesía como "fármacon"», en *Hilaré tu memoria entre las gentes: estudios de literatura áurea (en homenaje a Antonio Carreira),* ed. de Alain Bégue y Antonio Pérez Lasheras, Zaragoza [etc.], Prensas de la Universidad de Zaragoza [etc.], 2014, págs. 275-290.

Soria Mesa, Enrique, «La imagen del poder. Un acercamiento a las prácticas de visualización del poder en la España Moderna», *Historia y Genealogía*, 1, 2011, págs. 5-10.

Vaca de Alfaro, Enrique, *Al primero asunto del certamen poético, que el excelentísimo prícipe, marqués de Priego… en la translación festiva del augustísimo sacramento de la eucaristía a la iglesia de S. Luis, obispo de Tolosa, erigida en la insigne ciudad de Montilla, celebra [sic] día 26 de agosto de 1661*, [S. l., s. n., s. a].

—, *Obras poéticas de Henrique Vaca de Alfaro médico, natural de Córdoba, Escritas a los ocho asuntos del certamen, que el real convento de S. Agustín de dicha ciudad celebró a la canonización de S. Thomas de Villanueva…*, Córdoba, Andrés Carrillo, 1661.

—, *Festejos del Pindo sonoros concentos de Helicón*, Córdoba, Andrés Carrillo de Paniagua, 1662.

—, *Lira de Melpómene a cuyas armoniosas vozes y dulces aunque funestos ecos oye atento el Doctor D. Henrique Vaca de Alfaro la trágica metamorphosis de Acteon, y la escribe*, Córdoba, Antonio (i. e. Andrés) Carrillo, 1666.

—, P*oema heroico y descripción histórica y poética de las grandes fiestas de toros que… Córdoba celebró en nueve de septiembre de mil y seiscientos y sesenta y nueve*, Córdoba, [s. n.], 1669.

—, *Historia de la aparición, revelación, invención y milagros de la soberana imagen de nuestra señora de la Fuensanta,* Córdoba, Andrés Carrillo de Paniagua, 1671.

—, *Fue depositado el cadáver del ilustrísimo… don Francisco de Alarcón y Covarrubias, obispo de Córdoba… Domingo 19 de mayo de 1675 por la tarde en la capilla del sagrario de la santa iglesia Catedral de Córdoba…*, [S. l., s. n.], 1675.

—, *Vida y martirio de la gloriosa y milagrosa virgen y mártir Santa Marina de Aguas Santas*, Córdoba, Francisco Antonio de Cea y Paniagua, 1680 [1681].

LOPE Y LA PUBLICACIÓN DE OCHO (O DIEZ) COMEDIAS EN «OTRA PARTE»… ¿UN PRIMER PROYECTO EDITORIAL PARA SU TEATRO?

Daniel FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Universitat de València (España)
daniel.fernandez-rodriguez@uv.es

Recibido: 7 de octubre de 2018
Aceptado: 7 de noviembre de 2018
https://doi.org/10.14603/6K2019

RESUMEN:

El objeto de estudio del presente artículo son las líneas finales de *El peregrino en su patria* (1604), que han suscitado diversas interpretaciones, pero que no han recibido la atención que merecen por parte de la crítica. Según trataré de argumentar mediante un análisis detenido del texto y su contexto, Lope parece esbozar dos proyectos editoriales de distinta índole, ambos frustrados por el devenir del negocio teatral: la publicación de un volumen con ocho de sus mejores comedias, cifra vinculada a las ocho compañías de título, y la promesa de una segunda parte de su novela bizantina, que incluiría otras dos piezas suyas. El análisis de las obras escogidas demuestra que este primer canon dramático de Lope está regido por los autores de comedias, el gusto de los corrales, los géneros literarios en boga y las *Seis comedias de Lope de Vega Carpio*, publicadas en 1603. Por aquel entonces, el teatro era un producto vinculado casi en exclusiva al mundo de las tablas, por lo que la irrupción de las *Seis comedias* bastó para que el poeta trazara las líneas maestras de un primer tanteo editorial como respuesta, pero no para que de veras remara contra viento y marea en el océano del negocio teatral, en cuyo seno el papel de los dramaturgos se limitaba a proporcionar autógrafos a las compañías. Con todo, gracias a esas líneas finales del *Peregrino*, podemos entrever algunas de las estrategias que, años más tarde, sumido ya en una vorágine editorial sin precedentes, desarrollaría en toda su plenitud el Fénix de los Ingenios: selección de un canon personal, reapropiación autorial, recuerdo de los autores de comedias.

ARTENUEVO
Revista de Estudios Áureos
ISSN: 2297-2692
Arte Nuevo 6 (2019): 300-334

unine
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
Institut de langues et littératures hispaniques

PALABRAS CLAVE:
Lope de Vega; *El peregrino en su patria*; proyecto editorial; *autores* de comedias; canon; reapropiación autorial.

Lope de Vega and the Publication of eight (or Ten) Plays «en otra parte»… A First Editorial Project for His Theatre?

ABSTRACT:
The aim of this paper is to study the final lines of *El peregrino en su patria* (1604), which have not received the attention that they deserve, although they have given rise to different interpretations. As I will attempt to argue by analysing the text and its context, Lope seems to sketch two editorial projects of distinct nature, both of which were frustrated by the theatre business: the publication of a volume of eight of his best plays, an amount that must be linked to the eight official companies, and the promise of a second part of his Byzantine romance, which would include two other plays. The study of the selected plays proves that the first Lopean dramatic canon is guided by the «*autores* de comedias», the audience's interest, the most popular literary genres and the *Seis comedias de Lope de Vega Carpio*, published in 1603. At that moment, theatre was a product almost exclusively connected to the stage, so much so that the publication of the *Seis comedias* was enough to stimulate Lope's first sketch of an editorial project, but it didn't lead him to act against the rules of the theatre business, in which playwrights were only supposed to provide manuscripts to the companies. Nevertheless, thanks to the final lines of *El peregrino en su patria*, we are able to glimpse some of the strategies that, years later, immersed in an extraordinary editorial whirlpool, Lope would fully develop: a selection of a personal canon, an authorial reappropriation, and an evocation of the «*autores* de comedias».

KEYWORDS:
Lope de Vega; *El peregrino en su patria*; Editorial Project; «*Autores* de Comedias»; Canon; Authorial Reappropriation.

A Ramón Valdés, maestro y amigo

Muy pocos escritores del Siglo de Oro se preocuparon tanto como Lope por su imagen pública y su legado literario, y muy pocos sufrieron tanto en sus propias carnes la perspicacia de libreros y editores, que enseguida se olieron el negocio: quienes no pudieran acudir a los corrales se pirrarían por imaginar el desfile de damas y galanes en sus propias casas, mientras que muchos de los asistentes a buen seguro no se conformarían con las dos o tres horas que duraba una función, sino que querrían paladear cómodamente los versos del Fénix en sus aposentos; y todo ello no solo en forma de copias manuscritas, como venía siendo habitual[1]. Fue así como en el verano de 1603 vio la luz en Lisboa un libro en octavo bautizado como *Seis comedias de Lope de Vega Carpio*, que enseguida circuló asimismo con una ligera variación en el título, al que se añadió el desvergonzado sintagma *y otros autores*[2]. Hoy sabemos que, en verdad, solo una de las piezas se debía a la pluma del Fénix, cuyo nombre era ya un evidente reclamo comercial para los posibles compradores.

La cosa no le gustó nada a Lope, que a los pocos meses aprovechó el prólogo de *El peregrino en su patria* para arremeter contra esta empresa editorial, que usurpaba su buen nombre con el fin de amparar obras ajenas y, encima, sacar tajada a sus espaldas. No contento con ello, añadió una lista de más de doscientos títulos que sí le pertenecían, muy conocida por los especialistas. No tan recordado, en cambio, es el supuesto proyecto (o, quizá, proyectos, como veremos) editorial que el dramaturgo esboza en las últimas líneas de su novela, al que algunos críticos han dedicado notas dispersas, pero que, en palabras de Gonzalo Pontón, «es asunto que probablemente merezca mayor atención de la que se le ha concedido» (2013: 190, n. 2). Mi propósito en estas páginas

[1] Con sumo gusto evoco la generosa y docta ayuda recibida de parte de mis queridos Alejandro García Reidy, Laura Fernández y Gonzalo Pontón. Por lo demás, este artículo ha contado con el sustento económico de una beca postdoctoral Juan de la Cierva (FJCI-2016-29846) concedida por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, así como con el apoyo de los proyectos de investigación «Edición y estudio de 36 comedias de Lope de Vega» (FFI2015-66216-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad mediante fondos FEDER, y «EMOTHE: Teatro Europeo de los Siglos XVI y XVII: Patrimonio y Bases de Datos» (FFI 2016 -80314-P), financiado asimismo por dicho Ministerio en el seno del Plan Estatal I+D+i.

[2] Al respecto, véanse Giuliani (2010), Iglesias Feijoo (2013), Gómez Sánchez-Ferrer (2015: 129-142) y Pontón (2017: 601-609).

es recorrer el camino oportunamente desbrozado por todos ellos y tratar de plantear —y responder, si es el caso— las muchas incógnitas que encierra este curioso pasaje del bagaje editorial de Lope.

«...Ocho comedias que saldrán impresas en otra parte, por no hacer aquí mayor volumen»

Conviene pues, antes que nada, preguntarnos en qué consiste exactamente esa promesa que el Fénix lanza a sus lectores. Concluida la historia narrada en el *Peregrino*, y en el contexto de los festejos por las bodas de los protagonistas, escribe Lope: «Las ocho primeras noches hubo ocho comedias que saldrán impresas en otra parte, por no hacer aquí mayor volumen»[3]. Se mencionan a continuación los títulos de las ocho piezas, así como los nombres de los autores de comedias encargados de representarlas, es decir, aquellos a los que Lope había vendido los respectivos autógrafos, a quienes dedica generosas alabanzas. Se trata, según el orden en que aparecen en la *princeps*, de *Laura perseguida* (escrita en 1594 para Gaspar de Porras), *El soldado amante* (1593-1595, Diego López de Alcaraz), *La fuerza lastimosa* (1599, Baltasar de Pinedo), *El perseguido* (1590, Alonso de Cisneros), *La bella malmaridada* (1596, Nicolás de los Ríos), *El galán agradecido* (1602, Antonio de Villegas), *La montañesa* (antes de 1596, Diego de Santander) y *Los esclavos libres* (1602, Antonio de Granados)[4]. Finalmente, añade: «Vergara, general en todo género de representaciones, y Pedro de Morales, cierto, adornado y afectuoso representante, hicieron después otras dos, llamadas *El Argel fingido* y *Los amantes sin amor*, que con otras fiestas se remiten a la segunda parte». Estas dos

[3] Cito por la edición de González-Barrera (2016: 648).

[4] Las fechas de composición de *Laura perseguida*, *El perseguido* y *La bella malmaridada* proceden de los apógrafos de Gálvez (al respecto, véase Iriso Ariz, 1997). Tomo la probable fecha de escritura de *El soldado amante* —estrenada, según veremos, por Rodrigo Osorio, y no por Alcaraz— de Pontón (2018: 421). Para *La fuerza lastimosa*, acepto la propuesta de Wilder (1953). En lo que atañe a *El galán* (o el *amante*) *agradecido*, sigo a Sanz y Gómez Martín (2010: 633). La fecha de *La montañesa*, también llamada *La amistad pagada*, está tomada de Pineda (1997: 1399). En cuanto a *Los esclavos libres*, véase Fernández Rodríguez (2014: 280-285).

comedias datan de 1599 y 1601 respectivamente[5]. Dado que el pasaje en cuestión es breve, me permito, para mayor claridad, transcribirlo íntegro[6]:

> [f. 263r]
>
> Las ocho primeras noches hubo ocho comedias, que saldrán impresas en otra parte, por no hacer aquí mayor volumen.
>
> La primera hizo Porras, autor famoso, y fue su nombre *Laura persiguida*[7].
>
> La segunda, Alcaraz, único representante, y de sutil ingenio; llamose *El soldado amante*.
>
> La tercera, Pinedo, maravilloso entre los que en España han tenido este título; y fue el suyo *La fuerza lastimosa*.
>
> La cuarta representó Cisneros, a quien desde la invención de las comedias no hace comparación alguno; fue el nombre de la comedia *El perseguido*[8].
>
> La quinta hizo Ríos, mar de donaire y natural gracia; llamábase *La bella mal maridada*[9].
>
> La sesta, Villegas, celebrado en la propiedad, afectos y efectos de las figuras; era su nombre *El galán agradecido*[10].
>
> La sétima, Santander, digno de ser oído, y no de menor cuidado y ingenio; llamábase *La montañesa*[11].

[5] La datación de *El Argel fingido*, que ha aceptado Serés (2009: 577), se debe a Morley y Bruerton (1968: 78). Para la fecha de *Los amantes sin amor* debe acudirse a Pontón (2015: 83-84). El texto del *Peregrino* puede leerse en la edición de González-Barrera (2016: 649-650).

[6] Cito ahora por la *princeps*, de la que he intentado, también en busca de una mayor transparencia y en la medida de lo posible, mantener la disposición textual. Modernizo la puntuación y las grafías, pero respeto aquellas con valor fonético (*sesta*, *sétima*, etc.).

[7] Mantengo la reducción vocálica presente en el original; no así de aquí en adelante.

[8] Acerca del título, algo variable, de esta comedia, véase Iriso y Morrás (1997: 417).

[9] Conservo aquí el título de la comedia tal y como aparece en la *prínceps* del *Peregrino*, pero la citaré siempre como *La bella malmaridada*, según se suele editar modernamente.

[10] Como se ha indicado anteriormente, se trata a todas luces de *El amante agradecido*, título que aparece al final del acto tercero y con el que se publicó en la *Parte X*, mientras que en las listas del *Peregrino* se la cita, al igual que aquí, como *El galán agradecido*. Véase Sanz y Gómez Martín (2010: 633).

[11] Según se ha dicho, esta pieza se conoce también como *La amistad pagada*; véase la edición de Pineda (1997: 1400).

> La otava, Granados, gallardo, galán, gentilhombre y de la tierra del Peregrino[12]; llamose la comedia *Los esclavos libres*.
>
> [f. 263v]
>
> Vergara, general en todo género de representaciones, y Pedro de Morales, cierto, adornado y afectuoso representante, hicieron después otras dos, llamadas *El Argel fingido* y *Los amantes sin amor*, que con otras fiestas se remiten a la segunda parte.
>
> FIN DEL QUINTO LIBRO
> del *Peregrino en su patria*[13]

Uno de los primeros críticos en llamar la atención sobre estas líneas fue Victor Dixon, quien apuntó que «parece probable que [Lope] esté pensando de veras sacar un volumen aparte, con la ayuda quizás de su mecenas de entonces, Juan de Arguijo», volumen que incluyese las comedias citadas[14]. Por su lado, tanto García Reidy (2013: 316-317) como Pontón (2017: 608) opinan que esas palabras las pudo escribir Lope como respuesta a la aparición de las *Seis comedias de Lope de Vega Carpio*, es decir, en el otoño de 1603, dado que la aprobación del *Peregrino* es del 25 de noviembre y el privilegio, del 6 de diciembre. Conjetura harto verosímil, toda vez que Lope se despacha a gusto contra ese libro en el prólogo y, además, incluye la lista con más de doscientas comedias suyas. La ubicación de los diez títulos y los respectivos directores justo al final del quinto y último capítulo, en un lugar que no causaba problema alguno para la proyección impresa del *Peregrino*, permite sospechar que, en efecto, se trataba de un añadido de última hora a raíz de la irrupción de las *Seis comedias*, en consonancia con la inclusión de cuatro autos sacramentales al final de los cuatro capítulos anteriores, según ilustra García Reidy (2013: 316), y en concordancia asimismo con la preparación, también como reacción al volumen lisboeta, del prólogo y la lista de doscientas diecinueve comedias auténticas (Giuliani, 2004). El propio Pontón, no obstante, advierte con buenas

[12] Esto es, 'madrileño'.

[13] Omito el resto del texto, que carece de interés para nuestros propósitos.

[14] La cita original se encuentra en Dixon (1996: 47), pero cito por Dixon (2013: 95-96).

razones que quizá obedeciera a «un proyecto previo, algo que acariciara desde algún tiempo atrás» (2017: 608-609), a buen seguro precipitado por la repentina aparición de unas comedias a su nombre.

¿Un volumen de comedias y/o una continuación del *Peregrino*? ¿Uno o dos proyectos editoriales?

Ahora bien, ¿qué planea Lope en realidad, de qué informa a sus lectores? Siguiendo las suposiciones de Dixon, Pontón deduce que quizá se trataba de «un plan para imprimir lo más granado de su teatro, quizá en un volumen "misceláneo" de fiestas y comedias» (2013: 190, n. 2), lo cual resulta razonable. A decir verdad, sin embargo, al final del *Peregrino* Lope parece expresar un doble propósito: por un lado, su intención —más o menos firme— de publicar un volumen con algunas de sus mejores piezas, «que saldrán impresas en otra parte, por no hacer aquí mayor volumen»; por otro, una segunda parte del *Peregrino*, en la que parece se integrarían *El Argel fingido* y *Los amantes sin amor*, «que con otras fiestas se remiten a la segunda parte». Así pues, en mi opinión Lope parece tener en mente dos proyectos editoriales distintos: el primero de ellos abarcaría las ocho comedias citadas en primer lugar, mientras que el segundo solo incluiría *El Argel fingido* y *Los amantes sin amor*, citadas a renglón seguido de las demás[15].

En cambio, editores del *Peregrino* como Avalle-Arce y lopistas como Luigi Giuliani y Alejandro García Reidy entienden que Lope promete publicar sus obras en la segunda parte de la novela, y no en un volumen de comedias[16]. Que Lope aluda en un primer momento a ocho piezas «que saldrán impresas en otra parte» (a mi juicio, 'en otro lugar'), y finalmente añada otras dos «que con otras fiestas se remiten a la segunda

[15] «...acaso para incrementar en dos nombres más la nómina de representantes» (Pontón, 2013: 189, n. 2).

[16] Avalle-Arce (1973: 21-22). «De hecho, al final del libro llega a prometer la publicación de diez comedias, pero no en una colección comparable a la de las *Seis comedias* de Crasbeek, sino en una segunda parte de la novela que no llegó nunca a publicar ni tal vez a escribir» (Giuliani, 2004: 134); por su lado, García Reidy se refiere a «la promesa de incluir ocho comedias en la continuación de su novela bizantina» (2013: 317). No obstante, de aceptar que Lope se refiere en todo momento a una segunda parte, en principio habría que inferir que pensaba publicar en ella las diez comedias citadas (y no ocho), según supone Giuliani.

parte» (esto es, a la continuación del *Peregrino*), podría corroborar que se trata de dos iniciativas independientes. Ahora bien, hay que reconocer que nada queda del todo claro. Me inclino no obstante por rechazar que con esa «otra parte» se refiera a la misma «segunda parte» con que se remata el pasaje (alusión inequívoca, esta sí, a una continuación del *Peregrino*), fundamentalmente por dos razones: la primera, por la vastedad del supuesto proyecto editorial, que debería abarcar una novela, presumiblemente larga a juzgar por el tamaño y la naturaleza del primer *Peregrino*, y nada menos que diez comedias, así como «otras fiestas»; la segunda, y más importante, por lo insólito que resultaría el hecho de que *El Argel fingido* y *Los amantes sin amor* se citen en un segundo momento, al margen de esas «ocho primeras noches» en que se representaron «ocho comedias»: si todas debían correr idéntica suerte, lo más sensato parecería limitarse a listar las diez piezas de una sola vez[17]. Pero reconozcámoslo: no podemos descartar a ciencia cierta que Lope planeara incluir esas diez piezas en la segunda parte del *Peregrino*. En fin, la redacción algo vaga y confusa del pasaje, que, para qué negarlo, induce a incertidumbre, acaso apunte a su condición de proyectos —me inclino definitivamente por el plural— poco madurados, debidos por un lado a la voluntad de competir con el volumen lisboeta y, por otro, al prurito de cumplir con la tópica promesa de una segunda parte de la novela, acompañada esta vez, en mi opinión, de dos comedias (y no de cuatro autos sacramentales como la primera). Aunque, bien mirado, fuese cual fuese su intención, en cierto sentido cabría hablar de un único proyecto editorial, muy novedoso, por parte del Fénix: la publicación —en uno o dos volúmenes— de una selección de su teatro.

La razón fundamental que pudo empujar a Lope a resaltar en primer lugar ocho títulos —y que acaso valga como indicio de que, en efecto, la publicación de esas «ocho

[17] En lo que atañe específicamente a este particular, diría que la valiosa edición del *Peregrino* a cargo de González-Barrera (2016: 648-650), sin duda la mejor y más completa entre todas las modernas, desorienta más que ayuda, puesto que, a diferencia de estas, no mantiene la disposición textual de la *princeps* y las demás ediciones del XVII que conservan el pasaje de marras —en las que cada una de las ocho comedias se lista en un párrafo independiente, mientras que las últimas dos se mencionan a renglón seguido, en un mismo párrafo aparte—, sino que sitúa en un solo párrafo el texto que va desde «La primera hizo Porras» hasta «se remiten a la segunda parte», de suerte que visualmente todas las comedias quedan englobadas en el mismo proyecto. Véanse las ediciones de Garriga (1935: 404-405), Guarner (1935: 351-352), Peyton (1971: 575-577), Avalle-Arce (1973: 481-482) y McGrady (1997: 783-784).

comedias» constituye una iniciativa independiente— estriba en el Real Decreto de reformación de comedias, fechado el 26 de abril de 1603, es decir, pocos meses antes de que Lope redactara las líneas finales que nos ocupan. Resulta que este decreto extendió por primera vez a ocho el número de compañías teatrales con licencia oficial, puesto que la anterior disposición, del año 1600, aconsejaba que la misma solo se concediera a cuatro de ellas[18]. Sin duda esa nueva y reciente regulación suponía un motivo de peso para que Lope pudiese haber decidido acotar a ocho el número de comedias que podrían publicarse «en otra parte». A este respecto, Gonzalo Pontón ha atinado al observar que Lope debió de actuar «movido probablemente por la voluntad de escoger sendas piezas representadas por los ocho autores de las compañías tituladas» (2018: 423). Lo cierto, sin embargo, es que las ocho compañías de título no coinciden exactamente con las citadas en el *Peregrino*, como bien sabemos gracias a que el Real Decreto de reformación de comedias menciona, por vez primera, el nombre de los directores autorizados: Gaspar de Porras, Nicolás de los Ríos, Baltasar de Pinedo, Melchor de León, Antonio Granados, Diego López de Alcaraz, Antonio de Villegas y Juan Morales. Nada menos que seis de estos ocho autores figuran en el desenlace del *Peregrino*, muestra inapelable de la capacidad del Fénix para rodearse de los mejores representantes del momento, más allá de las dos ausencias mencionadas.

Antes de extraer conclusiones respecto de las mismas, advirtamos que Lope escogió cuidadosamente los nombres de los autores, como ilustra el caso de *El soldado amante*. En el *Peregrino*, su puesta en escena se adjudica a Alcaraz, cuando en realidad se encargó de estrenarla Rodrigo Osorio —en cuya compañía se integró aquel desde 1592—, como bien recordó el propio Lope en la *Parte XVII* (1621). Tras esta maniobra cabe entrever un «uso estratégico de la información», pues para cuando se publicó el *Peregrino*, Diego López de Alcaraz, que ya a la altura de 1596 «se ocupaba de establecer los contratos con los actores» bajo la tutela de Osorio, «era una figura en su cenit», como lo demuestra el hecho de que dirigiera una de las ocho compañías de título, en la que se había formado a las órdenes de Osorio, al igual, por cierto, que la hija de este, con quien

[18] Sobre estas cuestiones, véase Oehrlein (1993: 67-70). Otra posibilidad, diría que más remota, es que tras la elección de ocho comedias asome un recuerdo de Plauto, de cuya producción, durante varias centurias en la Edad Media y hasta 1429, tan solo se conocían, justamente, ocho piezas. Acerca de la recepción de Plauto en España, véase Marqués López (2015).

Alcaraz contrajo matrimonio (Pontón 2018: 422-423). Lope sabía muy bien lo que hacía.

Fijémonos, ahora sí, en las dos ausencias del *Peregrino* con respecto al decreto de abril de 1603: Melchor de León y Juan de Morales Medrano. Las razones por las que uno y otro, a la sazón directores ya de compañías de título, no aparecen en las líneas finales del *Peregrino* no están del todo claras, pero su ausencia podría explicarse de manera verosímil. En el caso de Juan de Morales, la documentación de que disponemos hoy apunta al año 1606 como inicio de sus contactos profesionales con el Fénix, en cuyo caso parece lógico que a finales de 1603 este no pudiera aún contar con él para sus planes; además, gracias a una anécdota deliciosa que cuenta Lope en una carta fechada el 4 de agosto de 1604, podemos intuir que sus relaciones por aquel entonces no debían de ser aún muy amistosas, pues, al parecer, Morales no le dirigía la palabra «porque me invió un pavo y no le quise recibir»[19]. En cuanto a Melchor de León, la documentación conservada acerca de su colaboración con Lope es escasísima, pues se reduce a una sola noticia, pero es posible que su relación comercial terminara hacia 1602, de modo que su ausencia también quedaría justificada[20]. Se trata, claro está, de meras conjeturas, razonables a mi entender, pero en cualquier caso basadas en información forzosamente limitada, tanto por lo que respecta a la actividad de los directores como a las dudosas fechas de composición de muchas piezas lopescas.

Lope optó en cambio por Alonso de Cisneros y Diego de Santander, de cuya colaboración con el Fénix apenas ha quedado rastro (García Reidy, 2009: 280), por lo que resulta muy difícil indagar las razones de su inclusión, más allá de que se tratara de directores célebres con los que Lope debió de ganarse el favor del público (entre otras, gracias a las piezas correspondientes, *El perseguido* y *La montañesa*, que, como veremos, posiblemente fueron exitosas), acaso uno de los motivos por los que se decantó por ellos en detrimento de otros directores. En cuanto a Alonso de Cisneros, Lope debió de tenerlo en mucha estima, como se deduce del recuerdo que le dedica en el «Prólogo dialogístico» de la *Parte XVI* (1621), en el que lo sitúa entre los mejores representantes de la primera hornada de la Comedia Nueva, nada menos que encabezando la retahíla

[19] Véase el DICAT, s. v. «Morales (Medrano), Juan de» (Ferrer Valls, 2008).

[20] Nótese, no obstante, que las noticias conservadas acerca de la colaboración con Antonio de Villegas, citado en el *Peregrino*, abarcan asimismo hasta el año 1602. Los datos sobre la relación de estas compañías con Lope proceden de los trabajos, imprescindibles, de García Reidy (2009: 279-280 y 2013).

de apellidos ilustres en el mundo de la farándula: «como se acabaron los Cisneros, los Navarros, Loyolas, Ríos, Solanos, Ramírez, Tapias [...]»[21].

Todo lo cual parece sugerir que, en efecto, Lope se decantó por remarcar en primer lugar ocho títulos —aun cuando no podamos inferir a ciencia cierta el verdadero alcance de tal decisión, que a mi juicio se explica porque en principio pensó en publicarlas en un volumen independiente de comedias— para ajustarse al decreto vigente desde ese mismo año, pero que, como es natural, hubo de realizar algunos ajustes para acomodar esos ocho directores a las circunstancias del momento y a su relación profesional con cada uno de ellos. Diría que el plan esbozado por Lope consistía en publicar un volumen de ocho comedias estrenadas por las mejores compañías del momento, que en gran medida coincidían con las de título, para así demostrar, ahora también en el molde escrito —dado que libreros e impresores se habían aprovechado de su buen nombre—, su preeminencia sobre las tablas, así como para ofrecer piezas de autoría fidedigna.

En lo que concierne a los dos autores citados a renglón seguido, Luis de Vergara y Pedro de Morales, cabe recordar que el primero mantuvo una fructífera relación profesional con el Fénix a lo largo de una década, por lo que parece natural que Lope pensara en él para engalanar la segunda parte del *Peregrino* con una de sus comedias. En cuanto a Pedro de Morales, al igual que en casos anteriores apenas contamos con una sola noticia de su colaboración con el dramaturgo, de modo que tampoco es posible indagar otros motivos, aunque probablemente «estos autores representaran más comedias suyas» (García Reidy, 2013: 117 y 2009: 279-280) y, a juzgar por su mención en el *Peregrino*, a buen seguro con cierto éxito.

Un primer canon lopesco: las razones del dramaturgo y del escritor

Centrémonos, pues, en las piezas escogidas por Lope, tanto en las ocho primeras como en las diez en su conjunto. A decir verdad, si lo abordamos en relación a los géneros teatrales, este breve «canon personal» (Pontón, 2017: 608) resulta muy interesante. Antes que nada, observemos la preeminencia de obras pertenecientes al universo

[21] Cito por la edición de la *Parte XVI* coordinada por Florence d'Artois y Luigi Giuliani (2017: 50).

palatino: *Laura perseguida, El soldado amante, La fuerza lastimosa* y *El perseguido*. Se trata justamente de las cuatro citadas en primer lugar, es decir, aquellas piezas llamadas a integrar la primera mitad del supuesto volumen de comedias. A mi entender, la disposición privilegiada de los cuatro títulos aducidos tiene todos los visos no de ser casual, sino de obedecer a una decisión premeditada. Al fin y al cabo, la fórmula palatina constituyó uno de los pilares fundamentales sobre los que se sustentó la propuesta teatral del primer Lope[22], que en el *Peregrino* parece redoblar la confianza en las piezas de esta índole, ahora no solo sobre las tablas, sino también en las prensas.

Con todo, no deja de ser curioso que esas cuatro obras puedan inscribirse en la categoría de dramas palatinos, según la denominación acuñada por Joan Oleza. Es una cantidad muy elevada, sobre todo si recordamos, con el propio Oleza (2001: 14), que en el primer Lope existen «escasas muestras» de este género[23]. En efecto, de las ciento treinta y cinco piezas suyas de atribución fiable compuestas antes de 1604 según Artelope, solo se registran nueve de ese cariz[24], cuatro de las cuales figuran en el desenlace del *Peregrino*. Sin embargo, no es menos cierto que a partir de 1600 «se incrementa mucho el número de estos dramas» (Oleza y Antonucci, 2013: 710), por lo que su abundante presencia en las líneas finales del *Peregrino* podría interpretarse como una apuesta de futuro por un género que, a corto y largo plazo, nos legaría títulos tan notables como *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* o *El castigo sin venganza*.

En mi opinión, tras esta estrategia cabría advertir un intento por parte de Lope de privilegiar algunas de las obras palatinas de mayor prestigio entre el público más refinado, dado que otras, entre ellas varias *comedias* palatinas en sentido estricto, más cercanas a una fórmula cómica, como *Los donaires de Matico*, ejercieron de «punta de lanza de su ruptura con las tradiciones cortesana o erudita del teatro del XVI», de suerte que fueron las piezas que «suscitaron una respuesta más indignada», pues «lo palatino

[22] Acerca de las comedias palatinas y el sistema de géneros lopesco, remito a los últimos trabajos de Joan Oleza (1997a, 1997b, 2003 y, junto a Fausta Antonucci, 2013), así como a los más recientes de Badía Herrera (2015), Rodríguez García (2015) y Zugasti (2015).

[23] Al respecto, resulta muy significativo que tres de los cuatro dramas palatinos citados por Oleza entre los pertenecientes al período que abarca hasta el cierre de los teatros en 1598 (*El perseguido*, *Laura perseguida*, *El favor agradecido* y *La fuerza lastimosa*) se cuenten justamente entre los mencionados al final del *Peregrino*.

[24] Excluyo de los resultados obtenidos por Artelope *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, compuesta entre 1604 y 1606 (Ferrer Valls, 2012: 323).

era, en la década de los ochenta, materia de drama, no de comedia» (Oleza, 2001: 14 y Oleza y Antonucci, 2013: 707).

Con todo, no debe exagerarse la diferencia entre dramas y comedias palatinos, que en no pocas ocasiones es difícil de deslindar, y que en muchos casos no debió de ser tan clara para el dramaturgo. A juzgar por el corpus escogido, no obstante, sí cabe conjeturar que en su deseo de acudir al género palatino se inclinara por piezas más bien serias, elevadas, que no levantasen ampollas entre el público más culto y distinguido. A fin de cuentas, la publicación del *Peregrino* —y de otros libros cercanos en el tiempo, como la *Arcadia* (1598), *La Dragontea* (1598), el *Isidro* (1599) o *La hermosura de Angélica* (1602)— se enmarca justamente en una operación de autopromoción del Fénix, que por aquel entonces ansiaba ganarse el favor y el respeto no solo de los corrales, sino también de los sectores literatos y eruditos.

Una de estas obras palatinas es *El perseguido*, precisamente la única de las *Seis comedias de Lope de Vega* debida de veras a su pluma. Que el Fénix la escogiera no es de extrañar, dado que se trataba de una pieza a todas luces exitosa y que «con toda probabilidad había dejado impronta», a juzgar por la temprana admiración que despertó en Jiménez Patón (Pontón, 2013: 194), la saga de títulos como *Laura perseguida* o *Lucinda perseguida* y el hecho de que, a los pocos meses de la aparición de las *Seis comedias, El perseguido* se publicara de nuevo en el seno de una empresa editorial independiente, *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio, recopiladas por Bernardo Grasa* (hoy conocida como *Parte primera*), «en coincidencia cabe pensar que fortuita» (Pontón, 2017: 610), según sugieren la inmediatez temporal y la transmisión textual de la pieza, pues cada uno de estos volúmenes se basó en textos distintos, derivados probablemente de adaptaciones para la escena (Iriso y Morrás, 1997: 266-267). Con todo, al redactar esas últimas líneas del *Peregrino*, para Lope no solo debía de estar en juego la publicación de una de sus comedias más célebres, sino también la posibilidad de ofrecer al lector un texto limpio de las torpezas y manoseos ajenos que tanto lamentaría y reprobaría en los años venideros. Estaríamos, pues, ante una tempranísima maniobra de «reapropiación autorial» por parte del Fénix[25]. Es cierto que sus obras aún no se habían empezado a publicar a destajo, pero no lo es menos que en el prólogo del *Peregrino* asoma ya su preocupación por el maltrecho estado de las mismas,

[25] Tomo el concepto de García Reidy (2013: 315-317), que lo desarrolla ampliamente en su brillante monografía.

inquietud que será constante a lo largo de su vida: «Con esto quedarán los aficionados advertidos, a quien también suplico lo estén de que las comedias que han andado en tantas lenguas, en tantas manos, en tantos papeles, no impresas de la mía, no deben de ser culpadas de sus yerros, que algunas he visto que de ninguna manera las conozco»[26].

La alusión a los errores que contienen las comedias impresas por otras manos, hasta el punto de ser irreconocibles, sugiere que Lope está pensando de nuevo en el volumen lisboeta. Parece ser que la publicación de una de las suyas —y no una cualquiera, por cierto— bastó para que al Fénix le saltaran las alarmas y emprendiera la primera «defensa explícita de su escritura dramática», según explica García Reidy (2013: 249).

Pero volvamos a la lista de comedias. A las cuatro palatinas les siguen dos piezas, *La bella malmaridada* y *El galán agradecido*, que ARTELOPE sitúa a caballo entre las urbanas y las picarescas. La comedia urbana es el otro gran género *cómico* dentro de la obra de Lope, el «más clásico de los que pone en juego la comedia nueva, pues se adapta bien a las condiciones establecidas por las preceptivas neoclasicistas», y es también el «más constante a lo largo de la producción de Lope» (Oleza y Antonucci, 2013: 708), de suerte que parece muy sensato que pensara en él para su proyecto. Con todo, la clasificación de ARTELOPE ya permite entrever que *La bella malmaridada* y *El galán agradecido* se inscriben asimismo en el género picaresco. Al decir de Omar Sanz y Santiago Restrepo, cabría calificarlas como «comedias con pícaros», para distinguirlas así de otras más puramente picarescas[27]. La presencia de ambos títulos resulta de nuevo interesantísima: las comedias de raigambre picaresca constituyen un género minoritario, integrado a lo sumo por nueve piezas, cuyo arco cronológico abarca desde finales de los años ochenta del siglo XVI hasta el primer lustro del Seiscientos, cuando dejan de interesar a Lope[28].

A mi juicio, es posible que el Fénix acudiese a *La bella malmaridada* y *El galán agradecido* (años más tarde, en 1618, volvería a otorgar su confianza a esta última, esta

[26] Cito por la edición de González-Barrera (2016: 131).

[27] En las «comedias con pícaros», estos personajes «ocupan un lugar secundario aunque importante», según explica Santiago Restrepo (2016: 302), que se basa en el artículo de Omar Sanz (2010). Sobre este género de comedias resulta fundamental acudir asimismo a los trabajos de Oleza (1991) y Restrepo (en prensa). Debo la consulta de este último a la gentileza de su autor.

[28] Para más detalles sobre el género, remito a la excelente tesis doctoral de Santiago Restrepo (2016).

vez para integrar la *Parte X*) porque ambas reunían dos características muy deseables: por un lado, pertenecían a uno de los géneros más exitosos por aquel entonces, la comedia urbana, que contaba con antecedentes en papel y también sobre las tablas (la *Celestina*, la *Ymenea* de Torres Naharro, las obras de autores valencianos como Tárrega, etc.); por otro, entroncaban con la tradición del *Guzmán de Alfarache*, que había hallado una calurosa acogida entre los lectores desde que en 1599 irrumpiera en las librerías, y cuya segunda parte iba a aparecer justamente por las mismas fechas que *El peregrino en su patria*, en 1604, dos años después de que se publicara una continuación apócrifa[29]. En mi opinión, pues, para tratar de formarnos una idea cabal de las razones que podrían explicar la selección de los ocho títulos que nos interesan, no hay que perder de vista la condición libresca del supuesto proyecto esbozado por Lope. Como tal, las piezas escogidas ya no solo se juzgarían por su puesta en escena, sino, también, por la hechura de sus versos y argumentos (más allá de que todo lector pudiera imaginar o recordar una representación) y, claro que sí, por su capacidad para medirse con los modelos literarios del momento. Y resulta que en 1603, cuando Lope y Alemán ultimaban los preparativos de *El peregrino en su patria* y la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*, la novela y la comedia picaresca se encontraban en pleno apogeo (sin ir más lejos, en 1601 se había estrenado *El amante agradecido*). En verdad, el posible empeño lopesco de competir con el *Guzmán* y compañía no pecaba de pretencioso, pues «es evidente que los autores de novela picaresca —empezando por Mateo Alemán— echaron mano de elementos específicos que habían añadido algunas comedias lopescas a la excelente base que era el *Lazarillo*» (Restrepo, 2016: 302). Y ello pese a que, como bien recuerda Luigi Giuliani (2004 y 2010), por aquel entonces la comedia era un producto indefectiblemente ligado a la puesta en escena. Así es, pero diría que el mero hecho de plantearse su publicación conllevaba automáticamente cierta competencia con los referentes literarios al uso, más allá de que el propio Lope nunca confiara a sus comedias «una colocación demasiado elevada [...] en el campo literario de la época» o de que aquellas —al igual que otros géneros, como la novela corta— nunca dejaran atrás «su carácter de lectura popular», según observa con tino el propio Giuliani (2010: 34).

[29] No en vano, Lope compone varias de sus comedias picarescas cuando la novela de este mismo género «goza de un alto reconocimiento del público —posterior a las ediciones del *Guzmán* de Alemán y la continuación apócrifa en 1602», según detalla Restrepo (2016: 293).

Lope menciona a continuación *La montañesa*, única representante de los denominados dramas históricos. El poco peso concedido a este género constituye justamente otra de las grandes sorpresas que depara el supuesto volumen de comedias (o la continuación del *Peregrino*, de atenernos a la interpretación más socorrida). Cierto es que en la primera etapa del teatro de Lope, aquella que abarca desde sus años mozos hasta el cierre de los teatros en 1598, la materia histórica ocupa un lugar menor en su obra; pero no lo es menos que probablemente «el cambio más profundo experimentado en la trayectoria del Fénix a partir de 1600 sea el traslado mayoritario de su dramaturgia, con armas y bagajes, al campo de la historia» (Oleza y Antonucci, 2013: 712). En particular, Joan Oleza advierte que «los dramas historiales constituyen, con mucho, el grupo más numeroso de la producción de estos quince años» (1997a: XXVII)[30]. ¿Por qué, entonces, Lope orilla un género que, a la altura de 1603, era uno de los que cultivaba con mayor empeño?

Una posible respuesta nos la pueden brindar las *Seis comedias de Lope de Vega Carpio*. Resulta que el volumen presenta «un vector unificador de orden temático, o al menos una tendencia predominante hacia los contenidos históricos, patente en cuatro de las cinco obras que no son de Lope» (Pontón, 2017: 606). No parece muy arriesgado suponer que, en su afán por competir con quienes le habían usurpado su buen nombre, Lope planeara ofrecer un producto novedoso y atractivo para el lector, que no se amoldara a las líneas temáticas dominantes del volumen patrocinado por Pedro Crasbeeck, representadas exclusivamente por *La montañesa*. Y ello a pesar de que sí decidiese proyectar la publicación de *El perseguido*; justamente el carácter excepcional de esta pieza (la única verdaderamente lopesca impresa hasta la fecha) explicaría en gran medida el trato único que recibió por parte del Fénix en el pasaje que nos ocupa.

Al mismo tiempo que Lope daba los últimos retoques a su *Peregrino*, las prensas zaragozanas de Angelo Tavanno imprimían doce comedias del Fénix recopiladas por un tal Bernardo Grassa, entre las que se contaba no solo *El perseguido*, sino también *La montañesa*, publicada con el título de *La amistad pagada*. La inclusión de esta última en ambos proyectos editoriales invita a pensar que su éxito y circulación debieron de

[30] Se refiere Oleza al periodo que abarca desde 1599 a 1613, fecha que, por distintas circunstancias personales en la vida del Fénix, conviene tomar como comienzo de una nueva etapa en su teatro, según ilustra el propio Oleza.

ser considerables, conjetura que su transmisión textual tal vez corrobore, pues se conserva también en manuscritos pertenecientes a una rama independiente respecto a la *Parte primera* de Tavanno (Pineda, 1997: 1404). Conque Lope parecería estar al tanto de los gustos del público.

La lista de ocho títulos se cierra con *Los esclavos libres*, cuyos lances y motivos permiten definirla como una comedia bizantina. Es este uno de los muchos géneros secundarios que con el tiempo Lope abandonará, pero que fue particularmente fructífero entre los años noventa y los primeros del nuevo siglo (Fernández Rodríguez, 2016a)[31]. La elección de esta pieza podría deberse a una rápida asociación mental por parte del dramaturgo, ocupado a la sazón en rematar una novela perteneciente al mismo género, y, sobre todo, al vínculo tan especial que unía ambas obras: en el único y emotivo soneto de *Los esclavos libres*, pronunciado por Arbolán a solas sobre el escenario, Lope introdujo una alusión al *Peregrino*, un claro caso de «autopropaganda»[32]: «Gózase el labrador en buenos años / y el navegante al fin de su camino, / descansando en su patria el peregrino / y el pobre humilde en reparar sus daños...» (vv. 969-972). Tanto en el soneto de *Los esclavos libres* como en su novela bizantina, Lope vincula la imagen del peregrino en su patria a la del escritor en busca de fama, es decir, a la de él mismo, que en los preliminares de su novela adopta con orgullo la categoría de «Peregrino». Mediante la inclusión de esta comedia —que en 1620 seleccionaría de nuevo, esta vez para incorporarla a la *Parte XIII*—, es posible que Lope pretendiera afianzar su apuesta por el género bizantino, ahora que justamente se disponía a publicar *El peregrino en su patria*. Como en el caso de las comedias de raigambre picaresca, el Fénix no estaba dando palos de ciego, pues años más tarde, hacia 1617, la publicación de varias piezas suyas de corte bizantino supondría un impulso notable para el florecimiento del género en el ámbito de la novela y la novela corta (Fernández Rodríguez, 2016b).

Tras esta primera lista de «ocho comedias que saldrán impresas en otra parte, por no hacer aquí mayor volumen», se citan, ya lo sabemos, «otras dos, llamadas *El Argel fingido* y *Los amantes sin amor*, que con otras fiestas se remiten a la segunda parte»

[31] No se olvide que Lope «comienza con una exploración de géneros y subgéneros muy rica, que con el tiempo se irá reduciendo, dejando en vía muerta a toda una serie de opciones que o no volvieron a aparecer o aparecieron testimonialmente» (Oleza y Antonucci, 2013: 724).

[32] Así lo observaron los editores de la pieza, Omar Sanz y Ely Treviño (2014: 608). Para los detalles e implicaciones de esta operación de autopromoción, puede verse Fernández Rodríguez (en prensa).

de la novela. Ambas presentan un fuerte carácter urbano, lo cual explica probablemente su inclusión, dado que estas comedias eran por aquel entonces uno de los paradigmas teatrales más en boga, según se ha dicho ya. *El Argel fingido*, por su parte, es una pieza más bien híbrida, a caballo entre el género urbano y el bizantino, y su temática casa muy bien con la novela; de hecho, en el primer capítulo del *Peregrino*, Lope narra las peripecias de Filandro, y cómo «el amante desdeñado, disfrazado de corsario, rapta a la amada por mar, la acción esencial de *El Argel fingido*» (Kossoff, 1971: 390). Al insertar esta historia dentro del *Peregrino*, Lope parece recurrir a una de sus comedias bizantinas —o, cuando menos, engarzar varios motivos presentes en ella—, escrita poco tiempo atrás, en 1599: la estrecha relación entre la comedia y la novela justificaría de sobra que pensara en aquella para la segunda parte del *Peregrino*.

En fin, más allá de estas hipótesis y posibles explicaciones, conviene plantearse por qué Lope escogió esas piezas y no otras. Dado que debían ver la luz en forma de texto impreso, lo más lógico es pensar que el Fénix mantendría un ojo fijo sobre las tablas, mientras que el otro, por qué no, estaría puesto sobre el circuito libresco. Pero, aparte de las motivaciones literarias aducidas y de una posible acogida favorable en los corrales, diría que, en su selección, desempeñó un papel aún más relevante su voluntad de reconocer públicamente la labor de los principales autores con los que había trabajado, escogiendo para ello una pieza de cada uno de sus repertorios, amén de cubrirlos de cariñosos encomios, entre otras razones porque «el elogio de quienes se habían encargado de representar sus comedias suponía también una alabanza de su propia habilidad y éxito como dramaturgo», según razona García Reidy (2009: 253)[33]. En

[33] Ya Profeti (1998: 22) notó que «Lope è interessato a blandire i "possessori" delle sue commedie, a stabilire con essi rapporti amichevoli». Por su parte, Marcella Trambaioli (2012) opina que las comedias mencionadas al final del *Peregrino* debieron de estrenarse en un ámbito cortesano:

Sabido es que este libro, pensado para un público culto, queda atravesado por toda una red de estrategias de defensa y autopromoción de Lope; parece sensato, pues, pensar que las comedias citadas en semejante contexto, que confunde la realidad de los festejos monárquicos de 1599 con las celebraciones ficticias por la boda final de los protagonistas de la novela, se hayan compuesto para unas representaciones cortesanas (2012: 185).

Efectivamente, cabría conjeturar que alguna de las comedias citadas se estrenase quizá ante un público cortesano, según sugieren también, para el caso de *El perseguido* Iriso y Morrás (1997: 258), pero ante la falta de apoyo documental, prefiero ser muy cauto al respecto.

efecto, se trataría de «una maniobra por presentarse como el dramaturgo más plenamente representado y seguido, y más plural en su relación con las compañías» (Pontón, 2018: 423).

Estrategia muy similar, por cierto, a otra que emprendería años más tarde, a partir de la *Parte XIII*, cuando decida citar siempre al autor encargado de estrenar las piezas publicadas por él mismo. Eso ocurrirá pasados más de tres lustros, cuando las estrecheces económicas y, sobre todo, la necesidad de salvaguardar sus versos y su buen nombre, le empujen a publicar sistemáticamente sus comedias, recurriendo a ser posible a sus propios autógrafos, dispensados las más de las veces por su protector, el duque de Sessa, pero también, a buen seguro, por los autores de comedias a los que se los vendiera años atrás (por lo menos, ese sería el deseo del Fénix). ¿Pero de veras pensaba Lope en 1603 recuperar los autógrafos de las piezas citadas en el *Peregrino* gracias a los directores que las estrenaron? ¿Era esa la razón por la que se deshizo en elogios hacia ellos?

Resulta difícil dar una respuesta firme. Eran otros tiempos aquellos. Por supuesto que a Lope no le haría ninguna gracia ver su nombre estampado en un libro ajeno, con una de sus comedias más populares, *El perseguido*, muy malparada. Puede incluso que cuando anunció su propósito de publicar esas piezas «en otra parte» creyera de veras en el proyecto. Con todo, tanto García Reidy como Giuliani han advertido con toda la razón que a aquellas alturas, en 1603, la escritura dramática era para Lope un fenómeno ligado a la puesta en escena, razón por la que aún no concebía «seriamente las posibilidades de la imprenta como una manera de difundir su teatro», sino que «todavía consideraba la representación como el cauce más adecuado para ello, junto con las copias manuscritas» (García Reidy, 2013: 317). En efecto, «Lope entonces no daba muestras de querer alterar este estado de cosas» (Giuliani, 2004: 134).

Con todo, no es menos cierto que la publicación de las *Seis comedias* sí le empujó a insertar cuatro autos sacramentales en su novela[34], cuya mayor brevedad probablemente explique que el Fénix optara por ellos en detrimento de las comedias. Dado que «la práctica editorial de incorporar obras teatrales extensas como parte de obras en prosa no se extendería hasta la década de 1620» (García Reidy, 2013: 316),

[34] García Reidy (2013: 316) aduce varias razones que permiten suponer que su inclusión fue posterior, y no anterior, a la publicación de las *Seis comedias*.

resulta comprensible que Lope comenzara por intercalar autos sacramentales y no comedias, y que reservara esta segunda posibilidad para una continuación del *Peregrino* —y también para un volumen aparte, según mi interpretación—, a la espera tal vez de observar qué reacciones suscitaría entre el público la estrategia emprendida en su novela. Que esa segunda parte nunca viera la luz acaso valga como indicio de que la intención de publicar su primer canon personal obedece más a un anhelo pasajero, fruto del mal trago que supuso la aparición de ese volumen, que a un proyecto madurado, lo cual no es óbice para suponer que Lope le diera unas cuantas vueltas al asunto, sobre todo para decidir qué comedias serían las más adecuadas. Así lo sugieren las piezas escogidas, el orden y disposición de las ocho primeras (cuatro palatinas, dos urbano-picarescas, un drama histórico y una bizantina) y, sobre todo, el hecho de que se molestara en tomar cada una de una compañía distinta.

Repárese asimismo en que tres de las obras mencionadas por Lope a finales de 1603 las escribió en fechas muy recientes (*El amante agradecido* y *Los esclavos libres*, en 1602; *Los amantes sin amor*, en 1601), cuando menos en relación al patrón general de publicación de comedias vigente a partir de entonces, basado en un hiato de entre siete y ocho años desde el estreno en los corrales hasta el paso a la imprenta (Giuliani, 2002: 12). Ahora bien, lo cierto es que nada sabemos de los tiempos que manejaba Lope en su cabeza, ni cuándo tenía previsto publicar esas piezas (si es que de veras pensaba acometer dicha empresa)[35]. Por lo demás, en aquel entonces el negocio de la publicación del teatro apenas echaba a andar, de modo que parece lógico que Lope no tuviera muy claros los tiempos por los que convenía regirse. Eso sí, no resulta descabellado aventurar las posibles reticencias de algunos de los autores que poseyeran piezas tan recientes —es decir, con un camino sobre las tablas aún por recorrer— como las mencionadas anteriormente. ¿Fue ese uno de los motivos por los que dio al traste el proyecto anunciado por Lope? Bien pudiera ser así; pero no conviene olvidar que las más de las piezas escogidas eran ya viejas, por lo que esa razón, si de veras existió, hubo de ser no obstante una entre muchas.

[35] Sea como fuere, en el caso de *Los amantes sin amor* (1601), prevista en principio para la segunda parte del *Peregrino*, es decir, para un proyecto que en el mejor de los casos aún tardaría unos años en dar sus frutos, su reciente fecha de composición no parece que supusiera problema alguno.

Y, en cualquier caso, las *Seis comedias* quizá justificaban un cierto apresuramiento por parte de Lope, aunque solo fuese para arrogarse la posibilidad de robarle ciertos lectores mediante la promesa de un libro de comedias bajo sus auspicios, por el que quizá algunos preferirían esperar a rascarse los bolsillos. O tal vez el propósito de Lope no iba por ahí: como muy bien ha apuntado Luigi Giuliani, es probable que el dramaturgo considerara aquel volumen lisboeta «como un caso aislado y no como el embrión de un nuevo género editorial de éxito», la *Parte de comedias* (2004: 134).

La consecución, tardía y parcial, de un proyecto frustrado (y algún posible eco)

Como queda dicho, el mismo año en que el *Peregrino* llegó a las librerías, en 1604, aparecieron también *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*, o *Parte primera*, entre las que se contaban dos de las escogidas por Lope al final de su novela, *El perseguido* y *La amistad pagada* (o *La montañesa*). Unos años más tarde, en 1609, irrumpe en el mercado editorial la *Segunda parte de doce comedias, compuestas por Lope de Vega Carpio*. El libro se debió al astuto Alonso Pérez, quien comprendió muy bien la ventaja que suponía vincular a ojos del lector, ya desde el propio título, este volumen con el publicado en Zaragoza en 1604, que había logrado un éxito arrollador. Esta nueva *Parte* contenía otras dos piezas citadas por Lope al final del *Peregrino*, *La fuerza lastimosa* y *La bella malmaridada*, circunstancia que invita a pensar que obtuvieron cierto renombre. La transmisión textual de la segunda, conservada en diferentes versiones fruto de las adaptaciones escénicas, así lo sugiere, lo mismo que la mención a *La fuerza lastimosa* en *La desdicha por la honra*, novela en la que Lope alude a su representación nada menos que en Constantinopla[36].

Ahora bien, a diferencia de lo que ocurría con su antecesora, urdida a la par que el *Peregrino*, la *Segunda parte* se publicó cinco años más tarde que la novela bizantina, por lo que su editor, Alonso Pérez, que con el tiempo entablaría una profunda colaboración con el Fénix, bien podía estar al tanto de aquel proyecto esbozado por el dramaturgo. Poco pareció importarle, dado que a esas alturas sería por todos conocido

[36] Véase la edición de Presotto (2007a: 131). En cuanto a *La bella malmaridada*, acúdase a la de Querol (1998).

que Lope andaba ocupado en otros menesteres, que ni por asomo consistían en publicar sus comedias; no en vano, «durante años, Lope guarda silencio sobre el tema y no da señales de querer imprimir teatro» (Giuliani, 2004: 134). En cierto modo, *La fuerza lastimosa* y *La bella malmaridada* sellaron la defunción de un breve y acaso improvisado proyecto editorial —la publicación de una muestra de su teatro— que ya antes de llegar a los anaqueles de las librerías vio cómo Grassa y Tavanno le ganaban por la mano (publicando, para más inri, dos de las comedias prometidas por el Fénix, *El perseguido* y *La amistad pagada*). Así las cosas, el veredicto de Gonzalo Pontón se antoja inapelable: «Ese proyecto editorial, si llegó a ser algo más que un pensamiento esbozado en la novela, quedó en entredicho con la aparición en Zaragoza, en esas mismas fechas, de la *Parte primera* (1604), con dos de las comedias mencionadas en el *Peregrino* [...], y recibiría la puntilla con la salida de la *Parte segunda* (1609), que contiene otras dos de esas obras» (Pontón, 2013: 190, n. 2).

En marzo de 1614 se publicó en Madrid la *Parte IV* de Lope, que incluía una de las piezas citadas al final del *Peregrino*, *Laura perseguida*. La *Cuarta* es una parte autorizada por el Fénix, a quien su amigo y director Gaspar de Porras le proporcionó doce comedias que aquel le había entregado años atrás para que las estrenara, sin que podamos descartar que la selección fuera obra del propio dramaturgo (Giuliani, 2002: 18), que quizá logró resarcirse y auspiciar cuando menos la publicación de una de las piezas escogidas por él mismo diez años antes[37].

Lo cierto, sin embargo, es que Lope no comenzó a tomar cartas en el asunto hasta que la publicación de las *Partes* se precipitó de manera vertiginosa a partir de la intervención de un comerciante de lienzos muy aficionado al teatro, Francisco de Ávila, sobre todo cuando, entre febrero y marzo de 1616, este se las ingenió para adquirir dos docenas de comedias lopescas de los repertorios de Baltasar de Pinedo y Luis de Vergara; entre las pertenecientes a este último, se encontraba una de las dos que, indudablemente, debía engrosar la segunda parte del *Peregrino, El Argel fingido*, que vio la luz en la *Parte VIII*, publicada en los primeros días de 1617. Molesto con el proceder de Ávila, Lope interpuso un pleito que acabó perdiendo, pero que a la postre resultó ser

[37] No se olvide, a tenor de otros títulos como *El perseguido* o *Lucinda perseguida*, que «la presencia del adjetivo "perseguido" en el título de una comedia de Lope podía funcionar como reclamo para el público o incluso como sello identificativo del Fénix», según recuerda Pontón (2013: 191).

el mejor acicate para que, a partir de ese mismo año, se resolviera a tomar las riendas de la publicación de su teatro[38].

Es así como en los años sucesivos Lope pudo por fin dar a las prensas sus propias obras. Al igual que ocurrió con el resto de sus comedias ya publicadas por manos ajenas, no se molestó en volver a estampar las piezas citadas al final del *Peregrino* que ya habían alcanzado las prensas[39]. En cambio, resulta muy interesante comprobar que poco a poco fue completando la nómina de comedias citadas al final del *Peregrino*. En efecto, entre 1618 y 1621 publicó *El amante agradecido* en la *Parte X* (1618), *Los esclavos libres* en la *Parte XIII* (1620), *Los amantes sin amor* en la *XIV* (1620) —a juzgar por las palabras de Lope, esta obra debería haberse integrado en la continuación del *Peregrino*— y, por fin, *El soldado amante* en la *XVII* (1621). Con todo, estas obras se publicaron a la par que muchas otras, y más bien a un ritmo lento, por lo que no debe darse por descontado un acopio consciente por parte de Lope en relación a aquel proyecto suyo (al margen de que sepamos muy poco acerca de qué piezas estaban en todo momento a su disposición). En cualquier caso, aquella lejana promesa del Fénix había caído definitivamente en saco roto, pero al menos todos los títulos citados al final del *Peregrino* habían llegado, mal que bien y cada uno por su cuenta y riesgo, a los lectores. ¿Cabe deducir de esta circunstancia que Lope, en 1603, creía realmente que iba a publicar esas comedias? No lo sabemos, y resulta arriesgado asumir esa postura, a menos que consideremos sus palabras como reflejo de una idea algo vaga y proyectada más bien para largo plazo, en cuyo caso no resultaría nada descabellada.

Por cierto que parte del público acaso no sintiera como tan lejana aquella promesa de Lope. Resulta que, salvo la costeada por Roger Velpius (Bruselas, 1608), todas

[38] Acerca de este proceso, es imprescindible acudir a las páginas de Presotto (2007b), Di Pastena (2008) y Ramos (2009), y deben tenerse en cuenta además las consideraciones de Giuliani (2004: 134-135). Sobre el repertorio de Vergara, véanse Ferrer Valls (2005) y García Reidy (2007).

[39] A tenor de una carta escrita poco antes de la publicación de la *Parte IX* y dirigida al duque de Sessa, en la que Lope manifestaba no haber incluido en este volumen *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia* porque ya se había publicado (en la *Parte V*), García Reidy señala cómo «al tomar las riendas de la edición de su teatro, al Fénix le interesaba mucho más ofrecer nuevo producto a sus lectores antes que actualizar comedias que todavía podían adquirirse en las librerías, pese a sus quejas sobre el estado textual en el que se había publicado su teatro» (2013: 357). A la tardía excepción a este proceder aducida por García Reidy y puesta al descubierto por Moll (1979), que comentaremos más adelante, cabe añadir en cierto modo la de *El perseguido*, publicada —como hemos visto— en el volumen lisboeta y mencionada por Lope al final del *Peregrino*.

las reediciones del *Peregrino* mantuvieron las líneas finales que aquí nos ocupan. El caso de la patrocinada por Alonso Pérez, impresa en 1618, es particularmente curioso, ya que en esas fechas tal proyecto resultaba de todo punto anacrónico. Al respecto, debo remitirme de nuevo al juicio de Gonzalo Pontón:

> Si tal designio era, pues, poco viable casi en el instante mismo de su formulación, resultaba inabordable al reimprimirse el *Peregrino* (1618), pues por aquel entonces se habían publicado dos más de aquellas comedias (*Laura perseguida* en la *Parte IV* y *El amante agradecido* en la *Parte X*). Para la reedición, Lope se preocupa de engordar la lista inicial de comedias, pero no de cambiar o cancelar la referencia editorial de las páginas finales, que dan fe entonces de un proyecto abandonado. (Pontón, 2013: 190, n. 2)

En efecto, sorprende que Lope actualizara la lista del prólogo y no retocara en cambio esas líneas finales, pese a que probablemente fuera consciente de que, de ese modo, su malograda promesa se volvería a estampar. Tal vez la explicación de su presencia sea puramente material, pues, al fin y al cabo, esas líneas formaban parte de la propia obra y habrían sido contadas en el plan original de impresión. Además, la disposición del último pliego de la edición de 1618 no permitía fácilmente suprimir el pasaje en cuestión (que ocupa los folios Hh5r-Hh6r), pues dejaría tres páginas de pliego en blanco. Asimismo, podríamos sospechar que los poemas laudatorios añadidos a continuación se habrían colocado ahí para completar el pliego. En cualquier caso, en 1618 aquellas palabras del Fénix quizá parecieran tan poco veraces que ni siquiera valiera la pena eliminarlas.

Pero no por ello conviene dejar de indagar la posible repercusión de aquel proyecto frustrado que desde 1604 fue circulando de mano en mano entre los lectores de *El peregrino en su patria*. Y uno de los más célebres fue, quién si no, Miguel de Cervantes, que, por cierto, en 1615 dio a las prensas sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*. Ocho. ¿Mera casualidad? A la sazón, un ya anciano Cervantes estaba enfrascado en la preparación de su novela bizantina, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, para cuya redacción el *Peregrino* fue sin duda un referente indiscutible —en tanto que la más reciente novela perteneciente a ese mismo género—, de suerte que posiblemente estuviera al tanto, como siempre, también de aquella maniobra

del Fénix que no llegó a cuajar. Ahora bien, ¿cabe inferir una relación directa con el número de piezas cervantinas que vieron la luz en aquel volumen? Es una hipótesis sugerente, pero muy difícil de sustentar. A propósito de las *Ocho comedias*, Marco Presotto ha escrito lúcidas palabras:

> La evidente diferencia de contenido del libro —ocho comedias y ocho entremeses— con respecto al modelo de Lope de doce comedias no tiene precedentes ni seguidores: adquiere el sabor de la recolección de un legado artístico para la posteridad y no parece que haya indicios para establecer con seguridad el motivo de la elección de este número. Puede que Cervantes no tuviera más piezas recientes a su disposición, pero lo cierto es que la dimensión del volumen final se reduce poco más que un diez por ciento con respecto a la *Parte VI* de Lope. (Presotto, 2015: 196)

En efecto, resulta complicado calibrar la razón de ser de las *Ocho comedias*. Con todo, no debe perderse de vista que a Cervantes, que quizá tuviera fresca la lectura del *Peregrino*, y que con la publicación de sus piezas teatrales le había ganado por la mano a Lope en lo que al control de las suyas se refiere, le venía que ni pintada la cifra de ocho piezas, pues le permitía terminar de rematar aquella proclama del Fénix presente en la novela con la que su *Persiles*, con el permiso de Heliodoro, debía competir[40]. Cabe recordar no obstante que en 1614 Cervantes afirmaba contar con solo seis comedias para la imprenta, por lo que bien pudiera ser que «hubiera conservado o que acaso llegara a recuperar alguno de esos antiguos manuscritos» (Gómez Canseco y Ojeda Calvo, 2015: 45). De este modo, dudo mucho que la cifra de ocho comedias —acaso el número máximo de textos de que disponía— se explique en última instancia por las líneas finales del *Peregrino*, pero sí creo plausible que Cervantes tuviera presentes las palabras de su rival, a las que los avatares del negocio editorial acaso no hubieran arrastrado aún al olvido.

[40] En palabras de una de las mejores conocedoras de la novela cervantina, Laura Fernández, «el *Persiles* [...] no fue escrito por dinero, sino por prestigio, por competir con Heliodoro, posiblemente por competir con Lope de Vega y su *Peregrino*, y por cumplir, en fin, la promesa que había dejado impresa, por primera vez, en el "Prólogo al lector" de las *Novelas ejemplares* y que ratificó después en unos versos del *Viaje del Parnaso* y en los preliminares del segundo *Quijote*, explicando cómo le faltaban cuatro meses de trabajo para acabar la obra» (Fernández, 2017: 503).

Con el paso de los años, Lope parece perder definitivamente cualquier atisbo de interés en aquella empresa. A los indicios ya expuestos, podría añadirse uno de no menor calado. Según puso de relieve Moll (1979: 11), el 25 de mayo de 1635, poco después de que se levantase la prohibición de publicar comedias y novelas, y apenas unas semanas antes de que abandonase a los suyos para siempre, el Fénix obtuvo licencia para la impresión de dos volúmenes: la *Parte XXI*, por un lado, y «un libro de doçe comedias», todas ellas ya impresas en *Partes* anteriores, por otro. Esta última circunstancia, insólita en su carrera, parece sugerir que su propósito fundamental en esta ocasión fue ofrecer textos ante todo fidedignos, y no tanto novedosos, como sugiere por ejemplo el caso de *La dama boba* (García Reidy, 2013: 357-358), una de las piezas escogidas, cuyo original, como es bien sabido, no llegó a manos de Lope durante los preparativos de la *Parte IX* (Presotto, 2007c). Pues bien, ninguna de esas doce piezas se corresponde con las mencionadas al final del *Peregrino*. Desde luego, habían pasado muchos años, y naturalmente que los intereses, apetencias y necesidades de Lope forzosamente debían haber cambiado. Definitivamente, aquella promesa suya tan lejana no tenía ya vigencia alguna.

Epílogo y recapitulación

Pese a su redacción escueta e imprecisa, las líneas finales de *El peregrino en su patria* permiten aventurar algunas conclusiones. En mi opinión, Lope parece referirse a dos proyectos editoriales de distinta índole: la publicación de un volumen con ocho de sus mejores comedias, representadas por las más famosas compañías con las que colaboraba el Fénix, y la promesa de una segunda parte de su novela bizantina, que incluiría otras dos piezas suyas. El verdadero alcance de las palabras de Lope resulta difícil de calibrar, pero lo cierto es que ambos proyectos —o acaso solo pensara en una continuación del *Peregrino* jalonada con esas diez comedias, según ha supuesto mayoritariamente la crítica— quedaron en agua de borrajas. De tal circunstancia podría inferirse que se trató de una maniobra algo improvisada para, digamos, marcar terreno, azuzada sin duda por la publicación, ese mismo año, de las *Seis comedias de Lope de Vega Carpio*, título capcioso como pocos al que quizá pretendió quitarle algún

lector para llevar el agua a su molino. Bien pudo ser así. Con todo, el asunto debió de mantenerlo ocupado un cierto tiempo, como lo sugieren por un lado su decisión de cubrirse las espaldas mencionando una pieza perteneciente a cada una de las ocho compañías de título —salvo un par de excepciones aparentemente justificadas— y, por otro, la naturaleza del corpus escogido —su primer canon dramático, podríamos decir—, formado por algunas obras que posiblemente gozaron de un éxito considerable (*El perseguido, La montañesa*) y regido por el gusto de los corrales (con las comedias palatinas y urbanas a la cabeza), pero también por algunos géneros literarios en boga o de prestigio (el picaresco, el bizantino), y en plena competencia con las *Seis comedias*. Pero, ante todo, ese primer canon estaba supeditado al hecho de que cada comedia debía pertenecer a una de las mejores compañías del momento: el primer elemento de filtro no era el gusto del poeta, sino los repertorios de los autores. De este modo, Lope pretendería demostrar, ahora también en el molde escrito, que nadie sino él se había alzado con la monarquía cómica, así como ofrecer piezas de autoría fidedigna —en respuesta a las *Seis comedias*—, y acaso libres de intervenciones ajenas a su pluma.

Sea como fuere, el tiempo fue pasando, y aquellas palabras de Lope, aunque impresas, terminó por llevárselas el viento. Probablemente porque, en verdad, el negocio de la publicación de su teatro no le interesaba demasiado, como lo sugiere el hecho de que, más allá de maniobras como la de la *Parte IV*, solo a partir de 1617, tras el famoso pleito que acabó perdiendo contra Francisco de Ávila —todo un baño de realidad, por cierto—, decidiera coger el toro por los cuernos y velar por la integridad textual de las piezas impresas a su nombre. Resulta del todo natural: para cuando Lope remataba el *Peregrino*, la comedia era un producto vinculado casi en exclusiva al mundo de las tablas. En semejante contexto, la desagradable irrupción en el mercado de las *Seis comedias* bastó para que el poeta trazara las líneas maestras de un primer tanteo editorial como respuesta, pero no para que de veras remara contra viento y marea en el océano del negocio teatral, en cuyo seno el papel de los dramaturgos se limitaba a proporcionar autógrafos a las compañías, como bien pudo comprobar en su propia piel. Con todo, gracias a esas líneas finales del *Peregrino* —un verdadero diamante en bruto para los lopistas—, redactadas en una fecha tan temprana como 1603, diría que podemos entrever algunas de las estrategias que, años más tarde, sumido ya en una vorágine

editorial sin precedentes, desarrollaría en toda su plenitud el Fénix de los Ingenios: selección de un canon personal, reapropiación autorial, recuerdo de los autores de comedias. Ahí es nada.

Bibliografía

Avalle-Arce, Juan Bautista, ed., Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Madrid, Castalia, 1973.

Badía Herrera, Josefa, «La comedia palatina en la gestación de la *comedia nueva*», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, ed. de Miguel Zugasti y Mar Zubieta, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, págs. 103-118.

D'Artois, Florence, y Luigi Giuliani, coords., *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, Madrid, Gredos, 2017.

Di Pastena, Enrico, «La *Séptima parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. de Enrico Di Pastena, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, vol. 1, págs. 9-65.

Dixon, Victor, «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega*, 2, 1996, págs. 45-63.

—, «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», en *En busca del Fénix: quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*, ed. de Almudena García González, Madrid / Frankfurt am Main, TC/12 / Iberoamericana / Vervuert, 2013, págs. 93-115.

Fernández, Laura, «Historia del texto», en Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Laura Fernández, Ignacio García Aguilar, Carlos Romero Muñoz e Isabel Lozano-Renieblas, Madrid, Real Academia Española, 2017, págs. 503-528.

Fernández Rodríguez, Daniel, «Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*», *Studia Aurea*, 8, 2014, págs. 277-314.

—, «Lope de Vega, el género bizantino y *Los esclavos libres*», *Artifara*, 16, 2016a, págs. 147-164.

—, *Las comedias bizantinas de Lope de Vega: caracterización genérica, tradición y trascendencia*, tesis doctoral dirigida por Alberto Blecua y Ramón Valdés, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016b.

— «Lope de Vega y el género bizantino (novela y teatro): público, autopromoción y mercado editorial», en prensa.

Ferrer Valls, Teresa, «Géneros y conflictos en los autores de la escuela dramática valenciana», *Edad de Oro*, 16, 1997, págs. 137-148.

—, «Luis de Vergara: un autor en la etapa de formación de la comedia barroca», en «*Corónente tus hazañas*»: *Studies in Honor of John Jay Allen*, ed. de Michael J. McGrath, Newark, Juan de la Cuesta, 2005, págs. 165-184.

—, dir., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008.

—, «Preceptiva y práctica teatral: *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, una tragedia palatina de Lope de Vega», en *El «Arte nuevo» de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*, ed. de J. Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin, *Rilce*, 27.1, 2011, págs. 55-76.

García Reidy, Alejandro, «Notas a un problema de repertorios teatrales (Lope de Vega, Pinedo y el difunto Vergara)», en *En Teoría hablamos de Literatura*, coord. de Antonio César Morón Espinosa y José Manuel Ruiz Martínez, Granada, Dauro / Universidad de Granada, 2007, págs. 462-468.

—, «Profesionales de la escena: Lope de Vega y los actores del teatro comercial barroco», en *Aún no dejó la pluma. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. de Xavier Tubau, Bellaterra, PROLOPE / Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, págs. 243-284.

—, *Las musas rameras. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid, TC/12 / Iberoamericana / Vervuert, 2013.

Garriga, Francisco J., ed., Lope de Vega, *Fuente Ovejuna. Poesías. El peregrino en su patria*, Barcelona, Editorial Juventud, 1935.

Giuliani, Luigi, «La *Cuarta parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV,* coord. de Luigi Giuliani y Ramón Valdés Gázquez, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, vol. 1, págs. 7-30.

—, «El prólogo, el catálogo y sus lectores: una perspectiva de las listas de *El peregrino en su patria*», en *Lope en 1604*, coord. de Xavier Tubau, Lérida, Universitat Autònoma de Barcelona / Prolope / Milenio, 2004, págs. 123-136.

—, «La *Parte de comedias* como género editorial», *Criticón*, 108, 2010, págs. 25-36.

Gómez Canseco, Luis, y María del Valle Ojeda Calvo, «Cervantes y el teatro», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, 2015, vol. 2, págs. 9-60.

Gómez Sánchez-Ferrer, Guillermo, *Del corral al papel: estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII*, tesis doctoral dirigida por Javier Huerta Calvo y Abraham Madroñal Durán, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015.

González Barrera, Julián, ed., Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Madrid, Cátedra, 2016.

Guarner, Luis, ed., Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, en *Novelas*, Madrid, Librería Bergua, 1935, vol. 2, págs. 5-352.

Iglesias Feijoo, Luis, «La única edición de las *Seis comedias de Lope de Vega* (Lisboa, 1603)», en *Golden-Age Essays in Honour of Don W. Cruickshank*, ed. de Martin Cunnigham, Grace Magnier y Aengus Ward, *Bulletin of Spanish Studies*, 90.4, 2013, págs. 719-734.

Iriso Ariz, Silvia, «Estudio de la colección Gálvez: fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 3, 1997, págs. 99-143.

IIriso Ariz, Silvia, y María Morrás, eds., Lope de Vega, *Comedia nueva del perseguido*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, coord. de Patrizia Campana, Luigi Giuliani, María Morrás y Gonzalo Pontón, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, vol. 1, págs. 255-458.

Kossoff, Ruth H., «*Los cautivos de Argel*, comedia auténtica de Lope de Vega», en *Homenaje a William L. Fichter*, ed. de A. David Kossoff y José Amor Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, págs. 387-397.

Lucas Fiorato, Corinne, «Giraldi Cinzio et le renouveau de la tragédie profane en Espagne», en *La tragédie espagnole et son contexte européen. XVIe-XVIIe siècles*, ed. de Christophe Couderc y Hélène Tropé, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013, págs. 43-56.

Marqués López, Eva, *Recepción e influencia del teatro de Plauto en la literatura española*, tesis doctoral dirigida por Emilio del Río Sanz, Universidad de La Rioja, 2015.

McGrady, Donald, ed., Lope de Vega, *Prosa, I. Arcadia. El peregrino en su patria*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997.

Moll, Jaime, «¿Por qué escribió Lope *La Dorotea*?», *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 2, 1979, págs. 7-12.

Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

Oehrlein, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993.

Ojeda Calvo, María del Valle, «Apuntes sobre Giraldi Cinzio y el teatro en España a fines del siglo XVI», *Critica letteraria*, 159-160, 2013, págs. 645-673.

Oleza, Joan, «Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. de Manuel Vicente Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universitat de València, 1991, págs. 165-188.

—, «Del primer Lope al *Arte nuevo*», en Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. de Donald McGrady, Barcelona, Crítica, 1997a, págs. IX-LV.

—, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del *Arte nuevo*», *Edad de Oro*, 16, 1997b, págs. 235-254.

—, «El primer Lope: un haz de diferencias», *Ínsula*, 658, 2001, págs. 12-14.

—, «El Lope de los últimos años y la materia palatina», en «*Estaba el jardín en flor...*». *Homenaje a Stefano Arata*, *Criticón*, 87/88/89, 2003, págs. 603-620.

Oleza, Joan, y Fausta Antonucci, «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones», *Rilce*, 29.3, 2013, págs. 689-741.

Peyton, Myron A., ed., Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971.

Pineda, Victoria, ed., Lope de Vega, *La amistad pagada*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, coord. de Patrizia Campana, Luigi Giuliani, María Morrás y Gonzalo Pontón, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, vol. 3, págs. 1397-1545.

Pontón, Gonzalo, «Fortuna de unos versos de *El perseguido*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 19, 2013, págs. 189-203.

—, ed., Lope de Vega, *Los amantes sin amor*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. de José Enrique López Martínez, Madrid, Gredos, 2015, vol. 1, págs. 81-238.

—, «Imprenta y orígenes del teatro comercial en España (1560-1605)», *Arte nuevo*, 4, 2017, págs. 555-649.

—, ed., Lope de Vega, *El soldado amante*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coord. de Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, Madrid, Gredos, 2018, vol. 1, págs. 419-642.

Presotto, Marco, ed., Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Castalia, 2007a.

—, «La *Novena parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. de Marco Presotto, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2007b, vol. 1, págs. 7-38.

—, ed., Lope de Vega, *La dama boba*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. de Marco Presotto, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2007c, vol. III, págs. 1293-1466.

—, «Historia del texto», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, 2015, vol. 2, págs. 195-217.

Profeti, Maria Grazia, *Nell'officina di Lope*, Florencia, Alinea editrice, 1998.

Querol Coll, Enric, ed., Lope de Vega, *La bella malmaridada*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. de Silvia Iriso, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, vol. 2, págs. 1175-1389.

Ramos, Rafael, «La *Octava parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. de Rafael Ramos, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, vol. 1, págs. 9-55.

Restrepo Ramírez, Santiago, *Las comedias de Lope de Vega en el desarrollo del género y la materia picaresca*, tesis doctoral dirigida por Ramón Valdés, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.

—, «Las comedias picarescas de Lope de Vega: cronología y la cuestión de la moralidad y la risa», en prensa.

Rodríguez García, Eva, «El género palatino en Lope de Vega», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, ed. de Miguel Zugasti y Mar Zubieta, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, págs. 119-144.

Sanz, Omar, «La materia picaresca en el teatro de Lope de Vega: el caso de *El amante agradecido*», *Anuario Lope de Vega*, 16, 2010, págs. 155-180.

Sanz, Omar, y María Dolores Gómez Martín, eds., Lope de Vega, *El amante agradecido*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. de Ramón Valdés y María Morrás, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, vol. 2, págs. 631-767.

Sanz, Omar, y Ely Treviño, eds., Lope de Vega, *Los esclavos libres*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. de Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, vol. 1, págs. 537-709.

Serés, Guillermo, ed., Lope de Vega, *El Argel fingido y renegado de amor*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. de Rafael Ramos, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, vol. 2, págs. 575-721.

Trambaioli, Marcella, «El jardinero fingido en la comedia lopeveguesca», *Revista de Filología Española*, 92.1, 2012, págs. 181-210.

Vega, Lope de, *El peregrino en su patria*, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1604.

—, *El peregrino en su patria*, ed. de Julián González-Barrera, Madrid, Cátedra, 2016.

Wilder, Thornton, «Lope, Pinedo, Some Child-Actors, and a Lion», *Romance Philology*, 7, 1953, págs. 19-25.

Zugasti, Miguel, «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, ed. de Miguel Zugasti y Mar Zubieta, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, págs. 65-102.

El orden de los libros: reflexiones en torno a la biblioteca del caballero don Quijote de la Mancha

Vincent Parello
Université Bordeaux Montaigne (Francia)
vincent.parello@u-bordeaux-montainge.fr

Recibido: 22 de octubre de 2018
Aceptado: 10 de diciembre de 2018
https://doi.org/10.14603/6L2019

RESUMEN:

El texto literario es un verdadero acto de comunicación que pone en relación un emisor individual o colectivo y un público. Así es como, mediante el orden de los libros, podemos relacionar la biblioteca del caballero don Quijote de la Mancha (I, 6), que debe de coincidir en gran parte con la de Miguel de Cervantes, con veintinueve libros, tres tamaños de obras, veintidós editores, once lugares de edición, veintidós fechas, veintiséis autores y cuatro géneros literarios: la novela de caballerías (44,9%), la novela pastoril (27,6%), la poesía épica (20,7%) y la lírica cancioneril (6,8%).

PALABRAS CLAVE:

Don Quijote de la Mancha (I, 6); orden de los libros; novela de caballerías; novela pastoril; poesía épica; lírica cancioneril.

ARTENUEVO
Revista de Estudios Áureos
ISSN: 2297-2692
Arte Nuevo 6 (2019): 335-356

unine
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
Institut de langues et littératures hispaniques

The Order of Books: Thoughts on the Library of the Knight Don Quijote de la Mancha

ABSTRACT:

The literary text is a real act of communication that connects individual or collective writers to their readers. So, through the order of books, it is possible to establish links between the library of Don Quixote de la Mancha and the library of Cervantes – that the former must partly mirror. It is also true for the output formats, the editions, the publishers, the publishing places, the dates of publication, the authors and certain literary genres such as the novel of chivalry, the pastoral novel, the epic poetry and *Cancionero*.

KEYWORDS:

Don Quixote of La Mancha (I, 6); Order of Books; Books of Chivalry; Pastoral Novel; Epic Poetry; *Cancionero* Poetry

Ateniéndonos a las reflexiones de Roger Chartier (1996: 9-15), el orden de los libros puede entenderse, por lo menos, de tres maneras. En primer lugar, designa la puesta en orden del mundo de lo escrito. Frente a la multiplicación de los saberes, los humanistas del Renacimiento tuvieron que recurrir al inventario de los títulos, la clasificación de las obras y la asignación de los textos a un autor. Soñaban con una biblioteca universal, real o inmaterial, que abarcara todas las obras nunca escritas y todos los libros nunca publicados. En segundo lugar, cada texto pretende imponer un orden al lector, impuesto ya por el formato del libro, ya por su comprensión o ya por la autoridad que se encargó de difundir o de vender la obra. En tercer lugar, resulta imposible prescindir del orden de los libros. En versión manuscrita o impresa, los libros protagonizan, en su materialidad, la posible apropiación del orden de los discursos, como lo dijera Michel Foucault (1969), que varía en función de los lugares y de las épocas.

Huelga decir que el texto literario es inseparable de su contexto histórico y social. Supone un emisor individual o colectivo, así como un lector u oyente, desempeñando un papel relevante en la España del Siglo de Oro la oralidad y la lectura en voz alta (Frenk, 1984: 235-240). El texto deja de ser una unidad autónoma para convertirse en un auténtico acto de comunicación que sólo existe en función de un destinatario y de un público. «En otros términos y con palabras recientes de José Carlos Mainer, se trata de un conjunto de ecos y reciprocidades en el que late la vivencia y la temperatura de un tiempo histórico» (Redondo, 1997: 97).

A partir de este marco teórico, quisiéramos indagar el orden de la biblioteca del hidalgo de la Mancha que sufre un trágico escrutinio en el capítulo 6 de la primera parte del *Don Quijote de la Mancha*[1].

El orden de los libros en la España del Siglo de Oro

A finales del siglo XVIII, Antonio Rayón, criado del marqués de Astorga, Vicente Joaquín Osorio de Moscoso, fue encargado de catalogar la biblioteca de la casa que se

[1] Véanse, al respecto, Alonso, 1951; Avalle Arce 1959; Bataillon, 1973; Baker, 1997; Casalduero, 1949: 19-26; Cravens, 1976; Eisenberg, 1982, 1987, 1991, 2000; Infantes, 2015; López Estrada, 1994; Pierce, 1968; Riquer, 1992; Rodríguez Cacho, 1991; Rubens, 1957; Tamayo, 1948; Williamson, 1991.

fundó a principios del siglo XVI. En el prólogo que antepone al *Índice general de la librería* redactado en 1783, el criado se detiene largamente en los criterios bibliográficos que determinaron la elaboración de su catálogo:

> Para la claridad y perfecta colocación sería forzoso hacer dos índices, uno en que se estuvieran los nombres y apellidos de los autores colocados por alfabeto y el otro por los títulos de las obras, no obstante esto me propuse un método que, abrazando a un tiempo estos dos objetos, satisfaciese el deseo de V.E., de hallarse prontamente instruido de los volúmenes y tratados que comprende esta particular librería, cuyo orden es en esta forma. Las Biblias van colocadas a las letras iniciales de los apellidos de los comentadores, y las de la Vulgata y otras que estaban comentadas por varios autores a la voz *Biblia*. Los Stos PP. están puestos a las iniciales de sus nombres e igualmente las vidas de los Santos, chrónicas de reyes y héroes. Las demás obras van todas colocadas a los apellidos de los autores. I quando éstos tienen diversos tratados, se expresan seguidamente con el adverbio *ítem*, sacando siempre al margen el número de los volúmenes que tienen. Las historias de reynos, provincias, ciudades, villas, etc. verbigracia España a la E, Francia a la F y Toledo a la T, en donde con el verbo *vide* cito los apellidos de autores que han escrito la historia del reyno o provincia que se busca. Igual método he observado en algunas obras que son más bien conocidas por el título de ellas que por el autor. Las historias cronológicas de varias casas y linages se anotan en la voz *Casa* o a la letra inicial del apellido o del título. Las crónicas de religiosos se expresan con el título de *Anales*. El orden alfabético solo es riguroso en las dos primeras letras, pues como el objeto ha sido reducido a corto volumen el índice para que V.E use dél con más comodidad y dexar al mismo tiempo huecos suficientes en cada letra para aumentar las obras que se compren, no era fácil hacerlo con mejor orden, a no formar para cada letra un índice separado. El estante y andana en que están colocados va de letra encarnada y cada libro tiene al principio el número donde se halla. Y aunque en el índice no están las obras separadas por materias o clases, en la colocación de ellas están separadas por su orden en diversos estantes, por cuyo motivo notará V.E que varias obras de un mismo autor se señalan en diversos estantes y andanas. Las clases en que están dividida toda la librería son: Sagrada Escritura, santos Padres y expositores sagrados, teología escolástica y moral, predicables, derecho civil i canónico,

> filosofía natural y moral, medicina, matemática, historia eclesiástica, profana, cronológica, geográfica y natural, humanidad y buenas letras, doctrinales y miscelánea. (Cátedra García, 2002: 88)

De esta larga cita se desprende que la biblioteca es como un cuerpo vivo que está en perpetua génesis. Al margen de los índices onomásticos, cronológicos y toponímicos, el orden de los libros entronca directamente con el orden de los saberes y de los conocimientos. En aquel entonces, el libro, por antonomasia, sigue siendo la Biblia, seguida de la patrística, de los comentarios de los textos sagrados, de la teología escolástica y moral y del derecho civil y canónico. A continuación, vienen la filosofía natural y moral, las ciencias (matemáticas, medicina, agricultura, etc.), la historia eclesiástica, profana y cronológica. Por fin, abajo del todo, se hallan las humanidades y las buenas letras.

Libros por orden del discurso y títulos

El lector-oyente que lee u oye el escrutinio de la biblioteca de don Quijote de la Mancha se entera de su contenido mediante el orden del discurso. Es como si descubriera los libros al mismo tiempo que el cura, el bachiller y la sobrina, los cuales constituyen un embrión de tribunal inquisitorial encargado de llevar a cabo el auto de fe (Gilman, 1968: 4-24). Ahora bien, se trata de una Inquisición muy peculiar y puramente literaria en la medida en que Cervantes sustituye la norma de la ortodoxia cristiana por la de la verosimilitud aristotélica.

Así se esboza una cadena significante que va desde A1 hasta A29, abriéndose el ciclo con el *Amadís de Gaula* de Garcí Ordoñez de Montalvo, novela emblemática de la caballeresca hispana, y cerrándose el círculo con *Las lágrimas de Angélica* de Luis Barahona de Soto, poema épico que retoma el episodio de Angélica y Medoro en el *Orlando furioso* de Ariosto. Caballerías y épica se contemplan pues mutuamente en un juego de miradas recíprocas y entablan un diálogo fructífero. Entre estas dos obras van desfilando nombres de caballeros y de pastores ilustres, toponímicos exóticos, títulos altisonantes con o sin nombres de autor… que componen un hermoso poema de versos de arte menor (cuadrisílabos, hexasílabos, heptasílabos, octosílabos) y de arte mayor (endecasílabos): *Las sergas de Esplandián*, el *Amadís de Grecia*, el *Don Olivante de*

Laura, el *Florismarte de Hircania*, *El Caballero Platir*, *El Caballero de la Cruz*, el *Espejo de Caballerías*, *Bernaldo del Carpio*, *Roncesvalles*, el *Palmerín de Oliva*, el *Palmerín de Inglaterra*, el *Don Belianís*, la *Historia del famoso caballero Tirante el Blanco*, *La Diana de Jorge de Montemayor*, *La Diana llamada segunda, del Salmantino*, *La de Gil Polo*, *Los diez libros de fortuna de amor,* compuestos por Antonio de Lofraso, *El Pastor de Iberia*, las *Ninfas de Henares*, el *Desengaño de celos*, *El Pastor de Fílida*, el *Tesoro de varias poesías*, el *Cancionero de López Maldonaldo*, *La Galatea* de Miguel de Cervantes, *La Araucana* de don Alonso de Ercilla, *La Austríada* de Juan Rufo, el *El Monserrate* de Cristóbal de Virués…

Se trata, al fin y al cabo, de un verdadero himno a las letras profanas y a la literatura de los reinos de los Reyes Católicos, de Carlos Quinto y de Felipe II.

-(A1) *Los cuatro de Amadís de Gaula* (p. 191).
Garcí Ordoñez de Montalvo, *Los quatro libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula*, Zaragoza, Jorge Coci, 1508[2].
-(A2) *Las sergas de Esplandián* (p. 192).
Garcí Ordoñez de Montalvo, *Las Sergas del muy virtuoso caballero Esplandian, hijo de Amadís de Gaula, llamadas Ramo de los quatro libros de Amadís*, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1510.
-(A3) *Amadís de Grecia* (p. 193).
Feliciano de Silva, *El noveno libro de Amadís de Gaula, que es la crónica del muy valiente y esforçado príncipe y caballero de la ardiente espada Amadís de Grecia: hijo de Lisuarte de Grecia*…, Sevilla, Juan Cromberger, 1542.
-(A4) *Don Olivante de Laura* (p. 194).
Antonio de Torquemada, *Historia del invencible cavallero don Olivante de Laura príncipe de Macedonia, que por sus admirables hazañas vino a ser emperador de Constantinopla*…, Barcelona, Claudio Bernart, 1564.

[2] El *Amadís de Gaula* de Garcí Rodríguez de Montalvo conoció 19 ediciones a lo largo del siglo XVI: Zaragoza (1508, 1521), Sevilla (1511, 1526, 1527, 1535, 1539, 1547, 1552, 1575, 1586), Roma (1519), Toledo (1524), Venecia (1533), Medina del Campo (1545), Lovaina (1551), Burgos (1563), Salamanca (1575), Alcalá de Henares (1580). Fue por lo tanto un verdadero *best seller* como lo llama María Carmen Marín Pina (2010: 40-42).

-(A5) *Florismarte de Hircania* (p. 195).
Melchor Ortega, *Primera parte de la grande historia del muy famoso y esforzado príncipe Felixmarte de Hircania*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1556.
-(A6) *El Caballero Platir* (p. 195).
Melchor Ortega, *Cronica del muy valiente y esforçado cavallero Platir, hijo del emperador Primaleon*, Valladolid, Nicolás Tierry, 1533.
-(A7) *El Caballero de la Cruz* (p. 195).
Alonso de Salazar, *Coronica de Lepolemo, llamado el Caballero de la Cruz, hijo del emperador de Alemania, compuesta en arábigo por Xarton y trasladada en castellano por Alonso de Salazar*, Valencia, Juan Joffre, 1521.
-(A8) *Espejo de Caballerías* (p. 196).
Pedro López de Santamaría, *Hechos del conde don Roldan y de don Reynaldos*, Sevilla, Jacobo Cromberger,1533.
-(A9) *Bernaldo del Carpio* (p. 199).
Agustín Alonso, *Historia de las hazañas y hechos del invencible caballero Bernardo del Carpio*, Toledo, Pedro López de Haro, 1585.
-(A10) *Roncesvalles* (p. 199).
Francisco Garrido de Villena, *El verdadero sucesso de la famosa batalla de Roncesvalles, con la muerte de los doze Pares de Francia*, Valencia, Joan de Mey, 1555.
-(A11) *Palmerín de Oliva* (p. 199).
Francisco Vázquez, *El libro del famoso y muy esforçado caballero Palmerin de Oliva*…, Salamanca, Juan de Porras, 1511.
-(A12) *Palmerín de Inglaterra* (p. 200).
Luis Hurtado de Toledo, *Libro del muy eforçado cavallero Palmerín de Inglaterra hijo del rey Duardos: y de sus proezas: y de Floriano del desierto su hermano con algunas del príncipe don Florendos, hijo de Primaleon*…, Toledo, Fernando de Santa Cathalina, 1548.
-(A13) *Don Belianís* (p. 202).
Jerónimo Fernández, *Historia del valeroso e invencible príncipe don Belianís de Grecia, hijo del emperador don Belianís y de la Emperatriz Clarinda, sacada de lengua*

griega, en la qual le escribió el sabio Friston, por un hijo del virtuoso varon Toribio Fernandez…, Burgos, Martín Muñoz, 1547.
-(A14) *Historia del famoso caballero Tirante el Blanco* (p. 204).
Joanot Martorell, *Los cinco libros del esforzado e invencible caballero Tirante el Blanco de Roca Salada, caballero de la Garrotera, el cual por su alta caballería alcançó a ser Príncipe y César del imperio de Grecia,* Valladolid, Diego de Gumiel, 1511.
-(A15) *La Diana de Jorge de Montemayor* (p. 207).
Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana de Jorge de Montemayor*, Valencia, Joan Mey, 1559[3].
-(A16) *La Diana llamada segunda, del Salmantino* (p. 207).
Alonso Pérez, *Segunda parte de la Diana*…, Valencia, Joan Mey, 1564.
-(A17) *La de Gil Polo* (p. 209).
Gil Polo, *Primera parte de la Diana enamorada*, Valencia, Joan Mey, 1564.
-(A18) *Los diez libros de fortuna de amor,* compuestos por Antonio de Lofraso (p. 207).
Antonio de Lofraso, *Los diez libros de fortuna de amor*, Barcelona, Pedro Malo, 1573.
-(A19) *El Pastor de Iberia* (p. 211).
Bernardo de la Vega, *El Pastor de Iberia, compuesto por Bernardo de la Vega, gentilhombre andaluz*, Sevilla, Juan de León, 1591.
-(A20) *Ninfas de Henares* (p. 211).
Bernado González de Bobadilla, *Primera parte de las Nimphas y Pastores de Henares. Dividida en seys libros. Compuesta por Bernardo Gonçalez de Bovadilla, Estudiante en la insigne universidad de Salamanca*, Alcalá de Henares, Juan Gracian, 1588.
-(A21) *Desengaño de celos* (p. 211).
Bartolomé López de Enciso, *Desengaño de celos. Compuesta por Bartholome Lopez de Enciso, natural de Tendilla*…, Madrid, Francisco Sánchez, 1586.

[3] La *Diana* de Jorge de Montemayor tuvo 31 ediciones a lo largo de los siglos XVI y XVII: Valencia (1559), Milán (1560, 1616), Zaragoza (1560, 1562, 1570), Amberes (1554, 1561, 1570, 1575, 1580), Barcelona (1561, 1614), Valladolid (1561), Cuenca (1561), Salamanca (1563), Alcalá (1564), Granada (1564), Lisboa (1565, 1624), Venecia (1568, 1574, 1585), Huesca (1577), Pamplona (1578, 1582), Madrid (1586, 1595, 1600, 1622), Valencia (1602).

-(A22) *El Pastor de Fílida* (p. 214).
Luis Gálvez de Montalvo, *El pastor de Fílida*, Madrid, Viuda de Alonso Gómez, 1582.
-(A23) *Tesoro de varias poesías* (p. 216).
Pedro de Padilla, *Thesoro de varias poesías. Compuesto por Pedro de Padilla*, Madrid, Francisco Sánchez, 1580.
-(A24) *Cancionero de López Maldonaldo* (p. 220).
Cancionero de López Maldonaldo, Madrid, Guillermo Droy, 1586.
-(A25) *La Galatea* de Miguel de Cervantes (p. 221).
Miguel de Cervantes, *Primera parte de la Galatea, dividida en seys libros. Compuesta por Miguel de Cervantes. Dirigida al Illustrissi. Señor Ascanio Colona Abad de Santa Sofía*, Alcalá de Henares, Juan Gracian, 1585[4].
-(A26) *La Araucana* de don Alonso de Ercilla (p. 222).
Alonso de Ercilla, *La Araucana*, Madrid, Pedro Madrigal, 1569[5].
-(A27) *La Austríada* de Juan Rufo (p. 222).
Juan Rufo, *La Austríada*, Madrid, Alonso Gómez, 1584.
-(A28) *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (p. 222).
Cristóbal de Virués, *El Monserrate*, Madrid, Gerardo Querino, 1587.
-(A29) *Las lágrimas de Angélica* (p. 223).
Luis Barahona de Soto, *Primera parte de la Angélica de Luys Barahona de Soto*, Granada, Hugo de Mena, 1586.

Los títulos se presentan de las formas siguientes:

-nombre y toponímico: A1; A3; A5; A11; A12;

-nombre y apellido: A9;

-don, nombre y apellido: A4; A13;

-caballero y apellido: A6; A7; A14;

[4] Se conocen siete ediciones antiguas de *La Galatea* de Miguel de Cervantes: Alcalá (1585), Lisboa (1590, 1618), París (1611), Valladolid (1617), Baeza (1617), Barcelona (1618).

[5] La *Araucana* de Alonso de Ercilla se editó 19 veces en los siglos XVI y XVII: Salamanca (1574), Amberes (1575, 1586, 1597), Madrid (1578, 1585, 1589, 1590, 1597, 1610, 1632), Zaragoza (1578, 1590), Lisboa (1582), Barcelona (1590, 1592, 1594), Perpiñán (1596), Cádiz (1626).

-pastor y toponímico: A19; A20; A22;
-nombre: A25;
-Diana: A15; A16; A17;
-toponímico: A10; A26; A28;
-formas diversas: A2; A8; A18; A21; A23; A24; A27; A29.

Libros por tamaño y por ciclos

Por mucho que leamos el texto superficialmente o entre líneas, nunca sabremos a ciencia cierta cómo era la biblioteca de don Quijote ni qué orden clasificatorio imperaba en ella. Lo que sí podemos afirmar es que el caballero de la Mancha no clasificaba sus libros por autores ni por títulos, sino por su tamaño haciendo una distinción entre los cuerpos grandes, los cuerpos medianos y los cuerpos pequeños, así como por ciclos caballerescos (Vilà Tomàs, 2011: 1-21).

La relación entre tamaño y materia no era del todo casual en la época moderna, y hubo formatos de edición vinculados a determinados géneros. Aunque los anales tipográficos registran todas las variantes de formatos posibles para la edición de un mismo texto, una novela en folio o un tratado político o jurídico impreso en octavo hubieran resultado extraños.

Los cuerpos pequeños correspondían al formato octavo, donde la hoja impresa había sido doblada tres veces dando así ocho hojas, o sea dieciséis páginas. Como lo explica Víctor Infantes:

> el formato en octavo, desde Aldo Manuzio, representa una forma libresca fácilmente reconocible de unos 11/12 x 16/18 cmts.; libro que cabe en un bolsillo, que se puede llevar, que acompaña la lectura posible con una mano solamente, y así lo han entendido a lo largo de los siglos quienes han tenido por compañero de lectura un libro en octavo. (2006: 140)

Bastante raro en el siglo XVI, el formato en octavo fue popularizándose a lo largo del siglo XVII conquistando un nuevo público y unos nuevos campos culturales:

> En el último tercio del siglo XVI aparecen las series del romancero nuevo, en pliegos sueltos valencianos […] y llegan a los libros de pastores, a los tratados de utilización popular: medicina, lunarios, refranes, etc., a todos los manuales de devoción y la piedad áurea y a multitud de materias antes sólo refugiadas en los formatos mayores […] Por un lado los en octavo irán conquistando poco a poco el terreno exclusivo de determinadas materias literarias: la novela barroca, el teatro breve de jácaras, entremeses y mojigangas, la poesía de los autores famosos, las antologías, etc.; llegando a simbolizar en su tamaño el contenido literario de los libros; por otro, van ocupando otras materias para acercar a un público más amplio una forma de asimilar la cultura acorde con el número potencial de compradores: manuales, cartillas, tratados religiosos, científicos y técnicos, gramáticas, retóricas. (Infantes, 2006: 141-142)

Los cuerpos medianos correspondían a los formatos en cuarto donde la hoja impresa había sido doblaba dos veces, dando así cuatro hojas, es decir, ocho páginas. Solían medir entre 16 y 18 centímetros de altura. Este formato que dominaba la producción editorial, dio lugar a un género editorial específico, el de los pliegos sueltos, y al desarrollo de toda una literatura que podríamos calificar de popular: romancero, poesía religiosa y tradicional, casos extraordinarios, relaciones de sucesos, literatura de cordel…

Por fin, los cuerpos grandes eran los libros en folio que iban dirigidos a un público aristocrático o adinerado que podía costearse los gastos de unas ediciones de lujo. En ellos, la hoja impresa era doblada una vez, dando así cuatro folletos, o sea cuatro páginas. Estos librazos, que medían más de treinta centímetros de altura y que, muy a menudo, llevaban adornos e ilustraciones en color, trataban de temas serios como la escolástica, el derecho o la historia, o de literatura épica o caballeresca. Cuando el narrador nos explica que el hidalgo de la Mancha tuvo que vender fanegas de tierras de sembradura para comprarse sus libros de caballerías, su observación no parece nada descabellada para quien conoce los precios de aquellos libros escritos en letras góticas, impresos a doble columna como los códices medievales, con portadas que representaban caballeros famosos a caballo y con las armas en la mano, con viñetas en el cuerpo del texto. No resulta extraño que las novelas de caballerías fueran desapareciendo del panorama literario a fines del siglo XVI, cuando España conoció una de las peores crisis

de su historia, y empezó a hundirse en la decadencia. En estas circunstancias, los editores no podían correr el riesgo de editar obras que exigían varias jornadas de trabajo y que necesitaban cuantiosas inversiones de capital. La desaparición del libro de caballerías no sólo obedece a imperativos ideológicos (Concilio de Trento) o estéticos (nuevo horizonte de espera del público, materia caballeresca imitada en gran parte de la materia de Bretaña), como se ha dicho un tanto apresuradamente, sino a consideraciones meramente económicas. Con la crisis del libro, consecutiva a la crisis generalizada, fue hundiéndose también la novela de caballerías (Eisenberg y Marín Pina, 2000; 2010).

Al margen del formato, los libros de caballerías estaban ordenados en función de los principales ciclos caballerescos. Estaba el ciclo de Amadís al que pertenecían el *Amadís de Gaul*a (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo y las varias continuaciones de mano de Feliciano de Silva: el *Lisuarte de Grecia* (1514), el *Amadís de Grecia* (1530), el *Florisel de Niquea* (parte III) (1535) y el *Florisel de Niquea* (parte IV) (1551). Contaban también con el ciclo del Palmerín con el *Palmerín de Olivia* (1511) y el *Primaleón* (1512) de Francisco Vázquez, y el *Platir* (1533) de Francisco de Enciso Zárate; el ciclo del Clarián con *Clarián de Landanís* (libro I) (1518) de Gabriel Velázquez de Castillo, el *Clarián de Landanís* (libro II) (1522) de Alvaro de Castro, el *Clarián de Landanís* (libro III) (1524) de Jerónimo López, el *Lidamán de Ganail* (1528) y el *Floramante de Colonia* (1550) de Jerónimo López; y, por fin, el ciclo de Belianís con el *Belianís de Grecia* (partes I-II) (1545) y el *Belianís de Grecia* (partes III-IV) (1579) de Jerónimo Fernández, y el *Belianís de Grecia* (parte V), manuscrito de finales del siglo XVI de Pedro Guiral de Verrio (Jauralde Pou, 2009: 1050-1075).

Libros por editores, lugares y fechas de edición

Hemos dicho en la introducción que cada texto pretende imponer un orden al lector. Ahora bien, nadie nos obliga a seguirlo. Es más: podemos empeñarnos en subvertirlo o incluso buscar otros órdenes, otras combinaciones posibles. Como curioso impertinente, quisiéramos entrar en la biblioteca de don Quijote por la puerta de los editores, de los lugares y de las fechas de edición.

De los 22 editores censados, los más representativos eran los madrileños Guillermo Droy, de origen francés, Alonso Gómez, editor-librero que vino a instalarse en la capital en la década de 1560, Pedro Madrigal que se avecindó en la calle de Atocha en

1586 con los materiales salmantinos de Domingo de Portonariis, y Gerardo Querino, editor flamenco que formaba parte de la escuela de Alcalá de Henares, representada por Sebastián Martínez, Juan de Villanueva, Juan Gracián y Juan Iñíguez de Lequerica (Pérez Pastor, 1891: XX-XXVII). En Valencia, el mercado del libro estaba en manos de Juan Joffre, impresor francés oriundo de Besançon que se instaló en la ciudad del Turia a finales del siglo XV, primero como tipógrafo en la imprenta de Lope de la Roca y, luego, como editor; y de Joan Mey, editor de origen flamenco que se había casado con Jerónima Galés, una de las escasas editoras españolas (Gregori Roig, 2012). En la capital del Guadalquivir, los hermanos Jacobo y Juan Cromberger, de origen alemán, ejercían un verdadero monopolio sobre el libro (Griffin, 1991). En la España moderna, los editores alemanes, flamencos y franceses llegaron a constituir un verdadero *lobby* exógeno.

Bernart, Claudio (Barcelona): A4.
Coci, Jorge (Zaragoza): A1[6].
Cromberger, Juan (Sevilla): A3[7].
Cromberger, Jacobo (Sevilla): A2; A8.
Droy, Guillermo (Madrid): A24.
Fernández de Córdoba, Francisco (Valladolid): A5.
Gómez, Alonso (viuda de) (Madrid): A27.
Gracián, Juan (Alcalá de Henares): A20; A25.
Gumiel, Diego de (Valladolid): A14.

[6] En el Índice inquisitorial de 1559, figuran el *Vitas patrum*, en romance de San Jerónimo (1511); en el Índice de 1583, el *Postillae maiores totius anni, cum questionibus de novo additis* (1513), el *Arte de confession breve y mucho provechosa assi para el confessor como para el penitente…* (1513) y el *Manual para la eterna salvación* (1539).

[7] En el Índice inquisitorial de 1559, figuran el *Tratado muy devoto y provechoso llamado Preparatio mortis en el qual se contiene todo lo que buen christiano deve dezir y hazer en el artículo de la muerte…* de Francisco de Hevia (1543), la *Suma de doctrina christiana* (1543, 1544), el *Combite gracioso de las gracias del sancto sacramento* de Francisco de Osuna (1530), el *Fasciculus myrrhe en romance* (1531), las *Horas Romanas en romance* (1528, 1538), la *Lengua de Erasmo nuevamente romançada por muy elegante estilo* (1544), el *Luzero de la vida christiana* de Pedro Ximénez de Prexano (1543), la *Lumbre del alma* de Juan de Cazalla (1542), el *Cancionero general de muchos y diversos autores* (1535, 1540), el *Vitas Patrum en romance* (1538), la *Propaladia* de Bartolomé Torres Naharro (1526, 1533), el *Sacramental* de Clemente Sánchez de Vercial (1544), el *Vergel de nuestra señora* de Miguel Pérez (1531) y la *Vida de los Padres religiosos que fueron en Egypto, Thebas y Mesopotamia* (1544).

Joffre, Juan (Valencia): A7[8].
León, Juan de (Sevilla): A19[9].
López de Haro, Pedro (Toledo): A9.
Madrigal, Pedro (Madrid): A26.
Malo, Pedro (Barcelona): A18.
Mena, Hugo de (Granada): A29[10].
Mey, Joan de (Valencia): A10; A15; A16; A17[11].
Muñoz, Martín (Burgos): A13.
Porras, Juan de (Salamanca): A11.
Querino, Gerardo (Madrid): A28.
Sánchez, Francisco (Madrid): A21.
Santa Catalina, Fernando (Toledo): A12.
Tierry, Nicolás (Valladolid): A6[12].

Tres centros dominaban el mercado de la edición: Madrid (24,1%) como capital política y administrativa desde el reinado de Felipe II; Valencia (17,3%) como puerto abierto sobre el mar Mediterráneo; y Sevilla (13,8%) como puerta de las Indias Occidentales abierta sobre el océano Atlántico. La ciudad de Valladolid (10,4%), de Alcalá de Henares, de Barcelona y de Toledo con un 6,8% cada una, también eran centros importantes de edición de libros.

Alcalá de Henares (6,8%): A20; A25.
Barcelona (6,8%): A4; A18.
Burgos (3,5%): A13.

[8] En el Índice inquisitorial de 1551 figura el *Gamaliel* atribuido a San Pedro Pascual (1525); en el Índice de 1559, figuran el *Enquiridion del cavallero christiano* de Erasmo (1527), el *Libro del juego de las suertes* de Lorenzo Spirito (1528) y el *Vitas patrum en romance (*1519).

[9] En el Índice inquisitorial de 1559, figuran la *Suma de Doctrina Christiana* (1545) y la *Exposición sobre el primer Psalmo de David «Beatus vir»* del doctor Constantino (1546).

[10] En el Índice inquisitorial de 1583, figura el *Espejo de la vida humana, sin nombre de autor* (1587).

[11] En el Índice inquisitorial de 1559, figuran las *Obras del Christiano* por don Francisco de Borja, duque de Gandía (1548) y la *Via spiritus* de Bernabé de Palma (1546).

[12] En el Índice inquisitorial de 1559, figura la *Lumbre del alma* de Juan de Cazalla (1528).

Granada (3,5%): A29.
Madrid (24,1%): A21; A22; A23; A24; A26; A27; A28.
Salamanca (3,5%): A11.
Sevilla (13,8%): A2; A3; A8; A19.
Toledo (6,8%): A9; A12.
Valencia (17,3%): A7; A10; A15; A16; A17.
Valladolid (10,4%): A5; A6; A14.
Zaragoza (3,5%): A1.

Con respecto a las fechas de edición, cuatro libros (13,8%) fueron editados en tiempos de los Reyes Católicos, ocho (27,6%) durante el reinado de Carlos Quinto, y diecisiete (58,6%) en tiempos de Felipe II. Llama la atención la ausencia completa de libros que vieron la luz a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, como *Las guerras civiles de Granada* (1595) de Ginés Pérez de Hita, el *Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán[13], la *Arcadia* (1598) de Lope de Vega y, de manera general, las comedias lopescas y las poesías de Góngora.

1508: A1.
1510: A2.
1511: A11; A14.
1521: A7.
1533: A6; A8.
1542: A3.
1547: A13.
1548: A12.
1555: A10.
1556: A5.
1559: A15.
1564: A4; A16; A17.

[13] Hubo siete ediciones de la primera parte del *Guzmán*: Madrid (1599, 1600 (2), 1601), Barcelona (1599), Lisboa (1600), Sevilla (1602), y seis de la segunda parte: Lisboa (1604, 1605 (2)), Valencia (1605), Barcelona (1605) (2).

1569: A26.
1573: A18.
1580: A23.
1582: A22.
1584: A27.
1585: A9; A25.
1586: A24; A21; A29.
1587: A28.
1588: A20.
1591: A19.

LIBROS POR AUTORES Y GÉNEROS LITERARIOS

En la biblioteca de don Quijote de la Mancha, figura un elenco de veintiséis autores. Once de ellos son autores de novelas de caballerías: Agustín Alonso, escritor salmantino del siglo XVI; Jerónimo Fernández, burgalés que fue abogado de la corte de Carlos Quinto; Pedro Garrido de Villena, traductor valenciano de la obra de Boyardo al castellano; Luis Hurtado de Toledo, sacristán en la iglesia de San Vicente de Toledo; Pedro López de Santamaría, platero toledano de origen converso allegado al círculo erudito del canónigo de la catedral, don Diego López de Ayala, a quien va dedicada la segunda parte del *Espejo de caballerías*; Joanot Martorell, caballero y señor de Murla y de Benibraïm; Melchor Ortega, caballero en el seno de los diez linajes hidalgos de Úbeda; Garcí Rodríguez de Montalvo, regidor de Medina del Campo de origen converso; Alonso de Salazar, converso que tuvo estrechas relaciones con la poderosa familia de los Mendoza, a juzgar por *El caballero de la Cruz* que está dedicado al joven Iñigo López de Mendoza, cuarto duque del Infantado y conde de Saldaña; Feliciano de Silva, regidor de Ciudad Rodrigo y alcalde de Madrid de origen converso[14]; Francisco Vázquez, natural de Ciudad Rodrigo.

[14] En el Índice inquisitorial de 1559, se condena una obra de Feliciano de Silva titulada, *Segunda comedia de Celestina en la qual se trata de los amores de un cavallero llamado Felides y de una donzella de clara sangre llamada Polandria* (Medina del Campo, Pedro Tovas, 1534).

Diez son autores de novelas pastoriles: Luis Barahona de Soto, poeta descendiente de una familia de hidalgos burgaleses venidos a manos, que participó en las guerras de Granada; Miguel de Cervantes, sin duda de origen converso (Rodríguez, 1978), que se pone en escena a sí mismo dentro de su propio discurso como autor de *La Galatea* (1585); Luis Gálvez de Montalvo, que estuvo al servicio del duque del Infantado en Guadalajara y que participó en las guerras de Granada; Gaspar Gil Polo, oriundo de Valencia; Bernardo González de Bobadilla, estudiante salmantino nacido en las Islas Canarias; Jorge Montemayor, marrano de origen portugués[15]; Antonio de Lofraso, soldado natural de Alguer en Cerdeña; Bartolomé López de Enciso, natural de Tendilla; Alonso Pérez, médico salmantino; Bernardo de la Vega, caballero sevillano amigo de Juan Téllez Girón, duque de Osuna y conde de Ureña.

Al margen de estos autores de novelas de caballerías y de novelas pastoriles, encontramos a tres autores de poesía épica: Alonso de Ercilla, paje de Felipe II, caballero de Santiago y gentilhombre de la Corte que participó en la conquista de Chile; Juan Rufo, hijo de un tintorero converso de Córdoba, cronista de don Juan de Austria al que acompañó en la campaña de Granada y en Lepanto; Cristóbal de Virués, hijo de un médico valenciano de origen converso que también fue soldado en Lepanto. Dos poetas de églogas pastoriles, de romances y de canciones vienen a rematar la lista: Gabriel López de Montalvo, famoso representante de la Academia de los Nocturnos de Valencia[16], y Pedro de Padilla, caballero de Santiago que, al final de su vida, ingresó en el convento de los carmelitas calzados de Madrid.

Pudiendo ser, por contigüedad metonímica, la biblioteca del caballero manchego la de Miguel de Cervantes, nos enteramos de los gustos y de las aversiones del autor del *Quijote*. Si el género caballeresco sale muy malparado, con excepción del *Amadís de Gaula* de Garcí Rodríguez de Montalvo y del *Tirante el Blanco* de Joanot

[15] El Índice inquisitorial de 1559, figura una obra de Jorge de Montemayor titulada *Las obras de George de Monte Mayor, repartidas en dos libros, y dirigidas a los muy altos y muy poderosos señores don Juan y doña Juana, Príncipes de Portogal* (Amberes, Joannes Steelsius, 1554). La condenación apunta exclusivamente a la segunda parte.

[16] Esta Academia literaria se fundó en Valencia en 1591. Pertenecieron a ella Bernardo Catalá de Valeriola (Silencio), Francisco Desplugues (Descuido), Francisco Agustín Tárrega (Miedo), Jerónimo Virués (Estudio), Miguel Beneito (Sosiego), Gaspar Mercader (Relámpago), Guillén de Castro (Secreto), Andrés Rey de Artieda (Centinela), Gabriel López Maldonaldo (Sincero), Tomás Cerdán de Tallada (Trueno), Jaime Orts (Tristeza), y Gaspar Aguilar (Sombra).

Martorell, se alaba, en cambio, la novela pastoril y la poesía cancioneril y épica, cuyos autores eran muy a menudo amigos de Cervantes. En el *Viaje del Parnaso*, éste se burla amistosamente de Antonio Lofraso a quien se escoge para ser arrojado al mar como sacrificio a Escila y Caribdis para obtener su amparo y atravesar el peligroso estrecho de Mesina, antes de ser rescatado al final por Mercurio. En el «Canto de Calíope» de *La Galatea*, rinde homenaje a Jorge de Montemayor, a Gaspar Gil Polo, a Luis Gálvez de Montalvo y a Gabriel López Maldonaldo. En cuanto a Alonso de Ercilla, Juan Rufo y Cristóbal de Virués, si los admira tanto es que, como él, se ilustraron valerosamente en la prestigiosa batalla de Lepanto en 1571, victoria emblemática de la Cristiandad contra los turcos. Con ellos, Cervantes debió de compartir la vida soldadesca en los tercios italianos.

Alonso, Agustín: A9.
Barahona de Soto, Luis: A29.
Cervantes, Miguel de: A25.
Ercilla, Alonso de: A26.
Fernández, Jerónimo: A13.
Garrido de Villena, Francisco: A10.
González de Bobadilla, Bernardo: A20.
González de Montalvo, Luis: A22.
López de Enciso, Bartolomé: A21.
Hurtado de Toledo, Luis: A12.
Lofraso, Antonio de: A18.
López de Santamaría, Pedro: A8; A9.
Martorell, Joanot: A14.
Montemayor, Jorge de: A15.
Ordóñez de Montalvo, Garcí: A1; A2.
Ortega, Melchor: A5; A6.
Padilla, Pedro de: A23.
Polo, Gil: A17.
Rufo, Juan: A27.
Salazar, Alonso de: A7.

Silva, Feliciano de: A3.
Torquemada, Antonio de: A4.
Vázquez, Francisco: A11.
Vega, Bernardo: A19.
Virués, Cristóbal de: A28.

A modo de conclusión, diremos que el texto literario es un verdadero acto de comunicación que pone en relación un emisor individual o colectivo y un público. Así es como, mediante el orden de los libros, podemos relacionar la biblioteca del caballero don Quijote de la Mancha, que debe de coincidir en gran parte con la de Miguel de Cervantes, con veintinueve libros, tres tamaños de obras, veintidós editores, once lugares de edición, veintidós fechas, veintiséis autores y cuatro géneros literarios: la novela de caballerías (44,9%), la novela pastoril (27,6%), la poesía épica (20,7%) y la lírica cancioneril (6,8%).

Verdadero himno a las letras humanas, la biblioteca quijotesca viene a ser una utopía de escritor que prescinde tanto de las letras sagradas como de los *auctores*, es decir, de las autoridades de la Antigüedad greco-latina. El orden de los libros se relaciona con el orden de la «razón de la sinrazón» de Cervantes quien absuelve o reconcilia a sus amigos y relaja a sus enemigos al brazo seglar como se le antoja. Ahora bien, Cervantes tuvo la suerte de tener a enemigos geniales como Lope de Vega o Luis de Góngora, lo que, dicho sea de paso, suele acontecer muy pocas veces en la vida diaria.

Bibliografía

Alonso, Dámaso, «*Tirant lo Blanch*, novela moderna», *Revista Valenciana de Filología*, I, 1955, págs. 179-215.

Avalle-Arce, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid, Revista de Occidente, 1959.

Baker, Edward, *La biblioteca de don Quijote*, Madrid, Marcial Pons, 1997.

Bataillon, Marcel, «Relaciones literarias», en *Suma cervantina*, ed. de J. B. Avalle Arce y E. C. Riley, Londres, Tamesis Books, 1973, págs. 215-232.

Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma del Quijote*, Madrid, Ínsula, 1949.

Cátedra García, Pedro, *Nobleza y lectura en tiempos de Felipe II. La biblioteca de don Alonso Osorio, Marqués de Astorga*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2002.

Chartier, Roger, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIVe-XVIIIe siècle)*, París, Albin Michel, 1996.

Cravens, Sidney Paul, «Feliciano da Silva and his Romances of Chivalry in *Don Quijote*», *Inti*, VII, 1978, págs. 179-215.

Eisenberg, Daniel, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Juan de la Cuesta, 1982.

—, «¿Tenía Cervantes una biblioteca?», *Estudios cervantinos*, vol. II, Barcelona, Quaderns Crema, 1991, págs. 271-328.

—, «La biblioteca de Cervantes», *Studia in honorem Martín de Riquer*, Barcelona, Sirmio, 1987, págs. 11-36.

—, y María del Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000 (2010, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).

Foucault, Michel, *L'Archéologie du savoir*, París, Gallimard, 1969.

Frenk, Margit, «Ver, oír, leer… », *Homenaje a Ana María Barrenechea*, ed. de L. Schwartz e I. Lerner, Madrid, Castalia, 1984, págs. 235-240.

Gilman, Stephen, «Los inquisidores literarios de Cervantes», *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 3, 1968, págs. 4-24.

Gregori Roig, Rosa M., *La impresora Jerónima Galés i els Mey (Valencia, segle XVI)*, Valencia, Generalitat de Valencia, 2012.

Griffin, Clive, *Los Cromberger*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991.

Infantes de Miguel, Víctor, *Del libro áureo*, Madrid, Calambur, 2006.

—, *La librería de Don Quijote y los libros de Cervantes (I, VI)*, Madrid, Turpin, 2015.

Jauralde Pou, Pablo, *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 2009.

—, *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVII)*, Madrid, Castalia, 2010.

López Estrada, Francisco, «La función de la biblioteca en el Quijote», *Homenaje a Rocío Caracuel*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1994, págs. 183-200.

Marín Pina, María Carmen, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 2000.

Pérez Pastor, Cristóbal, *Bibliografía madrileña: o Descripción de las obras impresas en Madrid*, Tipografía de los Huérfanos, 1891, págs. XX-XXVII.

Pierce, Frank, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1978.

Redondo, Augustin, *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, 1997.

Riquer, Martín de, *Tirant lo Blanch, novela de historia y de ficción*, Barcelona, Sirmio, 1992.

Rodríguez, Leandro, *Don Miguel judío de Cervantes*, Santander, Editorial Cervantina, 1978.

Rodríguez Cacho, Lina, «*Don Olivante de Laura* como lectura cervantina», *Actas de la Asociación de Cervantistas*, 2, 1991, págs. 515-525.

Rubens, Erwin Félix, *Sobre el capítulo VI de la Primera parte del Quijote*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1957.

TAMAYO, Juan Antonio, «Los pastores de Cervantes», *Revista de Filología Española*, 32, 1948, págs. 383-406.

VILÀ TOMÀS, Lara, «Libros grandes, libros pequeños: una nota sobre las lecturas de Alonso Quijano», *Studia Aurea*, 5, 2011, págs. 1-21.

WILLIAMSON, Edwin, *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991.

La suscripción a obras literarias en España en la segunda mitad del siglo XVIII: libreros e instituciones

Jean-Marc Buigùès
Université Bordeaux Montaigne (Francia)
jean-marc.buigues@u-bordeaux-montaigne.fr

Recibido: 7 de enero de 2019
Aceptado: 15 de febrero de 2019
https://doi.org/10.14603/6M2019

RESUMEN:

Este trabajo pretende analizar las suscripciones en España a catorce obras de literatura en la segunda mitad del siglo XVIII. Obras de Torres Villarroel, Tomás de Iriarte, Lope de Vega, Ramón de la Cruz, Capmany, Vaca de Guzmán, Castrillón y el *Quijote*, y traducciones de novelas inglesas finiseculares constituyen el corpus analizado bajo un doble enfoque; el de los suscriptores profesionales (libreros, impresores y comerciantes) y el de las suscripciones institucionales (bibliotecas de conventos, academias, universidades y escuelas).

PALABRAS CLAVE:

Suscripción; impresos; literatura; siglo XVIII; España.

ARTENUEVO
Revista de Estudios Áureos
ISSN: 2297-2692
Arte Nuevo 6 (2019): 357-389

unine
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
Institut de langues et littératures hispaniques

Subscriptions to Literary Works in Spain during the Second Half of the Eighteenth Century: Booksellers and Institutions

ABSTRACT:

This paper analyzes book subscriptions in Spain through fourteen works of literature from the second half of the eighteenth century. Works by Torres Villarroel, Tomás de Iriarte, Lope de Vega, Ramón de la Cruz, Capmany, Vaca de Guzmán, Castrillón, and *Don Quixote*, and translations of English novels from the end of the century, constitute the corpus. These are analyzed under a double approach: through professional subscribers (booksellers, printers, and retailers) and institutional subscribers (libraries of convents, academies, universities, and schools.

KEYWORDS:

Subscription; Printed Books; Literature; Eighteenth Century; Spain.

CC BY NC SA

Este estudio se centra en la presencia en las listas de obras impresas vendidas por suscripción de dos grupos particulares —los libreros y las instituciones— que hasta ahora no han sido objeto de ningún análisis basado en esta fuente. El corpus lo constituyen catorce ediciones de obras de literatura publicadas en la segunda mitad del siglo XVIII. Nuestro análisis intentará dibujar una geografía de los libreros e instituciones suscriptoras, estudiar las estrategias comerciales y caracterizar las instituciones que se suscriben.

Entre las técnicas de edición y venta del impreso, la suscripción, que nace en Inglaterra en el siglo XVII, no ha suscitado en España especial interés entre los investigadores con excepción de los trabajos pioneros de Nigel Glendinning (1978)[1] y de los de Elisabel Larriba (1998) sobre suscriptores a obras periódicas. En el programa Nicanto (Buigues, 2014) de la Universidad Bordeaux Montaigne, se estableció a partir de 2014 una nueva línea de investigación sobre las suscripciones a obras impresas en España tomando como punto de partida los catorce volúmenes de las *Obras* de Torres de Villarroel (1751-1752) (Buigues, 2017a), que fueron los primeros impresos en España en utilizar esta técnica de edición. El programa de búsqueda que abarca la segunda mitad del siglo XVIII ha dado lugar a la creación de una nueva base de datos integrada en las bases de Nicanto. Actualmente la base dedicada a estas suscripciones abarca unas 12.700 fichas que corresponden a unas cuarenta obras con listas de suscriptores. La búsqueda de obras por suscripción, todavía sin concluir, ha permitido localizar unas 60 ediciones españolas de la segunda mitad del siglo XVIII, de las cuales veinte todavía no se han incluido a la base. Sin ser desdeñable, la edición española por suscripción queda muy por debajo de la inglesa. En Inglaterra, entre 1617 (fecha de la primera edición por suscripción) y 1761, se han totalizado unas 800 ediciones y unos 300.000 suscriptores[2]. En este análisis nos centraremos únicamente en los suscriptores a obras literarias integradas en la base de Nicanto. El cuadro siguiente ofrece la lista de estas obras con su número de suscriptores[3].

[1] Entre los estudios más recientes se puede citar los de Itúrbide Díaz (1997), Murillo (2014), García Garrosa (2016 y 2018) y García Cuadrado (2013) para el siglo XIX.

[2] Datos sacados de la reseña de Jacques Carré al libro de Robinson y Wallis (1976).

[3] En la base Nicanto, existen otras obras literarias con listas de suscriptores que no se han integrado a este trabajo porque están en proceso de indexación (oficios, calidad, origen geográfico, etc.). García Garrosa (2018) estudia cuatro ediciones por suscripción de obras de autores grecolatinos. Además de *La Ilíada*, que estudiamos, se trata de *Las*

Obra	Año[4]	N° de suscriptores
Obras de Torres Villarroel (14 vols.)	1752	490
Obras sueltas de Juan de Iriarte (1 vol.)	1774	143
Obras de Lope de Vega (21 vols[5].)	1776-1777	288
Theatro historico-critico de la elocuencia española de Capmany (5 tomos)	1786	144
Teatro de los Saynetes de Ramón de la Cruz (10 tomos)	1786-87	289
La Ilíada (3 vols.)	1787	100
Obras de Tomás de Iriarte (6 tomos)	1787	557
Obras de Vaca de Guzmán (3 vols.)	1789-1792	165
Genealogía de Gil Blas de Santillana (1 vol.)	1792	166
Clara Harlowe de Samuel Richardson (11 vols.)	1794-1795	631
Historia Amelia Booth de Henry Fielding (5 vols.)	1795-1796	253
Quijote (5 vols.)	1798	568
Obras de Torres Villarroel (15 vols.)	1799	500
Ensayo de un poema de la Poesía de Castrillón (1 vol.)	1799	47

Las catorce ediciones totalizan unos 4.341 suscriptores y abarcan distintos géneros (teatro, poesía, novela y ensayo literario). Puede tratarse de ediciones de una obra (*Quijote*, *Clara Harlowe*, etc.) o de colecciones de obras de un mismo autor (Villarroel, Lope de Vega, etc.), pero también de colecciones de textos literarios de varios autores (Capmany). La cronología de sus publicaciones es la siguiente: a mediados de siglo la edición de las *Obras* de Torres Villarroel constituye un caso aislado, luego hay que esperar a la década de los años setenta con las ediciones de las obras de Juan de Iriarte y de Lope de Vega. La década de los ochenta ofrece las obras de Vaca de Guzmán, de

oraciones y cartas de Isócrates (1789), de *Los diez libros de Diógenes Laercio* (1792), y de las *Décadas de Tito Livio* (1793).

[4] Las fechas son las de los años en que están las listas de suscriptores.

[5] Las *Obras sueltas* se publicaron entre 1776 y 1779 según la cronología siguiente: t. 1-5: 1776, t. 6-15: 1777, t. 16-19: 1778, t. 20-21: 1779. Las listas están en dos tomos.

Ramón de la Cruz, de Capmany, de Tomás de Iriarte y una nueva traducción de la *Ilíada*. La última década del siglo da luz a cuatro novelas (*Gil Blas de Santillana*, *Clara Harlowe*, *Amelia Booth* y el *Quijote*), así como al *Ensayo* de Castrillón y a la edición de 1799 de las *Obras* de Torres Villarroel[6].

Todas las ediciones son madrileñas salvo la de las obras de Torres Villarroel impresa en Salamanca por Pedro Ortiz Gómez y Antonio Joseph Villagordo y Alcaraz.

Obras	Año	Imprenta
Obras de Torres Villarroel	1752	A. J. Villagordo y Alcaraz / P. Ortiz Gómez
Obras sueltas de Juan de Iriarte	1774	Francisco Manuel de Mena
Obras de Lope de Vega	1776-1777	Antonio de Sancha
Theatro… de la elocuencia española de Capmany	1786	Antonio de Sancha
Teatro de los Saynetes de Ramón de la Cruz	1786-1787	Imprenta Real
La Ilíada	1788	Pantaleón Aznar
Obras de Tomas de Iriarte	1787	Benito Cano
Obras de Vaca de Guzmán	1789-1792	Joseph Herrera
Genealogía de Gil Blas de Santillana	1792	Imprenta real
Clara Harlowe de Samuel Richardson	1794-1795	Benito Cano
Historia Amelia Booth de Henry Fielding	1795-1796	Viuda de Ibarra
Quijote	1798	Gabriel de Sancha
Obras de Torres Villarroel	1799	Viuda de Ibarra
Ensayo de un poema de la Poesía de Castrillón	1799	Imprenta de Joseph López

En regla general las ediciones salen de imprentas importantes: Sancha (3 ediciones), Benito Cano (2 ediciones), Viuda de Ibarra (2 ediciones), y la propia Imprenta Real. Seis ediciones (43%) se publican en vida del autor; las demás son posteriores, aunque entre ellas cuatro son de autores del siglo XVIII. La venta por suscripción incrementa las diversas estrategias de consolidación de la figura autorial que se venían conformado

[6] De aquí en adelante y para distinguir las dos ediciones de las obras de Torres Villarroel, la última se mencionará del modo siguiente «Torres (1799)».

desde los inicios de la imprenta (Martín Puya y Ruiz Pérez, 2015). La fama en vida o póstuma (de un autor recién fallecido, como en el caso de los autores del siglo XVIII) es un elemento que cuenta en el momento de lanzar una edición por suscripción: la contemporaneidad nos hace pensar que existe un público más importante para obras de autores del siglo. Las demás suscripciones son de obras de la Antigüedad (*Ilíada*) o del Siglo de Oro (Lope de Vega, Cervantes): en estos casos es más bien la noción de clásicos literarios la que preside la estrategia editorial. Seis ediciones corren a cargo del propio autor, dos de impresores/editores (Ibarra para Torres Villarroel y Antonio de Sancha para Lope de Vega); cuatro de traductores (*Ilíada*, novelas inglesas y francesas) y dos a cargo de editores literarios: Juan Antonio Pellicer para el *Quijote*, y seguramente Tomás de Iriarte para las obras de su tío Juan de Iriarte, aunque en este caso el texto indica que la iniciativa de la suscripción es de «varios caballeros» (Buigues, 2018).

El número de suscriptores ofrece una gran diversidad. La obra de Castrillón es la que menos suscriptores reúne, con tan solo 47. El 40% de las suscripciones totalizan entre 100 y 166 suscriptores (*Ilíada*[7], Juan de Iriarte, Capmany, Vaca de Guzmán y *Gil Blas de Santillana*); el 20% entre 253 y 289 (*Amelia Booth*, Lope de Vega, Ramón de la Cruz), y la tercera parte entre 490 y 631 (las dos ediciones de las obras de Torres Villarroel, Tomas de Iriarte, el *Quijote* y *Clara Harlowe*). Las obras literarias no son las que atraen al mayor número de suscriptores. En España, las *Instrucciones generales en forma de catecismo* de Pouget publicadas en 1784 es, por lo menos de las obras por suscripción encontradas hasta hoy para el periodo 1752-1800, la que tiene el mayor número de suscriptores (1.119). A modo de comparación, en Inglaterra la menor suscripción reúne a 31 suscriptores, la mayor a 4.590 (Robinson y Wallis, 1976). Cabe notar que, sin embargo, el número medio de suscriptores por obra y por década aumenta entre 1770 y 1799, como lo indica el cuadro siguiente:

Periodo	N° medio de suscriptores	N° de obras
1752	490	1
1776-1789	257,2	6
1792-1799	405,1	8

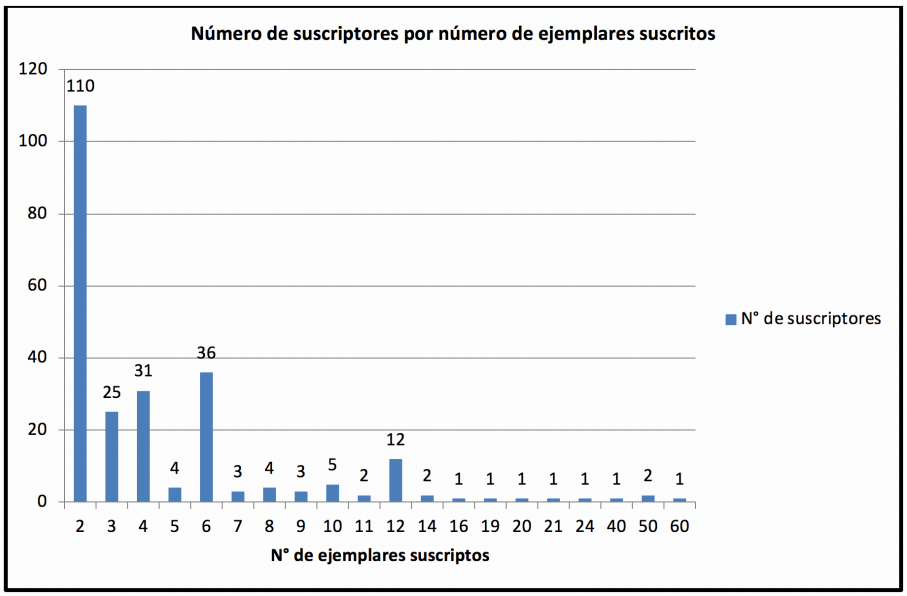
[7] García Garrosa (2018: 58-60) indica que *Las oraciones y cartas de Isócrates* totalizan en 117 los suscriptores, *Los diez libros de Diógenes Laercio* 72, y 184 las *Décadas de Tito Livio*.

Dejando de lado el caso excepcional de Torres Villarroel en 1752, el aumento entre el periodo 1776-1789 y 1792-1799 es espectacular, casi un 70%, que se debe sobre todo a las importantes listas de suscriptores al género de la novela: *Quijote* (568 suscriptores), *Clara Harlowe* (631 suscriptores) y la *Casandra* (768 suscriptores), además de la suscripción a la edición en quince tomos de las obras de Torres Villarroel (500 suscriptores).

Otro aspecto importante es el número de ejemplares suscritos por suscriptor.

Ejemplares suscritos	N° de suscriptores	Total ejemplares	Ejemplares suscritos	N° de suscriptores	Total ejemplares
1	4095	4095	12	12	144
2	110	220	14	2	28
3	25	75	16	1	16
4	31	124	19	1	19
5	4	20	20	1	20
6	36	216	21	1	21
7	3	21	24	1	24
8	4	32	40	1	40
9	3	27	50	2	100
10	5	50	60	1	60
11	2	22	Total	4.341	5.374

La inmensa mayoría de los suscriptores (94,6%) solo compra un ejemplar. Sin embargo, los multi-suscriptores, entre 2 y 60 ejemplares, totalizan 1.033 ejemplares suscritos, que representan el 23,8% de los 5.374 ejemplares suscritos.



Este gráfico subraya la costumbre de suscribirse por números pares (4, 6, 8 y 12). Las suscripciones por número de ejemplares pares hasta 12 son las únicas que superan a los 5 suscriptores (salvo la de 3 ejemplares que totaliza a 25 suscriptores). El récord lo ostenta Manuel Losada y Quiroga, librero madrileño, que se suscribe por «sesenta juegos»[8] a la *Genealogía de Gil Blas de Santillana*, seguido por Juan Sellent, regente de la librería Piferrer en Barcelona, con cincuenta ejemplares a las *Obras* de Vaca de Guzmán, y los Sres. Ontiveros y Valdés, impresores de México, con cuarenta ejemplares al *Quijote*. Los que suscriben entre 14 y 60 ejemplares son todos libreros o impresores salvo Bernabé Portillo[9], oficial segundo de contaduría en Madrid, promovido más tarde en 1798 al cargo de intendente de Granada, que se suscribe por 50 ejemplares, también a las *Obras* de Vaca de Guzmán. Sin embargo, entre los 19 individuos que se suscriben entre 10 y 12 ejemplares, el 37% de los suscriptores no son profesionales del comercio del libro. Aparecen miembros de la aristocracia (26%) como el conde de Miranda (12

[8] García Garrosa (2018: 63) indica que Carlos IV se suscribió por 50 ejemplares a *Las oraciones de Isócrates*.

[9] En la *Historia del Levantamiento, Guerra y Revolución de España* del Conde de Toreno (1836: 127) se evoca el asesinato en 1808 en Granada de «Don Bartolomé Portillo, sujeto dado a la economía política y digno de aprecio por haber introducido en la abrigada costa de Granada el cultivo del algodón». Es difícil afirmar con toda seguridad si se trata de la misma persona.

ejemplares) o el marqués de Peñafiel (11 ejemplares). Caso aparte lo constituyen tres miembros del linaje de los Osuna: el propio duque de Osuna —Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Pacheco—, su esposa la marquesa de Benavente —María Josefa Pimentel y Téllez-Girón—, y la suegra del duque —María Faustina Téllez-Girón y Pérez de Guzmán—, condesa de Benavente desde la defunción en 1763 de su esposo, Francisco Alfonso Pimentel y Borja, XI duque de Benavente. Los tres, como también el marqués de Peñafiel, se suscriben a la edición de los *Sainetes* de Ramón de la Cruz. Si es probable que la suscripción de Bernabé Portillo tuviese una finalidad comercial, las de la alta nobleza son más bien claras marcas de apoyo y de mecenazgo a ciertos autores como Ramón de la Cruz, o Tomás de Iriarte en el caso del conde de Miranda. Además de la alta nobleza, también se suscribe por diez ejemplares a los *Sainetes* el Sr. D. Estevan Zinovleff[10], Ministro Plenipotenciario de la Corte de Rusia, así como D. Victoriano Villalva por 12 al *Quijote*. Victoriano Villalva y Aibar (Zaragoza, 1747–Chusquisaca[11], 1802) estudió en el Colegio Mayor de San Vicente de Huesca antes de desarrollar una carrera de profesor de universidad y jurisconsulto que culminaría en la Audiencia de Charcas. En ambos casos se puede suponer que los ejemplares suscritos son para la venta: a su vuelta a Rusia en el caso de Zinovleff y a América en el de Villalva. Los cuatro suscriptores por 8 ejemplares y los tres por 9 ejemplares son todos libreros. En el nivel inferior, de nuevo figuran ilustres miembros de la aristocracia:

[10] El mismo que viene citado como amigo de Rafael Mengs, pero con la onomástica siguiente «Esteban Zinowieff», en *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, pintor de Cámara del Rey*, publicadas por Don Joseph Nicolas de Azara, segunda edición, Madrid, Imprenta Real, 1797, nota del editor, pág. 173.

[11] Actual Sucre en Bolivia.

Suscriptor	Obra	Ejemplares suscritos
Duque de Osuna	Tomás de Iriarte	6
Condesa de Benavente, duquesa de Osuna	Tomás de Iriarte	6
Condesa de Campo de Alange	Tomás de Iriarte	6
Francisco Cabarrús	Tomás de Iriarte	6
Conde de Fernán-Núñez	Tomás de Iriarte	7
Conde de Fernán-Núñez	Ramón de la Cruz	6
Duquesa de Santisteban	Ramón de la Cruz	6
José de Quiñones	Ramón de la Cruz	6
Conde de Floridablanca	Ramón de la Cruz	6

Una vez más, el matrimonio de los Osuna sobresale por su compromiso con, en este caso, las obras de Tomás de Iriarte y Ramón de la Cruz. Otros miembros de alta alcurnia —el conde de Fernán-Núñez, la duquesa viuda de Santisteban del Puerto y la condesa de Campo de Alange— a los que se suman dos ministros del rey —Floridablanca y Cabarrús— y un militar, José de Quiñones y Cabrera, coronel del Regimiento Provincial de Trujillo[12] configuran este selecto grupo. Este grupo representa el 23% de las suscripciones por 6 o 7 ejemplares. Los demás suscriptores son todos profesionales del comercio: 28 son libreros (72%) y 2 son comerciantes. Trátase de Francisco Díez Catalán, comerciante en Cartagena de Indias, que se suscribe a la *Genealogía de Gil Blas de Santillana* por «seis juegos» y de Juan Vicente Díaz de Toledo, con casa de comercio en Madrid, que suscribe al *Quijote* por 6 ejemplares. En definitiva, dos autores —Tomás de Iriarte y Ramón de la Cruz— concentran el apoyo y promoción de la nobleza. Si los libreros, y a veces los comerciantes, forman el núcleo ampliamente mayoritario del comercio del libro tanto nacional como internacional, distintos viajeros (diplomáticos, militares y funcionarios) también participan casualmente en este comercio, americano sobre todo.

[12] En el nº de junio de 1767 de la *Clef du Cabinet des Princes de l'Europe* (p. 473) se publica la noticia de su ascenso a coronel del Regimiento de Trujillo.

I. Los suscriptores profesionales: impresores y libreros.

Del mismo modo que en la suscripción a periódicos (Larriba, 1998: 133-148), los libreros/impresores[13] constituyen un sector importante de la suscripción a obras impresas, como lo evidencia el cuadro siguiente. Solo dos obras —las *Obras sueltas* de Juan de Iriarte y el *Ensayo* de Félix Enciso Castrillón— no tienen suscripciones de libreros.

[13] En la época son muchas las imprentas que son a la vez librerías. De aquí en adelante usaremos el término "librero" aunque se trate de un impresor que vende libros.

Obra	N° ciudades	N°libreros	Total ejemplares	Media/ciudad	Media/librero
Torres Villarroel (1752)	3	3	3	1,0	1,0
Lope de Vega (1776-1777)	6	10	22	3,7	2,2
Ramón de la Cruz (1786-1787)	2	3	9	4,5	3,0
Tomás de Iriarte (1787)	5	11	45	9,0	4,1
Capmany	5	5	6	1,2	1,2
La Ilíada (1788)	3	4	17	5,7	4,3
Vaca de Guzmán (1789-1792)	3	3	72	24,0	24,0
Gil Blas de Santillana (1792)	3	4	98	32,7	24,5
Clara Harlowe (1794-1795)	10	23	134	13,4	5,8
Amelia Booth (1795-1796)	8	13	79	9,9	6,1
Quijote (1798)	12	19	152	12,7	8,0
Torres Villarroel (1799)	9	20	150	16,7	7,5
Media	3,4	5,2	41,7	12,4	8,1

En total son 56 libreros que se suscriben por un total de 787 ejemplares que representan el 18,1% de los 4.341 ejemplares suscritos[14]. Las obras con mayor difusión geográfica son la edición del *Quijote* (12 ciudades), *Clara Harlowe* (10 ciudades), Torres Villarroel (9 ciudades para la edición de 1799) y *Amelia Booth* (8 ciudades). El número medio es de 3,4 ciudades por obra: casi el 60% de las ediciones superan esta media. En

[14] García Garrosa indica «esos libreros de nueve ciudades españolas encargaron 112 del total de las 617 copias suscritas de las cuatro obras que analizamos» (2018: 66). Si calculamos el porcentaje, el resultado es idéntico al nuestro (18,1%).

cuanto a los libreros, son diez al menos que se suscriben a las obras siguientes: Lope de Vega (10 libreros), Tomás de Iriarte (11), *Amelia Booth* (13), *Quijote* (19), Torres Villarroel (20) y *Clara Harlowe* (23). El término medio de libreros que se suscribe a una obra se sitúa en 5,2. Las obras que totalizan el mayor número de ejemplares suscritos son el *Quijote* con 152 ejemplares y Torres Villarroel (1799) con 150 ejemplares. Tres novelas —*Clara Harlowe* (134 ejemplares), *Gil Blas de Santillana* (98 ejemplares) y *Amelia Booth* (79 ejemplares)— y las poesías de Vaca de Guzmán (72 ejemplares) completan el grupo de las obras que superan los 50 ejemplares suscritos. La media es de 41,7 ejemplares por obra. La columna «media/ciudad» indica el número de ejemplares por ciudad y por obra. Para algunas obras —Capmany, Torres Villarroel (1752) y Ramón de la Cruz— esta media es muy baja (inferior a 4 ejemplares), lo que significa que los libreros compran pocos ejemplares de la obra. En otros casos, un número reducido de ciudades alcanza un elevado número de ejemplares de ciertas obras. Con solo tres ciudades, Vaca de Guzmán (en Barcelona, Sevilla y Cádiz) y *Gil Blas de Santillana* (en Madrid, Sevilla y Cádiz) alcanzan la mayor concentración, con una media de 24 ejemplares por ciudad para Vaca de Guzmán y 32,7 para *Gil Blas*.

El cuadro siguiente indica las ciudades donde se hacen suscripciones de libreros[15]. Si restamos México donde los libreros Mariano Ontiveros y Josef Valdés encargan 24 ejemplares en papel grande y 16 «regulares» del *Quijote*, y Ámsterdam donde Diego Reynaudi y Compañía[16] se suscriben a un ejemplar de las *Obras* de Lope de Vega, las dieciséis ciudades metropolitanas cuben gran parte de la península, dejando sin embargo algunas zonas vacías como las Vascongadas o Extremadura. El Censo de Floridablanca (1786-1787) permite saber cuáles eran las ciudades más pobladas de España. De las quince ciudades con una población superior a 29.000 habitantes, cinco —Écija, Palma de Mallorca, Lorca, Jerez de la Frontera y Granada— no tienen a ningún librero suscriptor. En la base «Suscriptores», Écija tiene a solo cuatro suscriptores de obras no literarias: lo mismo sucede con el único suscriptor de Palma y los dos de Lorca.

[15] García Garrosa (2018: 62) señala la presencia de libreros suscriptores, pero sin indicar quiénes son. Únicamente da la lista de sus ciudades: Madrid, Sevilla, Cádiz, Córdoba, Zaragoza, Valencia, Coruña, Santiago y Salamanca.

[16] Es probable que Diego Reynaudi pertenezca a la familia de comerciantes franceses —los Raynaud— ubicados en Cádiz a finales del siglo XVIII.

De los cinco suscriptores de Jerez, solo un noble, el capitán de fragata de la Real Armada, don Frey Carlos Zarzana, caballero del Orden de San Juan, se suscribe a una obra literaria (Torres Villarroel, 1752). El caso de Granada es distinto dado que cuenta con cuarenta y dos suscriptores a obras literarias. Quizás los cincuenta ejemplares suscritos por Bartolomé Portillo se destinaban a ser vendidos en Granada. El único dato de una compra de un profesional granadino es el de D. Antonio Cea, mercader de libros, que se suscribe a un ejemplar de una obra de medicina en 1791[17].

Ciudad	N° obras	N° de libreros	Ciudad	N° obras	N° de libreros
Ámsterdam	1	1	Toledo	2	1
Cartagena	1	1	Valladolid	1	1
Córdoba	1	1	Zaragoza	1	1
Coruña, La	1	1	Málaga	2	2
Ferrol, El	1	1	Valencia	2	2
México	1	1	Barcelona	7	6
Murcia	4	1	Sevilla	6	6
Palencia	1	1	Cádiz	11	7
Salamanca	3	1	Madrid	10	14

Por el contrario, hay suscriptores profesionales en ciudades con población inferior a los 29.000 habitantes. En El Ferrol (24.993 habitantes), Luis Layne (o «Lainé» o «Laine» según las fuentes), librero y encuadernador francés natural de Normandía, se suscribe a seis obras, dos literarias, el *Quijote*, por dos ejemplares, y Torres Villarroel, por un ejemplar. En Salamanca (19.092 habitantes), José Alegría se suscribe por diez ejemplares del *Quijote* y doce de *Clara Harlowe*. En Toledo (18.021 habitantes), Jacinto Hernández encarga cinco ejemplares de *Amelia Booth* y dos del *Quijote*. En Valladolid (23.284 habitantes), Tomás Cermeño se suscribe por tres ejemplares de *Amelia Booth*, once de Torres Villarroel (1799) y siete de *Clara Harlowe*; Pedro Aparicio por tres del *Quijote*, y los Señores Viuda e Hijos de Santander por diez de *Clara Harlowe*.

[17] Cuando el librero se suscribe a un solo ejemplar, no se puede saber si es para venderlo o para una lectura personal.

Censo de Floridablanca[18]			
Localidad	Habitantes	Localidad	Habitantes
Écija	29.343	Granada	56.541
Cartagena	29.714	Murcia	65.515
Palma de Mallorca	31.942	Cádiz	71.080
Córdoba	37.826	Sevilla	80.915
Lorca	37.834	Barcelona	92.385
Zaragoza	42.600	Valencia	100.657
Jerez de la Frontera	45.506	Madrid	156.623
Málaga	51.098		

Si Toledo, Salamanca y Valladolid desempeñan funciones de capitales eclesiásticas, administrativas o universitarias donde existe una población lectora relativamente importante, en el caso de El Ferrol se puede suponer que son más bien los militares y comerciantes los que constituyen mayormente un posible público lector. A pesar de estas diferencias, en todas estas ciudades los libreros se focalizan exclusivamente en obras de diversión, como las novelas —*Clara Harlowe*, *Amelia Booth* y el *Quijote*— o en las obras de Torres Villarroel en su edición de 1799. El *Quijote* es la obra con mayor número de ciudades con suscripciones profesionales como lo evidencia el cuadro siguiente. Incluso en Madrid, Cádiz, Sevilla y Valencia, son dos o tres los libreros que se suscriben.

Ciudad	N° de libreros	Ciudad	N° de libreros
Barcelona	1	Murcia	1
Cádiz	2	Salamanca	1
Cartagena	1	Sevilla	3
Ferrol, El	1	Toledo	1
Madrid	3	Valencia	2
Málaga	1	Valladolid	1
México	1	Zaragoza	1

[18] Los datos provienen de Pilar Correas (1988).

En cuatro ciudades, solo un librero se suscribe: Fulgencio Gallardo de Flores en Cartagena por seis ejemplares de Torres Villarroel (1799); Antonio de la Fuente en Palencia por dos ejemplares de Lope de Vega; José Francisco Casal en Santiago de Compostela por un ejemplar de la *Ilíada* y el impresor Francisco Moreno en Zaragoza por tres ejemplares de Torres Villarroel (1799). Dos ciudades cuentan con dos libreros: Barcelona con Tomás Piferrer, suscriptor por un ejemplar de Torres Villarroel (1799) y el anteriormente mencionado Juan Sellent, y Murcia con José Jiménez Roldán con un ejemplar de Torres (1799) y Francisco Benedicto con dos del *Quijote*, doce de *Amelia Booth* y doce de *Clara Harlowe*. En Málaga son tres profesionales: los libreros Félix de Casas por un ejemplar de Capmany, tres de *Amelia Booth* y tres de Torres (1799), y Luis de Carreras y Ramón por tres del *Quijote*, y unos comerciantes los Herederos de D. Francisco Martínez de Aguilar por seis ejemplares de *Amelia Booth*. Valencia cuenta también con tres libreros suscriptores: Benito Monfort por un ejemplar de Lope de Vega, Juan Carsí y Vidal por tres del *Quijote*, dos de Torres (1799) y cuatro de *Clara Harlowe*, y Diego Mallén y Compañía por ocho del *Quijote* y diez de *Clara Harlowe*.

Sevilla, Cádiz y Madrid son las tres ciudades donde las suscripciones de los libreros son las más importantes. El cuadro siguiente ofrece los datos de Sevilla.

	Berard[19]	Vázquez	Caro	Hidalgo	Total
Vaca de Guzmán	3				3
Tomás de Iriarte	6	4			10
Lope de Vega	10	2			12
Amelia Booth	10				10
Quijote	6		8	4	18
Torres (1799)	13	14	12	3	42
Gil Blas de Santillana	14				14
Clara Harlowe	6				6
Total	68	20	20	7	115

[19] Es imposible en los límites impuestos distinguir las diferentes estructuras de librería o/e imprenta de una misma familia. Por ejemplo, para la familia Berard, a veces se trata de «Antonio Berard y Compañía», «los hermanos Berard», «Sres. Berard y Branchard»: por eso se han unificado en una misma denominación «Berard».

Son cuatro los libreros que se suscriben, pero con una intensidad muy variable. Los Señores Hijos de Hidalgo y D. José Bonilla solo se suscriben a dos obras (Torres (1799) y *Quijote*); lo mismo hace Bartolomé Manuel Caro y por las mismas obras. La dinastía Vázquez lo hace para tres obras (Tomás de Iriarte, Torres (1799) y Lope de Vega). El que sobresale con creces por el número de obras suscritas es Berard con ocho suscripciones que totalizan el 60% de los ejemplares suscritos en Sevilla. La obra que totaliza el mayor número de ejemplares es Torres (1799) con 42. Luego hay un grupo con entre 10 y 18 ejemplares (Iriarte, Lope, *Amelia*, *Quijote* y *Gil Blas*). Vaca de Guzmán, y curiosamente *Clara Harlowe* son los que reúnen el menor número de ejemplares (respectivamente tres y seis). En Cádiz, los libreros suscriptores (6) son más numerosos que en Sevilla (4) y también lo son las obras suscritas: ocho en Sevilla, once en Cádiz.

	P. Kincaid	M. Comes	A. Iglesias	V. Pajares	J. Savid	J. Niel	Total
Vaca de Guzmán			19				19
Tomás de Iriarte		4	6				10
Ilíada			6				6
Capmany			1				1
Ramón de la Cruz			2				2
Lope de Vega	1						1
Amelia Booth				6	4		10
Quijote				21		3	24
Torres (1799)		3	6	12	4		25
Gil Blas de Santillana		12			12		24
Clara Harlowe		6	6	12	4	6	34
Total	1	25	46	51	24	9	156

El librero más importante en lo que se refiere a ejemplares suscritos es Victoriano Pajares con 51 ejemplares, y Antonio Iglesias en el número de obras suscritas (7). *Clara*

Harlowe es la obra con el mayor número de ejemplares (34) seguida por Torres (25), *Gil Blas* (24), *Quijote* (24) y Vaca de Guzmán (19). Parece que ciertos libreros no se atreven a suscribirse a obras que no sean novelas: solo Antonio Iglesias se suscribe a obras de poesía (Vaca de Guzmán, Iriarte, *Ilíada*) o de teatro (Ramón de la Cruz, Lope de Vega); Manuel Comes se suscribe a las obras de Tomás de Iriarte, y Patricio Kincaid a las de Lope de Vega, pero en ambos casos por pocos ejemplares. Las distintas estrategias comerciales que se perfilan se deben sin duda al tamaño de la librería, al volumen de su actividad comercial, pero también al conocimiento de los posibles lectores y/o a las distintas famas alcanzadas por los autores a nivel local, sin descartar asimismo el riesgo comercial en algunos casos.

Madrid ofrece un panorama bastante distinto al de Sevilla y al de Cádiz. En primer lugar, porque el número de libreros que se suscriben es elevado (unos quince). Sin embargo, en muchas ciudades de provincia, la mayoría o la totalidad de los libreros existentes son suscriptores. En Madrid no: los 17 libreros son una minoría si se considera la totalidad de impresores o comerciantes que venden libros. La explicación viene sin duda de que como las obras se imprimen en Madrid, es fácil para un vendedor ir directamente a comprarlas en casa del impresor.

	Iriarte	*Ilíada*	Cruz	Lope	*Amelia*	*Quijote*	Torres (1799)	*Gil Blas*	*Clara*	Torres (1752)	Total
Boigas[20]	1		1	1							3
Losada	1							60			61
Millana,	6										6
Sancha	6	6				6					18
Orcel		6									6
Mena				1						1	2
B. Alvera				1							1
F. Alvera				2							2
Ibarrola					12						12
Baylo						3			2		5
Negrete						2					2
Ranz						4					4
Tieso							16		10		26
Bartelemi									1		1
Escamilla			6								6
Total	14	12	7	5	12	15	16	60	13	1	155

Manuel Losada y Quiroga es el librero que compra más ejemplares (61), pero con tan solo dos suscripciones en la que los sesenta ejemplares del *Gil Blas* pesan mucho. Los que superan los seis ejemplares son Juan Manuel Ibarrola con 12 ejemplares en una suscripción, Antonio de Sancha con 18 ejemplares para dos obras, y Felipe Tieso con 26 ejemplares para dos obras. Los trece libreros restantes (73%) se suscriben a pocos ejemplares. Las obras con más ejemplares suscritos son *Gil Blas* (60), Torres (16), *Quijote* (15), Tomás de Iriarte (14), *Clara Harlowe* (13), la *Ilíada* y *Amelia Booth* (ambas en 12).

El cuadro siguiente resume los perfiles de la suscripción profesional en las tres ciudades más importantes al respecto:

[20] Los nombres exactos de estos libreros una vez homogeneizada su ortografía son: Juan Leonardo Boygas, Manuel Losada y Quiroga, Manuel Millana, Antonio Sancha y María de Sancha, Juan Orcel, Francisco Manuel de Mena, Bernardo Alvera, Felipe Alvera, Juan Manuel Ibarrola, Antonio Baylo, Francisco Martínez de Negrete, Elías Ranz, Felipe Tieso, los hermanos Barthelemy, y Matías Escamilla.

	Nº libreros	Ejemplares/librero	Total ejemplares
Madrid	10	10,3	155
Sevilla	8	28,8	115
Cádiz	11	26	156

En lo que se refiere a ejemplares suscritos y número de libreros, Madrid y Cádiz se sitúan al mismo nivel y superan a Sevilla. Sin embargo, Sevilla es la que tiene la mayor media con unos 28,8 ejemplares comprados por librero, seguida de cerca por Cádiz con unos 26. En Madrid, esta media no llega ni a la mitad de las demás ciudades. La capital, por sus características particulares, es la que concentra la producción editorial de las obras por suscripción, así como también el mayor mercado del libro e incluso el público lector más numeroso. Estos son los elementos determinantes que explican dichas diferencias.

II. Los suscriptores institucionales.

En el análisis de quiénes fueron aquellos suscriptores, es importante dedicar un espacio particular a los suscriptores institucionales[21]. La mayor parte de los suscriptores son personas y casi siempre son suscripciones individuales, salvo en los casos de esposos o hermanos, etc. No obstante, algunas suscripciones son institucionales, como revela el siguiente cuadro.

[21] García Garrosa (2018: 61) señala para las cuatro obras que analiza un solo caso de institución suscriptora: la biblioteca del Seminario Conciliar de Orihuela. Esta institución también se suscribe a *Gil Blas de Santillana*.

Obra	Año	N° de suscriptores	Instituciones	% Instituciones
Obras sueltas de Juan de Iriarte	1774	143	1	0,7
Teatro de los Saynetes Ramón de la Cruz	1786-87	289	1	0,3
Genealogía de Gil Blas de Santillana	1792	166	1	0,6
Obras de Villarroel	1799	500	1	0,2
Theatro … de la elocuencia de Capmany	1786	144	2	1,4
Vaca de Guzmán	1789-1792	165	3	1,8
Obras de Lope de Vega	1776-1777	288	5	1,7
Tomás de Iriarte	1787	557	5	0,9
Quijote	1798	568	6	1,1
Obras de Torres Villarroel	1752	490	92	18,8

Son ciento diecisiete los suscriptores institucionales[22] y representan el 2,7% del total. Cuatro ediciones (28% del total) no ofrecen ninguna suscripción institucional (*Ilíada*, *Clara Harlowe*, *Amelia Booth* y el *Ensayo* de Castrillón). Cuatro también constan de una sola institución: la Comunidad de PP. Franciscos Descalzos de Toledo se suscribe a *La vida* de Villarroel (1799); la biblioteca del Colegio Seminario de Orihuela a la *Genealogía de Gil Blas de Santillana*; el Colegio y Convento de Predicadores de la ciudad de La Laguna de Tenerife a las *Obras* de Juan de Iriarte, y la Real Compañía de Filipinas al *Teatro de los Saynetes* de Ramón de la Cruz. Este último caso con una suscripción por 50 ejemplares se parece más a las suscripciones de libreros destinadas a la venta. Para la obra de Capmany son dos instituciones catalanas las que se suscriben: el Colegio de San Buenaventura de PP. Franciscanos y el Real Convento de S. Francisco de Asís, ambos en Barcelona. Si el tropismo catalán determina las suscripciones institucionales a Capmany, en el caso de Vaca de Guzmán parece ser más bien la red de los

[22] Véase el cuadro recapitulativo al final.

colegios mayores con el Ilustre Colegio de Santa Catalina Mártir de los Verdes de Alcalá, el Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid y el Real Colegio de San Felipe y Santiago de la Universidad de Alcalá. Vaca de Guzmán, doctor en ambos derechos por la Universidad de Alcalá, fue colegial y rector del colegio menor de Santiago. En el caso de Lope de Vega, si las instituciones de la periferia vienen representadas por la Universidad de Santiago y la recién creada Universidad Literaria de Sevilla, son tres instituciones madrileñas las que pesan más: una biblioteca conventual, la de los Mínimos de San Francisco de Paula, y dos reales Academias, la de la Lengua y la de Historia. Las instituciones que se suscriben a las *Obras* de Tomas de Iriarte ofrecen una mayor diversidad regional: Madrid, Sevilla, Valencia, Valladolid y Alcalá. Sus suscriptores son dos colegios mayores (Sta. Cruz de Valladolid y S. Ildefonso de Alcalá), un convento (Trinitarios Descalzos de Valencia) y dos instituciones más recientes, el madrileño Real Seminario de Nobles y la Biblioteca Pública de Sevilla, inaugurada en 1749, como continuación y transformación de la antigua biblioteca del Colegio de San Acacio. Las suscripciones al *Quijote* proceden de las bibliotecas de tres centros universitarios (Universidad de Zaragoza, Colegio de San Bartolomé de Sigüenza y Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares), de dos centros docentes madrileños (Escuela Pía de Lavapiés y Seminario de Nobles) y del Colegio de Mercenarios Calzados de Alcalá de Henares. En todas estas suscripciones, por lo que respecta a las instituciones, estas no superan nunca el 2%. Caso aparte constituye la suscripción a las *Obras* de Torres Villarroel (1752), las cuales con sus noventa y dos instituciones alcanzan casi el 19% del total. Casi todas las regiones españolas peninsulares cuentan con instituciones suscriptoras:

Región	N°	%
Aragón	1	1,1
Extremadura	2	2,2
Navarra	2	2,2
Valencia	6	6,5
Andalucía	21	22,8
Castilla	60	65,2

Andalucía y sobre todo Castilla son las dos regiones que pesan más; en la Corona de Aragón cabe destacar Valencia con el 6,5% del total. Sin embargo, se notan las ausencias de Barcelona y Zaragoza.

Localidad	**N°**	**Región**	**Localidad**	**N°**	**Región**
Granada	1	Andalucía	Alcalá	2	Castilla
Málaga	7	Andalucía	Tarancón	1	Castilla
Gaucín	1	Andalucía	Madrid	22	Castilla
Vélez-Málaga	1	Andalucía	Valladolid	2	Castilla
Antequera	1	Andalucía	Rueda	1	Castilla
Cádiz	4	Andalucía	La vid y Barrios	1	Castilla
Sevilla	6	Andalucía	Ávila	4	Castilla
Peralta de la Sal	1	Aragón	Segovia	1	Castilla
Guadalupe	1	Extrema-dura	Salamanca	20	Castilla
Cáceres	1	Extrema-dura	Logroño		Castilla
San Salvador de Udax	2	Navarra	Fontiveros		Castilla
Valencia	6	Valencia	Ciudad Rodrigo		Castilla
			Medina del Campo		Castilla
			Toro		Castilla
			Villacarriedo		Castilla

Por orden decreciente, las ciudades con más suscriptores institucionales son: Madrid (22), Salamanca (20), Málaga (7), Sevilla y Valencia (ambas 6), y Cádiz y Ávila (ambas 4). En estas instituciones dominan las setenta y tres bibliotecas conventuales (79,3%) y las catorce universitarias (15,2%). Tres bibliotecas de Escuelas Pías (3,3%) —en Madrid, Villacarriedo (Santander) y Peralta de la Sal (Huesca), patria del fundador de las escuelas de escolapios—, la madrileña academia de medicina denominada Regia Sociedad de Ntra. Señora de la Esperanza y la propia Librería del Rey completan la lista. Las bibliotecas universitarias son las de Ávila (Universidad y Convento de Santo Tomás), Valladolid (Colegio Mayor de Sta. Cruz), Alcalá (Universidad y Colegio Mayor de San Ildefonso), Santiago de Compostela (Universidad y Colegio Mayor de Fonseca),

de Granada (Colegio Real de Sta. Cruz de la Fe), de Osuna (Universidad y Colegio de Ntra. Señora de la Concepción), de Sevilla (Universidad y Colegio Mayor de Sta. María de Jesús) y las siete de Salamanca, las más numerosas por ser la ciudad donde ejerció Torres Villarroel: Colegio Mayor del Arzobispo, Colegio Viejo Mayor, Colegio de Fonseca, Colegio Mayor de S. Salvador de Oviedo, Colegio Mayor del Arzobispo, Colegio Mayor de Cuenca y Colegio Militar del Rey del Orden de Santiago.

Las setenta y tres bibliotecas conventuales se reparten del modo siguiente:

Orden	N°	%	Orden	N°	%
San Felipe Neri	1	1,4	Mercenarios	4	5,5
Mínimos	1	1,4	Agustinos	5	6,8
San Juan de Ribera (Valencia)	1	1,4	Premostratenses	5	6,8
Benedictinos	2	2,7	Trinitarios	5	6,8
Clérigos menores	3	4,1	Carmelitas	10	13,7
Cayetanos	3	4,1	Capuchinos	12	16,4
Jerónimos	4	5,5	Franciscanos	13	17,8
Dominicos	4	5,5			

Franciscanos y capuchinos ocupan el primer lugar y totalizan casi el 35% del total, seguidos por los carmelitas (13,7% con nueve conventos descalzos y uno calzado). Entre el 5 y el 7% figuran los jerónimos, dominicos, mercenarios, agustinos, premostratenses y trinitarios. La sorprendente ausencia de los jesuitas se debe a la consabida enemistad entre Torres Villarroel y la Compañía. Dicha enemistad se inició con las famosas disputas con el P. Luis de Losada (Cortina Iceta, 1981).

Conclusiones

Las conclusiones son necesariamente parciales. En primer lugar, porque solo se han estudiado la tercera parte de los suscriptores y la cuarta parte de las obras por suscripción que integran la base Nicanto[23]. En segundo lugar, porque la visión de las suscripciones profesionales o institucionales se limita a las obras, y ni siquiera todas, exclusivamente literarias. Es probable que el estudio de las obras de religión, de historia,

[23] Como ya lo hemos señalado, falta la codificación e indexación de varios campos.

de derecho y de ciencias modificara, en parte por lo menos, estas conclusiones. Por fin, porque tampoco se han estudiado los suscriptores individuales, lo que sería conveniente hacer distinguiendo hombres y mujeres, estamentos, y grupos socio-profesionales.

Además de subrayar la importancia de los suscriptores profesionales en cuanto al número de ejemplares suscritos y de las instituciones en el caso excepcional de las *Obras* de Torres Villarroel (1752), nuestro análisis ofrece una tipología de las distintas estrategias comerciales de los libreros, casi siempre ubicados en capitales de provincia. También subraya la importancia de Madrid, Sevilla y Cádiz. En lo que se refiere a las instituciones que se suscriben a las obras de Torres Villarroel, queda claro que la fama alcanzada en vida por el salmantino, además del interés científico de parte de sus obras, es el elemento que anima tanto las universidades como los conventos a comprar sus obras. Sin embargo, su fama parece inalterable, puesto que después de casi cuarenta años tras su defunción, sigue siendo una de las obras con mayor número de ejemplares suscritos, de ciudades y libreros suscriptores. Mas si queda claro que la presencia de los libreros en las listas de suscripciones, por los menos cuando se suscriben a varios ejemplares, se debe a la función comercial, también es probable que actúe como un reclamo más en las primeras técnicas de publicidad del impreso que empiezan a perfilarse desde el siglo XVII, con la presencia de anuncios de impresos en la prensa (Buigués, 2017b), con los catálogos parciales incluidos en un libro, o completos e impresos por separado (Rueda Ramírez, 2012), o los carteles (Rueda Ramírez y Baró, 2017). Señal de esta función publicitaria es que en muchos casos se especifica en la lista de suscriptores los datos profesionales como «mercader de libros», «librero» y la ciudad donde ejerce. Si para las suscripciones individuales el deseo de ver su nombre en el panteón de los lectores, así como el de figurar entre las personas que participan en la defensa de las letras hispánicas y al apoyo a la edición —dicho de otro modo, convertir la suscripción en un elemento de creación de una imagen positiva—, en el caso de los libreros, se añade pues una función comercial y publicitaria. En todo caso, queda patente que la práctica es cada vez más importante, y que en ella los profesionales van ocupando un lugar destacado con características propias.

Anexo:
Cuadro de las instituciones que se suscriben a obras literarias (ordenado por localidades)

Localidad	Institución	Obra	Fecha
Alcalá de Henares	Colegio de Santa Catalina Mártir de los Verdes	Vaca de Guzmán	1789
Alcalá de Henares	Convento de los Padres Trinitarios Descalzos de la Universidad	Torres Villarroel	1752
Alcalá de Henares	El Colegio de Mercenarios Calzados	*Quijote*	1798
Alcalá de Henares	El Colegio Mayor de S. Ildefonso	Tomas de Iriarte	1787
Alcalá de Henares	El Colegio Mayor de San Ildefonso	*Quijote*	1798
Alcalá de Henares	Real Colegio de San Felipe y Santiago	Vaca de Guzmán	1789
Alcalá de Henares	Universidad y Colegio Mayor de San IIdefonso	Torres Villarroel	1752
Antequera	Convento de Padres Carmelitas Descalzos	Torres Villarroel	1752
Ávila	Convento de los Carmelitas Descalzos	Torres Villarroel	1752
Ávila	Convento de los Padres Carmelitas Calzados	Torres Villarroel	1752
Ávila	Universidad y Convento de Santo Tomás	Torres Villarroel	1752
Barcelona	El Colegio de San Buenaventura de PP. Franciscanos	Capmany	1786
Barcelona	El Real Convento de S. Francisco de Asís	Capmany	1786
Barco de Ávila	Convento de los Padres Franciscos	Torres Villarroel	1752
Cáceres	Convento de San Francisco el Real	Torres Villarroel	1752
Cádiz	Convento de los Padres Capuchinos	Torres Villarroel	1752
Cádiz	Convento de los Padres Carmelitas Descalzos	Torres Villarroel	1752
Cádiz	Convento de los Padres Observantes [Capuchinos]	Torres Villarroel	1752
Cádiz	Convento de los Padres Franciscos Descalzos	Torres Villarroel	1752
Ciudad Rodrigo	Convento de San Francisco	Torres Villarroel	1752
El Escorial	Monasterio de El Escorial	Torres Villarroel	1752

Fontiveros	Convento de los Padres Franciscos, reforma de S. Pedro de Alcántara	Torres Villarroel	1752
Gaucín	Convento de Carmelitas Descalzos	Torres Villarroel	1752
Granada	Colegio Real de Sta. Cruz de la Fe de la Universidad	Torres Villarroel	1752
Grimaldo	Convento de San Francisco de Nra. Señora de los Ángeles de la Moheda	Torres Villarroel	1752
Guadalupe	Monasterio de Nra. Señora de Guadalupe.	Torres Villarroel	1752
La Laguna (Tenerife)	El Colegio y Convento de Predicadores	Juan de Iriarte	1774
La Vid	Convento de San Joaquín de Premostratenses	Torres Villarroel	1752
Logroño	Convento de los Padres Mercenarios	Torres Villarroel	1752
Madrid	Colegio de Dña. María de Aragón de Padres Augustinos	Torres Villarroel	1752
Madrid	Colegio de Dña. María de Aragón de Padres Augustinos	Torres Villarroel	1752
Madrid	Colegio de Sto. Tomás de Padres Dominicos	Torres Villarroel	1752
Madrid	Convento de Afligidos [premostratenses]	Torres Villarroel	1752
Madrid	Convento de Atocha de Padres Dominicos	Torres Villarroel	1752
Madrid	Convento de la Ssma. Trinidad de Descalzos, Redención de Cautivos	Torres Villarroel	1752
Madrid	Convento de los Padres Capuchinos	Torres Villarroel	1752
Madrid	Convento de los Padres Capuchinos de San Antonio	Torres Villarroel	1752
Madrid	Convento de los Padres Cayetanos	Torres Villarroel	1752
Madrid	Convento de los Padres Mercenarios Calzados	Torres Villarroel	1752
Madrid	Convento de los PP. Carmelitas Descalzos	Torres Villarroel	1752
Madrid	Convento de Nra. Señora de la Victoria de Padres Mínimos	Torres Villarroel	1752
Madrid	Convento de Porta Coeli de Padres Clérigos Menores	Torres Villarroel	1752

Madrid	Convento de San Felipe el Real de Padres Augustinos	Torres Villarroel	1752
Madrid	Convento del Espirítu Santo de Padres Clérigos Menores	Torres Villarroel	1752
Madrid	Convento dePadres Premostratenses de los Afligidos	Torres Villarroel	1752
Madrid	El Real Seminario de Noble	Tomas de Iriarte	1787
Madrid	Escuelas Pías	Torres Villarroel	1752
Madrid	La Biblioteca del Seminario de Nobles	*Quijote*	1798
Madrid	La Bibliotheca de Mínimos de San Francisco de Paula	Lope de Vega	1776
Madrid	La Real Academia Española	Lope de Vega	1776
Madrid	Librería del Rey Nro. Señor	Torres Villarroel	1752
Madrid	Monasterio de San Jerónimo	Torres Villarroel	1752
Madrid	Monasterio de San Martín de Padres Benidictinos	Torres Villarroel	1752
Madrid	Real Academia de la Historia.	Lope de Vega	1776
Madrid	Regia Sociedad de Nra. Señora de la Esperanza	Torres Villarroel	1752
Madrid (Lavapiés)	Escuelas Pías	*Quijote*	1798
Málaga	Convento de Carmelitas Descalzos	Torres Villarroel	1752
Málaga	Convento de la Congregación de los Padres deSan Felipe Neri	Torres Villarroel	1752
Málaga	Convento de los Padres Capuchinos	Torres Villarroel	1752
Málaga	Convento de los Padres Recoletos de San Francisco	Torres Villarroel	1752
Málaga	Convento de los Padres Trinitarios	Torres Villarroel	1752
Málaga	Convento de San Francisco	Torres Villarroel	1752
Málaga	Convento de San Pedro de Alcantara de Padres Franciscos	Torres Villarroel	1752
Medina del Campo	Convento los Padres Franciscos Descalzos	Torres Villarroel	1752
Orihuela	La Biblioteca del Colegio Seminario	*Gil Blas de Santillana*	1792
Osuna	Universidad y Colegio de Nra. Señora de la Concepción	Torres Villarroel	1752
Peralta de la Sal	Escuelas Pías	Torres Villarroel	1752
Rueda	Convento de los Padres Capuchinos	Torres Villarroel	1752

Salamanca	Colegio de la Vera Cruz de Padres Mercenarios Calzados	Torres Villarroel	1752
Salamanca	Colegio de Padres Cayetanos	Torres Villarroel	1752
Salamanca	Colegio de Padres Trinitarios Calzados	Torres Villarroel	1752
Salamanca	Colegio de San Carlos de Clérigos Menores de la Universidad	Torres Villarroel	1752
Salamanca	Colegio de San Vicente de Padres Benedictinos	Torres Villarroel	1752
Salamanca	Colegio Mayor de Cuenca	Torres Villarroel	1752
Salamanca	Colegio Mayor de el Arzobispo	Torres Villarroel	1752
Salamanca	Colegio Mayor de S. Salvador de Oviedo	Torres Villarroel	1752
Salamanca	Colegio Mayor del Arzobispo	Torres Villarroel	1752
Salamanca	Colegio Militar del Reí del Orden de Santiago	Torres Villarroel	1752
Salamanca	Colegio Viejo Mayor de la Universidad	Torres Villarroel	1752
Salamanca	Convento de los Padres Mínimos de San Francisco de Paula	Torres Villarroel	1752
Salamanca	Convento de Padres Capuchinos	Torres Villarroel	1752
Salamanca	Convento de San Agustín	Torres Villarroel	1752
Salamanca	Convento de San Esteban de Padres Dominicos	Torres Villarroel	1752
Salamanca	Convento de San Francisco el Grande	Torres Villarroel	1752
Salamanca	La Venerable Comunidad de las Madres Agustinas Recoletas	Torres Villarroel	1752
Salamanca	Monasterio de la Victoria de los Padres Jerónimos	Torres Villarroel	1752
Santiago de Compostela	Colegio de Fonseca.	Torres Villarroel	1752
Santiago de Compostela	La Universidad	Lope de Vega	1777
Santiago de Compostela	Universidad y Colegio Mayor de Fonseca	Torres Villarroel	1752
Segovia	Convento de Padres Capuchinos	Torres Villarroel	1752
Sevilla	Convento de los Padres Capuchinos	Torres Villarroel	1752

Sevilla	Convento de los Padres Carmelitas Descalzos	Torres Villarroel	1752
Sevilla	Convento de Mercenarios Descalzos	Torres Villarroel	1752
Sevilla	La Biblioteca pública	Tomas de Iriarte	1787
Sevilla	La Universidad Literaria	Lope de Vega	1777
Sevilla	Universidad y Colegio Mayor de Sta. María de Jesús	Torres Villarroel	1752
Sigüenza	El Colegio de San Bartolomé	*Quijote*	1798
Tarancón	Convento de los Padres Capuchinos	Torres Villarroel	1752
Toledo	La Comunidad de PP. Franciscos Descalzos	Torres Villarroel	1799
Toro	Convento de los Padres Capuchinos	Torres Villarroel	1752
Urdax	Convento de San Salvador [premostratenses]	Torres Villarroel	1752
Urdax	Convento de San Salvador de Padres Premostratenses	Torres Villarroel	1752
Valencia	Convento de Jesús Nazareno de los Padres Trinitarios Delcalzos	Torres Villarroel	1752
Valencia	Convento de los Padres Capuchinos	Torres Villarroel	1752
Valencia	Convento de los Padres de San Juan de la Ribera.	Torres Villarroel	1752
Valencia	Convento de San Felipe de los Padres Carmelitas Descalzos	Torres Villarroel	1752
Valencia	Convento de San Francisco	Torres Villarroel	1752
Valencia	Convento de Santa Mónica de los Padres Agustinos Descalzos	Torres Villarroel	1752
Valencia	La Comunidad de Trinitarios Descalzos	Tomas de Iriarte	1787
Valladolid	Colegio de San Pablo de Padres Dominicos	Torres Villarroel	1752
Valladolid	Colegio Mayor de Santa Cruz	Vaca de Guzmán	1789
Valladolid	Colegio Mayor de Sta. Cruz de Valladolid.	Torres Villarroel	1752
Valladolid	El Colegio Mayor de Sta. Cruz	Tomas de Iriarte	1787
Vélez-Málaga	Convento de Padres Carmelitas Descalzos de Velez-Malaga	Torres Villarroel	1752
Villacarriedo	Escuelas Pías	Torres Villarroel	1752
Zaragoza	La Biblioteca de la Universidad	*Quijote*	1798

Bibliografía

Buigès, Jean-Marc, «Indexación y códigos en bases de datos bibliográficas», Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro, *Janus, Estudios sobre el Siglo de Oro*, Anexo 1, 2014, págs. 123-135.

—, «Suscripción y canon: las Obras de Torres Villarroel (1751-1752), primera suscripción a una obra impresa en España», *Arte nuevo. Revista de estudios áureos*, 4, 2017a, págs. 849-901.

—, «Los suscriptores a las "Obras sueltas (1774)" de Juan de Iriarte. Una propuesta de estudio de redes y sociología», *Studi Ispanici*, 43, 2018, págs. 309-329.

—, «Los anuncios en la *Gaceta de Madrid*: inicios y desarrollo de la publicidad del impreso en España (1661-1696)», ponencia en las *III Jornadas de historia de la edición. La publicidad del libro en España*, Facultad de Biblioteconomía de Barcelona, mayo, 2017b, en prensa.

Conde de Toreno, *Historia del Levantamiento, Guerra y Revolución de España,* tomo I, París, en la Librería Europea de Baudry, 1836.

Correas, Pilar, «Poblaciones españolas de más de 5.000 habitantes entre los siglos xvii y xix», *Boletín de la Asociación de Demografía Histórica*, VI. 1, 1988, págs. 5-23.

Cortina Iceta, Juan Luis, «Una vieja e irreconciliable enemistad: Losada frente a Diego Torres Villarroel», en *El siglo XVIII en la pre-ilustración salmantina. Vida y pensamiento de Luis de Losada (1681-1748)*, Madrid, CSIC, 1981, págs. 287-338.

Escolano Benito, Agustín, *Leer y escribir en España. 200 años de alfabetización*, Madrid, Fundación German Sánchez Rupérez, 1992.

García Cuadrado, Amparo, «Lecturas y lectores en la Murcia decimonónica», *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 25, 2013.

García Garrosa, María Jesús, «Los suscriptores de *La Casandra* (1792): Una aproximación al público lector de novelas en la España de finales del siglo xviii», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 2 (Tome 43), 2016, págs. 219-238.

—, «El precio de leer a los clásicos en el siglo xviii: los lectores españoles de versiones vendidas por suscripción», *Cuadernos de Estudios del Siglo xviii*, 28, 2018, págs. 51-71, DOI: https://doi.org/10.17811/cesxviii.28.2018.51-71.

Glendinning, Nigel, *Historia de la literatura española, El siglo xviii*, tomo 4, Barcelona, Ariel, 1978 [1973].

Itúrbide Díaz, Javier, «La edición navarra del "Año Christiano" de Jean Croiset: Un testimonio de venta de libros por suscripción en el siglo xviii», *Príncipe de Viana*, Pamplona, 58. 210, abril 1997, págs. 191-222.

Larriba, Elisabel, *Le public de la presse en Espagne à la fin du xviiie siècle (1781-1808)*, Paris, Honoré Champion, 1998.

Martín Puya, Ana Isabel y Pedro Ruiz Pérez, «El nombre de la cosa: títulos, modelos poéticos y estrategias autoriales en el bajo barroco», *Criticón*, 125, 2015, págs. 25-48.

Murillo, Jesús Cañas, «Vicente García de la Huerta y los Retratos de los Reyes de España: un problema bibliográfico y una aclaración», *eHumanista*, 27, 2014, págs. 89-168.

Rueda Ramírez, Pedro. y Mónica Baró, «Los carteles publicitarios del libro en la España del siglo xviii», en *Doce siglos de materialidad del libro: estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos viii y xix*, ed. de Manuel José Pedraza Gracia, Helena Carvajal González y Camino Sánchez Oliveira, 2017, págs. 467-482.

—, «Libros venales: Los catálogos de los libreros andaluces (siglos xvii-xviii)», *Estudios Humanísticos. Historia*, 11, 2012, págs. 195-222.

Robinson, F. J. G. y P. J. Wallis, «Book Subscription Lists: A Revised Guide», *Revue de la Société d'études anglo-américaines des xviie et xviiie siècles*, 2, 1976, págs. 50-52.

Soubeyroux Jacques, «L'alphabétisation dans l'Espagne moderne: bilan et perspectives de recherche», *Bulletin Hispanique*, 100 (2), 1998, págs. 231-254.

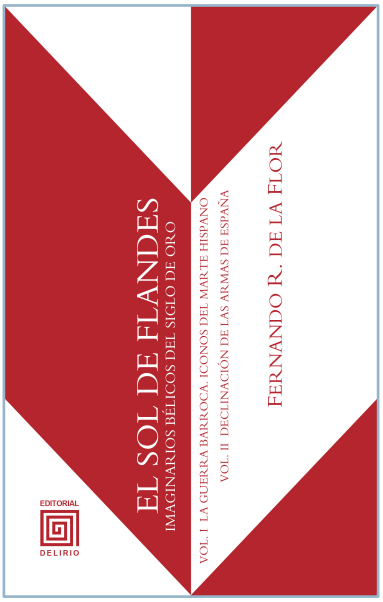
Viñao, Antonio, «Alfabetización e ilustración, diez años después (de las evidencias directas a las indirectas)», *Bulletin Hispanique*, 100 (2), 1998, págs. 255-269.

RESEÑAS

R. DE LA FLOR, Fernando, *El sol de Flandes. Imaginarios bélicos del Siglo de Oro*, Salamanca, Delirio, 2018, 2 vols. ISBN: 978-84-15739-23-4. 346 y 286 págs.

Luis GÓMEZ CANSECO
Universidad de Huelva (España)
canseco@uhu.es

CC BY NC SA



Hace años que Fernando R. de la Flor nos viene regularmente iluminando desde su retirado púlpito salmantino. No cabe hacer aquí un repaso de su bibliografía, pero sí de algunos libros suyos que me han hecho aprender, que me han alimentado de ideas y que conforman una sección bien visible en mi biblioteca casera: *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica* (1995), *Política y fiesta en el Barroco* (1995), *La Península Metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma* (1999), *Locus eremus* (2001) *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico* (2002), *Biblioclasmo. Una historia perversa de la literatura* (2004), *Pasiones frías. Secreto y disimulación en la cultura hispana del Barroco* (2005), *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco* (2007). *Misantropías* (2008), *Girovisual. Primacía de la imagen y declive de la lecto-escritura en la cultura posmoderna* (2009), *Imago. la cultura visual del barroco hispano* (2009), *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano* (2102), *La vida dañada de Aníbal Núñez. Una poética vital al margen de la Transición española* (2012), *El gabinete de Fausto. Teatros de la escritura y la lectura* (2014), *La Republica de las Letras. El mito de Salamanca en el Antiguo Régimen* (2015) o *Hurdes. El texto del mundo* (2015). Aun cuando faltan varios títulos para completar su *opera omnia*, son estos los míos, los que he leído con pasmo y santa envidia, y a los que hace no mucho se ha unido otro volumen ingente y extraordinario. Me refiero a *El sol de Flandes. Imaginarios bélicos del Siglo de Oro*, que la

editorial Delirio presenta en dos volúmenes editados con galanura extrema y armados desde su portada con la borgoñona cruz de san Andrés, precisamente la insignia que identificaba a las tropas españolas del Imperio.

Por entre esa cultura simbólica de la guerra viene transitando Fernando R. de la Flor desde, al menos, 1988, cuando se detuvo a estudiar *El Fuerte de la Concepción*, y todo el saber acumulado desde entonces se destila en estas páginas, que ahondan en el proyecto político que significó el Imperio de los Austrias. Los discursos teológicos, artísticos y simbólicos vinieron a afirmar que los españoles habían sido señalados por Cristo —como quería Hernando de Acuña en el famoso soneto dedicado a Felipe II— para llevar su estandarte. Gracias a esa designación, las cohortes hispanas pudieron ejercer la violencia en nombre de Dios, con el objetivo último de conformar todo un planeta católico que alcanzaría desde Europa hasta América. Era un plan aparentemente agible, pero desproporcionado para el sujeto, pues, si España se hizo dueña del mundo por un breve tiempo, ese mundo se le volvió por completo hostil en todos y cada uno de los lugares donde alcanzó a pisar. Así lo sentenciaba Marcos de Isaba en su *Cuerpo enfermo de la milicia española*: «Hasta en el Mundo Nuevo el sonido de armas de esta nación es odiado y malquisto».

A ello se añadía, la incapacidad manifiesta de ese imperio a la hora de incorporar las nuevas técnicas y tácticas militares. Insiste de la Flor en la falta de mapas adecuados que sufrían los ejércitos, en el atraso de la ingeniería militar española, de su armada y de su artillería, permanentemente envueltas en planes de restauración a lo largo de todo el siglo XVII, que eran a la postre abandonados, dando así la espalda a los nuevos modos de guerra. No deja de llamar la atención que, para celebrar la toma de Breda en 1625, Velázquez optara por pintar a sus españoles armados con lanzas, en un momento en que las armas de fuego ya se habían impuesto por completo, o el que el padre Jacques-Bénigne Bossuet, en su *Oración fúnebre de Luis de Borbón, príncipe de Condé*, recordara a los tercios españoles ya derrotados en la batalla de Rocroi, pero formando muros humanos, resistiendo con sus picas frente a la artillería francesa.

Sustento en esa deriva fueron precisamente los imaginarios bélicos de los que el libro trata, los discursos tanto verbales como visuales con que se explicaba la necesaria confianza en la victoria o se demandaba amparo en las derrotas. Se trataba de mensajes simbólicos de honda raíz religiosa, en los que intercesores guerreros, como los ángeles armados, como san Millán, san Fernando III o Santiago, tuvieron

un papel determinante. Pero lo cierto es que era también un vano empeño por iluminar la realidad desde los deseos, un esfuerzo ajeno a cualquier forma de pragmatismo y abocado inevitablemente al fracaso. El imperio, sin embargo, se dejó llevar por el ímpetu ciego de la fe, por la retórica de esos discursos sublimatorios, más que por la razón, aunque a la postre se impusiera la cruda verdad de las cosas, como apuntaba respecto a Flandes Saavedra Fajardo en la octogésima quinta de sus *Empresas políticas*: «Con perpetuas victorias se perdieron los Países Bajos, porque quiso el valor obrar más que la prudencia». De victoria en victoria hasta la derrota final.

No es de extrañar que la figura de don Quijote atraviese todo el libro como eje metafórico de esta declinación de las armas españolas. También el caballero manchego quiso ficcionalizar la realidad e interpretarla más como debería ser que como en verdad era, enfrentándose a la tozudez de los hechos con una voluntad tan decidida como estéril, que había de conducirle a una derrota ineludible. Tras palos, molimientos y vencimientos, él mismo viene a reconocerlo cuando ya está avanzada la segunda parte: «Yo hasta agora no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos» (II, 58). Es la ética del dolor, la asunción del propio sacrificio y la derrota convertida en epopeya, que hace del *Quijote* emblema para un imperio en el que todo se iba a pique. El progresivo colapso de la monarquía hispánica condujo a un permanente estado de tribulación, en el que ya solo cabían la resistencia, la melancolía y la muerte. Los mismos discursos que un siglo antes habían buscado en Dios el motor y la causa de las victorias, encontraron ahora en el castigo divino y en los pecados de los españoles la respuesta y la justificación de las derrotas. El soldado vino a hacerse ermitaño y la religión se convirtió en el último reducto a que acogerse, en una suerte de retiro personal y político.

El sol de Flandes recorre con detalle y sabiduría los entresijos de esa política de propaganda y autoconvencimiento de la que se alimentaron los ejércitos imperiales. Sermones, emblemas, grabados, comedias, cuadros, arbitrios, poemas, epistolarios o tratados teóricos, todo se pone al servicio de este intento por explicar las razones que movieron las armas de España hasta su consunción final. Pero la erudición aquí no es lastre ni alarde, sino que comparece al servicio del pensamiento. Como siempre sucede en los escritos de Fernando R. de la Flor, este libro, como otro bálsamo de Fierabrás, tiene la virtud extraordinaria de hacer más lúcidos y avisados a sus lectores. Ese lector avanza por entre un despliegue de textos y de imágenes —esenciales y siempre pertinentes—, guiado por esa escritura tan propia

de la casa y estableciendo una red de relaciones y referencias que terminan por generar nuevas ideas. Pocas inteligencias tan fértiles y generosas como la de nuestro predicador salmantino. Dicen ahora que va a renunciar al púlpito. Dios no lo quiera, porque con él se iría algo de la mejor filología que nos queda.

HERRERO DIÉGUEZ, Juan, María MARTÍNEZ DEYROS y Zoraida SÁNCHEZ MATEOS, eds., *«Aquel coger a oscuras a la dama»: Mujeres en la poesía erótica del Siglo de Oro (Antología)*, Valladolid, Agilice Digital, 2018, ISBN: 978-84-16178-80-3. 184 págs.

CC BY NC SA

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Université de Neuchâtel (Suiza)
antonio.sanchez@unine.ch

Subrayar la secular postergación de la literatura erótica del Siglo de Oro español es un tópico —plenamente justificado— en los estudios dedicados a ese corpus, estudios que subrayan con razón el hito que supuso la aparición, en 1975 y 1984, de las dos versiones de la antología de poesía erótica áurea de Alzieu, Jammes y Lissorgues, para dignificar este interesante campo de estudio. Sin embargo, igual justificación tendría llamar la atención acerca de la edad dorada que está viviendo este tipo de trabajos en los últimos años. Si el aldabonazo fue la citada antología, las fechas en que apareció, en plena Transición y destape, sin duda contribuyeron a su éxito, que se percibe en la proliferación de estudios en los años posteriores. Destacan, en un primer momento, dos colectáneas, *El erotismo y la literatura clásica española* (1990), procedente de un monográfico de Edad de Oro, y *Amor y Erotismo en la literatura* (1999), compilaciones cuya estela siguen el catálogo de Cerezo (2001) y la monografía que supuso la dignificación definitiva del tema, por su claridad, amplitud de miras y bagaje teórico: *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, de José Ignacio Díez Fernández (2003). La definición de erotismo que propone este libro, su análisis del difícil deslinde de erotismo y pornografía y, especialmente, su reflexión sobre la naturaleza del género y su recepción, hacen de este trabajo un punto de partida imprescindible que, en efecto, ha sido retomado en estudios posteriores, no solo del propio Díez Fernández, que los hay, y muy destacados (2006; 2012; Díez Fernández y Cortijo Ocaña, 2010), sino en la flamante

y excelente colectánea dirigida por Marín Cepeda (2017): *En la concha de Venus amarrado*. Es más, las incursiones en el campo de Adrienne L. Martín (2008) y, sobre todo, los dos proyectos de investigación I+D+i dirigidos por Javier Blasco, han consolidado una línea de estudios que se revela como mucho más que una moda y que ha permitido la existencia de propuestas tan interesantes y útiles como la plataforma *Eros & Logos* (www.erosylogos.com).

El libro que nos toca reseñar, «*Aquel coger a oscuras a la dama*»: *Mujeres en la poesía erótica del Siglo de Oro (Antología)*, se debe entender como producto inspirado, directa o indirectamente, por los proyectos de investigación del propio Blasco, como revela, entre otras, cosas, el hecho de que la editorial que publica el libro, Agilice, cuente también con la edición de Blasco de la primera traducción completa al castellano del *Arte de amar* de Ovidio, la de fray Melchor de la Serna (Blasco, 2016). Vaya por adelantado que «*Aquel coger a oscuras a la dama*» es un producto feliz, digno hijo de tan fecunda rama.

Concretamente, «*Aquel coger a oscuras a la dama*» busca ilustrar a los lectores sobre un punto de vista poco tenido en cuenta en las antologías anteriores: la imagen de la mujer en este corpus erótico. Aunque la poesía erótica áurea suele estar escrita por hombres y para hombres, y, por tanto, puede adolecer de una perspectiva simplista e, incluso, misógina, las mujeres que pinta tienen el interés de ofrecer una imagen opuesta no solo a las etéreas damitas de la tradición petrarquista, sino al resto de modelos femeninos propuestos por la ideología dominante. Como señalan los editores: «Estas [herramientas y poesías] también aportarán una visión más rica, real y amplia de las letras hispanas y contribuirán a sacar del casi total olvido a las activas y transgresoras hijas de Venus» (Herrero Diéguez, Martínez Deyros y Sánchez Mateos, 2018: 39). Al tiempo, sin embargo, no conviene ser demasiado optimistas, por no decir anacrónicos, pues lo cierto es que este tipo de literatura asienta muchos clichés presentes en la tradición misógina, como el de la insaciabilidad sexual de la mujer (Herrero Diéguez, Martínez Deyros y Sánchez Mateos, 2018: 25), por lo que no puede ser entendida como una literatura liberadora —al menos, para la mujer—, sino como un producto jocoso y travieso de una sociedad patriarcal. En cualquier caso, este punto de vista feminista, esta preocupación por la imagen de la mujer, resulta una de las facetas originales del volumen.

Sin embargo, los méritos del libro van mucho más allá del ángulo crítico. Para empezar, destaquemos un tratamiento absolutamente pulcro de los textos, que se presentan divididos temáticamente en «Pinturas de damas», «Casadas y monjas» y

«Prostitutas y celestinas». Pero, sobre todo, el volumen resulta utilísimo por su índice de términos eróticos y voces que merecen glosa. Evidentemente, el modelo es la antología clásica de Alzieu, Jammes y Lissorgues (1975; 1984), que también trae un índice parecido (solo de términos eróticos), pero el de Herrero Diéguez, Martínez Deyros y Sánchez Mateos resulta mucho más completo. Para empezar, no solo indica el término y el poema concreto en que aparece, sino que da una definición muy precisa del mismo. Así, por ejemplo, la voz «vellocino» se glosa diciendo que «La lana de un carnero u oveja que se ha separado de la piel se emplea como metáfora del vello púbico» y especificando a qué poema se refiere: «[XVII: "Las que estáis en religión"]» (Herrero Diéguez, Martínez Deyros y Sánchez Mateos, 2018: 183). Esta exactitud y contextualización resulta esencial para evitar lecturas desviadas, como las que ha provocado la antología de Alzieu, Jammes y Lissorgues entre ciertos estudiosos que usaban su índice como un diccionario de términos eróticos, lo que les llevaría a sugerir, por poner un ejemplo ficticio, que cualquier aparición de la palabra «vellocino» evocaba el vello púbico, extremo que resulta evidentemente absurdo. Además, en vano buscará el más puntilloso lector de «*Aquel coger a oscuras a la dama*» alguna sobreinterpretación o lectura rebuscada en las citadas notas finales, pues resultan cuerdas y exactas. En eso los editores se alejan de un defecto en el que pueden caer algunos estudios sobre la literatura erótica, los cuales proponen lecturas peregrinas y supuestamente eróticas en aras de una mal entendida libertad interpretativa, y culpan de mojigatería a los que no las perciben como ellos. Repetimos que, al contrario, el trabajo de Herrero Diéguez, Martínez Deyros y Sánchez Mateos resulta modélico: en esta antología, los poemas son realmente eróticos y las explicaciones sobre los mismos de una claridad envidiable. Si añadimos a estas virtudes el hecho de que el libro viene acompañado de un magnífico prólogo de Patricia Marín Cepeda, con importantes reflexiones sobre el estilo propio de la literatura erótica áurea y la cuestión de su calidad artística, es forzoso concluir que «*Aquel coger a oscuras a la dama*» es un trabajo admirable, que sabe conjugar humor y buen hacer filológico. No es habitual encontrar libros que sean a un tiempo amenos y que sirvan de herramienta de trabajo para los especialistas, pero Herrero Diéguez, Martínez Deyros y Sánchez Mateos lo han logrado.

Obras citadas

ALZIEU, Pierre, Robert JAMMES e Yvain LISSORGUES, eds., *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1975.

—, eds., *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1984.

Amor y Erotismo en la literatura, Salamanca, Caja Duero, 1999.

BLASCO, Javier, ed., fray Melchor de la Serna, *Arte de amor*, Valladolid, Adalice, 2016.

DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Arcadia de las Letras, 2003.

—, «Asedios al concepto de literatura erótica», en *Venus venerada: tradiciones eróticas en la literatura española*, ed. de José Ignacio Díez Fernández y Adrienne L. Martín, Madrid, Universidad Complutense, 2006, págs. 1-18.

— «"Esto no sé cómo lo dixo Garci-Lasso": opciones del erotismo», *AnMal Electrónica*, 2, 2012, págs. 321-352.

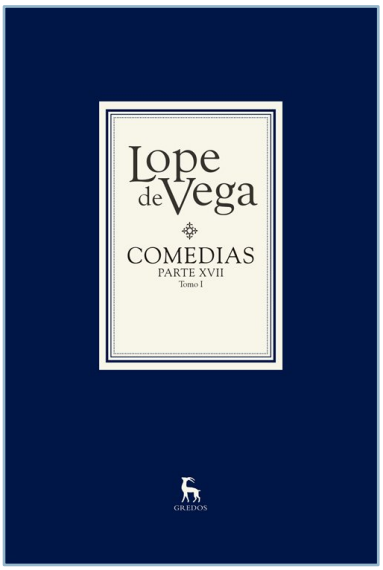
DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, y Antonio CORTIJO OCAÑA, «Erotismo y erotismo áureo: tendencias de un fértil dominio», *eHumanista*, 15, 2010, págs. i-xxv.

Edad de Oro, 9, 1990.

MARÍN CEPEDA, Patricia, ed., *En la concha de Venus amarrado. Erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2017.

CRIVELLARI, Daniele, y Eugenio MAGGI, eds., Lope de Vega Carpio, *Comedias. Parte XVII*, Madrid, Gredos, 2018, 2 vols., ISBN: 978-84-89790-00-1. 2212 págs.

Paula CASARIEGO CASTIÑEIRA
Universidade de Santiago de Compostela (España)
paula.casariego@usc.es



Con la puntualidad anual de las últimas entregas de las partes de comedias de Lope de Vega que publica el grupo PROLOPE en la editorial Gredos, la edición de la *Parte XVII*, coordinada por Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, ha visto la luz el pasado 2018, para regocijo de los investigadores y los lectores del teatro áureo. Estas doce obras amplían, por tanto, la nómina de textos del Fénix disponibles en solventes ediciones críticas modernas de elevado rigor científico, un rasgo que ha caracterizado la labor editorial del grupo barcelonés y que ha permanecido en esta nueva publicación gracias al extraordinario trabajo tanto de sus coordinadores como de sus colaboradores. Así pues, como cabría esperar, los dos tomos se ajustan a la práctica organización de los precedentes; esto es, un estudio inicial del volumen firmado por los coordinadores, los preliminares y las doce ediciones críticas, cada una de ellas distribuida en sus cinco subapartados: «Prólogo», «Dedicatoria», «Texto», «Variantes lingüísticas» —salvo en la edición de *Jorge Toledano*, por Juan Manuel Escudero Baztán— y «Nota onomástica», a las que se suma un «Apéndice» dedicado a las particularidades del autógrafo de *Quien más no puede*, a cargo de Marco Presotto.

Con la vista puesta en ofrecer las singularidades de esta decimoséptima parte, su primera impresión en 1621 (*A*) —que el librero Miguel Siles confió al taller de Fernando Correa— y su reedición en 1622 (*B*) —encomendada por el mismo librero a Catalina de Barrio y Angulo, viuda de Correa— son estudiadas en relación a los trámites legales para la publicación de la *XV* y la *XVI*, dada su obtención casi

conjunta de las aprobaciones —el 24 de septiembre (*XV* y *XVI*) y el 20 de octubre (*XVII*) de 1620— y de los privilegios —el 24 (*XV* y *XVI*) y el 31 de octubre (*XVII*) de 1621—. Para ello, dos son los puntos de partida del análisis: el papel de esta *parte*, junto con las dos anteriores, en la «operación artístico-editorial» (pág. 1) de un Lope preocupado por su imagen de dramaturgo exitoso y culto literato humanista (pág. 1), y la confusión creada en las catalogaciones modernas en torno a los talleres encargados de las impresiones de estas tres, un hecho que provocó dos ediciones fantasma de la *XVII*. Dejando las explicaciones para el apartado dedicado a los problemas filológicos, en este punto se avanza una de sus más relevantes conclusiones: «las de 1621 y 1622 son las dos únicas ediciones de la *Parte XVII*; todas las pesquisas bibliográficas y el cotejo de los testimonios permiten descartar la existencia tanto de una *princeps* como de una segunda edición a cargo de la viuda de Alonso Martín» (pág. 2).

Una vez ubicados en el tiempo los permisos reglamentarios de este tomo, se abordan sus comedias desde la información conservada de las compañías que las representaron y desde sus rasgos genéricos. La búsqueda de un «hilo conductor» (pág. 6) lleva a los coordinadores a establecer la primacía de los macrogéneros palatino e historial; ahora bien, sin olvidar la variedad, explican, Lope incorpora al conjunto dos urbanas: *El dómine Lucas* y *El ruiseñor de Sevilla*. Pese a este panorama *a priori* bastante claro, Crivellari y Maggi reconocen la necesidad de las matizaciones sobre las etiquetas genéricas, una consideración que queda fuera de duda con la lectura de los prólogos de cada obra. En ellos, las reflexiones sobre la adscripción a uno u otro género son recurridas y, con frecuencia, se destaca cierto carácter híbrido, como sucede en *Muertos vivos* (pág. 650), *Lucinda perseguida* (pág. 8), *Jorge Toledano* (pág. 649) o *El hidalgo Bencerraje* (pág. 789). Así pues, el contenido del primer epígrafe de la «Historia editorial» establece a modo de apertura algunos de los aspectos cruciales sobre los que luego se volverá con mayor profundidad, tal es el caso de la procedencia y la calidad de los textos teatrales de Lope.

Gracias a las eficaces observaciones sobre los paratextos, la exposición de las ideas del Fénix acerca de la vida teatral española y acerca de sus quejas y pleitos judiciales contra la impresión incontrolada de su teatro, siempre puestas en relación a las *partes* anteriores, abren paso a esclarecer las alusiones lopescas a *autores* a la luz de acciones judiciales concretas. En este sentido, al lado de acusar a las compañías teatrales por la venta de los manuscritos de las obras a las librerías —denuncia que ya aparecía, con variantes significativas, en la *Parte XI* (1618)—, Crivellari y

Maggi entroncan la protesta contra la competencia deshonesta entre compañías con la demanda de Alonso Riquelme a Antonio Granados en 1616 y, más en particular, clarifican y justifican una referencia velada a este segundo *autor* (págs. 14-15). Su visión de un Lope preocupado por las publicaciones como parte de su estrategia de autopromoción, y de las malas condiciones de sus textos en manuscritos de compañías, es fortalecida a través del subsiguiente examen de conjunto de las dedicatorias individuales de las comedias.

A continuación, tras una cuidada descripción de los testimonios *A* (1621) y *B* (1622), el rico epígrafe dedicado a los «Problemas textuales» entra de lleno en un aspecto siempre complejo de dilucidar: la corrección de dos datos bibliográficos erróneos transmitidos hasta ahora, la «edición de 1621 que, supuestamente, corrió a cargo de Alonso Pérez y se imprimió en el taller de la viuda de Alonso Martín» (pág. 25) y la «supuesta segunda edición, fechada en 1622, que habría salido del mismo taller» (pág. 26). Tras varias hipótesis sobre el origen de su aparición en los catálogos, Crivellari y Maggi aseguran que, a falta de nuevas noticias, no existieron. Por si ya fuera poco, esta rectificación se completa con un detallado estudio de las correcciones en prensa realizadas en el taller de, primero, Fernando de Correa y, luego, de Catalina de Barrio y Angulo, y que por tanto afectan a *A* y a *B*. Con un trabajo atento y minucioso, se nos explica el proceso en el taller, se identifican estados de impresión y se confirma el empleo de pliegos de la edición de 1621 para la de 1622.

Las ediciones críticas individuales se deben a los colaboradores, que introducen sus textos con breves prólogos en los que, si bien la datación, las noticias de representaciones, la clasificación genérica o las temáticas principales son subsecciones comunes a todas, los aspectos más relevantes para cada comedia tienen asimismo cabida. De este modo, estos espacios resultan muy diferentes entre sí puesto que son empleados a juicio de cada editor, ya sea para el estudio de los refranes y los juegos literarios de *Con su pan se lo coma* (Daniele Crivellari); para reflexionar sobre la etiqueta genérica y las referencias culturales y literarias en *Quien más no puede* (Marco Presotto); o para la relación de Lope con la compañía —y sus comediantes— que compró la comedia de *El soldado amante* (Gonzalo Pontón). Otros editores ahondan finamente en las fuentes y motivos literarios, como Luciana Gentilli y Tiziana Pucciarelli para *Muertos vivos*; en las fuentes cronísticas de *El primer rey de Castilla*, por Adrián J. Sáez; o recogen las conexiones de *El dómine Lucas* (Miguel M. García-Bermejo Giner) con otras comedias de Lope y

en concreto con *El maestro de danzar*, así como las influencias recibidas (*Decamerón*, *La Celestina*…). No quedan atrás el análisis de los personajes y la comparación de *Lucinda perseguida* con *Laura perseguida* que ocupan a Esther Borrego Gutiérrez, las características del personaje moro o las fuentes señaladas por Ilaria Resta para *El hidalgo Bencerraje*, o la relación de *El ruiseñor de Sevilla* con el *Decamerón* llevada a cabo por Eugenio Maggi. Además de las nuevas fuentes propuestas para *El sol parado*, Fernando Plata también ofrece novedades acerca de su datación, adelantando la fecha de composición propuesta por Morley y Bruerton, 1596-1603, a los primeros años de Lope de Vega en Alba de Tormes (1592-1595). Aunque en comparación más escuetos y menos ricos, los prólogos de *La madre de la mejor* (Elvezio Canonica) y *Jorge Toledano* (Juan Manuel Escudero) observan respectivamente los factores que pudieron haber afectado a la escritura de la primera y la «mezcolanza genérica» de la segunda (pág. 649). En general, el esmerado repaso por la crítica existente corre parejas con las aportaciones originales en todos estos estudios individuales.

Al igual que con los asuntos de carácter más literario, las líneas dedicadas a los «Problemas textuales» son muy diversas entre sí, ya sea por las dificultades variables de las transmisiones de las comedias, ya sea por la profundidad del análisis de cada estudioso. En efecto, la complejidad de la labor editorial coordinada de doce comedias encargadas a diferentes investigadores se refleja, como no podría ser de otra manera, en la variedad de aproximaciones. En vez de detenernos en los posibles deslices, en la aplicación de los criterios o en la mayor o menor meticulosidad de la anotación —los cuales, por otra parte inevitables, nos hablan también del esfuerzo y del trabajo efectivo hecho sobre los textos—, quisiéramos centrarnos en las tendencias dignas de ser elogiadas en esta ambiciosa empresa y que, vaya por delante, denotan el cuidado y el ahínco de los colaboradores por mantener el rigor.

En términos generales, notable es el afán sobre la identificación de estados en los cinco ejemplares de *A* y las correlaciones establecidas con *B*, sirva de ejemplo *El sol parado* (por Fernando Plata), a la par que el comentario a nota a pie de cada decisión que se sale del texto base en *Muertos vivos* (a cargo Luciana Gentilli y Tiziana Pucciarelli) o el tratamiento de las variantes del apógrafo en *El hidalgo Bencerraje* (por Ilaria Resta) resultan esclarecedores. El celo puesto en las notas que acompañan las sinopsis métricas, como en *El soldado amante*, *Lucinda perseguida* o *El ruiseñor de Sevilla*, brinda una valiosa información a todos los estudiosos interesados en la versificación. Asimismo, la reflexión se hace notar desde las enmiendas *ope ingenii* (destacamos, a modo de ejemplo, el verso 2434 de *Con su*

pan se lo coma y el 2693 de *El hidalgo Bencerraje*) a la elección de los textos base, con particular interés las de aquellos que no siguen *AB* y se inclinan por editar otros testimonios manuscritos con variantes significativas. Estos casos son tres: Marco Presotto decide editar el autógrafo conservado de *Quien más no puede*, Eugenio Maggi toma el manuscrito de la Biblioteca Nacional de España de *El ruiseñor de Sevilla* y Gonzalo Pontón parte de *A*, pero incorpora los versos privativos del manuscrito custodiado en la Real Biblioteca de Madrid para *El soldado amante*.

Sus tres ediciones críticas se abren con el análisis de las características de estos manuscritos en tres ejercicios modélicos por la descripción de sus características, por las claras clasificaciones de las lecturas y por la reconstrucción de la historia de cada uno en relación a los impresos. Al lado de esto, ponen sobre la mesa dos importantes problemáticas para el editor de textos teatrales áureos con las que nos gustaría finalizar esta reseña. Se trata, como ya se anunciaba en la «Historia editorial», de la necesaria y fundamental reflexión acerca del origen de los textos de las partes controladas por un escritor, en este caso de Lope —pero que podemos extender a otros y ejemplificarlo con la *Primera parte de comedias* de Calderón de la Barca (Iglesias Feijoo, 2006)—, y de sus vínculos con los atesorados en otros testimonios a la hora de construir nuestros textos críticos. Gracias a esto, no solo observamos las decisiones tomadas por cada uno de ellos, sino que además sus reconstrucciones y sus consideraciones nos recuerdan la vida de los autógrafos, como el de *Quien más no puede*, que «debió ser el fruto […] de un proceso creativo en distintas fases» (pág. 238), de los manuscritos (*El ruiseñor de Sevilla*, págs. 178-179), y, en suma, del texto teatral como «movimiento, también en la historia de su conformación» y resultado de «una suma de acciones» (*El soldado amante*, pág. 462), conectándonos con el debate en torno a los objetivos, las perspectivas y las posibles soluciones de los editores críticos. En suma, los investigadores e interesados en el teatro áureo encontrarán en estos dos volúmenes que conforman la *Parte XVII* de comedias de Lope de Vega una rigurosa labor ecdótica acompañada de la riqueza dentro de la variedad en sus estudios literarios.

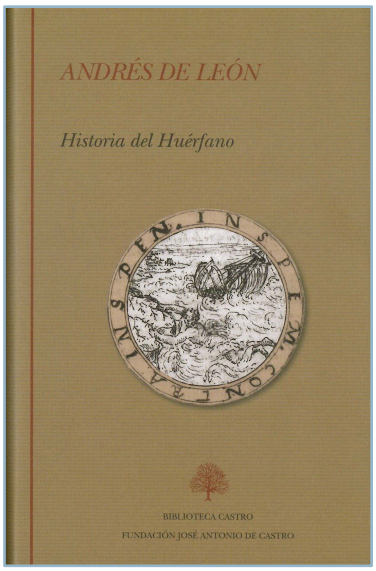
Obra citada

IGLESIAS FEIJOO, Luis, ed., Pedro Calderón de la Barca, *Primera parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.

PALACIOS, Belinda, ed., Andrés de León, *Historia del Huérfano*, Madrid, Biblioteca Castro, 2017, ISBN: 978-84-1525-55-12. 394 págs.

CC BY NC SA

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Université de Neuchâtel (Suiza)
antonio.sanchez@unine.ch



La publicación en 2017 de la *Historia del Huérfano*, del malagueño Andrés de León, ha provocado estos años un merecido interés entre los especialistas, atraídos por la aparición de un nuevo texto de ficción en prosa relacionado con el virreinato de Nueva Castilla (el Perú), sobre cuya geografía y problemática tratan numerosos pasajes de este fascinante libro. Como explica la editora del texto, Belinda Palacios, este curioso híbrido de diversos géneros prosísticos del momento se produjo en el contexto del fervor literario que se vivió en el virreinato peruano desde comienzos del XVII. En efecto, el gobierno de don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros (1607-1615), siguió una tradición de aprecio de las letras que había cuajado con la célebre Academia Antártica, y este ambiente privilegiado continuó tras el virreinato de Montesclaros, con el gobierno del príncipe de Esquilache (1615-1621). El grado de sofisticación de esta corte de «virreyes poetas» (tanto Montesclaros como Esquilache eran amigos de Lope y escribían versos) puede apreciarse por sus productos más célebres. Nos referimos a las obras del gran Pedro de Oña —tal vez el mejor poeta antártico de su tiempo—, pero también a la producción de toda una serie de ingenios que van apareciendo por las páginas de la «Introducción» de Palacios a esta *Historia del Huérfano* y que incluyen al peruano Bernardo de Montoya o al propio Andrés de León.

Palacios aclara que este León, también conocido como fray Martín de León y Cárdenas, nació en Archidona en 1584. Fue fraile agustino y estudió en Sevilla y en Salamanca, aunque pasó unos años muy importantes de su vida en el Perú, pues al poco de ordenarse sacerdote en 1610 o 1611 se instaló en Lima, donde formaría

parte del círculo poético del marqués de Montesclaros, quien sabemos le tuvo en gran aprecio y debió de apoyar su meteórica carrera eclesiástica. En efecto, tras regresar a España a finales del reinado de Felipe III, León logró los obispados de Trivento (1629) y Pozzuoli (1630), y, finalmente, el arzobispado de Palermo (1650) e, incluso, el cargo de presidente y capitán general del virreinato de Sicilia (1651).

Estamos, pues, ante un típico ejemplo de alto funcionario de la monarquía. Se trata de un hombre que recorrió sus posesiones en España, las Indias e Italia y que apoyó sus designios mediante su gobierno y pluma, como se trasluce, por otra parte, de los pasajes dedicados a problemas peruanos de la *Historia del Huérfano*.

Este texto es una de las dos obras que se le conocen a León (la otra es la *Relación de las exequias que el excelentísimo señor don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros, virrey del Pirú, hizo en la muerte de la reina nuestra señora doña Margarita*, Lima, 1613) y se conserva manuscrito en la Hispanic Society, en un códice preparado para la imprenta que por motivos ignotos jamás llegó a las prensas. Como aclara la editora con un juicioso uso de la teoría literaria de Lejeune (1975) y May (1982), la *Historia del Huérfano* es una ficción biográfica, y concretamente una biografía ficticia. De hecho, el mecanismo base resultará familiar para muchos lectores, pues está presente en algunos textos áureos como la autobiografía de san Ignacio recogida por el padre Luis Gonçalves da Cámara. Como la célebre vida de Loyola, en la *Historia del Huérfano* la vida del protagonista se presenta a través de un biógrafo (la voz autorial) a quien aquel supuestamente se la contó en diversas entrevistas. Sin embargo, y como aclara Palacios tras una encomiable labor de investigación, el caso de la *Historia del Huérfano* es diferente del que acabamos de señalar porque el Huérfano es un personaje ficticio. Y es que, aunque recorrió gran parte de los escenarios que conoció León, también se movió por otros (la Puerto Rico que asaltó Drake en 1595, por ejemplo) que, en principio, el autor de la obra solo conoció por obras literarias (*La Dragontea* de Lope) o históricas (las numerosas relaciones que circularon acerca de ese asalto de 1595). Es más, este carácter ficcional sitúa la obra en la órbita de los diversos géneros que aprovechó León para su *Huérfano*, texto variado y misceláneo donde los haya: no solamente muestra influencia de la autobiografía de soldados (relaciones sobre la vida de estos) o de la novela bizantina, sino que incluye pasajes enteros de obras como el *Tractado del consejo y de los consejeros de los príncipes*, de Bartomeu Filippe (1584), entre otras, en digresiones que se insertan en la *Historia del Huérfano* entre las muchas aventuras que le acontecen al protagonista.

Como es costumbre en los textos de la Biblioteca Castro, el volumen que nos entrega Palacios viene sin notas, pero con una apasionante y erudita introducción en que la editora desglosa las cuestiones arriba citadas y alguna más, evidenciando que estamos ante una edición definitiva de un texto interesante por las circunstancias en que se produjo (el citado ambiente del Perú de Montesclaros), pero también por méritos propios. Estos nos recuerdan la efervescecia de la prosa del reinado de Felipe III, tan propensa a la heterogeneidad genérica, a la novela de aventuras y a la exploración de las digresiones. Además, el ameno estilo de León y la temática que toca hacen el libro una lectura agradabilísima, llena de descripciones de lugares de América (la ínclita Ciudad de los Reyes, Lima, Puerto Rico, etc.), de aventuras y desplantes más propios de un valentón que de un fraile arrepentido, de recomendaciones para el buen gobierno de Indias, etc.

Poquísimas sugerencias permite un trabajo tan pulcro en cuanto a la puntuación, criterios de edición e introducción. Tal vez quepa solamente señalar una errata (el apellido de don Antonio R. Rodríguez-Moñino se escribe con guion, pues se llamaba Rodríguez Rodríguez-Moñino) y una duda, la relativa a los motivos tras el nombre que el autor elige para firmar el libro (Andrés, no Martín) y a su presentación como «vecino de la ínclita y nobilísima ciudad de Granada», problemas que no aparecen aclarados en la Introducción. En cualquier caso, estas dudas tan mínimas no son óbice para que consideremos la obra excelente, modélica incluso, y una lectura muy recomendable.

Obras citadas

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

MAY, Georges, *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

MEGALE, Teresa, *Tra mare e terra. Commedia dell'arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Roma, Bulzoni, 2017, ISBN: 978-84-8489-283-0. 205 págs.

Roberta ALVITI
Università di Cassino e del Lazio Meridionale (Italia)
r.alviti@unicas.it

Es consabido el importante papel que desempeñaron los cómicos italianos en el desarrollo y en el afianzamento, tanto en la vertiente ecónomica como en la artística, de la *comedia nueva* española. Fueron los italianos, a partir del celebre cómico Alberto Naselli, apodado *Ganassa*, quienes obtuvieron el permiso para modificar el calendario de las representaciones en la España de Felipe II; la aportación de los italianos por lo que atañe a la puesta en escena, al decorado y a la maquinaria teatral es incontrovertible y gracias a ellos las mujeres empezaron a tener un puesto fijo en las representaciones. Tampoco hay que olvidar que para la configuración de los personajes de la *comedia nueva* las plumas españolas echaron mano al caudal dramático de los italianos por lo que se refiere a la división en tres actos, la duplicación en la trama y el equilibrio entre personajes y la acción rápida que tiene como objeto los amores de jóvenes quienes, con la ayuda de ingeniosos criados, consiguen superar los obstáculos a su relación y casarse.

Por otra parte, en las primeras décadas del siglo XVII las compañías españolas llevaron las obras dramáticas áureas al virreino napolitano y a partir de ese foco se difundieron en las cortes de los embajadores en Roma, Florencia, Milán, Venecia y Mantua. Pero fue en la ciudad partenopea donde el éxito fue instantáneo y duradero. En pocos años, el arraigo fue tan profundo que alrededor de 1630 a la que se llamaba *Strada del Teatro dei Fiorentini* se le dio el sobrenombre de *Strada della commedia spagnola*. Fue tanta la afición del público a los modelos dramáticos áureas que actores y actrices españolas se afincaron de manera estable en Nápoles;

enseguida estrecharon relaciones profesionales con sus colegas italianos, relaciones osmóticas y fecundas que duraron casi una centuria. Los vínculos que se establecieron entre artistas franqueaban las fronteras de nacionalidad y la diversidad lingüística y fueron además de profesionales, personales: hubo amistades, matrimonios y padrinazgos que actuaron de aglutinante de las dos comunidades. Cabe señalar que varias exitosas comedias aúreas escogen como marco la ciudad partenopea: baste con recordar *El perro del hortelano* de Lope de Vega y *El desdén, con el desdén* de Agustín Moreto.

Fue natural, por lo tanto, que las compañías locales adoptaran y adaptaran para su repertorio las piezas españolas que circulaban en los tablados napolitanos. Las modalidades de asimilación fueron variadas: una de las formas con las que el teatro barroco español fue asimilado en el repertorio italiano fue las de los *canovacci*, una tipología textual muy distinta de las traducciones o reelaboraciones *distese*, es decir, piezas completas, con diferentes grados de aproximación al hipotexto. Sea como fuere, un número muy significativo de comedias españolas fueron una presencia estable en el repertorio de la *commedia dell'arte* hasta finales del siglo XVIII. Es más: fueron precisamente los cómicos italianos quienes en el siglo sucesivo garantizaron no solo la supervivencia sino también la difusión, *mutatis mutandis*, de la comedia áurea en los escenarios europeos.

Durante mucho tiempo, la tarea de acotar la envergadura de las relaciones entre teatro italiano y español en los siglos XVI y XVII fue una tarea que los estudiosos italianos creían que tuviese que correr a cargo de los españoles y viceversa. Tras los estudios de Benedetto Croce, de Ulisse Prota-Giurleo y unas esporádicas contribuciones de otros italianos, tuvo que mediar casi medio siglo antes de que se emprendiera un estudio sistemático de la ligazón entre la fenomenología teatral italiana y española durante el *Siglo de Oro*; en este sentido supusieron un hito los estudios de Maria Grazia Profeti, a quien se debe la creación de la colección «Comedia aurea spagnola e pubblico italiano», emprendida en 1996 y publicada por la editorial florentina Alinea; en esta línea de investigación se sitúan los numerosos estudios de Fausta Antonucci, de Carmen Marchante Moralejo y otros estudios italianos y españoles.

En esa estela de renovado interés de se enmarca el pulcro volumen de Teresa Megale, *Tra mare e terra. Commedia dell'arte nella napoli spagnola (1575-1656)* publicado en la prestigiosa colección «La commedia dell'arte. Storia, testi e documenti» de la editorial Bulzoni. La estudiosa, profesora de la Univesità degli

Studi di Firenze, nos consigna un ponderoso trabajo dedicado a la profesionalización de la actividad actoral en la capital y en el territorio virreinal. Megale emprende una detenida y ramificada investigación en archivos italianos y españoles que saca a luz, en primer lugar, la vivacidad del *milieu* en el que se desplegó, en un lapso de tiempo que va desde la formación de la más antigua *compagnia dell'Arte* de la que se tiene noticia (1575) hasta la epidemia de peste que azotó la ciudad y el reino de Nápoles a mediados del siglo XVII (1656), una visión inédita y profundizada de la vida teatral partenopea.

La estudiosa, a través de una lectura estratificada de las fuentes, construye una estructura de largo alcance, polifónica, pero, al mismo tiempo, se detiene en la observación de detalles que se refieren a la historia material de las compañías, con una particular atención al aspecto económico; proporciona cuantiosas informaciones sobre las dinámicas económicas de este sistema teatral, desde los contratos celebrados por cómicos y compañías al papel empresarial desempeñado por algunos actores.

Siguiendo la línea temporal a lo largo de la que se despliega la institución, el desarrollo, la decadencia y la palingenesia de teatro en Nápoles en el periodo virreinal, la autora, además, consigna una amplia visión de conjunto de los géneros cultivados en los palacios nobiliarios, las plazas e incluso en escenarios montados cerca del mar. De hecho, el ceremonial de Virrey a menudo aprovechaba la «enorme cassa armonica» (pág. 236) representada por el golfo de Nápoles, que se convertía en la «cornice naturale nella quale trasferire gli eventi festivi» (pág. 236).

La monografía se compone de tres capítulos: «Fisionomie teatrali napoletane: la scena divergente», «Nel dedalo teatrale partenopeo: luoghi e stanze per lo spettacolo» y «Drammaturgie, maschere, archetipi» y se completa con un dos valiosos suplementos: el apéndice iconográfico (págs. 317-224), con imágenes en colores rastreadas en museos europeos y norteamericanos, y el aparato que lleva el título «Fonti d'archivio» (págs. 335-396), en el que se ofrece al lector una selección de documentos, en su mayoría inéditos, que atestiguan «il passaggio degli attori e di eventi spettacolari a Napoli e nel Viceregno» (pág. 335). Tras la extensísima bibliografía, remata el volumen un utilísimo y minucioso «Indice dei nomi» (págs. 433-469) en el que aparecen, junto a nombres célebres, un conjunto de nombres rescatados del olvido que representan una muestra de la variada humanidad que gravitaba alrededor de los escenarios napolitanos: actores y actrices, comitentes,

censores, empresarios y espectadores. El interés por la *intrahistoria* teatral, la empatía hacia personajes que sobreviven únicamente en pocas líneas de documentos ocultados en los archivos, vertebra las páginas de todo el volumen.

La estudiosa empieza apuntando que el fenómeno de la profesionalización teatral en ámbito napolitano, diferentemente de lo que ocurre en la Italia septentrional, nace bajo el signo de la anonimia y que «l'assenza del nome collettivo sembrerebbe essere la conseguenza della speciale fluidità del teatro professionistico napoletano delle origini e della sua connaturata instabilità», que al mismo tiempo es «[…] spia della particolare e mutevole disposizione dei teatranti napoletani e regnicoli a compiere continui scarti, nel tentativo di resistere […] alla temibile concorrenza delle compagnie spagnole come agli attacchi della Chiesa, all'ineludibile rivalità serpeggiante tra i membri delle *troupes* come ai cambiamenti di gusto degli spettatori» (pág. 21). Se destaca, además, que en la Nápoles barroca la supervivencia de las compañías teatrales depende de un delicado equilibrio con el poder *habsbúrgico*, la aristocracia urbana y la «regnicola», con las estructuras económicas, el régimen de asistencia sanitaria, la actuación poderosa de la Iglesia, así como con el sistema empresarial todavía en ciernes.

Del *mare magnum* documental consultado por Megale emerge un contrato estipulado, con fecha del 9 de marzo de 1618, por una *troupe* de la que formaban parte cómicos napolitanos, lombardos y españoles: el documento descuella por ser una de las más antiguas atestaciones del personaje de Pulcinella, interpretado por Andrea Calcese «forse la sua prima incarnazione, precedente quella che Pier Maria Cecchini prima e Andrea Perrucci poi attribuiscono a Silvio Fiorillo». No obstante, la estudiosa señala que ya antes de 1618 la máscara de Pulcinella era habitual en el panorama teatral napolitano: «e non poteva essere diversamente, se sin dal 1610 abitava in città tale Mariotto Policinella, perugino, […] che aveva un magazzino di legnami da costruzione accanto alla stanza di San Giorgio dei Genovesi, […] Da costui, i comici avrebbero prelevato agevolmente il nome della maschera e fors'anche qualche tratto fisiognomico debitamente trasfigurato sulla scena» (pág. 32).

Otro dato de gran interés que se puede rastrear de la lectura del trabajo de Megale es que a lo largo de la carrera de muchos actores las «partes», o sea los, papeles no eran «specializzazioni obbliganti», que se otorgaban de manera vinculante; eso supone una fluidez también entre primas, segundas y terceras «parti»; la negación de una «rassicurante codificazione» y la preferencia hacia «il disordine organico della pratica scenica» (pág. 43) representa «la ricchezza peculiare delle compagnie professionali napoletane riflessa, talora, nelle formazioni spagnole

agenti all'ombra del Vesuvio ed in quelle abituate alla drammaturgia premeditata» (pág. 43).

El de la inestabilidad social o, para decirlo con palabras de la autora, de la transmedialidad es uno de los rasgos propios de la *quidditas* del teatro hispano-napolitano del siglo XVII; tal y como lo es «il radicamento del teatro con i suoi flussi di artisti e di spettatori» que acaba por modificar «sensibilmente gli stessi luoghi urbani cinque-seicenteschi e lo stesso dedalo viario nei quali si concentrano gli attori e le loro molteplici azioni» (pág. 86). Esta incidencia en el tejido urbano deriva de la necesidad de los cómicos de vivir en espacio colindantes a las «stanze teatrali», o sea los ambientes dedicados a la puesta en escena; y «il desiderio di vivere il più possibile accanto al luogo in cui si recita, una prossimità che prolunga il palcoscenico nella strada e confonde bellamente la vita e la scena» (pág. 89) es lo que determina un «traffico immobiliare vermicolare, addensato intorno alle stanze del teatro degli attori». Es más: «in un sistema di produzione artigianale, che adotta l'attardata tipologia architettonica medievale dell'avere funzionalmente insieme l'"uscio" e la "bottega", alcuni teatri prevedono l'appartamento per gli attori o per i capocomici» (pág. 89).

Uno de los ejes interpretativos del volumen es la concienciación de que la cifra definitoria de los cómicos es la de mestizaje: pueden vivir del oficio actoral, a menudo no especializado, sino con un amplio abanico de competencias, que abarca amén de la actuación propiamente dicha, la música, el canto, el baile, el mimo. Sin embargo, también es frecuente que «il professionismo teatrale spesso e volentieri travalichi il confine […] del mestiere per intrecciarsi con mestieri altri da quelli propri del teatro» (pág. 91), o sea la artesanía, el comercio, pero sobre todo «molti comici si riciclano in modo assai precipuo nelle pagine a stampa: è la diffusione della cultura tipografica a consentire loro una via di scampo dalla scena e far di loro degli artisti transmediali» (págs. 91-92); esta consideración le sirve a la estudiosa para confutar la idea de que existiera una división en compartimientos estancos entre el estilo de vida social de los actores profesionales y el de los demás *homines urbani*. Es este sentido hay que interpretar también los datos acerca de las aportaciones de los actores diletantes; en el conjunto de aficionados destacan: «letterati, accademici togati, uomini di cultura in genere» (pág. 94). De hecho, Megale menciona a los poetas Giovan Battista Marino y Giovan Battista Manso, al pintor Salvator Rosa entre los que «trascinati sul palcoscenico in occasioni accademiche […] ebbero a che fare con l'arte declamatoria» (pág. 94); estas continuas relaciones

e intercambios parecen desmentir la hipótesis de que la microsociedad de los actores y la de los literatos fueran «canali separati, scissi che solo occasionalmente si mettono in contatto e in ascolto» (pág. 23). La del mestizaje es una categoría que atañe también la configuración de los patrones teatrales propios de los escenarios napolitanos, que nacen de la «difficile integrazione di modelli teatrali diversi, che sperimentano formule produttive talvolta opposte» (pág. 41).

A la presencia de las mujeres en los tablados napolitanos está dedicado el apartado «La convitata di pietra» (págs. 63-71). De los documentos de archivo localizados por la autora «colpisce la circostanza della reticenza […] rispetto alla presenza/assenza delle attrici: un'intermittenza forse foriera di una generale instabilità artistica (pág. 63)»; Megale, de hecho, apunta que en la escena napolitana todavía no se había afianzado la costrumbre de presentar personajes sexuados haciendo hincapié en la coincidencia entre sexo del personaje y sexo del intérprete. Se registra una presencia de actrices, incluso bastante conocidas, en los escenarios de la ciudad: Isabella Andreini, Diana Ponti, Anna (Damiana) Pérez, o sea «dive "lombarde" e dive "spagnole", non dive "indigene"» (pág. 63)

A la autora no se le escapa que la complejidad del sistema teatral y la estructura movediza de los patrones dramáticos que se refleja en «la varietà linguistica del pubblico potenziale che favorisce e accentua le pratiche mimetico-gestuali, aumenta a dismisura il numero dei lazzi, incrementa il valore acrobatico delle *performances*, rafforza la comunicazione pre-verbale e incide non poco […] sulla specializzazione degli intermezzi, nei quali le componenti musicali, vocali, coreutiche e gestuali possono primeggiare su quelle verbali» (pág. 116). Este carácter plural primigenio y la espectacularidad que prescindía del nivel verbal explicaría el éxito de esta fórmula en distintos territorios lingüísticos europeos, incluso en épocas sucesivas.

También la lectura *sub specie* hispanista se revela particularmente provechosa: además de las informaciones, referidas a personanejes, obras y autores de la literatura dramática áurea, que salpican las páginas del volumen y son consustaciales al mismo discurso argmentativo, en la monografía se señalan dos apartados de estricto interés hispano: «Tra capitani e cavalieri: Matamoros e Don Chisciotte» (págs. 279-293) e «"L'hombre sin nombre": un anfibio ispano napoletano» (págs. 299-306), en los que la autora somete a un riguroso examen crítico arquetipos y figuras míticas de magna importancia en el desarrollo de la cultura, no solo teatral, europea, como las de don Juan y don Quijote. Es persistente, de hecho, la mirada de

Megale hacia el otro lado del Mediterráneo: la investigación emprendida por la estudiosa recorre en paralelo las dos trayectorias teatrales, la italiana y la española, enfocándolas como dos variedades de un mismo fenómeno, no separadas por límites definitos, que se interconectan y se sobreponen, un *contiunuum* cultural y económico.

En conclusión, Megale propone al lector un extraordinario *affresco* en el que se representa un ámbito cultural y antropológicamente vívido y dinámico, incesantemente *in fieri*; una escena artística «ad alto tasso di spettacolarità» (pág. 86) que fue posible en el caldo de cultivo que fue la Nápoles virreinal. Se trata de un trabajo destinado a convertirse no solo en un instrumento imprescindible para los especialistas en historia del espectáculo, sino también en un ejemplo metodologico a seguir para los estudiosos de disciplinas colindantes.

PONCE CÁRDENAS, Jesús, ed., *Lope de Vega y el humanismo cristiano*, Madrid, Iberoamericana, 2018, ISBN: 978-84-8489-283-0. 205 págs.

CC BY NC SA

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Université de Neuchâtel (Suiza)
antonio.sanchez@unine.ch

Una de las cuestiones más frecuentemente debatidas entre los lopistas es el grado de erudición que llegó a atesorar el Fénix. Se trata de un tema especialmente espinoso porque le afecta la añeja voluntad de colocar a Lope entre las filas de los «ingenios legos», pero también por la comparación implícita o explícita del madrileño con autores de sabiduría supuestamente mucho más profunda, como Góngora o Calderón. Sobre el particular podemos recomendar los trabajos de Andrés (2005), Conde Parrado y García Rodríguez (2002), Egido (1990), García de Enterría (1971), González-Barrera (2007), Jameson (1936; 1937; 1938), Morby (1966; 1967; 1968a; 1968b), Trueblood (1958), Tubau (2001), Valdés (2001) y Vosters (1962a; 1962b; 1975), amén de un reciente y excelente artículo de uno de los autores incluidos en el volumen que estamos reseñando, Conde Parrado (2017). Desgraciadamente, muchos de estos trabajos inciden en la visión de un Lope excepcionalmente afecto a los «librotes de lugares comunes», es decir, a las polianteas y enciclopedias de la época, como si acudir a estos instrumentos no fuera común entre los escritores de la época, según han subrayado recientemente Iglesias Feijoo y Sánchez Jiménez (2018: 477-528) refiriéndose a la presencia en la poesía de Calderón de la Barca de la *Poliantea* de Nanus Mirabellius, o según señala el citado Conde Parrado en un artículo en preparación que versa sobre las huellas de estas herramientas del humanista del seiscientos en la poesía del

mismísimo Góngora. El tema es importantísimo porque con él se ventila nada menos que la cuestión de cómo se escribía en el Siglo de Oro, aspecto sobre el que el propio Lope fue muy explícito:

> ¿Cómo compones? Leyendo,
> y lo que leo, imitando;
> y lo que imito, escribiendo;
> y lo que escribo, borrando;
> de lo borrado, escogiendo.
> (*La Dorotea*, acto IV, esc. 3, pág. 303)

Afortunadamente, el impresionante volumen que tenemos la suerte de reseñar, *Lope de Vega y el humanismo cristiano*, editado por Jesús Ponce Cárdenas, se ocupa precisamente de esta problemática, ahondando en los mecanismos mediante los cuales Lope trató «de presentarse ante los lectores de su tiempo como un verdadero humanista cristiano, capaz de armonizar en su escritura los modelos clásicos grecolatinos con los dechados bíblicos» (Ponce Cárdenas, 2018: 7), dechados que, por cierto, conocía muy bien.

El libro se centra en una de las obras más abiertamente eruditas (y, paradójicamente, castizas) de Lope, el *Isidro. Poema castellano* (1599), una hagiografía sobre el fantasmal patrón madrileño. De los seis capítulos del libro, cuatro se centran en el *Isidro* y sus impresionantes ladillos, erizados de autoridades. Así, Ponce Cárdenas explica en «Lope de Vega y Arias Montano: ecos de los *Humanae salutis monumennta* en el *Isidro*» que el Fénix utilizó con profusión una obra que hasta ahora no situábamos en su biblioteca, los *Humanae salutis monumenta* del humanista extremeño Benito Arias Montano, libro que, como señala el autor del capítulo, Lope mencionó en *La Filomena*. Aparte de darnos de pasada diversas perlas —como la procedencia de una cita de Lucrecio que usa el Fénix, y que debió de hallar en las *Flores* de Mirandula—, Ponce Cárdenas examina en detalle las conexiones del texto del *Isidro* con el de los *Humanae salutis monumenta*, subrayando el aprecio particular que el Fénix tuvo por los epigramas del volumen.

Por su parte, Patricio de Navascués Benlloch estudia en «Alcance de algunas citas de san Agustín en el *Isidro. Poema castellano*» hasta qué punto el santo de Hipona, la autoridad más citada en el *Isidro*, tras la Biblia, sirvió para influir el pensamiento de Lope. Su conclusión es que esta influencia existe, pero no debió de actuar al nivel de la *dispositio* del poema, sino después, cuando el Fénix buscara

sentencias con que adornar su composición: «La trama no responde a las apostillas, sino al revés. El arbitrio de Lope las reclama cuando las necesita» (pág. 69). Además, Navascués sostiene que el Fénix debió de hallar muchas de estas perlas de sabiduría en colectáneas como las *Flores doctorum* o *Manipulus Florum*, que compiló Juan de Hibernia en el siglo XIV y que gozó de gran difusión europea. Se trata, de hecho, de una fuente sobre la que también llama la atención Conde Parrado en el artículo que vamos a comentar enseguida.

Porque su trabajo se centra asimismo en la procedencia miscelánea de la erudición del Fénix («Las fuentes de la erudición y el humanismo cristiano en la poesía de Lope de Vega: el comienzo del décimo canto del *Isidro*»). Amén de proporcionarnos un completo panorama de las polianteas que usaba Lope (Ravisius Textor, Charles Estienne, Pierre Grégoire, Mateo Gribaldi —para sus conocimientos jurídicos—, Frans Titelmans) (pág. 82), Conde Parrado se centra en un pormenorizado estudio del canto X del *Isidro* para observar cómo usó dos de ellas, los *Faceriarum exemplorumque libri VIII* de L. Domitius Brusonius Contursinus Lucanus (Roma, 1518) y los *Loci communes similium et dissimilium ex omni propemodum antiquitate, tam sacra quam profana* (París, 1577), de Jean Dadré. Amén de detectar estas fuentes (y el *Manipulus florum*, y el *Viridarium illustrium poetarum* de Ottaviano Mirandula, Venecia, 1507), nunca antes señaladas, el artículo de Conde Parrado explica cuál deben ser los pasos que nos lleven a identificar las polianteas con las que trabajaba Lope: da los mismos datos bibliográficos que su fuente, reseña esos datos de modo muy semejante e inserta las citas en el orden en que las encontró en la poliantea (págs. 87-88). Por último, Conde Parrado explica, como Navascués, cómo trabajaba Lope con estas fuentes (págs. 93-94): una vez elegido el tema sobre el que iban a tratar los versos en cuestión, acudía a sus fuentes, normalmente enciclopedias como las mencionadas, donde las citas se agrupaban por epígrafes y lugares comunes. El Fénix elegía entonces un conjunto de citas, los agrupaba siguiendo una determinada idea o ideas (a veces sugeridas por los epígrafes de la poliantea de turno) y luego redactaba los versos a partir de ellas. Es decir, aunque en algunos casos solo sirven de inspiración para el asunto de la quintilla, en otros también aportan rasgos de la misma formulación:

> Es decir, que Lope no operó escribiendo primero sus quintillas y buscando luego «autoridades» con que sustentarlas, sino exactamente a la inversa. Ello supone que las acotaciones marginales del *Isidro* resultan ser un elemento esencial a la hora de entender la construcción del poema, y no un aditamento ornamental y accesorio para un mero lucimiento de erudición. (pág. 94)

Se trata, pues, de un descubrimiento novedoso, sumamente importante y, además, contrario a nuestras ideas sobre el modo de trabajar de Lope. Sin ir más lejos, el artículo de Navascués que acabamos de comentar sostenía una hipótesis opuesta.

Por su parte, Manuel José Crespo Losada se fija en un pasaje concreto (las bodas de san Isidro y santa María de la Cabeza) para examinar sus fuentes en «Las bodas de Isidro y María de la Cabeza: fuentes patrísticas para un pasaje nupcial». De nuevo, este artículo identifica una fuente (enciclopédica) concreta de la que Lope sacó sus citas, que en este caso es la *Summa virtutum et vitiorum* de Guillermo Peraldo, aunque el trabajo también apunta, como el de Conde Parrado, a otras fuentes secundarias, como los trabajos de Luis Vives, Amador Arraiz, Franz Titelmans y Juan de Pineda, estos más conocidos como volúmenes presentes en la biblioteca del Fénix. Crespo Losada añade, además, dos datos de importancia que no tratan los artículos anteriores: el hecho de que Lope solía ocultar la procedencia indirecta de sus citas (rara vez menciona las polianteas de donde las extrae) y que podía ser original al tratarlas.

Finalmente, el libro contiene dos artículos que se salen del *Isidro* para dedicarse, respectivamente a las *Rimas sacras* (el extenso poema en octavas «Las lágrimas de la Magdalena») y las *Rimas* (los poemas dedicados a Inglaterra). De las octavas a la Magdalena se encarga Álvaro Alonso («Las lágrimas de la Magdalena: texto y contexto de Lope de Vega»), quien examina dos episodios concretos para analizar el original modo en que Lope combina diferentes escenas evangélicas. De las segundas se ocupa Javier Burguillo («Lope de Vega y la causa de Inglaterra: notas de contexto sobre los poemas de las *Rimas* dedicados a la pérfida Albión»), quien incide en la «insistencia de Lope por proyectarse como un héroe de aquella campaña [de la Armada]» es «una "pose de historiador": pretende con ello presentarse como experto en las "cosas de Inglaterra", una materia que [. . .] gozaba de un prestigio especial» (2018: 182). En su esfuerzo por contextualizar los poemas, resulta especialmente valiosa la información sobre Sir Thomas Percy, al que le dedica Lope un soneto que hasta ahora no había sido aclarado por los estudiosos.

En suma, *Lope de Vega y el humanismo cristiano* es un libro utilísimo, esencial para cualquier lopista y, en general, para cualquier estudioso del Siglo de Oro. Los trabajos son completos y eruditísimos, de una precisión admirable. Los zoilos solo hallarán erratas dispersas, o más bien una única errata, una cita incorrecta (y extrañamente hipermétrica) de un bello soneto de las *Rimas sacras* (pág. 77), sin duda explicable porque el autor la cita de memoria. Este detalle, que ni siquiera

puede considerarse un lunar, sirve más bien para poner de relieve la excelencia del libro: ya quisiera el autor de estas líneas que a los suyos solo se les pudiera reprochar un error en una cita de memoria.

Obras citadas

ANDRÉS, Christian, «A propósito de historia clásica y de historia natural en *La Dragontea*», *Anuario Lope de Vega*, 11, 2005, págs. 29-40.

CONDE PARRADO, Pedro, «Los *Epitheta* de Ravisius Textor y la *Picta poesis Ovidiana* de Niklaus Reusner en la *Jerusalén conquistada* y en otras obras de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 23, 2017, págs. 366-421.

— y Javier GARCÍA RODRÍGUEZ, «Ravisio Téxtor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica», *Tonos*, 4, 2002.

EGIDO, Aurora, «Lope de Vega, Ravisio Téxtor y la creación del mundo como obra de arte», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990, págs. 198-215.

IGLESIAS FEIJOO, Luis y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, eds., Pedro Calderón de la Barca, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 2018.

GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, «Un memorial "casi" desconocido de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, 51, 1971, págs. 140-160.

GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, «Lope de Vega y los "librotes de lugares comunes": su lectura particular de Ravisio Téxtor», *Anuario Lope de Vega*, 13, 2007, págs. 51-71.

JAMESON, A. K., «Lope de Vega's Knowledge of Classical Literature», *Bulletin Hispanique*, 38, 1936, págs. 444-501.

—, «The Sources of Lope de Vega's Erudition», *Hispanic Review*, 5, 1937, págs. 124-139.

—, «Lope de Vega's *La Dragontea*: Historical and Literary Sources», *Hispanic Review*, 6, 1938, págs. 104-119.

MORBY, Edwin S., «Persistence and Change in the Formation of *La Dorotea*», *Hispanic Review*, 18, 1950, págs. 108-125 y 195-217.

—, «El *Libro de suertes* de la *Arcadia*», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino: estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, vol. II, Castalia, Madrid, 1966, págs. 1-8.

—, «Franz Titelmans in Lope's *Arcadia*», *Modern Language Notes*, 82, 1967, págs. 185-197.

—, «Constantino Castriota in the *Arcadia*», en *Homage to John M. Hill. In Memoriam*, ed. de Walter Poesse, Indiana University, Valencia, 1968a, págs. 201-215.

—, «Two Notes on *La Arcadia*», *Hispanic Review*, 36, 1968b, págs. 110-123.

TRUEBLOOD, Alan S., «The *Officina* of Ravisius Textor in Lope de Vega's *Dorotea*», *Hispanic Review*, 26, 1958, págs. 135-141.

TUBAU, Xavier, «Poesía y filosofía en *La Circe* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 7, 2001, págs. 127-164.

VEGA CARPIO, Lope de, *La Dorotea*, ed. de Donald McGrady, Madrid, Real Academia Española, 2011.

VALDÉS, Ramón, «Claves e hipótesis para la interpretación de *La octava maravilla*: fuentes, motivos simbólicos y trasfondo histórico», *Anuario Lope de Vega*, 7, 2001, págs. 165-192.

VOSTERS, Simon A., «Dos adiciones a mi artículo "Lope de Vega y Titelmans"», *Revista de literatura*, 22, 1962a, pág. 90.

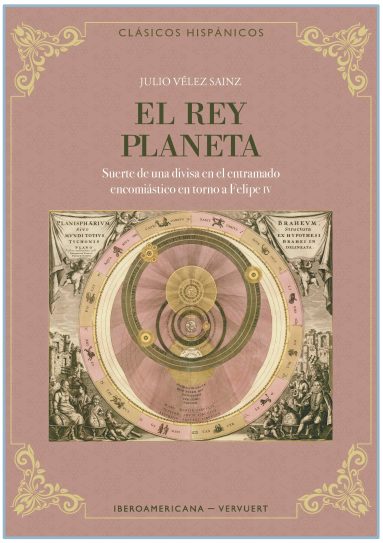
—, «Lope de Vega y Titelmans: cómo el Fénix se representaba el Universo», *Revista de literatura*, 21-22, 1962b, págs. 5-33.

—, «Lope de Vega y Juan Ravisio Téxtor. Nuevos datos», *Iberorromania*, 2, 1975, págs. 69-101.

VÉLEZ SAINZ, Julio, *«El rey planeta», suerte de una divisa en el entramado encomiástico en torno a Felipe IV*, Madrid, Iberoamericana, 2017, ISBN: 978-3-16922-40-6. 198 págs.

CC BY NC SA

Ana Atabey CURBELO GARRALÓN
Universidad de Granada (España)
acurbelo@ucm.es



Tradicionalmente, son dos las escuelas enfrentadas en sus postulados investigativos las encargadas de acercarse a la tradición literaria en general, a la tradición siglodoresca en particular, que esta ocasión nos compete. Dichas escuelas se circunscriben bajo la denominación de la escuela «tradicional filológica», en primer lugar; y la escuela de la «teoría literaria» en segundo lugar, la cual estrechamente se asocia con la Literatura Comparada. La primera, con base fundamentalmente en Europa y España, apuesta por una lectura literal de los textos del Siglo de Oro; mientras que la segunda, con casa en Norteamérica, prefiere la lectura subversiva tan propia de los *Cultural Studies*.

Vélez Sainz, hijo de ambas escuelas, apuesta por una lectura unificadora, contenedora de los instrumentos analíticos utilizados por ambas, sin llegar a posicionarse ni en una ni en otra, en un intento de reconciliación de los paradigmas.

Su objeto de estudio en esta monografía titulada *«El rey planeta», suerte de una divisa en el entramado encomiástico en torno a Felipe IV* sería la serie de maniobras artísticas llevadas a cabo para construir, perfilar y consolidar la figura y, por tanto, el poder, de Felipe IV desde su nacimiento hasta su muerte. Más certeramente, Vélez Sainz se ocupa del análisis de aquellos productos culturales derivados de todo este maderamen cortesano, tales como la poesía, la novelística, el teatro… Incluso encuentran su lugar en el libro manifestaciones no rigurosamente literarias, más conectadas con el arte pictórico, la orfebrería o la escenografía, por ejemplo, las cuales también participan de este deseo alabador.

El libro se estructura en su inicio con la justificación de la propuesta metodológica, más o menos delineada superficialmente líneas arriba: la enunciada confrontación de las escuelas. De estructura circular, el texto se cierra constatando las premisas expuestas en un principio, las cuales suponen el resultado de todo el desglose del material literario diseccionado bajo el bisturí filológico direccionado, a su vez, por la misma mano regida por la teoría. Lo rebuscado de la imagen viene a manifestar que Vélez Sainz se nutre de las dos escuelas, proporcionando un estudio amplio de la cuestión filipina y todo el entramado laudatorio que se construyó en derredor.

En cuanto al corpus central, la monografía se nutre principalmente de obras de autores como Lope de Vega, el conde de Villamediana (Juan de Tasis), Calderón de la Barca y Feliciana Enríquez de Guzmán. Se trata de escritores que, a juicio de Vélez Sainz, «desarrollan abiertamente el motivo del rey sol» (Vélez Sainz, 2017: 12).

Su análisis parte de la tradición previa de los mismos, la cual sería pertinente conocer para entender por qué se dieron esta suerte de alabanzas y figuras en torno a la figura de Felipe IV.

En el trabajo de Vélez Sainz se aprecia el esfuerzo de demostrar el hecho de que ambas escuelas necesitan salir de los axiomas herméticos tras los cuales se empeñan en mantenerse, adivinando el especialista que tras esta apertura hallarán un mejor funcionamiento del estudio literario en su expansión metodológica.

Mas no nos detengamos simplemente en la cuestión formal. El estudioso arma su propuesta, más allá de las cuestiones metodológicas, mostrando una selección de textos que abierta e incuestionablemente se valen de la figura de Felipe IV para ensalzarlo como el rey planeta, como el núcleo de poder palaciego.

En primera instancia, ya se decía, se detiene en el desarrollo denominativo tradicional de las esferas divinas y cosmológicas de los reyes anteriores, esto es, la evolución de los títulos laudatorios paganos y cristianos que se le han ido atribuyendo a la casa de Austria con anterioridad a la figura del cuarto Felipe. Estos avanzan pasando por el nacimiento del monarca, sus bodas y su entierro, incluso ramificándose hacia la figura de su segunda esposa, Mariana de Austria, la cual sirve a los artistas como refuerzo de la imagen del rey como planeta o centro. Ella se desdibuja como una suerte de luna que orbita en círculos alrededor del rey y sustenta su grandeza, tal y como lo haría la luna con la tierra.

Con esta suerte de estudio se divisa el hecho de que ninguna monarquía era tan absoluta como parecía ser, pues necesitar una serie de mecanismos propagandísticos-artísticos que la sustentasen, reafirmasen e hicieran permanecer el poder en las manos de un mismo monarca denota cierta fragilidad en el poder tradicionalmente sobreentendido.

Las conclusiones que se pueden alcanzar a partir de esta monografía de Vélez Sainz, no son otras que, en la cuestión metodológica, aceptar el rigor intrínseco e indudable que posee cualquier tipo análisis filológico como un primer acercamiento diseminador y microscópico a una manifestación literaria; en este caso concreto a la trama encomiástica del reinado de Felipe IV. Mientras, una lectura subversiva más alejada de la lectura literal propuesta por los filólogos abre el espectro hermenéutico operando como lo haría un caleidoscopio, es decir, aumentando la dispersión significativa y factible del análisis literario. Siempre, propone el autor, conviene enfatizar la cautela que se ha de manifestar dentro de los estudios culturales, en un intento de huir de postulados que originen lecturas anacrónicas.

Del mismo modo, Vélez Sainz manifiesta que no todas las obras concernientes a la creación y consolidación de la imagen del Felipe IV como el rey planeta nacen con el mismo objetivo. Unas son políticas, otras didácticas, otras lúdicas… Su creación se destina a suplir dispares necesidades. Lo que no se puede negar, a juicio del autor, sería que hay un sentido más allá del literal; si no, tráigase a la mente el juego de *La oca del cortesano* confeccionado por Alonso de Barros, estrecho amigo de Miguel de Cervantes. La cuestión cortesana, la lucha constante de los cortesanos por conseguir el favor más cercano del rey, no tiene nada de irrefutable. Así, se constata que todo el conglomerado de artistas deseaba alcanzar el estrecho favor del monarca a través de sus obras. El gremio artístico utilizaba sus propias herramientas, mientras que otros optaban por las suyas propias, eso sí, focalizadas hacia la ascensión y el mantenimiento de su presencia cerca del rey. De ahí la imposibilidad de certeza o error al realizar una lectura subversiva exclusivamente anclada en la actualidad.

Una de las premisas más recias del estudio supondría la concepción de los productos artísticos cortesanos como espejos. Su objetivo no sería instruir al monarca, sino ser un reflejo del mismo, en un intento de hacerle visibilizar su situación para que con ella, y solamente sirviéndose de su poder divino y absoluto por iniciativa propia, tomase el rey los derroteros más convenientes, siempre los más ajustados a su posición.

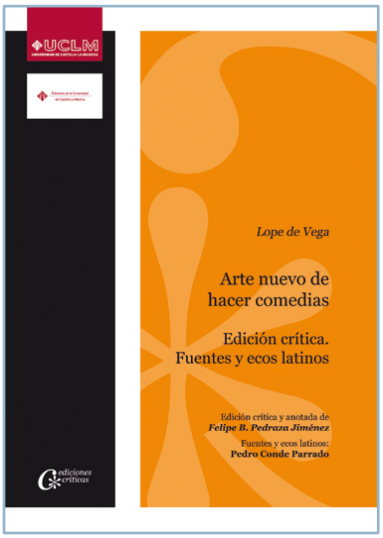
Sirva el estudio de Vélez Saiz como continuador de esta postura entre dos aguas, la teórica y la filosófica. Sin duda, las conclusiones descritas en el transcurso del estudio de cómo se arma el juego artístico a través de Felipe IV son dignas de reconocimiento dentro de la labor investigadora, pero previsibles dentro de estudios de esta índole. Lo realmente remarcable es su postura conciliadora, el haber querido usar las herramientas de las dos vertientes con el propósito de llegar a cotas más lejanas.

Ojalá se sucedan con más recurrencia estudios que participen de este deseo; lo positivo del resultado es evidente, de la misma manera que lo es la hondura alcanzada gracias al trabajo al unísono de las dos escuelas.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., ed., Pedro CONDE PARRADO, fuentes y ecos latinos, Lope de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, ISBN: 978-84-9044-221-0. 978 págs.

CC BY NC SA

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Université de Neuchâtel (Suiza)
antonio.sanchez@unine.ch



Dentro del largo periodo que en la historia de la teoría literaria conocemos como Clasicismo, el que se extiende desde comienzos del Renacimiento hasta el adviento del Romanticismo, resulta difícil hacer divisiones tajantes, ya que las diferencias entre la teoría literaria del quinientos, seiscientos y setecientos son sutiles variaciones de unos mismos preceptos centrales. Estos están en su mayoría determinados por la influencia de la *Poética* de Aristóteles y vendrían a ser los siguientes: la concepción de la literatura como imitación, el convencimiento acerca de su valor moral, la importancia del decoro (moral y estético, ambos determinados por la verosimilitud) y la influencia de la retórica, que aporta muchos de sus preceptos a la teoría literaria. En lo respectivo a la temática y concepción del mundo, los críticos deslindan el espíritu del Renacimiento del Barroco, e incluso del Bajo Barroco, pero más difícil resulta identificar cuál es la diferencia de poética que separa estos periodos, es decir, cuál era la novedad que distinguía a una época por lo general reacia a las novedades, como era el Barroco.

Uno de los textos clave al respecto es el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) de Lope de Vega, documento esencial, a la vez revolucionario y cauteloso, mediante el que el Fénix da vida a un imposible (Montesinos, 1967: 6), un *arte* que no sea intemporal (el Arte que codificaron los antiguos), sino *nuevo* y adaptado a los usos de *este tiempo*. En un completísimo artículo, Pedraza Jiménez (2013)

matiza esta «paradoja del *Arte nuevo*» que propuso Montesinos (1967: 6), señalando que *arte* podía significar, simplemente, 'método', y que el sintagma *arte nuevo* (*ars nova*) se usaba ocasionalmente desde el siglo XIV, aunque el hecho de que el poema lopesco trate explícitamente de la preceptiva clásica y su falta de adecuación al gusto del Madrid de su tiempo, es decir, su falta de universalidad, nos hace pensar que el Fénix proponía sibilinamente su poema como una paradoja, o que, al menos, si esta no está ya presente en el título, se encuentra en el texto mismo. Y es que junto a buenas dosis de de aristotelismo el *Arte nuevo* ya lleva en sí el germen del relativismo artístico herderiano que solamente abrazarían con pleno convencimiento los románticos y que afirma que la belleza no es universal, sino que está determinada por circunstancias de tiempo y lugar: lo que era considerado bello en la Atenas de Aristóteles no tiene por qué serlo en el Madrid de Lope de Vega. Resulta, pues, difícil subestimar la importancia del *Arte nuevo*, que subrayaremos una vez más recordando que cuando Pedro Ruiz Pérez eligió un título para el volumen correspondiente al Barroco en la Historia de la Literatura Española dirigida por José Carlos Mainer lo tituló *El siglo del arte nuevo (1598-1691)* (2010), con un guiño explícito al texto lopesco.

Otro modo de destacar el peso de este poema es recordar parte de la trayectoria de uno de los autores de la edición que nos ocupa, Felipe B. Pedraza Jiménez. Resumirla resulta una tarea titánica, pues sus intereses le han llevado a los manuales de historia literaria (los impresionantes volúmenes de Cenlit, todavía hoy vigentes y modélicos), a los poetas españoles del siglo XX y, sobre todo, a la mejor literatura del Siglo de Oro, con Calderón y Lope como abanderados. Pues bien, si hay un texto que haya llamado recurrentemente la atención de Pedraza Jiménez es precisamente el *Arte nuevo*, que ha editado en cuatro ocasiones, cada cual con sus contribuciones especiales. En primer lugar, Pedraza nos ofreció dentro de sus *Rimas* (1993-1994: II, 352-393) la edición del texto, y luego, en el cuarto centenario de su publicación, produjo dos ediciones más del mismo: una utilísima versión multilingüe (2009a) que cubre un hueco clamoroso en la historia de la teoría literaria europea[1] y una versión facsimilar de las ediciones madrileñas publicadas en vida de Lope (20009b). Por último, nos regala esta edición definitiva de 2016, que sirve para jalonar su carrera, desde su orto (la edición de las *Rimas* fue la tesis doctoral de este lopista) hasta su brillante madurez.

[1] Antes, los estudiosos tenían que dirigirse a la traducción inglesa de Brewster (1914).

Además de estas contribuciones de Pedraza, el *Arte nuevo* ha sido objeto de diversas ediciones críticas, desde la pionera, y todavía impresionante, de José Prades (1971), hasta las de Carreño (1998), García Santo-Tomás (2006) y Rodríguez Cuadros (2011). Todas buscan completar la impresionante anotación de José Prades y mejorar el texto, algo que es evidente en la primera edición de Pedraza (1993-1994), que se basa en la edición de 1613, que corrige la muy defectuosa de 1609. La de Carreño (1998), sin embargo, vuelve a 1609, por coherencia con la edición que elige para las *Rimas*, pero tiene la ventaja de añadir muchas noticias de interés a la edición de Pedraza. A continuación, García Santo-Tomás (2006) vuelve a imprimir el texto de 1613 e introduce algunas innovaciones de puntuación. Por último, Rodríguez Cuadros (2011) avanza especialmente en lo relativo a la anotación, sobre todo la referida a la práctica escénica del momento.

La presente edición de Pedraza Jiménez y Conde Parrado (2016) corona todos estos esfuerzos con un trabajo impecable en lo textual (eligen el texto de 1613, con varias acertadas enmiendas), la introducción, anotación y los «ecos latinos», es decir, las fuentes eruditas del Fénix y la estela del *Arte nuevo* en otros tratados del periodo, tarea de la que se encarga Conde Parrado —el resto del libro se debe al esfuerzo y erudición de Pedraza Jiménez, aunque en diversas ocasiones cita a Conde Parrado agradeciéndole aportaciones concretas—. La estructuración del volumen hace su consulta fácil y rápida: a un completo estudio introductorio (págs. 15-81) sigue una edición crítica sin notas (págs. 83-100), que permite una lectura rápida de la obra. Luego viene el plato fuerte del volumen, las «Notas y escolios al *Arte nuevo de hacer comedias*» (págs. 101-635), donde Pedraza recoge de nuevo el texto y lo ilustra con completísimas anotaciones, sobre las que haremos enseguida un pequeño comentario. Por último, el libro trae los citados «Fuentes y ecos latinos» (págs. 637-889) que prepara Conde Parrado y, por su puesto, la bibliografía e índices. Estas «Fuentes y ecos» son una novedad utilísima en la tradición editorial del *Arte nuevo*: esta vez, los editores no se limitan a señalar en nota las fuentes de Lope en Robortello (Pedraza Jiménez también lo hace en la sección «Notas y escolios»), sino que presentan una edición anotada y una traducción de dos de estas fuentes (*Sobre la comedia*, de Evancio-Donato, y la *Explicación sobre la comedia* de Robortello, ya muy conocida como fuente de muchos pasajes del *Arte nuevo*). A continuación, Conde Parrado ofrece una traducción de algunos pasajes sobre la comedia nueva de la *Expostulatio Spongiae* y de la *Epístola XXI* de Juan Caramuel, los «ecos» del *Arte nuevo* prometidos por el título.

Como hemos avanzado, el trabajo resulta modélico en todas las líneas, pero destaquemos algunos elementos que o bien son representativos del tono general o nos parece particularmente afortunados. En el apartado de las enmiendas, subrayemos que Pedraza Jiménez sugiera algunas justificadas por motivos métricos, por ejemplo, la relativa al v. 43, poco afortunado por los acentos contiguos de la sexta y séptima sílaba, lo que lleva a los editores a sugerir una variante melódica: «por que no me den voces, que süele». Nos parece un ejemplo de la impresionante sensibilidad de este estudioso y de hasta qué punto es completa su edición, que presenta aportaciones definitivas en los aspectos más diversos. Entre ellos conviene destacar también lo completo y claro de los diferentes estados de la cuestión que aparecen en las «Notas y escolios», como, por ejemplo, la dedicada a los vv. 141-144 (págs. 251-254). Asimismo completísimas resultan las habituales notas contextuales sobre aspectos concretos como, por ejemplo, la relativa a la guerra de Lope contra el uso de la tramoya y el uso de la misma en el teatro prelopesco (págs. 155-162). Sin embargo, quizás las notas más destacadas sean las que aportan pasajes paralelos, como las que ilustran el *dictum* supuestamente ciceroniano que hace de la historia una maestra de la vida (pág. 236). Igualmente impresionantes son las notas a las que hemos aludido antes, y que aportan las fuentes lopescas en autores como Donato (un ejemplo en las notas a los vv. 123-125), Robortello (una ilustrando los versos 55-56) o, incluso, Jiménez Patón (vv. 543-547), cuya aparición como fuente del *Arte nuevo*, perfectamente demostrada por Pedraza Jiménez, es una de las aportaciones de esta edición. Destaquemos, por último, que este trabajo subraya algunos errores en la paráfrasis lopesca de los lugares clásicos, elementos ya señalados por Conde Parrado en un trabajo anterior (2010: 48-52) y que demuestran que al Fénix no le interesaban demasiado los comentaristas de Aristóteles y Terencio en sí, sino para sostener sus argumentos con la artillería erudita adecuada.

En suma, estamos ante una edición monumental y envidiable, utilísima para todos los estudiosos. No cabe sino desear más colaboraciones de estos dos eruditos, que ya trabajaron juntos en otro monumento de la erudición contemporánea, *La vega del Parnaso* (2015), publicado, por cierto en la misma editorial que este impresionante *Arte nuevo*.

Obras citadas

BREWSTER, William T., trad., Lope de Vega Carpio, *The New Art of Writing Plays*, New York, The Dramatic Museum of Columbia University, 1914.

CARREÑO, Antonio, ed., Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona, Crítica, 1998.

CONDE PARRADO, Pedro, «Las paradojas de Lope ante los modelos clásicos», en *El Arte nuevo de hacer comedias en su contexto europeo*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, págs. 41-54.

GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, ed., Lope de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, Cátedra, 2006.

JOSÉ PRADES, Juana de, ed., Lope de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid, CSIC, 1971.

MONTESINOS, José F., *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., ed., Lope de Vega Carpio, *Rimas*, 2 vols., Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Almagro, Festival de Teatro Clásico de Almagro, 2009a.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, facsímil de las ediciones de Madrid, 1609, 1613 y 1621, Madrid, Teatro Español de Madrid, 2009b.

—, «*Arte nuevo*, un rótulo polémico ¿y paradójico?», *RILCE*, 29, 2013, págs. 742-757.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Pedro CONDE PARRADO, eds., Lope de Vega Carpio, *La vega del Parnaso*, 3 vols. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015.

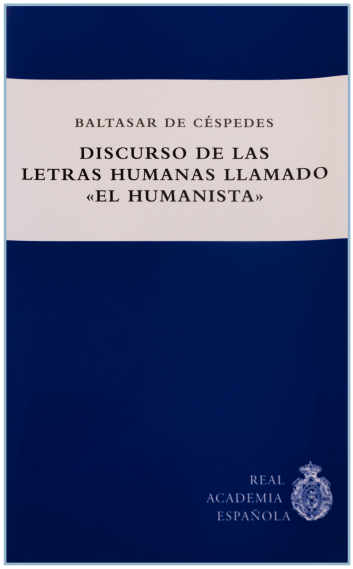
RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, ed., Lope de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, Castalia, 2011.

RUIZ PÉREZ, Pedro, *Historia de la literatura española. 3. El siglo del arte nuevo (1598-1691)*, Barcelona, Crítica, 2010.

COMELLAS, Mercedes, ed., Baltasar de Céspedes, *Discurso de las letras humanas llamado «El humanista»*, Anejos de la Biblioteca Clásica de la RAE, Madrid, Real Academia Española, 2018, ISBN: 978-84-0901-00-04. 193* + 157 págs.

CC BY NC SA

Ana Isabel MARTÍN PUYA
Universidad de Córdoba (España)
anaisabel.martin@uco.es



La Colección Anejos de la Biblioteca Clásica de la RAE, dirigida por Francisco Rico y publicada por el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, nos brinda una esperada, necesaria y excelente edición crítica de un texto de obligada lectura para el conocimiento del humanismo en las fronteras entre los siglos XVI y XVII, especialmente en lo que se refiere a la acepción y tradición más propiamente filológica del término. Nos referimos al *Discurso de las letras humanas llamado «El Humanista»*, de Baltasar de Céspedes, quien fuera catedrático de retórica en la Universidad de Salamanca.

Esta edición crítica de Mercedes Comellas, profesora de la Universidad de Sevilla e investigadora del Grupo PASO (Poesía Andaluza del Siglo de Oro), resulta de obligada lectura para filólogos, historiadores y amantes de nuestras letras renacentistas tanto por la cuidada labor de fijación textual de la edición crítica del *Discurso*, que salda una deuda histórica con el texto del catedrático de la universidad salmantina, como por la admirable contribución erudita que constituye el estudio introductorio.

Escrito a la altura de 1600 como «suma breve de la arte o facultad del humanista» (pág. 74), como introducción o guía básica del «perfecto humanista» en la formación de estudiantes del entorno universitario, el *Discurso* no nació como obra destinada a las prensas, precisamente por su carácter y finalidad pedagógicos, lo que condiciona su recepción contemporánea y su difusión manuscrita. Hasta la presente edición crítica de Mercedes Comellas, esta obra de Céspedes solo se había

impreso en 1784 (Madrid, Antonio Fernández) y en 1965 por Gregorio de Andrés (quien realiza su edición crítica con 5 manuscritos, frente a los 10 cotejados por Mercedes Comellas).

El Humanista de Céspedes es considerado «uno de los testimonios más importantes del proyecto humanista y el único que en nuestra historia literaria describe globalmente la figura del profesional de las letras» (Comellas, 1992: 10). Tal circunstancia, por ejemplo, la aprovecha acertadamente Sagrario López Poza (1997: 60), quien aborda el *discurso* o *tratado* de Céspedes, en su calidad de (única) «obra que precisa qué se entendía por Humanista en el año 1600», para estudiar la condición de «humanista cristiano» de Quevedo. Si en el siglo XVIII, Santos Díez González, en su sencilla edición, elogia «la materia de que trata, y el juicio, método, brevedad, erudición y estilo» (Céspedes, *Discurso de las letras humanas*, fol. 2r), en el XIX, Menéndez y Pelayo, en su *Historia de las ideas estéticas en España*, valorará esta «especie de *vademecum* para el estudio de la filología clásica, cuyos términos dilata generosa y magníficamente el maestro Céspedes», como un discurso «tan sabio y atrevido» que él lo habría considerado «obra genuina del Brocense» de no haber sido por la diferente concepción de aspectos retóricos en ambos autores (Menéndez y Pelayo, 2018: 502).

Nos encontramos, sin duda, ante una obra fundamental para indagar en el perfil y la concepción del humanismo clásico de la compleja figura del profesional de las letras humanas, especialmente si consideramos que se encuadra en la línea de resistencia de un concepto de Humanismo clásico amenazado por la proliferación de libros de divulgación y misceláneos que copan el mercado editorial; el tratado constituye, pues, «una de las mejores atalayas para observar la erudición humanística viva en su tiempo, y desde cuya perspectiva se puede repasar lo que había sido en los años más brillantes del Renacimiento español y revelar lo que ha empezado a ser la erudición del Barroco», como señala la editora en la «Introducción» (págs. 27*-28*).

***

La edición se inaugura con un «Prólogo» de Francisco Rico, donde el ilustre académico recupera ideas exploradas en trabajos precedentes para recorrer esclarecidamente la trayectoria del término «humanismo» en tanto que denominación historiográfica surgida en torno a 1800 para referirse a unos «ideales» que solo posteriormente serían aplicados retrospectivamente a la cultura renacentista. Frente a las imprecisiones conceptuales de una crítica teórica moderna acerca de *humanitas*

y *studia humanitatis*, Rico nos ilumina con la precisión terminológica del *Humanismo* entendido como «tradición histórica perfectamente deslindable», a partir de Petrarca, para posteriormente trazar una «mínima visión de conjunto» del humanismo español, desde sus precursores de la primera mitad del siglo XV hasta su triunfo como modelo entre las élites y su incidencia en la formación educativa básica y en la cultura general; desde las aportaciones de Nebrija o Juan Luis Vives hasta el desvío de los caminos de la latinidad en las grandes creaciones literarias del Siglo de Oro, desde la *Celestina* al *Quijote* o el *Arte nuevo* de Lope de Vega.

La «Introducción» que acto seguido ofrece Mercedes Comellas sobrepasa su funcionalidad como marco contextual y operativo de su edición, para constituir, a partir de la obra de Céspedes, un erudito y riguroso estudio sobre la erudición humanística del Siglo de Oro español. Dividida en 4 bloques, los dos primeros, más breves que los siguientes, se dedican a la figura y trayectoria de Baltasar de Céspedes, y a la presentación (identificación de propósito y establecimiento de principales modelos clásicos) del *Discurso*, respectivamente. Junto al modelo de los *perfectos oradores* de Cicerón y Quintiliano (y de amplia tradición en el Siglo de Oro, con *Il Cortegiano* de Castiglione, el sabio perfecto de Villalón o *El discreto* de Gracián, entre otros), sigue Céspedes a Aulio Gelio en su concepto especializado y elitista de *humanitas*. Los apuntes biográficos sobre el autor y el primer acercamiento a intereses y genealogía de la obra funcionan como preámbulo de los restantes bloques del estudio introductorio: el contexto («Humanismo en 1600»), «El plan de estudios» y el perfil de los posibles destinatarios del *Discurso*, que abre el insoslayable bloque dedicado a la «Historia del texto».

«Humanismo en 1600» supone una erudita travesía por la crisis en que se halla el paradigma del humanismo renacentista en el cambio de siglo, con la «transformación de la erudición, la vulgarización de los saberes y la introducción del ramismo, dispuesto a reparar las imperfecciones de los *studia humanitatis*» (pág. 47*). Las iniciales aspiraciones del humanismo acabarían derivando en un prestigio elitista de la erudición que conduciría a una ostentación basada en el tratamiento de diversos saberes de modo superficial y sin la profundidad a que debía aspirar el humanista ideal de Céspedes. La «erudición de primera mano» de los grandes humanistas del *Quinientos* había dado paso y convivido con la proliferación de repertorios misceláneos, compendios y otras «publicaciones comerciales» que suponían la *vulgarización* de las fuentes eruditas y el acceso *mediado* a la cultura clásica para los lectores de «mediana formación» (pág. 53*): «Eran los hacedores de libros los dueños del mercado editorial, mientras que los humanistas laboriosos

[…] no tenían opción de ver sus obras impresas» (pág. 53*-54*). El éxito de la proliferación de saberes del humanismo condujo a su propia pérdida de prestigio y a la consiguiente desvirtuación (y anfibología) del término (identificado a veces con el maestro de gramática, asociado otras al simple «curioso» [pág. 71*]), cuyo sentido en la encrucijada de en torno a 1600 desgrana Mercedes Comellas atendiendo a su origen y a su estado en la época de Céspedes, momento en que han aparecido ya usos irónicos del término (págs. 77*-78*). El *Discurso* de Céspedes supone, en esta encrucijada, un intento por (re)definir al *perfecto humanista*, de abogar por el sentido y valor de su disciplinada y rigurosa formación y profesionalización, una reacción desde las aulas ante el «cambio de articulación» que se percibe «hacia la erudición del Barroco» (pág. 79*). Aunque el humanista de Céspedes no responde ya a los ideales del proyecto humanista *original*, sí «coincide con la impronta pedagógica del humanismo, que especialmente en el caso español tuvo en la formación de los estudiantes su mayor aspiración y logro» (pág. 80*). La realidad de Céspedes no es ya la del humanismo renacentista: ante la pérdida de prestigio y vulgarización del conocimiento clásico, el humanista de Céspedes aparece alejado de las iniciales aspiraciones transformadoras del Humanismo, y de su componente virtuoso y moral, para encuadrarse en los límites de un humanismo filológico que incide en el dominio y transmisión de los saberes clásicos. El humanista *práctico* de Céspedes mantiene el respeto a las autoridades de la Antigüedad y aboga por el acceso al conocimiento a través del estudio de las fuentes primarias, de lo textos de los clásicos, como instrumento único posible para conocer y mantener vivas las lenguas muertas latina y griega y la cultura grecolatina. Este pragmatismo le lleva a supeditar, en diversas ocasiones, el uso sobre la preceptiva, que solo es *buena* y adquiere sentido cuando se pone al servicio del aprendizaje y del *uso*.

El extenso apartado que se dedica al «Plan de estudios» constituye un detenido y profundo análisis del *Discurso* que Comellas sitúa en una tradición con la que señala puntos de conexión, continuidades y particularidades de pensamiento o intencionalidad. En su conjunto, esta relevante sección traza un detallado panorama por las ideas vertidas en el tratado, que se proyecta incluso a través de la propia estructura y disposición del texto. Lo primero que nos aclara la editora es el papel desempeñado por el *Discurso*, su valor distintivo respecto a escritos humanísticos encuadrados en una misma tradición: Céspedes lo elabora como una obra que no estaba «destinada al gran público ni a la imprenta, sino concebida como un manual o tratado universitario» (pág. 93*); por ello, «Más que una reivindicación de la condición humana de los estudios, le interesa marcar su territorio desde el punto de

vista profesional» (pág. 95*); en definitiva, «propone un plan o método práctico con el que un ignaro pueda iniciarse y le pone por delante un mapa general del territorio, desde el comienzo de los estudios, hasta su nivel más exigente» (pág. 96*).

La propia disposición de la obra, ese objetivo didascálico que motiva la construcción de un «mapa general del territorio», del plan de estudios del *perfecto humanista*, propicia la proyección y utilidad mismas de esta sección del estudio introductorio; al seguir (y orientarnos por) los pasos que recorre el manual de Céspedes, Comellas rastrea acertadamente no solo las fuentes que al paso menciona y propone el catedrático como ejemplo, modelo u objeto de imprescindible lectura, sino que amplifica ostensiblemente las referencias eruditas y las autoridades del *humanismo clásico*, deteniéndose en el encuentro entre posturas, en polémicas de amplia trayectoria, en los aspectos que contribuyen a la forja de matices y a la deriva del humanismo hacia unos u otros derroteros. La especificidad del tratado de Céspedes posibilita su incardinación y confrontación con un panorama general, sincrónico y diacrónico.

Céspedes, adscrito a una línea del humanismo que circunscribe al profesional de las letras al campo de la filología, declara a través de su *Discurso* la «subordinación y fidelidad al mundo clásico, referente absoluto de su humanista» (pág. 124*). La base de su formación se sitúa en los textos de la Antigüedad grecolatina (incluso en los de monedas y medallas antiguas); tanto para el dominio de las lenguas como para el aprendizaje y erudición sobre «las cosas», el fundamento está en los clásicos, y los pilares en su lectura e imitación (en el método de Céspedes «está implícito uno de los elementos caracterizadores del humanismo como *episteme*: su confianza en la posibilidad de alcanzar la perfección gracias a la capacidad de imitación y emulación» [pág. 126*]). La erudición es un instrumento, por un lado, para la conservación del legado cultural y, por otro, para la propia exégesis que permita esa conservación e interpretación del saber y la tradición.

Así, en esta sección, como decíamos, Comellas presenta los elementos principales de la estructura y el desarrollo del *Discurso*, pero estableciendo un diálogo continuo entre las ideas de Céspedes y la tradición humanista, remitiéndonos a otras fuentes, antiguas y contemporáneas al autor, y desgranando conceptos, perspectivas, influencias, puntos de unión y desencuentro, para concluir con un apartado que dedica a «Autoridades, referencias y citas» (págs. 151*-160*). Aquí se establece de forma aún más explícita el vínculo entre el carácter instructivo de la

obra y el rico *corpus* de autoridades (antiguas y modernas) que desfilan por el *Discurso*, a modo de guía del itinerario lector del humanista para su completa formación, y que lo convierte en documento indispensable del humanismo español.

El último lugar de la «Introducción» corresponde a la «Historia del texto», donde la editora desgrana las características de los destinatarios probables del discurso, situándonos en el contexto estudiantil de la época, de la Universidad de Salamanca y de las lecciones mismas que el maestro Céspedes impartía en su casa. Tras abordar posteriormente la fecha de composición y la difusión del texto en vida de Céspedes, Comellas presenta y describe los 10 manuscritos conocidos y las 2 ediciones impresas del *Discurso*. Especialmente interesante se antoja el apartado dedicado a las decisiones tomadas en cuanto a la fijación textual tanto por la diversidad de fuentes como por las particularidades encontradas por la editora, debidas al singular «modo de transmisión de la obra, en la que intervinieron alumnos y copistas», que llevan a Comellas a considerar la probable existencia de «un prototexto que pudo tener versiones distintas» (pág. 185*). En esta dirección parecen apuntar las numerosas «lecciones enfrentadas». Tras ofrecer un detallada y argumentada propuesta de filiación de los manuscritos, establece la fuente utilizada como base y sus criterios de edición, que abogan por una fijación que combine el rigor y la coherencia con la «inteligibilidad» del texto. El resultado es, sin duda, una edición excelente que garantiza su fiabilidad y se complementa con el detallado aparato crítico incorporado al final, donde se ofrecen las variantes ordenadas por secciones y párrafos.

La edición del *Discurso*, que mantiene los epígrafes originales (e incorpora dos subepígrafes siguiendo la lógica del tratado) y presenta los párrafos numerados, recoge un texto limpio, de fácil lectura y con una clara disposición y estructura, en el que las notas eruditas se limitan habitualmente a ubicar las referencias bibliográficas ofrecidas por el maestro. El cuidado aparato crítico, situado al final, pone a disposición del lector las particularidades y curiosas variantes, fruto de la pervivencia manuscrita y funcionalidad pedagógica de la obra.

En último lugar se dispone la bibliografía citada, cuya extensión y el valor de las fuentes referenciadas constituyen una muestra de la erudición desplegada a lo largo de toda la publicación por Mercedes Comellas, además de su evidente valor e instrumentalidad como corpus bibliográfico sobre la materia.

***

En definitiva, esta edición crítica del *Discurso de las letras humanas llamado «El Humanista»* realizada por Mercedes Comellas, que salda una deuda histórica

con la obra de Baltasar de Céspedes, constituye una aportación necesaria, rigurosa e impecable a los estudios culturales, históricos y filológicos de la tradición y el legado del Humanismo. A través de una escrupulosa y profusa labor filológica de edición e investigación, Mercedes Comellas hace justicia al catedrático de las aulas salmantinas y pone al alcance de los especialistas la edición crítica, completa y fiable, de un texto único, enriquecida tanto por las prolíficas notas como por un articulado y erudito estudio introductorio y un completo aparato crítico que da cuenta de las condiciones excepcionales de difusión de la obra. No cabía esperar menos que la edición crítica de un clásico español de la talla del tratado de Céspedes, realizada por una especialista en el maestro para integrarse en la colección de «Anejos de la Biblioteca Clásica de la RAE».

Obras citadas

ANDRÉS, Gregorio de, *El maestro Baltasar de Céspedes, humanista salmantino y su discurso de las letras humanas. Estudio biográfico y edición crítica*, Madrid, Real Monasterio de El Escorial, 1965.

CÉSPEDES, Baltasar de, *Discurso de las letras humanas, llamado El Humanista, que según D. Nicolás Antonio escribía en el año de 1600 D. Baltasar de Céspedes, yerno del Brocense y su inmediato sucesor en la Cátedra de Prima de Retórica de la Universidad de Salamanca, y que sale a luz la primera vez por don Santos Díez González*, Madrid, Antonio Fernández, 1784.

COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes, *Teoría y práctica del humanismo español a fines del Renacimiento: los discursos de las letras humanas de Baltasar de Céspedes y Antonio de Toledo*, Sevilla. Tomo I, Universidad de Sevilla, 1992. Tesis doctoral inédita, 1992.

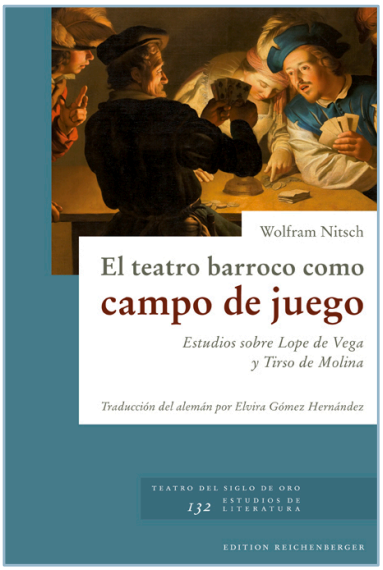
LÓPEZ POZA, Sagrario, «Quevedo, humanista cristiano», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, ed. de Lía Schwartz y Antonio Carreira, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, págs. 59-81.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Obras completas, I. Historia de las ideas estéticas en España*, Santander, Universidad de Cantabria, 2018.

NITSCH, Wolfram, *El teatro como juego. Estudios sobre Lope de Vega y Tirso de Molina*, trad. de Elvira Gómez Hernández, Kassel, Reichenberger, 2018, ISBN: 978-3-944244-73-0. 258 págs.

CC BY NC SA

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Université de Neuchâtel (Suiza)
antonio.sanchez@unine.ch



Barocktheater als Spielraum. Studien zu Lope de Vega und Tirso de Molina (Nitsch, 2000) suscita gran entusiasmo entre los hispanistas germanófonos, quienes celebran frecuentemente la profundidad de esta monografía del gran erudito y profesor de la Universität zu Köln, experto, entre otras materias, en el *nouveau roman*, Jean Renoir, la literatura argentina contemporánea y, por supuesto, el Siglo de Oro español, sobre el que nos ha dejado diversas contribuciones de importancia sobre temas como la técnica y el artificio, la poesía de Góngora o la concepción del juego y la literatura de la época. Concretamente, los estudiosos recordarán al respecto su artículo sobre *La Dorotea* (2000), en alemán, o, ya en castellano, su trabajo sobre el teatro como juego en *La villana de Vallecas* (2001), que versa precisamente sobre la temática del libro que nos toca hoy reseñar.

Debemos comenzar proclamando que *El teatro barroco como campo de juego* merece los más encendidos aplausos que el hispanismo alemán dedicara a su versión de 2000. La obra de Nitsch es sorprendente por muchos aspectos, pero sobre todo por su capacidad de compaginar profundidad y claridad. El autor de *El teatro barroco como campo de juego* despliega a lo largo del libro una gran erudición, maneja una amplísima bibliografía de temas muy diversos (filosofía, antropología, historia literaria y cultural), presenta conceptos novedosos y lleva a cabo análisis muy relevantes, pero lo hace todo sin fárrago ni jerga, llevando al lector de la mano de una idea a otra, haciendo, por ejemplo, que asimile un estado de la cuestión tan complejo como el del tema que nos ocupa, que es la relación entre las ideas de juego

y teatro en el Siglo de Oro español, y sus fuentes y estela. Por eso, nos atrevemos a vaticinar que el volumen resultará del gusto de aquellos lectores más apegados la lectura literal y al respeto al texto, como es propio de la tradición hispánica o italiana, pero también de aquellos que busquen en el género de la monografía una densidad conceptual cercana al mundo de la filosofía, y en concreto a la tradición francesa y alemana de la antropología del juego. Para los dos tipos de lectores ofrece *El teatro barroco como campo de juego* una «mesa de trucos» como la cervantina, es decir, un espacio privilegiado en el que poder no solo pasar el tiempo decorosamente, sino aprender.

En el libro Nitsch se fija en la cultura áurea del juego, llamando la atención sobre el hecho de que jamás se había jugado tanto como en el Siglo de Oro, por lo que el juego era una actividad central de la actividad áurea y una que el estado buscaba controlar. Concretamente, la tesis central del volumen es que existía una intensa relación entre juego y teatro, pues Nitsch observa que la comedia áurea pone constantemente de relieve la «contigüidad y parentesco profundo entre el juego teatral y otros juegos» (Nitsch, 2018: ix). Se trata, de hecho, de una conexión que Nitsch detecta ya en la lexicografía inglesa, francesa o alemana (cabría añadir también la latina*: ludus*), que hace de *play, jeu* o *Spiel* sustantivos que sirven para denominar tanto el juego como el teatro. Aunque el castellano no permite este juego de palabras la idea es de origen clásico y cobró un impulso definitivo en el Siglo de Oro, desde donde se extendió luego a otras literaturas y épocas.

Como hemos avanzado, una de las contribuciones centrales del libro de Nitsch es su hilazón de conceptos filosóficos que nos llevan desde la crítica de la poesía en Platón y Tertuliano hasta la más moderna antropología filosófica. El dominio de estas fuentes es impresionante y abarca diversas lenguas y tradiciones, por más que Nitsch se sienta más inclinado hacia la alemana y francesa, amén de la de los holandeses Huizinga y Buytendijk. Concretamente, Nitsch opone a la concepción clásica de la antropología social (Mauss, Caillois, Lévi-Strauss, Henriot, Hamayon), que ve el juego como algo próximo al mundo del rito, la más flexible visión de la antropología filosófica de antropólogos y psicólogos como Plessner, Buytendijk, Popitz e Iser, quienes enfatizan los aspectos de improductividad e indeterminación de esta actividad, que resulta potencialmente incontrolable. Estas ideas se encuentran entrelazadas con los argumentos de Nitsch a lo largo de todo el libro, pero se condensan ante todo en la segunda sección del mismo («Conceptos de juego»), que es la que traza tanto el sistema metodológico del volumen como su relación con el

contexto áureo. Así, Nitsch abre la monografía con un Prólogo de tono más sugerente y ensayístico sobre el *Pedro de Urdemalas* cervantino, personaje al que Nitsch presenta convincentemente como la encarnación de la metáfora de juego y teatro que tan común era en la época. A continuación entramos ya en la mencionada «Conceptos del juego», tal vez la más importante del libro, pues ahí Nitsch traza el esquema filosófico y el contexto de esta reflexión acerca de la relación entre juego y teatro. Como explica Nitsch, esta conexión esencial no solo se ve explorada por la antropología social o filosófica, sino que estaba plenamente presente en el momento, por más que comenzara a explotarse mucho más explícitamente a partir del siglo XVIII (Nitsch, 2018: 11). De hecho, según Nitsch el mundo barroco se caracterizaría precisamente por el intento de controlar o «domesticar» la actividad lúdica que emerge con el teatro y que tanta importancia tenía en la sociedad de la época. Y es que Nitsch entiende, sin duda siguiendo ideas de José Antonio Maravall, que esta intención represiva y propagandística es propia de al menos parte del espíritu del Barroco, como explica poniendo de relieve los dos estilos mediante los que la autoridad barroca trata de dominar los efectos del teatro o juego teatral: por una parte, el poder adopta sus mecanismos al conceder nuevo énfasis a la metáfora del mundo como teatro; por otra, limita su potencial nocivo con la nueva técnica disciplinaria del control de sí mismo. Sin embargo, la visión de Nitsch no es ni puramente maravalliana ni en absoluto monolítica, como demuestra la segunda gran sección del libro, que dedica al análisis de diversos textos de Lope y Tirso («Casuística del juego»). En ella, Nitsch analiza cómo estos dramaturgos enfatizan la dimensión peligrosa del juego («su manifestación proscrita no integrable», Nitsch, 2018: 9) en lo que él denomina «una casuística del juego arriesgado» (Nitsch, 2018: 9). Con este concepto, sacado de la antropología filosófica y explicado en la primera parte del libro, Nitsch se refiere al *deep play*, a ese rasgo del juego que lleva a los humanos a perderse en él, abriendo el abismo de fascinación que tanto temían los moralistas. Es un abismo que se puede identificar con lo que Henriot definió como «autodistanciamiento», esto es, el alejamiento de sí y del mundo (Nitsch, 2018: 15) que ya intuyó Diderot y que enfatizaba Huizinga en su clásico *Homo ludens* al poner de relieve la separación entre campo de juego y mundo habitual.

Muchas son las partes del volumen que provocan a la reflexión sobre una temática tan rica como fructífera como la de la relación de juego y teatro en la España áurea. Por ejemplo, llama la atención cómo Nitsch pone de relieve el aspecto social del juego, es decir, su papel en la socialización de los grupos, que, diríamos, no se percibe tan solo en el teatro o en el teatro entendido como juego, sino que es parte

esencial del contenido de muchos géneros literarios del momento que tienen siempre algo de manual de costumbres. Nos referimos, por ejemplo, a los libros de pastores, que cedían un espacio privilegiado a los juegos: la *Arcadia* de Lope no solo incluye todo un «Libro de las suertes» para que jueguen los personajes (y lectores), sino que presenta numerosos juegos de adivinanzas y nos muestra modos cortesanos y elegantes de esparcimiento que, se sobreentiende, los lectores debemos imitar. De modo semejante, la versión a lo divino del libro, *Pastores de Belén*, incluye una gran cantidad de estos honestos y cortesanísimos juegos, juegos que muestran hasta qué punto los autores eran conscientes de la conexión entre literatura y juego, del jaque en que los tenían a ambos los moralistas, y del método que podían usar para defenderse de sus críticas: sostener que sus obras (y los juegos) eran fuentes de entretenimiento provechoso, esto es, eutrapélico. Además, las ideas de Nitsch llevan a preguntarse hasta qué punto algunos estilos concretos del Barroco, como por ejemplo el conceptismo sacro, compartían este carácter de juego, como los juegos de Navidad a lo divino que proponen Sebastián de Horozco o el propio Lope. Es decir, Nitsch hace reflexionar sobre la relación entre la moda del conceptismo y un fenómeno que el autor pone de relieve en el Barroco y que explica por qué resurgieron con tanto entusiasmo metáforas añejas como la del teatro del mundo: como señalaba Foucault, el Barroco es una época de crisis de valores y metáforas, pues el antiguo pensamiento analógico que hacía del mundo un libro legible comienza a revelarse inservible, engañoso incluso. Pero, según sostiene Nitsch, «a la erosión del pensamiento analógico responde el gran intento de restaurarlo en cuanto marco sistemático» (Nitsch, 2018: 68). Y para ello los autores barrocos proponen los viejos símiles del mundo como sistema ordenado (el mundo como teatro) y se pone de moda un modo de pensamiento poético que lleva la búsqueda de analogías a su paroxismo.

Muchas ideas, pues, y pocas objeciones despertará el libro de Nitsch. Algunas de estas últimas son, además, fácilmente desechables. Obviamente, al ser un volumen originalmente publicado en 2000, no toda la bibliografía está al día y se echa de menos, por ejemplo, el uso de ediciones críticas recientes y fiables (la de *Pedro de Urdemalas*, sin ir más lejos, o la de *Lo fingido verdadero*), pero no debemos recordar de nuevo que estamos ante una traducción, no ante una nueva monografía. En otros casos se podrían señalar imprecisiones menores. Así, el *Poetarum enim est ludere et lascivere* con que abre Nitsch el libro no es un *dictum* originario de Lope de Vega, por más que el madrileño lo cite en el «Prólogo» de la *Relación de las fiestas*

a la canonización de san Isidro (s.p.). Más bien, la sentencia se debe a un comentarista de Martianus Capella. En otras ocasiones, llama la atención la búsqueda de ejemplos alejados del mundo de la hispanística, lo que tal vez se explica por el contexto de publicación del original (en alemán). Así, el cuento de Hebel sobre el «curioso paseo» de un padre e hijo en su asno, con las diversas opiniones de los que les veían pasar, se podría haber sustituido con ventaja con una referencia a la probable fuente (remota) de Hebel: el exemplo II del *Conde Lucanor*, que seguro resulta mucho más familiar a los lectores.

Sin embargo, sería terriblemente injusto fijarse más en estos detalles nimios y muy localizados que en la cantidad de ideas que nos regala Nitsch, conjugando como muy pocas veces se ve capacidad de pensamiento, conciencia histórica (jamás le podremos acusar de anacronismo) y, sobre todo, claridad. Por ello, nos parece un libro envidiable en el estilo y en el contenido que será un referente sobre el mundo del juego para todos los especialistas.

Obras citadas

NITSCH, Wolfram, *Barocktheater als Spielraum. Studien zu Lope de Vega und Tirso de Molina*, Tübingen, Gunter Narr, 2000.

—, «Barocke Dezentrierung. Spiel und Ernst in Lope de Vegas *Dorotea*», en *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, ed. de Joachim Küpper y Friedrich Wolfzettel, München, Fink, 2000, págs. 219–244.

—, «El teatro barroco como juego: *La villana de Vallecas* de Tirso de Molina», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. de Christoph Strosetzki, Frankfurt a. M., Vervuert, 2001, págs. 934–940.

VEGA CARPIO, Lope de, *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrono san Isidro*, Madrid, 1622.