

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos



Número 8 (2021)

ISSN: 2297-2692

unine

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

ARTENUEVO: REVISTA DE ESTUDIOS ÁUREOS

CONSEJO DE REDACCIÓN

Director: Antonio Sánchez Jiménez - Université de Neuchâtel

Editores: Cipriano López Lorenzo - Université de Neuchâtel;

Adrián J. Sáez – Università Ca' Foscari Venezia

Secretario: Jacobo Llamas – Universidad de León

MIEMBROS DEL CONSEJO

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

CONSEJO ASESOR EXTERNO

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

Feijoo - GIC-Universidade de Santiago de Compostela / A. Robert Lauer - University of Oklahoma / Itziar López Guil - Universität Zürich / José Manuel Lucía Megías - Universidad Complutense de Madrid / Fernando Plata Parga - Colgate University / Gonzalo Pontón - Universitat Autònoma de Barcelona / Marco Presotto - Università de Bologna / Victoriano Roncero - Stony Brook University / Javier Rubiera - Université de Montréal / Guillermo Serés - Universitat Autònoma de Barcelona / Diego 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, Mainz

SUMARIO:

ARTÍCULOS:

Clara BONET PONCE	1
Entre la fertilidad y la esterilidad. Uxoricidio y maternidad en el Calderón dramático.	
Patrizia CAMPANA	24
Las epístolas de <i>La Filomena</i> de Lope de Vega como macrotexto.	
Luis GÓMEZ CANSECO	47
Ercilla, la guerra justa y el duelo. Fuentes y razones.	
Humberto HUERGO	84
«Extraño todo»: el palomar de las <i>Soledades</i> de la A a la Z.	
María José TOBAR QUINTANAR	180
La censura en el <i>Buscón</i> y su valoración ecdótica.	



UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

MONOGRÁFICO:

POESÍA, ARTE Y CULTURA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVII:
HOMENAJE A BALTASAR ELISIO DE MEDINILLA

Al cuidado de MARÍA LORENA GAUNA ORPIANESI

Cristina Leonor ARRANZ	218
La arquitectura barroca: ¿artificiosa o natural?	
Miguel BETTI	230
La perla o la rosa. Góngora según Borges.	
Carlos BRITO DÍAZ	259
«Busqué por los papeles de los pasados años algunas flores»: seducción metatextual en las poesías de las <i>Novelas a Marcia Leonarda</i> .	
Antonio CARREIRA	278
Retrato de un artista nada adolescente.	
Eduardo Francisco HOPKINS RODRÍGUEZ	297
Mito y poesía en la Edad de Oro.	
Abraham MADROÑAL.....	315
Baltasar de Medinilla, cuatrocientos años. (Balance y prospectiva)	
María Angélica MARTÍNEZ RODRÍGUEZ.....	335
Arquitectura barroca española e hispanoamericana: transferencia de fuentes y modelos.	
Juan MATAS CABALLERO	362
Burla y mito en los sonetos de Góngora.	
María Lorena GAUNA ORPIANESI.....	390
Baltasar Elisio de Medinilla. Semblanza.	
María Luz GONZÁLEZ MEZQUITA.....	404
La monarquía española puesta a prueba en el siglo XVII: análisis de algunas claves explicativas de su resiliencia.	

RESEÑAS:

- Luis GÓMEZ CANSECO** 430
 LUCERO, Ernesto, ed., Alonso de Barros, *Filosofía cortesana*, Madrid, Polifemo [Biblioteca Áulica 1], 2019. ISBN: 978-84-16335-63-3. 192 págs.
- Linda CAMPBELL VÖGTLI** 435
 PANCORBO, Fernando J. y LEÓN, Sebastián (eds.), *La palabra en la cadencia»: La visión de la música desde la literatura (siglos XVI y XVII)*, Kassel, Reichenberger, 2020 (Colecciones Teatro del Siglo de Oro – Estudios de Literatura 140; DeMusica 26). ISBN: 978-3-967280-02-9. 183 págs.
- Teresa JIMÉNEZ CALVENTE** 441
 MARTÍN BAÑOS, Pedro, *La pasión de saber. Vida de Antonio de Nebrija*, Huelva, Universidad de Huelva [Biblioteca Biográfica del Renacimiento Español], 2019. ISBN: 978-84-17776-9. 271 págs.
- Javier GARCÍA GIBERT** 450
 GAMBIN, Felice, ed., Antonio Enríquez Gómez, *Política angélica*, Huelva, Universidad de Huelva [Bibliotheca Montaniana 39], 2019. ISBN: 978-84-1777-66-02. 294 págs.
- Juan Manuel CARMONA TIerno** 453
 LÓPEZ GUTIÉRREZ, Luciano, *Amor y sexo en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2019. ISBN: 978-84-17301-35-4. 334 páginas.

ARTÍCULOS





ENTRE LA FERTILIDAD Y LA ESTERILIDAD. UXORICIDIO Y MATERNIDAD EN EL CALDERÓN DRAMÁTICO¹

Clara BONET PONCE

Universidad Católica de Valencia (España)

clara.bonet@ucv.es

Recibido: 15 de junio de 2020

Aceptado: 11 de octubre de 2020

<https://doi.org/10.14603/8A2021>

RESUMEN:

Este trabajo analiza cómo, en ciertas comedias del Calderón dramático, la violencia ejercida contra la figura femenina se produce dramáticamente de un modo muy distinto según el molde genérico de la pieza pero, también, dependiendo del hecho de que esta vaya a ser madre o no. En efecto, en este trabajo se describe la dimensión sacrificial que presenta la mujer infecunda en las tragedias de honra de Calderón, distinta de la figura femenina cuando esta es madre, pues la violencia ejercida contra esta última parece adquirir tintes de tipo martiriales. Dicho de otro modo, la violencia ejercida contra las mujeres se habría configurado escénicamente de un modo distinto según la relación de estos personajes con la maternidad.

PALABRAS CLAVE:

maternidad; Calderón de la Barca; uxoricidio; sacrificio; martirio.

¹ Este trabajo forma parte de los proyectos de investigación The Interpretation of Childbirth in Early Modern Spain (FWF Austrian Science Fund P 32263-G30) y Desde los márgenes. Cultura, experiencia y subjetividad en la Modernidad: Género, política y saberes (siglos XVII-XIX) [Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades PGC2018-097445-A-C22].

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 8 (2021) / ISSN: 2297-2692

unine
UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures humanières

BETWEEN FERTILITY AND INFERTILITY. WIFE-MURDER AND MOTHERHOOD IN CALDERÓN'S THEATER

ABSTRACT:

This paper analyses the different ways violence against female characters is shown in some of the dramatic Calderón's comedies, depending on the genre of the plays and on whether the woman is going to be a mother or not. The sacrificial dimension of infertile women in the honour tragedies by Calderón will be described as a contrast to the female character when she is a mother, as violence against her acquires martyrdom hues. In other words, violence against women may have been dramatically described in a different way depending on the relationship between these characters and motherhood.

KEYWORDS:

Maternity; Calderón de la Barca; Wife-Murder; Sacrifice; Martyrdom.



De esta suerte, el marido ignora por qué la maternidad es sacramento, martirio y santificación. (Pérez de Ayala, 2013: 5)²

Calderón de la Barca (1600-1681) destaca por haber representado con su teatro las múltiples máscaras con que se reviste la violencia en el siglo XVII³ y, en consecuencia, esta temática está siendo estudiada en profundidad desde hace unos diez años. Como bien afirma Arellano (2009: 30), «ninguna categoría de violencia es rara ni ajena al teatro calderoniano». La violencia en el universo del dramaturgo, que aparece también en la comedia cómica y en otros géneros como el auto, tiene consecuencias bien distintas en el Calderón dramático. La hipótesis central de este trabajo sostiene la existencia de una relación particular, en el seno de la producción de Calderón, entre los motivos del uxoricidio y del embarazo. Si bien son varias las tragedias que muestran el cruel asesinato de diversas mujeres, advierto un enfoque distinto de este motivo vinculado ciertamente con el subgénero de la pieza y con la fecundidad femenina o con su ausencia⁴. De este modo, en primera instancia se describirá el tratamiento del uxoricidio de las mujeres sin hijos en las tragedias de honra desde una perspectiva antropológica basada en las teorías de René Girard sobre el chivo expiatorio y el ritual sacrificial. Acto seguido, se hará un breve recorrido por las distintas representaciones y tipologías de la figura maternal en Calderón y nuestro análisis se detendrá en la representación de la violencia cuando es padecida por una parturienta o embarazada en el Calderón dramático del drama

² Esta cita está extraída de *Belarmino y Apolonio*, de un extenso parlamento en torno al valor de la mujer que da a luz, pronunciado por el filósofo don Amaranto fraile. Sorprende la claridad con que se vincula aquí la maternidad con el martirio, esto es, con la violencia. Agradezco a Fernando Rodríguez-Gallego la referencia.

³ Son varias las publicaciones recientes que dan buena cuenta de la relevancia y actualidad del tema. Cabe subrayar el volumen editado por Tietz y Arnscheidt (2014), sobre todo, que analiza la violencia en el teatro de Calderón.

⁴ En cuanto a la diferencia existente entre el actual concepto de esterilidad o infecundidad y la mera ausencia de hijos (que no tiene por qué implicar ningún impedimento biológico para concebir), se constata que dicha diferencia no aparece en la definición del *Tesoro* de Covarrubias de «estéril», que reza de este modo: «lo que es infructuoso, como mujer estéril, la que no pare: tierra estéril, la que no da fruto: año estéril [...] Esterilidad, falta de frutos [...]» (*Tesoro*, s. v., *estéril*). El *Diccionario de Autoridades* (1726) abunda en el mismo sentido, aunque sí que incluye el matiz de la incapacidad para concebir cuando define la infecundidad como «la falta de fecundidad, la esterilidad o incapacidad de producir o llevar fruto» (*Aut.*, s. v., *infecundidad*). Así, también se dice de «infecundo», «estéril, incapaz de producir o llevar fruto [...]» (*Aut.*, s. v., *infecundo*, a). Por tanto, tomando como criterio el diccionario de Covarrubias, la mujer estéril sería literalmente la que no pare, sea cual fuere el motivo de la ausencia de hijos. Asimismo, resulta reseñable la analogía entre los hijos y los frutos, por lo que atender a esta cuestión no sería nunca algo tangencial: un matrimonio sin frutos, estéril, sin hijos, no podría nunca considerarse, según aparece en estas definiciones, igual de afortunado que uno que sí hubiera concebido un heredero.

religioso. Por último, se pondrán de manifiesto las similitudes y diferencias significativas en el tratamiento de la violencia cuando esta es cometida contra mujeres con distintos grados de relación con la maternidad para determinar si puede esta convertirse en una clave válida de análisis.

LA MUJER SIN HIJOS ASESINADA EN EL CALDERÓN DE LA HONRA, UN PERFECTO CHIVO EXPIATORIO

Resulta conveniente, en primer lugar, describir el modo en que Calderón escenifica la violencia contra mujeres que no han sido madres. Como se ha trabajado recientemente (Bonet Ponce, 2019a y 2019b), en ciertas piezas del Calderón serio como las tragedias de honra⁵, las mujeres asesinadas bien podrían ser caracterizadas de forma prototípica como chivos expiatorios. De acuerdo con los postulados de René Girard (1972 y 1982)⁶, en efecto, el sacrificio del chivo expiatorio contribuye a pacificar comunidades en crisis y en las cuales la violencia está a punto de estallar. Hallar una víctima que cargue con crímenes que el cuerpo social encuentra aborrecibles resulta esencial para que este mecanismo antropológico esencial funcione y contribuya de forma temporal a erradicar la violencia inherente al ser humano. Para Girard, tanto el sacrificio ritual como la víctima deben presentar unos rasgos específicos que se han ido repitiendo a lo largo de los siglos y en muy diversas culturas. Así, resulta crucial analizar las características que según Girard presenta la víctima de un sacrificio ritual —a saber, el chivo expiatorio— para que su muerte tenga los efectos benéficos deseados: la víctima, en primer lugar, ha de pertenecer a una categoría social *sacrificable*, es decir, no hegemónica. De este modo, la condición de mujer casada sospechosa de haber deshonrado a su marido habría bastado para que se le pudiera considerar como «sacrificable», convención teatral que funciona por

⁵ La trilogía de la honra de Calderón incluye de forma comúnmente aceptada los siguientes títulos: *El médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza* y *El pintor de su deshonra*. Estas piezas, escritas aproximadamente entre 1635 y 1646, suelen ser consideradas por la crítica como un todo unitario.

⁶ Sus postulados teóricos han sido ya ampliamente utilizados en el ámbito cultural y antropológico y también han tenido su aplicación en el contexto hispanista y, concretamente, calderoniano. Destaco, sobre todo, los trabajos más amplios de Bandera (1975 y 1997), Andrist (1989) o Petro del Barrio (2006), aunque Arellano (2009) o Sáez (2014), entre otros, se han servido también de las investigaciones de Girard en ciertos estudios puntuales sobre el teatro calderoniano.

lo menos en el Calderón dramático⁷. En sus obras, los uxoricidios no son nunca vengados pues, al casarse, la mujer pasaba a ser tutelada por el marido, por lo que su muerte no era susceptible de suscitar represalias posteriores. Por otra parte, para que la muerte de chivo expiatorio fuera eficaz en su purgación de la violencia, este debía parecer *culpable* del crimen del que se le acusaba a ojos de la comunidad. Por ejemplo, en los dramas de honor de Calderón los maridos encuentran siempre indicios de la infidelidad de sus mujeres. En efecto, como tantos críticos han señalado, realmente los maridos no fantasean de forma paranoide con la infidelidad de sus esposas, sino que tienen motivos para sospechar de unas esposas que por miedo o imprudencia han dejado pruebas —equívocas— de adulterio⁸.

Sin embargo, el chivo expiatorio prototípico es *inocente* del crimen del que se le acusa: su apariencia de culpabilidad (que lo vuelve *sacrificable*) no puede ocultar que en realidad no es responsable de aquello por lo que muere. Ciertamente, algunas de estas mujeres son más prudentes que otras, pero en ningún caso llegan a cometer adulterio, delito del que les culpan sus maridos, en última instancia⁹. Por último, un chivo expiatorio adecuado no se resiste a su sacrificio y por lo menos de forma aparente acepta su destino (o no se rebela contra él), ya que un intento de

⁷ Conviene diferenciar (aunque pueda parecer innecesario) la intención del autor de la de sus personajes: el hecho de que el asesinato de la mujer fuera «aceptable» en clave dramática no implica, en absoluto, una posición favorable del propio autor ni de su obra. De hecho, son numerosos los críticos que han señalado una postura crítica del dramaturgo frente a la violencia padecida por las mujeres (entre otros, Regalado, 2000; Vila Carneiro, 2018), aunque resulta obvio que ninguno de los asesinatos de las esposas suscita contestación social en el universo dramático.

⁸ Fausta Antonucci describe este hecho como «la falacia de las apariencias, que culpan a una inocente con indicios que parecen incontrovertibles» (2013: 235).

⁹ No todos los críticos coinciden con esta apreciación, pues los hay quienes afirman la culpabilidad -por lo menos de intención- de Leonor en *A secreto agravio, secreta venganza* y, en general, señalan que las tres esposas cometen imprudencias que, de hecho, atentan efectivamente contra el honor del marido. En este sentido, considero que la sólida formación teológica de Calderón no podía soslayar que es distinto pecar de intención que hacerlo de acto, por lo menos en la cosmovisión católica. De hecho, Lope mostró abiertamente el adulterio en *El castigo sin venganza*, por lo que coincido con Coenen (2011: 14), cuando señala que «[los tres dramas] nos confrontan con el asesinato de una esposa manifiestamente inocente del adulterio que se le achaca (inocente sin más en las dos primeras, y al menos inocente todavía en *A secreto agravio, secreta venganza*)». De un modo más contundente, Trías afirma que «esas tres mujeres bellas son tres mártires de la religión platónico-provenzal del amor, tres víctimas propiciatorias del amor-pasión. Deben ser inocentes para que su belleza mártir no sea mancillada ni empañada. Pero su ejecutor debe ignorar su inocencia con el fin de que su masacre pueda consumarse impunemente» (Trías, 1988: 122-123).

oposición podría invalidar los efectos del ritual¹⁰. Este último extremo también aparece en distintos grados en las mujeres que son asesinadas en las tragedias de Calderón: Leonor se desmaya antes de morir abrasada en *A secreto agravio, secreta venganza*, Mencía yace en su cama paralizada mientras espera la sangría que acabará con su vida en *El médico de su honra* y Serafina, en *El pintor de su deshonra*, le pide a su asesino que le dé la muerte, subrayando su pleno derecho a hacerlo.

Además, considero que hay otra idea clave en las teorías de Girard que puede ayudar a describir el personaje de la esposa sacrificada: la *méconnaissance*¹¹, una suerte de ignorancia voluntaria de la comunidad sacrificial, también puede aplicarse de forma fructífera a estas obras. De hecho, justifica que se pueda hablar de sacrificio en relación con unas piezas aparentemente tan poco «sacrificiales» como los dramas de honra de Calderón, pues en ellos se pretendería ocultar la dimensión criminal de la muerte que acaba de tener lugar. El cierre de estas piezas reúne a todos los personajes sobre el escenario donde se halla también el cadáver de la víctima de uxoricidio y, en ese momento, una de las figuras de autoridad (el rey, el príncipe o el padre de la víctima) pronuncia unas palabras que contribuyen a subrayar que la resolución de un problema privado lo es también de una dolencia del conjunto de la comunidad. En efecto, el poderoso o bien recurre a las leyes no escritas del honor para justificar al esposo («cuerdamente / sus agravios satisfizo», como dice el rey don Pedro en *El médico de su honra*, vv. 2792-2793), o bien finge que cree la versión del marido uxoricida (como hace el rey Sebastián en *A secreto agravio, secreta venganza*). Así, en estas piezas, tanto el *barba* como el resto de los personajes¹² fingirán no saber que la esposa era inocente. De este modo, se alinean con un marido homicida, que realmente lo ignora pues ha encontrado diversas pruebas de su culpabilidad, y hacen partícipe al espectador de esta oscura complicidad. Ese hiato

¹⁰ Esto sucede en uno de los sacrificios fundacionales de nuestra cultura cuando, según la tradición *mi-drásica*, Isaac le pide a Abraham, antes de que este alce el cuchillo, “padre mío, átame las manos y los pies, para que yo no pueda ofenderle” (ben Hyrcanus, 1916: 227). En efecto, aunque el *Génesis* no mencione estas palabras de Isaac, existen distintas versiones, como la que acabo de citar, donde se recogen varios ruegos del hijo pidiendo a su padre que no sólo le ate las manos o los pies, sino que le vende también los ojos.

¹¹ Este concepto de *méconnaissance* resulta fundamental para comprender las teorías girardianas ya que la comunidad nunca mancha las manos de sus miembros con el crimen (suele designar a un verdugo para ello) y parece creer ciegamente en los crímenes cometidos por el chivo expiatorio. No obstante, se da según René Girard (1972) una voluntad de ignorar la inocencia de la víctima en relación con la crisis que se está padeciendo. Sabemos que la relación de Edipo con la peste de Tebas no es causal, pero la ciudad necesita de la muerte de un individuo para que la paz sea restaurada.

¹² Con la excepción del gracioso Coquín, en *El médico de su honra*, que intenta por todos los medios restaurar la honra manchada de su señora y reivindicar su inocencia.

trágico entre lo que los personajes saben (pues salvo el marido agraviado, prácticamente todos son conscientes de la inocencia de la esposa) y lo que dicen o hacen provocará, mediante el silencio que se instala en el escenario, que el ritual sacrificial al dios secular de la opinión sea efectivo y traiga, temporalmente, la paz¹³.

En definitiva, las mujeres de los dramas de honra aparecen con numerosos rasgos del chivo expiatorio prototípico por las razones antes mencionadas y cabría describir sus asesinatos en términos sacrificiales¹⁴. Además, las esposas asesinadas por sus maridos en las tragedias de honra de Calderón tienen otro rasgo en común que ya ha sido señalado: ninguna de ellas tiene hijos. En este sentido, Alfonso de Toro afirma que «el papel de madre, dejando de lado muy pocas excepciones, no interviene en los dramas de honor» y añade que esa ausencia de hijos sería un «signo de la *tabuización* de la mujer, la sexualidad y la familia en la España del XVII» (1998: 362). No obstante, creo que de Toro pasa por alto otra posible explicación al hecho de que las mujeres nunca sean madres en este tipo de obras (pues esta figura, aunque de forma infrecuente, sí aparece en la dramaturgia calderoniana). Ciertamente, en dos de estos casos el matrimonio tiene lugar en el génesis de la obra, pero en *El médico de su honra* se da a entender que ha habido años para procrear por lo que, a mi juicio, hay una intención de que la mujer cuya honra sea cuestionada no pueda vincularse con la maternidad. Se podría argüir que de una ausencia no se debieran derivar conclusiones, pero discrepo en la medida en que la infertilidad, la ausencia de fruto en el matrimonio, tenía amplias connotaciones (y consecuencias) negativas. En ese sentido, resulta llamativo que, según la sabiduría popular, la esterilidad fuera atribuida a la impotencia del marido o la falta de disfrute de ella durante el acto sexual.¹⁵ Así, en *El pintor de deshonra* el gracioso inserta sucesivos cuentos, uno de los cuales, el del pollo frío y el vino caliente, reflejaría una idea similar:

Convidóle a merendar

¹³En efecto, la paz es siempre temporal y, como habría sugerido Calderón en sus piezas, cada vez más quebradiza y fugaz. Los espectadores de *El médico* habrían identificado con facilidad la figura histórica del rey Pedro I de Castilla, asesinado poco después por su hermanastro Enrique de Trastámara, mientras que el rey Sebastián I de Portugal que se adivina en *A secreto agravio* moriría en la batalla de Alcazarquivir para la que se prepara en la obra, en lo que se ha llamado justicia poética o divina.

¹⁴Al margen de la equiparación de la víctima a la figura del chivo expiatorio, resulta relevante la creencia unánime (o aparentemente unánime) de la comunidad en la culpabilidad de la víctima, amén de ciertas condiciones materiales en la puesta en práctica del sacrificio (Girard, 1972).

¹⁵No obstante, en un amplio trabajo sobre sexualidad, honor y violencia en la España del Siglo de Oro, Renato Barahona afirma «I have not found evidence in my documents of the apparently common belief in early modern Europe that pregnancy was widely viewed as proof that the woman has had an orgasm» (2003: 215).

un cortesano en el río
a un forastero, y muy frío
le dio un pollo al empezar.
Pidió de beber, y estaba
tan caliente la bebida
como fría la comida.
Viendo, pues, que nada hallaba
a propósito, cogió
el pollo, y con sutil traza
le echó dentro de la taza.
El amigo que tal vio,
«¿Qué hacéis?» dijo. Él, impaciente,
respondió: «Así determino
hacer que el pollo enfríe el vino,
o el vino al pollo caliente».
Lo mismo me ha sucedido
en la boda, pues me han dado
moza novia y desposado
no mozo: con que me ha sido
fuerza juntarlos fiel,
porque él cano, ella doncella,
o él la refresque a ella,
o ella le caliente a él. (vv. 213-236)

En efecto, este cuento ha sido interpretado como una alusión no muy velada, pues el propio Juanete aclara su significado, a la falta de vigor sexual del pintor, bastante más mayor que Serafina. Repinecz afirma que «el enfoque del cuento en la sexualidad de Roca insinúa que, como resultado de su edad, éste o es impotente, o, por lo menos, es demasiado débil sexualmente para casarse con Serafina» (2011: 115). De este modo, se cuestionaría la hombría del pintor¹⁶ que, según sus propias palabras, se habría casado por presión de sus deudos y para que un hijo heredase su «mayorazgo» (v. 61).

LA MADRE EN EL TEATRO CALDERONIANO, (CASI) AUSENTE PERO RELEVANTE

¹⁶ La relación entre masculinidad, hombría y capacidad de engendrar no es meramente especulativa. Como señalaba Correa en un artículo fundacional sobre el tema de la honra, «la hombría se nutre de la fuerza moral, del valor y del coraje, fisiológicamente halla su expresión en la energía viril del hombre. El éxito en la conquista del sexo femenino es signo inherente de hombría. Al mismo tiempo, por la hombría el varón asegura la perpetuación de su ser en su condición de esposo y de padre de familia» (1958: 102-03).

La figura de la madre en las obras de Calderón de la Barca, si bien escasa, ha sido recientemente trabajada, entre otros, por María José Caamaño (2008 y 2012). En estos trabajos se constata, *grosso modo*, que la madre es una figura más bien infrecuente, aunque no ausente, salvo en las comedias de temática histórica o mitológica¹⁷. En estas últimas piezas, aparece de forma atípica como mujer fuerte o *varonil* y siempre excepcional, aunque su función está generalmente supeditada a la trama amorosa¹⁸.

En el resto de los géneros, su supuesta ausencia se explicaría en primer lugar por la configuración de las compañías de actores y del *dramatis personae* de la comedia nueva (muy vinculado al número de actores con que solían contar las compañías y que tan bien conocía Calderón). En segundo lugar, la presunta «irrelevancia» de las mujeres en la toma de decisiones en el ámbito doméstico habría vuelto innecesaria la presencia escénica de la madre¹⁹. En relación pues con el teatro de corral, Caamaño (2012) encuentra sobre todo alusiones, en primer lugar, a la madre muerta, al hilo de la cual señala el tópico clásico del óbito en el parto, muy frecuente en sus comedias serias como *La vida es sueño*. En este sentido, Marcella Trambaioli afirma que en el teatro de Calderón son «realmente incontables las mujeres que mueren de parto, literalmente matadas por su propio engendro» (2014: 491). Es un lugar común que, en estos casos, el feliz o desdichado desarrollo del parto solía presagiar el destino del *nasciturus*²⁰. Wolfram Aichinger ha estudiado el dramatismo del parto en Calderón, cuyas circunstancias «eran relato abreviado de su futuro destino» y que en efecto solían implicar el matricidio por parte de la «humana víbora» (2014: 22), que cometía entonces el literal delito de haber nacido,

¹⁷ En la comedia cómica calderoniana no hay damas embarazadas, aunque sí criadas, mientras que sí podemos encontrarlas en ciertas comedias de sus dos dramaturgos de referencia, Lope de Vega (Belisa, en *El acero de Madrid*, por ejemplo) y Tirso de Molina (Juana en *Don Gil de las calzas verdes*).

¹⁸ Este es el caso de Liríope en *Eco y Narciso*, de Semíramis en *La hija del aire* o de Tetis en *El monstruo de los jardines*, madres de tipo «divino» que solían restringir sus apariciones al ámbito religioso o palaciego (Caamaño Rojo, 2008).

¹⁹ Esta irrelevancia femenina que arguye Caamaño ha sido ya ampliamente cuestionada, lo que invalidaría esta hipótesis que pretendió justificar la frecuente ausencia de los personajes maternos en el teatro áureo. Por una parte, se encuentra una creciente literatura al respecto del relevante rol social femenino, como en Sánchez Hernández (2019) y, por otra, se han publicado numerosos análisis acerca de la mujer poderosa en el teatro áureo, como el de Zúñiga (2015).

²⁰ No obstante, existen interpretaciones de signo inverso: así, Katherine Park (2010: 154) recoge unas sorprendentes palabras de Plinio: «it is an excellent omen when the mother dies in giving birth to the child; instances are the birth of the elder Scipio Africanus and of the first of the Caesars, who got that name from the cut-open uterus of the mother [*caeso matris utero*]».

tópico muy calderoniano aunque también presente en la literatura aurisecular²¹. El abundante uso de metáforas en Calderón para referir los partos daría cuenta según Aichinger tanto de la «tremenda significación existencial» (2014: 28) del momento como de una especial sensibilidad hacia el trauma que experimentaba en ese momento la parturienta²².

Por otro lado, Caamaño (2012) distingue otro subtipo, el de las madres «ausentes pero determinantes», entre las cuales destaca Rosmira, la madre de Julia y Eusebio en *La devoción de la Cruz*. El hecho es que no se sabe a ciencia cierta si la madre muere tras el ataque de Curcio, su marido, ya que a partir de ese momento se suprime por completo su presencia. Como relata Curcio, su propio agresor, «por muerta al pie de la Cruz / quedó [...]» (vv. 1368-1369)²³. No obstante, ella no muere literalmente a manos de su esposo, ya que, como apunta Andrist, «the noble husband does not actually kill his wife, she dies through his action of leaving her alone in the wilderness» (1989: 176). Efectivamente, Aichinger también ha señalado que, en muchas ocasiones, en el teatro calderoniano «dejan a la parturienta a merced de las fuerzas naturales desatadas en montes, selvas, peñas y cuevas» (2014: 22), como le sucede a Rosmira. Además de estas madres «pseudoausentes» pero por lo general determinantes en el desarrollo de la acción, también se ha señalado la presencia de madres fingidas, como es el caso de Blanca en *Las tres justicias en una*, que confiesa que su hermana Laura murió al dar a luz al hijo que ella tanto había deseado²⁴.

En definitiva, como bien demuestra María José Caamaño, a pesar de esas aparentes ausencias, el papel de la madre en el Calderón de los corrales puede resultar determinante para el desarrollo argumental de varias tragedias. Si bien su ausencia

²¹ Son cada vez más abundantes los estudios de fuentes literarias que abordan el parto y su representación: García Santo-Tomás ha destacado la representación del parto y la preñez en la novela de Francisco Santos, *Día y noche de Madrid*, donde «the protagonist, Juanillo, is introduced to us as the tragic result of a violent gestation, in which maternal parturition becomes the primal trauma, like being born to death» (2014: 158).

²² La muerte de Clorilene al alumbrar a Segismundo es el paradigma de este tópico calderoniano: el desdichado desenlace del parto había sido entrevisto ya por la madre en sus sueños, pues «[...] vio que rompía / sus entrañas atrevido / un monstruo en forma de hombre» (vv. 670-672). Basilio confirma que «tuv[o] un infelice hijo / en cuyo parto los cielos / se agotaron de prodigios» (vv. 661-663) y, además, la criatura «dio la muerte a su madre» (v. 704) al nacer. La muerte de la madre en el parto tiene, como en los casos que se analizarán, un potencial benéfico, pues su sacrificio por la vida del hijo podría estar detrás de la virtud final del mismo -amén, como es obvio, de su experiencia del mundo- con mayor fuerza que los negros presagios que lee Basilio en las señales celestes.

²³ Curcio suspende su relato llegado a este punto y no vuelve a mencionarse el destino de Rosmira, que tampoco vuelve a aparecer como personaje, por lo que se asume que murió.

²⁴ Esta muerte resulta muy conveniente para Blanca, como puede observarse en el desarrollo de la trama.

en escena se puede explicar por la propia configuración del *dramatis personae* de las compañías e incluso por la biografía misma de Calderón (cuya madre muere de sobrepeso cuando él cuenta con diez años), Caamaño lo atribuye más bien «a los límites impuestos por el decoro» (2012: 146). Como apunta Torres Monreal, a un nivel antropológico, «la maternidad sacraliza, santifica [y la embarazada se convierte en una suerte de] sagrario de la gestación» (2001: 26). Esa especie de «mitificación» de la madre en las obras de Calderón de la Barca habría producido pues que ellas no fueran «profanadas» en escena, por relevante que su aparición pudiese resultar para la trama, para así «alejarlas del vituperio del público». En todo caso, como argumenta Marcella Trambaioli, «la figura materna [en Calderón] participa de esa dimensión conflictiva que en el teatro calderoniano atañe a todas las relaciones humanas» (2014: 490), especialmente las familiares. En definitiva, considero que hay una intuición muy certera al vincular el embarazo con la sacralidad. Como afirma García Santo-Tomás al analizar diversas presencias del parto en la literatura española barroca, en una línea muy similar, «birth has more to do with history of shame than with that of reproduction» (2014: 165).

LA REPRESENTACIÓN DEL CRIMEN INFAME Y LOS AROMAS MARTIRIALES

A continuación, en aras a determinar el modo en que Calderón representa la violencia cuando está dirigida contra embarazadas, abordaré sobre todo *La devoción de la Cruz*, obra en la que aparece la horrenda violencia de Curcio contra su mujer encinta, Rosmira. Esta comedia suele caracterizarse dentro del género del teatro religioso por su temática, aunque hay quien la sitúa del lado del auto sacramental o ve en ella trazas del drama de honor. Esta obra tuvo una primera versión, *La cruz en la sepultura*, considerada como un drama de juventud. Escrita en torno a 1622-1623, esta pieza parece ser, como se ha afirmado, «la comedia calderoniana que presenta el clima de mayor violencia» (Sáez, 2014: 473). Entre los múltiples episodios violentos, destaca la *hamartia* primigenia, el trágico error de juicio cometido por Curcio contra Rosmira y referido por él mismo en varias ocasiones a lo largo de la obra:

Ya me había prevenido
por sus mentirosas cartas
esta desdicha, diciendo
que, cuando me fui, quedaba

con sospecha; y yo la tuve
de mi deshonra tan clara,
que discurriendo en mi agravio
imaginé mi desgracia.
No digo que verdad sea,
pero quien nobleza trata,
no ha de aguardar a creer
que el imaginar le basta. (vv. 659-670)

Y aunque a veces discurría
en su abono, y aunque hallaba
verosímil la disculpa,
pudo en mí tanto la instancia
del temor que me ofendía,
que con saber que fue casta,
tomé de mis pensamientos,
no de sus culpas, venganza. (vv. 699-706)

A pesar de que Rosmira le escribe a su marido ausente para contarle que está embarazada, tarda demasiado. De inmediato crece en él la sospecha de que ella le ha sido infiel y, a pesar de lo habitual de un parto a los ocho meses, el marido, locamente celoso, es incapaz de escuchar las razones de la esposa por miedo a haber sido deshonrado («porque en riesgos de honor nunca / el inocente es cobarde», vv. 1322-1323)²⁵. Así, cuando ella va a dar a luz en lo que Curcio considera un «parto infame» (v.1336), decide matarla aun cuando ella reivindica su inocencia:

«Si acaso —me dijo entonces—,
si acaso, esposo, llegaste
a creer flaquezas mías,
justo será que me mates.
Mas a esta cruz abrazada,
a esta que estaba delante,
—prosiguió—, doy por testigo
de que no supe agraviarte
ni ofenderte, que ella sola
será justo que me ampare». (vv. 1340-1349)

²⁵ Un trabajo reciente (Aichinger, 2021) insiste en la relevancia del momento en que se comunica el embarazo, pues la tratadística del periodo subraya la obligación femenina de hacerlo temprano, en orden a disipar cualquier duda relativa a la paternidad (especialmente en los casos en que el marido estuviera ausente), pues «sospechoso es el embarazo que tarda mucho en hacerse público (Carranza, *Disputatio*, 370-371)».

Rosmira no se resiste a su agresor, haciendo de este modo más patente su inocencia e, incluso, trata de demostrarle su amor («y déjame que te abrace», v. 1331). La esposa presenta en todo momento una actitud dócil, sumisa a la violencia que Curcio le va a infligir. Su propio marido reconoce que ya la supo inocente entonces:

Bien quisiera entonces yo,
arrepentido, arrojarme
a sus pies, porque se vía
su inocencia en su semblante.
El que intenta una traición
antes mire lo que hace,
porque una vez declarado,
aunque procure enmendarse,
por decir que tuvo causa,
lo ha de llevar adelante. (vv. 1350-1359).

En efecto, Curcio parece preso de una violencia incontrolable que condiciona todo el dramático devenir de la trama²⁶. Tras el asesinato de su mujer, que da a luz a dos criaturas en el monte, solo Julia es criada como una hija mientras que Eusebio, el bebé abandonado a los pies de la cruz, llevará una vida de malhechor. Arellano señala que la violencia de Curcio es:

un veneno que inficiona todo lo que toca: por su abandono su hijo Eusebio se convierte en un salvaje; por su opresión la vida de su hija Julia se corrompe, en su imitación Lisardo se enfrenta brutalmente a Eusebio. [...] No reconoce libertad ni derecho alguno a los otros. (2015: 28)

Son numerosos los autores que han destacado la crueldad exacerbada de Curcio, al que se describe en términos de padecer una «obsesión enfermiza» (Sáez, 2014: 475) que lo diferenciaría de otros uxoricidas calderonianos que habrían actuado de un modo más racional. Arellano (2015: 28) apunta en este sentido cuando afirma que «este [Curcio] sí [es] verdaderamente patológico», puesto que es «su propia violencia la que le mueve (pues no hay motivos para sospechar de Rosmira:

²⁶ Manuel Delgado afirma que «en la medida en que Eusebio y Julia llevan a cabo toda suerte de crímenes y venganzas continúan y perpetúan la cadena de violencia que había iniciado Curcio con su orgullo y su código del honor» (2009: 106).

solo un parto al octavo mes, cosa bastante normal)». Según Sáez, otra de las diferencias fundamentales de Curcio con los otros maridos calderonianos radica en que «Rosmira muere siendo absolutamente inocente». Esta no había cometido «acciones imprudentes y deshonorosas» como sí habría hecho Mencía, mientras que Rosmira era «víctima de las sospechas infundadas de un idólatra de la honra» (2014: 475).

No coincido con el fondo de esta distinción y quiero destacar la similitud que a mi juicio presenta Curcio con los maridos también obsesionados con el honor como Gutierre, Lope o Juan Roca. En todos estos casos, los esposos pronuncian una serie de palabras que traducen su vulnerabilidad como personajes, el miedo-pánico a que les sucedan desgracias que ellos mismos anticipan, por ejemplo, en ciertos versos de Gutierre como «pero imaginarlo basta / quien sabe que tiene honor» (vv. 2087-2088) u «hombres como yo / no ven; basta que imaginen» (vv. 2127-2128), muy similares al «quien nobleza trata / no ha de aguardar a creer / que el imaginar le basta» de Curcio (vv. 668-670). Por mi parte, coincido más bien con Manuel Delgado, quien cree que Curcio es «un médico semejante a don Gutierre» (2001: 31) o con Cruickshank, que considera que *La devoción de la Cruz* se trata «de una obra precursora de las piezas calderonianas de los asesinos de esposas» (2011: 159-160). Al margen del miedo a la desgracia con que se configura el personaje masculino, todos ellos son hombres obsesionados con el honor que encuentran en el cuerpo indefenso de sus mujeres un lugar donde vengarse y canalizar la propia violencia.

Además, otros hispanistas han identificado en la figura de Eusebio muchas de las características del chivo expiatorio. No niego que, en efecto, esta muerte aglutine muchos de los rasgos que ya hemos mencionado ni que esta pieza se acerque al auto sacramental en la medida en que, como afirma Sáez, «el desenlace cierra el círculo abierto por el crimen original, linchado por la multitud, Eusebio muere al pie de la misma cruz en que Curcio atacó a Rosmira» (2014: 482). En efecto, el propio Curcio reconoce la naturaleza perversa de sus acciones y sus terribles consecuencias: «donde cometí el pecado / y el cielo me castigó» (vv. 2364-2365). De este modo, el final de la pieza remite a su comienzo y supone la vuelta de la violencia sacrificial que, a mi juicio, había empezado ya con el crimen contra Rosmira. La misma marca en el pecho con la que nacen los hermanos será la que permita la anagnórisis de la obra, el reconocimiento de Eusebio como hermano de Julia e hijo de Curcio y Rosmira. De hecho, Debra Andrist (1989: 37) considera que esta marca en forma de cruz que aparece en el pecho de los dos recién nacidos es la señal visible

de la inocencia de la madre frente a un hombre cegado por los celos. Así se describe esta marca en el texto dramático:

la niña que había parido,
dichosa con señales tales,
tenía en el pecho una cruz
labrada de fuego y sangre. (vv. 1384-1387)

Por tanto, ese signo funcionaría a modo de testimonio de que en realidad «Rosmira was scapegoated by her husband (in theory if not practice) without cause» (Andrist, 1989: 111). En mi opinión, la diferencia fundamental entre esta y las tragedias de honra, al margen de la distinta arquitectura de cada género, radica precisamente en que Rosmira no sólo es inocente (como no debemos olvidar que lo son también Leonor o Serafina) sino que además su marido lo sabe y lo reconoce de forma explícita en varias ocasiones: «y aunque hallaba / verosímil la disculpa / [...] tomé de mis pensamientos, / no de sus culpas, venganza» (vv. 700-706) o también «se vía su inocencia en su semblante» (v. 1359). De hecho, el propio Curcio admite que en el momento de agredirla fue plenamente consciente de la inocencia de su mujer, pero que la mata para encubrir su propia violencia y ocultar bajo motivos teóricamente legítimos (el adulterio) sus miedos y vulnerabilidad:

[...] no porque dudaba
ser la disculpa bastante,
sino porque mi delito
más amparado quedase. (vv. 1360-1363)

Este elemento resulta fundamental en las teorías de Girard: para que un crimen funcione a modo de ritual sacrificial, la víctima ha de ser creída culpable por sus asesinos. El caso de Rosmira no parece cuadrar en esta definición, pues el mismo agresor reconoce su inocencia tanto en el momento de matarla como *a posteriori*, cuando se autodenomina «verdugo [s]uyo y de un ángel» (v. 1339). La resplandeciente inocencia de Rosmira contrasta con la ciega certeza de los esposos uxoricidas, convencidos de la culpabilidad de sus cónyuges.

Contamos también con otro ejemplo de una mujer embarazada asesinada por su marido en la dramaturgia calderoniana en *El mágico prodigioso* (1637). Aquí Lisandro, el padre putativo de Justina, le refiere al final de la obra cómo fue su nacimiento y cómo «el padre de Justina mató a la madre de ella, porque le había

deshonrado —a él, pagano noble— al abrazar la religión cristiana» (Wardropper, 1982: 820). Lisandro lo refiere de este modo:

¡Oh qué mal, Justina, hice
el día que a declararte
llegué quién eras! ¡Oh nunca
te contara que, en la margen
de un arroyo, en ese monte
fuiste parto de un cadáver! (vv. 1760-1765)

Como podemos observar, en esta otra obra se retoma el motivo del parto en el monte, donde la mujer es agredida por el marido, en esta ocasión para evitar la deshonra de su conversión al cristianismo. Así, también en esta obra se producirá un reconocimiento de los orígenes violentos de la heroína, quien queda marcada por su traumática llegada a la vida. Tanto el nacimiento de Justina como el de Eusebio y Julia tienen lugar en un espacio salvaje y violento como la maleza y acaban, en última instancia, con la muerte o agresión de la parturienta (que desaparece en adelante de la trama). Además, también en *El mágico prodigioso* queda patente la inocencia de la mujer, que muere exclamando, mientras da a luz: «Mártir muero, pues que muero / por cristiana y inocente» (vv. 708-709). Considero que estas coincidencias son relevantes y que tienen, como es lógico, relación con el molde dramático elegido por Calderón en ambos casos. En efecto, Arellano (2015: 29) subraya que «Curcio no puede ser analizado como protagonista de un drama de honor, sino de una tragedia con perspectivas religiosas».

CONCLUSIÓN

Tal y como se afirmaba al principio de este trabajo, la victimización de las mujeres en el Calderón dramático se produce de un modo distinto según el molde genérico de la obra pero, también, coincide con la relación de dichos personajes con la maternidad. Del mismo modo en que Curcio ha recibido un tratamiento crítico muy diferente al de Gutierre a pesar de la similitud entre sus crímenes, Rosmira y Mencía también se configuran como personajes de un modo muy distinto.

A mi juicio, la esterilidad de Mencía, que lleva ya un tiempo (indeterminado) casada sin haber concebido, resulta relevante en el marco del género escogido. La ausencia de prole la señala, precisamente, como un personaje «sacrificable», como si su muerte fuera más asumible por el público que en el caso de haber sido madre.

En el extremo opuesto de este espectro imaginario de la sacrificialidad estaría la mujer embarazada. No parece casual que estos dos personajes de comedia religiosa como la madre de Justina o Rosmira estuvieran embarazadas y fueran agredidas de un modo similar, aunque por motivos distintos. Ambas alumbran hijos de destinos notables y que resultan ejemplares en la fe de generaciones venideras: Eusebio y Julia como pecadores arrepentidos y finalmente redimidos y Justina como mártir y virgen.

Coincido con Arellano (2015) cuando afirma que los sacrificios de estas madres durante o en los momentos previos al alumbramiento son de un tipo distinto a los de las mujeres de los dramas de honra, y no sólo por haber sucedido en la prehistoria de la obra y no como su culminación. Rosmira (como cualquier mujer embarazada en Calderón, como la madre de Justina) pertenece a otra categoría, cercana a lo sagrado y cuya muerte se adentra ya en el terreno de lo excesivamente macabro e inadmisible, como tantas veces se ha reprochado a la crueldad de Curcio.²⁷ Con todo, tampoco se pueden dejar de señalar las similitudes entre la violencia que despliegan Curcio o el padre de Justina y los otros maridos uxoricidas.²⁸ La inocencia de las mujeres y la predisposición a la violencia de sus esposos conducirían pues a sus desastrosos finales de un modo similar en ambos subgéneros dramáticos. Como bien intuye Wardropper en relación con el asesinato de la madre de Justina en *El mágico prodigioso*, «es la situación clásica del desenlace de los dramas de honor. Pero también la sangre derramada puede verse como acto redentor: la madre, matada por haberse negado a renunciar a su fe, alcanza la salvación de un mártir» (1982: 821).

Por tanto, la diferencia radica, creo, en el modo de mostrar ambas violencias en los distintos subgéneros: mientras el martirio en los dramas religiosos ha de aparecer con claridad indudable y ser fuente de conversiones milagrosas en la conclusión de la obra, esta misma violencia uxoricida se disfraza de fríos silogismos racionales²⁹ en las tragedias de honra conyugal. Por ello, aunque difiere el género, en ambos casos coincide la violencia y la función sacrificial que ocurre en escena.

²⁷ El propio personaje se reconoce absolutamente culpable y responsable de los desastres provocados, como lo evidencian unas de sus últimas palabras en la obra: «paguen mis blancas canas / tanto dolor» (vv. 2389-2390).

²⁸ Considero que estas obras funcionan para iluminarse respectivamente, como afirma Manuel Delgado (2000: 107), para quien esta pieza «nos ofrece una pista sumamente valiosa sobre el pensamiento de nuestro dramaturgo en torno a los casos de honor y violencia en los que no introduce consideraciones religiosas de manera tan evidente como en la obra que hemos analizado en este ensayo».

²⁹ Nótese que dichos razonamientos son sólo fríos en apariencia, como han demostrado ampliamente varios autores y Vitse (2002) de un modo destacado.

No obstante, el avanzado embarazo de las madres pone de manifiesto que lo que se produjo fue el asesinato de una mártir inocente en una obra de carácter religioso. Como afirma Wardropper, «el derramamiento de la sangre es lo que une (*religare*) a Cipriano con Justina, a Lisandro con Justina, a Lisandro con Cipriano, y a generaciones previas con la actual. La sangre ejerce una función cuasi sacramental» (1982: 822).

El hecho de que en estas comedias religiosas dos mujeres sufran una violencia extrema estando embarazadas apunta con claridad al género en que nos encontramos y su posible resolución argumental. Creo pues que la ausencia de la maternidad en las tragedias de honra de Calderón no se explicaría tanto por su condición de tabú, como sugiere Alfonso de Toro, sino porque la sacralidad de la concepción y la reverencia con que trata Calderón el motivo no le permitirían formar parte de un drama de honra. En efecto, este último género está repleto de sutilezas y ambigüedades que contribuyen, precisamente, a difuminar las nociones de culpa e inocencia.

Por el contrario, las embarazadas que padecen la violencia de sus maridos en el drama religioso poseen un claro aroma martirial (y casi virginal) que puede explicarse por el decoro con que se debía tratar la figura maternal en el teatro. El uxoricidio en el drama de honor muestra (sin hacerlo abiertamente) los esquemas violentos sobre los que se asienta un orden social que necesita víctimas que parezcan culpables sobre las que refundar una paz cada vez más quebradiza y sombría (como sucede con esas horribles bodas finales en *El médico de su honra* o en *El pintor de su deshonor*). Esta caracterización de la víctima que hace aceptable su muerte para el conjunto de los personajes sólo resulta posible, a mi juicio, por su condición de esterilidad. Por el contrario, el uxoricidio de una mujer parturienta solo podría ser el anuncio de una nueva economía de la gracia, donde la evidente inocencia de la víctima asesinada da lugar a la salvación de muchos, en estos casos, a través de las muertes ejemplares de sus propios hijos.

En definitiva, sugiero que la fertilidad o infertilidad de las mujeres que mueren a manos de sus maridos constituye una posible clave de lectura genérica en el teatro dramático de Calderón. Si bien este muestra siempre una misma y sola violencia contra las mujeres, se adoptan distintos modos y resortes dramáticos para conectar con un público que habría sabido reconocerlos. En efecto, las obras de carácter religioso en las cuales se asesina a mujeres embarazadas claramente inocentes remitirían al origen, en la prehistoria de la obra, de un ciclo salvífico, mientras que

el asesinato ritual de las mujeres sin hijos de los dramas de honra parecería reactualizar el terrible ciclo de la violencia que busca, de forma incesante, nuevos chivos expiatorios.

OBRAS CITADAS

- AICHINGER, Wolfram, «El parto violento en Calderón y el dramatismo del parto en la España del Siglo de Oro», en *La violencia en el teatro de Calderón: XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Utrecht y Ámsterdam, 16-22 de julio de 2011*, ed. de Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, págs. 17-35.
- , «Dar tiempo al tiempo. Embarazo, legitimidad y calendarios femeninos en Calderón y en la sociedad del Siglo de Oro», *Bulletin of the comediantes*, 2021, en prensa.
- ANDRIST, Debra, *Deceit plus desire equals violence. A girardian study of the Spanish «comedia»*, New York, Peter Lang, 1989.
- ANTONUCCI, Fausta, «Reescritura e intertextualidad en *El médico de su honra* de Calderón», en *La tragédie espagnole et son contexte européen (xvi^e-xvii^e siècles)*, ed. de Christophe Couderc y Hélène Tropé, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2013, págs. 229-237.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio, «Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, págs. 15-50.
- , «Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 95 / 311, 2015, págs. 97-109.
- Aut. Véase Real Academia Española.
- BANDERA, Cesáreo, *Mimesis conflictiva*, Madrid, Gredos, 1975.
- , *El juego sagrado. Lo sagrado y el origen de la literatura*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.
- BEN HYRCANUS, Eliezer, *Pirke de Rabbi Eliezer*, trad. de Gerald Friedlander, London, Kegan Paul, Trench, Trubner [and] Co., 1916.
- BONET PONCE, Clara, *Que tenga el honor mil ojos. Violencia y sacrificio en la tragedia de honra*, Valencia, Parnaseo, PUV, 2019a.
- , «La entropía de la honra conyugal en Calderón de la Barca», *Hipogrifo* 7, 1, 2019b, págs. 349-361.

- CAAMAÑO ROJO, M.^a José, «Teatro y sociedad: sobre la madre en la comedia calderoniana», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época: XIV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón Heidelberg, 24-28 de julio de 2005*, ed. de Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2008, págs. 129-144.
- , «Pseudoausencia y pseudopresencia de la madre en Calderón», en *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, ed. de Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2012, págs. 119-146.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La devoción de la Cruz*, ed. de Manuel Delgado, Madrid, Cátedra, 2000.
- , *El mágico prodigioso*, ed. de Bruce Wardropper, Madrid, Cátedra, 1985.
- , *El médico de su honra*, ed. de Ana Armendáriz Aramendía, Ana, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007.
- , *El pintor de su deshonor*, ed. de Allan K. Paterson, Warminster, Aris & Phillips / Atlantic Highlands, N. J., Humanities Press International Inc., 1989.
- , *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. de Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2011.
- CARRANZA, Alonso de, *Disputatio de vera naturalis et legitimi partus designatione*. Francisco Martínez, 1628.
- COENEN, Erik, ed., «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *A secreto agravio, secreta venganza*, Madrid, Cátedra, 2011, págs. 9-82.
- CORREA, Gustavo, «El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII», *Hispanic Review*, 26, 2, 1958, págs. 99-107.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- CRUICKSHANK, Don W., *Calderón de la Barca: su carrera secular*; trad. José Luis Gil Aristu, Madrid, Gredos, 2011.
- DELGADO MORALES, Manuel, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *La devoción de la Cruz*, Madrid, Cátedra, 2000, págs. 11-108.
- , «La devoción de la Cruz: entre la crueldad humana y la clemencia divina», *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, págs. 97-110.

- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, «“Offspring of the Mind”: Childbirth and Its Perils in Early Modern Spanish Literature», en *Medical Cultures of the Early Modern Spanish Empire*, ed. de John Slater, Marialuz López Terrada y José Pardo Tomás, Ashgate, Farnham, 2014, págs. 149-166.
- GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- , *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.
- PARK, Katherine, *Secrets of Women. Gender, Generation, and the Origins of Human Dissection*, New York, Zone Books, 2010.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón, *Belarmino y Apolonio*, ed. de Juan Herrero-Senes, Buenos Aires, Stockcero, 2013.
- PETRO DEL BARRIO, Antonia, *La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2006.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades [1726-1739]*, ed. facsímil. Madrid, Gredos, 1990.
- REGALADO, Antonio, «Sobre el feminismo de Calderón», en *Estudios sobre Calderón*, ed. de Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, págs. 71-94.
- REPINECZ, Martin, «El “cor-tesano des-nudo”: Los cuentos de Juanete y la estética de la resistencia corporal en *El pintor de su deshonra*», *Bulletin of the Comediantes*, 63.2, 2011, págs. 109-126.
- SÁEZ, Adrián J., «Violencia y poder en *La devoción de la Cruz*», en *La violencia en el teatro de Calderón: XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Utrecht y Ámsterdam, 16-22 de julio de 2011*, ed. de Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, págs. 473-487.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia, ed., *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultura, religiosa y política*, Polifemo, Madrid, 2019.
- Tesoro*. Véase Covarrubias Horozco.
- TIETZ, Manfred y ARNSCHEIDT, Gero, ed., *La violencia en el teatro de Calderón: XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Utrecht y Ámsterdam, 16-22 de julio de 2011*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014.

- TORO, Alfonso de, *De las similitudes y diferencias: honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España*, trad. de Ángel Reparaz Andrés, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 1998.
- TORRES MONREAL, Francisco, «La madre: vida y teatro», *Estreno. Cuadernos de teatro español contemporáneo*, 2, 2001, págs. 26-28.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «La violencia y la figura materna en el teatro de Calderón», en *La violencia en el teatro de Calderón: XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Utrecht y Ámsterdam, 16-22 de julio de 2011*, ed. de Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, págs. 489-509.
- TRÍAS, Eugenio, *La aventura filosófica*, Madrid, Mondadori, 1988.
- VILA CARNEIRO, Zaida, «Conflicto entre tradición y modernidad en el teatro barroco: el “feminismo” de Calderón de la Barca», en *Desplazamientos de la tradición clásica en las culturas hispánicas*, ed. de Paola Bellomi, Claudio Castro Filho y Elisa Sartor, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018, págs. 121-135. DOI: 10.14195/978-989-26-1550-9_7.
- VITSE, Marc, «Gutierre Alfonso de Solís», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón. Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, ed. de Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, págs. 163-186.
- WARDROPPER, Bruce W., «La ironía en *El mágico prodigioso*», en *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Salamanca, agosto de 1971*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, págs. 819-825.
- ZÚÑIGA LACRUZ, Ana, *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 2015.



LAS EPÍSTOLAS DE *LA FILOMENA* DE LOPE DE VEGA COMO MACROTEXTO

Patrizia CAMPANA

Prolope (España)

pcampana@grup62.com

Recibido: 19 de agosto de 2020

Aceptado: 10 de diciembre de 2020

<https://doi.org/10.14603/8B2021>

RESUMEN:

A principios de la década de 1620, Lope de Vega se encontraba en la cumbre de su fama pero era también objeto de importantes ataques literarios. Con la publicación de *La Filomena* (1621) da comienzo a una serie de publicaciones dirigidas a autopromocionarse y en las que la *dispositio* de las varias composiciones juega un papel importante en su estrategia. El grupo de epístolas poéticas recogidas en la obra es buena muestra de ello.

PALABRAS CLAVE:

epístolas; Lope de Vega; macrotexto; géneros literarios del Siglo de Oro; poesía del Siglo de Oro; epístola horaciana; polémicas literarias del Siglo de Oro.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 8 (2021) / ISSN: 2297-2692

unine
UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures humanitaires

THE EPISTLES OF LOPE DE VEGA'S *LA FILOMENA* AS MACROTEXT

ABSTRACT:

In the early 1620s, Lope de Vega was at the height of his fame, but he was also the subject of significant literary attacks. With the publication of *La Filomena* (1621) he begins a series of publications aimed at self-promotion and in which the *dispositio* of the various compositions plays an important role in his strategy. The group of poetic epistles collected in the work is a good example of this.

KEYWORDS:

Golden Age Epistles; Lope de Vega; Macrotext; Golden Age Poetic Genres; Golden Age Poetics; Horatian Epistles; Golden Age Literary Polemics.



A comienzos de 1620, Lope de Vega, próximo a los sesenta años, se encontraba en la cumbre de su carrera literaria y gozaba de una fama indudable ante sus contemporáneos, tanto en las tablas como en academias y círculos poéticos. Como muestra de ello, constatamos una notable producción editorial: en solo dos años – entre 1620 y 1621– Lope publicó cinco *Partes* de comedias –desde la *Parte XIII* hasta la *Parte XVII* incluidas–, la *relación* de una justa poética –*Justa poética en la beatificación de San Isidro*– y una obra culta de carácter misceláneo, *La Filomena*¹, unida a una intensa actividad pública, a juzgar tanto por sus impresos como por su epistolario privado.

No obstante este despliegue de actividad, sabemos –especialmente por sus cartas privadas– que al mismo tiempo el Fénix se quejaba de la falta de reconocimiento por parte de las instituciones, quejas un tanto exageradas, pues en el mismo período Lope contó con ayudas por parte de la nobleza², aunque parece evidente que no se correspondió con lo que el Fénix pensaba que se merecía.

Lope cifraba este reconocimiento de manera especial en la obtención de un cargo oficial, el de cronista real, que solicitó reiteradamente y que nunca obtuvo³. Para él ese cargo representaba no sólo un empleo honroso que le permitiría verse oficialmente reconocido en su papel de Fénix de los Ingenios, sino también un medio de subsistencia que le ayudaría a desprenderse de la enojosa dependencia de las

¹ Además de estas obras, para el mismo período hay que señalar también los poemas laudatorios y censuras en libros de otros autores (Millé y Giménez, 1928: 387-395), y una serie de pliegos sueltos atribuidos a Lope de Vega (Padilla: 2017).

² En efecto, sabemos que entre 1619 y 1620 el príncipe Felipe le pidió un soneto que había oído en una comedia suya (Lope de Vega, *Epistolario*, IV, págs. 48-49); el 6 de mayo de 1620 confiesa, en una carta al conde de Lemos, que el duque de Osuna le ha ayudado económicamente: «Yo he estado un año sin ser poeta *de pane lucrando*: milagro del señor duque de Osuna, que me envió quinientos escudos desde Nápoles... » (*Epistolario*, IV, pág. 54); poco después, recibe el encargo de dirigir, junto con Mira de Amescua, unas fiestas en palacio (*Epistolario*, IV, págs. 54-55); en agosto del mismo año, el Ayuntamiento de Madrid, que le ha encomendado la organización de la justa poética en honor de San Isidro –arriba mencionada–, acuerda concederle en pago de sus trabajos la suma no desdeñable de 300 ducados (Entrambasaguas, 1969: 96). Más aún: en abril de 1621 le piden que redacte unas inscripciones para el túmulo del rey Felipe III, recién fallecido (Lope de Vega, *Epistolario*, IV, págs. 62-64). Cf. también Campana (1999: 475-476 y n. 4).

³ Bershas (1963) enumera los intentos de Lope de obtener el cargo, en 1611-1614 y en 1620. Rozas (1982: 79) señala una alusión en la *Corona trágica* (1627); el mismo crítico (1984: 163-164) cree que es probable que Lope aspirara otra vez a ser cronista hacia 1629, cuando fue nombrado en su lugar José Pellicer, lo que desencadenó una extraordinaria guerra literaria de Lope contra este último. Asensio (1963: 10n) señala otra alusión en *La Circe* (1624). Para una visión de conjunto de la vida de Lope en este período y de sus anhelos de obtener un cargo oficial, puede consultarse Sánchez Jiménez (2018: 277-287).

veleidades de algún noble y de la necesidad de escribir para los corrales de comedia para sustentarse.

A partir de 1620, se multiplicaron por parte del autor los intentos de obtener premios de la nobleza y aplausos de sus amigos y admiradores⁴. Esta estrategia se nos hace patente en la manera en que Lope utilizó las dedicatorias. De hecho, a partir de esta fecha, dejó de dedicar sus *Partes* de comedias a un solo personaje, y decidió brindar cada comedia por separado a distintas personalidades del mundo de las letras, nobles o amigos. Tenemos, pues, noventa y seis dedicatorias, publicadas al frente de las comedias de las *Partes XIII-XX*, que fueron editadas todas entre 1620 y 1625⁵. Con ellas, Lope consigue varios objetivos a la vez: granjearse el favor de los literatos de su tiempo, agradecer el apoyo recibido, y halagar a representantes de la nobleza o a personas con cargos importantes intentando obtener algún favor⁶.

También son importantes, en esta estrategia de ganar favores, las dedicatorias de *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624): en el primer caso tenemos a Leonor Pimentel⁷, influyente dama de la reina, y en el segundo al poderosísimo Gaspar de Guzmán, luego conocido como conde-duque de Olivares, valido del rey.

Pero otras preocupaciones, esta vez literarias, venían a sumarse a esta búsqueda de protección y reconocimiento. Lope se quejó reiteradamente en público y en privado de la caterva de envidiosos que le censuraban y plagiaban⁸; pero esta sensación de acoso personal aumentó considerablemente algunos años antes de 1620, debido a dos factores determinantes: el éxito de la «nueva poesía» de Góngora, y la publicación de un violentísimo libelo –hoy perdido– escrito específicamente contra él, la *Spongia* (1617) de Pedro de Torres Rámila, que criticaba duramente

⁴ Desde finales del siglo XVI, Lope había iniciado su estrategia de autopromoción literaria con la publicación de varias obras de carácter culto para presentarse no sólo como poeta popular (por su éxito en las tablas y en los romances ya era harto conocido), sino como poeta cortesano, aspirando a ser reconocido como poeta docto (cf. a este propósito García Reidy, 2013: 217-221).

⁵ Después de esta fecha, y hasta 1635, Lope dejó de publicar sus obras teatrales debido a la prohibición instaurada en Castilla de editar comedias y novelas (Moll: 1974).

⁶ Sobre el conjunto de las dedicatorias lopianas de este período, estudiadas por primera vez por Case (1975), y su importante papel en la estrategia autopromocional del autor, son muy interesantes las consideraciones de Reyes Peña (2019). Cf. también las aportaciones de Trambaioli (2014), Tropé (2015), Cimadevilla Abadía (2019) y, en el caso especial de *La Filomena*, García Aguilar (2020) y Festini (2020).

⁷ Sabemos que en un primer momento Lope pensó dedicar la obra a su amigo López de Aguilar (Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña*, III, pág. 72). Sobre las fechas y las razones del cambio de dedicatario, cf. Campana (1999: 18-21).

⁸ Las referencias a la envidia y a los plagiarios son innumerables en los escritos lopianos, y es uno de los motivos más reiterados de *La Filomena*. Para algunas de estas alusiones pueden consultarse Jameson (1936: 461, 464-467, 471, 494), Zamora Lucas (1941: 13) y Campana (1999: 283-284 y *passim*).

toda su producción literaria desde la perspectiva del llamado preceptismo aristotélico⁹.

Lope, pues, frustrado en sus pretensiones económicas y sociales y atacado en el frente literario, reacciona con virulencia, decidido a demostrar su *status* de vate nacional y al tiempo buscando la protección de la corte. Es en este contexto que tenemos que interpretar la publicación de una obra ‘culta’ como *La Filomena*, entendida como libro en su conjunto, como obra que Lope utiliza a modo de arma de pelea contra sus detractores y como pilar de su estrategia autopromocional¹⁰.

Con *La Filomena* Lope ataca por primera vez el culteranismo en un tratado razonado y de carácter erudito (el denominado «Discurso de la nueva poesía»); contesta al libelo de Torres Rámila en una composición extensa (la segunda parte del poema principal *La Filomena*), y entra en directa competencia con Cervantes al publicar la primera de sus novelas cortas (*Las fortunas de Diana*)¹¹. No faltan alusiones a polémicas menores con otros personajes que habían criticado composiciones suyas y referencias a envidiosos y murmuradores. En definitiva, el Fénix despliega todo un arsenal de artillería pesada para contrarrestar el avance de sus rivales, librando una dura batalla literaria en todos los frentes.

Lope lo quiere todo a la vez: defenderse de los que le critican duramente, atacar a sus detractores, presentarse como un poeta capaz de rivalizar con los mejores en todos los géneros literarios, exhibir su erudición, mostrar sus excelentes relaciones con literatos y nobles de más influencia, buscar el apoyo y la protección de la corte en sus pretensiones. En este momento de su vida, Lope se siente –todavía– en una posición de fuerza, pues es consciente de poseer una fama innegable, y ésta es la imagen que el autor pretende expresamente difundir, un autor en la plenitud de su vida literaria y social, rodeado de amigos y protectores, partidarios y defensores de su poesía y su teatro.

La Filomena es, pues, un arma de ataque y el eje de la estrategia de autopromoción en un momento crucial de su vida, y es importante considerarla en su conjunto por cuanto se trata de un libro ordenado expresamente por su autor. Es

⁹ Los primeros estudios sobre Torres Rámila, y la respuesta a los ataques materializados en la *Expostulatio Spongiae*, se deben a Entrambasaguas (1932). Las recientes e importantes aportaciones de Tubau (2008 y 2010) y Conde Parrado (2012) –incluida una excelente edición de la *Expostulatio* (Conde Parrado y Tubau Moreu, 2015)–, han aportado nueva luz sobre esta famosa polémica. González-Barrera (2011) ha llamado la atención sobre el hecho de que las críticas a Lope más que en Aristóteles están basadas en los clásicos latinos.

¹⁰ Cf. también las consideraciones de Ruiz Pérez (2010: 258-260) a propósito de *La Filomena*.

¹¹ Para la estrategia de Lope con respecto a Cervantes (en el caso particular de *La Filomena*), cf. Campana (1998a: 448-452).

harto conocido el ‘furor’ editorial de Lope, que publicó en vida la mayor parte de sus obras no dramáticas (e incluso muchas de las dramáticas) cuando la mayoría de los escritores del Siglo de Oro no dieron a la imprenta sus obras poéticas¹². Este proceder tiene como importante corolario que el autor controló la edición de sus obras, es decir, no sólo aportó versiones fidedignas de sus composiciones, sino también, y –quizás– sobre todo, controló la *dispositio* de esas composiciones dentro de conjunto del libro. Como ha recordado en otra ocasión Begoña López Bueno:

[...] el orden de los cancioneros poéticos no es cuestión baladí. Antes al contrario, forma parte de la esencialidad misma de su significado en cuanto que, de ser intencional la ordenación con que se ha transmitido determinado cancionero, sustituye la lectura atomizada y concluida de cada poema por una interpretación secuencial o ‘narrativa’, que añade nuevos e importantísimos sentidos al convertir lo que era fragmentario en unidad de *obra* o, si se quiere, de *cancionero*. Es decir, que una ordenación intencional de autor hace posible que la microestructura lírica, acrónica y concluida de cada texto poético se integre en una macroestructura narrativa, histórica y secuencialmente continuada. (López Bueno, 2007: 45)

Es muy importante que tengamos en cuenta este dato para entender cabalmente el sentido de los varios textos que la conforman –poesías y prosas–, como partes de un conjunto armónico, un *cuerpo*, que de por sí ya tiene un significado. En palabras del propio Lope en el prólogo de la obra:

[...] y formado de varias partes un cuerpo quise que le sirviese de alma mi buen deseo. (Lope de Vega, *Obras poéticas*, pág. 533)

La intención de Lope no fue el de dar a la estampa una simple antología de sus «papeles», sino organizar su libro como un macrotexto estructurado¹³, a la manera de un cancionero *sui generis*, con la literatura como tema principal: un cancionero no ya amoroso o intimista a la manera de Petrarca, sino metaliterario¹⁴.

¹² Rodríguez-Moñino (1965: 19-24); A. Blecua (1967-1968 y 1981: 81ss.). Más recientemente, Dadson (2011) ha matizado esta afirmación al llamar la atención sobre la difusión de la poesía a través de cancioneros y romanceros impresos, aunque admite que el caso de Lope de Vega fue del todo excepcional.

¹³ Para el concepto de macrotexto cf. Corti (1975 y 1976: 145 ss.).

¹⁴ Novo (1998: 280, n. 68) señala acertadamente que esta etapa vivencial de Lope (1616-1626), de fuertes connotaciones metaliterarias, debería quizás denominarse «ciclo metaliterario». Nosotros pensamos de manera similar, pero quizás para el período 1621-1630. Sánchez Jiménez (2018: 277ss.) considera, en cambio, que debería estar incluido en el «ciclo de *senectute*». Cf. también Campana (1999: 808).

Además, con esta obra Lope da comienzo a una serie de obras misceláneas publicadas entre 1621 y 1630 en las que el componente lírico es secundario y la intención autopromocional muy patente, y que guarda especial similitud con su publicación siguiente (*La Circe, con otras rimas y prosas*, 1624)¹⁵, dando pie así a la creación de un subgénero lopiano, la del cancionero metaliterario¹⁶.

Pero centremos ahora el análisis en una parte de este ‘cancionero’: las epístolas. Y es que, al observar la estructura de este *cuerpo* orgánico que es *La Filomena*, notamos que las composiciones con el marbete «epístola» constituyen el grupo más consistente y numeroso, y están colocadas todas de manera compacta en el centro de la obra, tras los poemas principales en octavas reales y la novela corta. El hecho de reunir las de esta manera implica la voluntad de subdividir la obra por géneros o formas métricas, y también indica, quizá, que todas estas composiciones comparten de algún modo determinados rasgos, formales y temáticos. La posición y el espacio que ocupan en el libro¹⁷ nos invitan a reflexionar sobre la importancia de esta sección en la estrategia del autor, y ante todo sobre cómo Lope se inserta en la tradición de la epístola poética, procedente de Horacio¹⁸, y con un largo recorrido en la literatura hispánica¹⁹.

La epístola poética es uno de los géneros barrocos cuya definición es fluctuante²⁰, y cuyos límites se confunden con otros géneros como la sátira²¹, la elegía o los *capitoli*²², confusión facilitada por la elección casi unánime del mismo metro

¹⁵ Nos parece sugerente la propuesta de Profeti (2011: 351) según quien estos dos volúmenes podrían ser calificados de *instant books*. Profeti también subraya la importancia de estas obras de Lope como instrumentos de promoción literaria.

¹⁶ Campana (2000). Ruiz Pérez (2013: 165-167) también ha señalado el principio unitario de los volúmenes no dramáticos ordenados por Lope.

¹⁷ En concreto, desde el folio 108r al folio 180v, de un total de 212 folios, sin contar los folios preliminares, no numerados (Lope de Vega, *La Filomena*, ed. *princeps*).

¹⁸ En concreto, el Horacio del primer libro de epístolas, ya que el segundo presenta características algo diferentes que lo alejan del tono familiar del primero (Campana, 1999: 673-674).

¹⁹ Sobre la epístola poética del Siglo de Oro cf. en general el volumen sobre la epístola editado por López Bueno (2000), y en particular Ruiz Pérez (2000). Véanse también las interesantes consideraciones de Fosalba (2011).

²⁰ López Bueno (1992) ya señaló las dificultades para definir los géneros en el Renacimiento y Barroco. Para más consideraciones, cf. Guillén (1972), Lázaro Carreter (1976:118), Sánchez Robayna (2000) y Núñez Rivera (2013).

²¹ Sobre la polaridad entre sátira y epístola véase Guillén (1972). Más detalles en Campana (1999: 665-666).

²² «cajón de sastre –pseudoforma o antifirma– que durante varias generaciones simbolizó un desconcierto poético en Italia» (Guillén, 1972: 23).

(tercetos encadenados) para las cuatro modalidades poéticas²³. En el siglo XVI y hasta entrado el siguiente, las formas procedentes de la tradición petrarquista, por un lado, y los géneros heredados de la época clásica, por el otro, se encontraban en pleno proceso de disolución, en una fase en que el sistema genérico –nunca inmutable de por sí– estaba sometido a un profundo reajuste, y en el que pervivían junto a los modelos más tradicionales algunos moldes innovadores que invadían el terreno de otros géneros, con lo que en varias ocasiones resulta difícil encasillar las composiciones en una determinada taxonomía, por muy flexible que ésta sea²⁴.

Si los límites del género son borrosos, ¿cuál es el ‘principio epistolar’ que las une y nos permite clasificar estas composiciones como epístolas? La crítica ha señalado algunas características²⁵: el aspecto formal de una carta (el nombre de la persona a la que se dirige la epístola aparece casi siempre en los primeros versos, una despedida final); el tono familiar; la presencia de detalles personales, preguntas directas, anécdotas y digresiones; una andadura errática en la que es fácil saltar de un tema a otro; la presencia de tópicos recurrentes, como la alabanza de la vida campestre o la *aurea mediocritas*; la presencia de temas filosóficos, como la reflexión sobre la existencia²⁶.

El primer punto es muy importante: la ‘apariencia’ de una carta, es decir, el hecho de que el intercambio epistolar es ficticio, pues aunque la persona a la que

²³ Aunque en la literatura castellana los tercetos fueron los más utilizados para las epístolas en verso, no faltaron ejemplos en los metros más variados, como los endecasílabos sueltos o la silva, entre otros (Campana, 1999: 681-682).

²⁴ López Bueno (1991), Ruiz Pérez (2000: 359 ss.).

²⁵ Sobre la epístola horaciana y su presencia en la literatura española, cf. Morris (1931), Rivers (1954: 180-182), Sobejano (1993), Pozuelo Calero (1993), López Bueno (2000), Sánchez Robayna (2000), Fosalba (2011) y Núñez Rivera (2013), entre otros.

²⁶ Sobejano (1993: 32-35) ha intentado subdividir el género en tres modalidades: la epístola moral, la familiar y la literaria, dependiendo del tono predominante y del destinatario. Pero estas subdivisiones no siempre pueden aplicarse con claridad, ya que –por lo menos en lo que atañe a Lope– es difícil a veces determinar cuál de las tres modalidades es la predominante, y el destinatario no siempre es el que correspondería, siguiendo ese esquema: así es que la epístola quinta de *La Filomena*, al conde de Lemos, no destaca particularmente por su contenido filosófico, mientras que la dirigida a Claudio –considerada por Sobejano como ejemplo de carta literaria– destaca más bien por su tono íntimo y familiar. Por su parte, Guillén (1995: 168-173) también ha intentado una subdivisión de las epístolas lopianas en varias modalidades, como las «de carácter ficticio o novelado», las «epístolas panegíricas», las «satírico-literarias», las «filosóficas» y las «predominantemente morales». Sin embargo, el propio Guillén se percata de que algunas epístolas pueden entrar en más de una definición, como la epístola a Quijada y Riquelme, que puede considerarse satírico-literaria pero también filosófica, por su disquisición sobre el amor platónico. La verdad es que se hace muy difícil clasificar muchas de las epístolas lopianas, por su carácter voluntariamente errático y por mostrar cada una gran variedad de temas y tonos.

vaya dirigida sea real, la epístola se dirige a un público más amplio. La carta personal se envía a un amigo, la epístola se divulga o se imprime en un libro²⁷; el elemento determinante es la voluntad del autor de construir algo literario, una obra que se inserte en una tradición más o menos definida y que como tal tiene que ser leída. Por este motivo es importante no olvidar que el tono familiar y los detalles personales insertos a menudo en las epístolas literarias –y elementos constitutivos del género–, aunque reflejen hechos reales, están siempre tamizados por el filtro de la literatura, convirtiéndose en recursos utilizados para producir el tono familiar e íntimo, son ‘artificios’, por mucho que encierren buenas dosis de veracidad (Guillén, 1991)²⁸.

Las primeras epístolas poéticas del Fénix, escritas entre finales del siglo XVI y 1604, se caracterizan por presentar numerosos rasgos satíricos y mordaces²⁹. Habrá que esperar hasta la publicación de *La Filomena* para encontrarnos con epístolas en las que el autor recrea el género propiamente horaciano y abandona en parte ese tono tan agrio de las primeras, aunque sigan apareciendo toques polémicos. Tres años más tarde, en *La Circe* (1624) reunirá otras seis³⁰. Al comienzo de la tercera década del siglo XVII es, pues, cuando Lope siente de manera más acuciante la necesidad de expresarse a través de ese cauce que es la epístola en verso³¹.

Lope se inserta en la tradición horaciana de manera consistente, con muchos detalles humildes y familiares, objetos cotidianos, chismes privados, notas personales e íntimas, consideraciones morales sobre la vida, motivos como el menosprecio

²⁷ Es evidente que Lope tenía muy claros los límites que separan las cartas de las epístolas literarias. Buena prueba de ello es que al poco tiempo de componer la cuarta epístola de *La Filomena*, dirigida a Diego Félix de Quijada y Riquelme, hacia mediados de mayo de 1621, Lope escribe una carta al mismo amigo, en cuya despedida le declara: «Una carta en verso escribí a vuestra merced; estoy tan poltrón que, por no trasladarla, va en el libro» (Lope de Vega, *Epistolario*, IV, págs. 66-69).

²⁸ De ahí el cuidado que hay que tener al interpretar de manera literal la lírica lopiana como documentos autobiográficos (Carreño 1996).

²⁹ Sobre las epístolas del primer Lope, y su convergencia con la sátira, cf. Campana (1998c).

³⁰ A pesar de que en los epígrafes las epístolas aparecen como nueve, sólo seis son epístolas en verso (terceros encadenados); las otras tres son textos en prosa de muy diferente calibre (Campana, 1999: 579-583). Sobre las epístolas poéticas de Lope, pueden consultarse Estévez Molinero (2000), Mascia (2000) y Porteiro Chouciño (2008).

³¹ Después de este período en sólo dos ocasiones volverá a recurrir al molde epistolar: en la epístola a Micael de Solís Ovando, publicada en el *Laurel de Apolo* (1630) y en la póstuma y mal denominada *Égloga a Claudio*, la última de su vida y quizás una de las más logradas, compuesta, al parecer, a principios de 1632, y publicada póstumamente en *La Vega del Parnaso* (1637) (Rozas, 1983: 171-172). Fosalba (2011: 368ss.) considera a Lope uno de los poetas españoles más horacianos en sus epístolas.

de la corte y la alabanza de la aldea o reflexiones sobre la verdadera amistad³², características propias del *sermo humilis* asociado al género. Pero al lado de estos elementos, en los dos grupos de epístolas afloran variadamente también todas sus preocupaciones y anhelos, con sus quejas reiteradas contra los envidiosos y murmuradores, su afán de rodearse de admiradores y amigos, a los que alaba sin apenas moderación y, sobre todo, la función metacrítica o metaliteraria que caracteriza gran parte de esas composiciones³³.

Pero hay más: el grupo de «epístolas» de *La Filomena* incluye dos composiciones que no son de Lope: una es la llamada epístola «Amarilis a Belardo» –la sexta–, y la otra es la epístola «Baltasar Elisio de Medinilla a Lope de Vega», la décima. Si queremos estudiar la función de cada género y el significado de cada composición desde la perspectiva global de la obra, considerando el *libro* en su conjunto como unidad significativa, no podemos dejar de lado las composiciones de otros autores que Lope incluyó en él.

El orden interno del grupo de epístolas no sigue criterios cronológicos, pues habría sido diferente de haberlas impreso Lope según la fecha en que fueron compuestas, según podemos apreciar en el esquema siguiente:

5 ^a	enero 1607-julio 1608
2 ^a	invierno de 1608
9 ^a	finales de 1611-principios de 1612
6 ^a	¿hacia 1612? ¿hacia 1620?
3 ^a	antes de 1617
10 ^a	antes de 1617
6 ^a	¿hacia 1612? ¿hacia 1620?
7 ^a	principios 1620-principios 1621
8 ^a	después de febrero de 1621
1 ^a	febrero-mayo de 1621
4 ^a	abril-mayo 1621 ³⁴

³² Véanse las epístolas tercera y nona de *La Filomena*, a Baltasar Elisio de Medinilla y Juan de Arguijo, respectivamente; y en *La Circe* la cuarta y la quinta, a Francisco de Herrera Maldonado y a Matías de Porras.

³³ Son interesantes las consideraciones de García Reidy (2013: 28) sobre la conciencia profesional de Lope: «Hablar de conciencia profesional o autorial de un escritor significa detectar las reflexiones metaliterarias presentes en sus textos».

³⁴ Nuestra cronología coincide sustancialmente con la propuesta por Sobejano (1990: 18), quien prescinde de las epístolas de Amarilis y Baltasar Elisio de Medinilla (6^a y 10^a) y ordena las ocho epístolas de Lope de esa manera: 5^a, 2^a, 9^a, 3^a, 1^a, 7^a, 8^a, 4^a. La única discrepancia se da con la epístola primera que, según Sobejano, fue

Por lo tanto, otros criterios guiaron al autor. Siguiendo su orden, tenemos en primer lugar la epístola a Francisco de la Cueva y Silva, cuyo propósito principal es contestar al anónimo autor de un manuscrito titulado *Examen crítico de la canción que hizo Lope de Vega a la venida del duque de Osuna*, que se difundió a principios de 1621 –por lo tanto, solo pocos meses antes de la publicación de *La Filomena*–, donde se criticaba ferozmente a Lope por no ser un hombre docto y no seguir lo preceptos aristotélicos. Cronológicamente, no era más que el último ejemplo del acoso del que el autor se sentía objeto, y por eso la epístola, como una pieza de artillería pesada, está colocada en primer lugar, dando paso a su indignación contra los murmuradores envidiosos. Ese tono polémico, justo al comienzo del grupo de epístolas, nos da la clave de lectura de todas las demás, y convierte esta sección, a partir de este primer texto, en un arma de debate y de autodefensa del autor.

La epístola segunda, a Gregorio de Angulo, es una defensa de su quehacer teatral, siguiendo muy de cerca los argumentos e incluso el tono del *Arte nuevo*, que fue publicado aproximadamente en las mismas fechas en que la presente epístola fue compuesta; Lope afirma aquí que prefiere ganarse la vida con el vulgo de los corrales que servir a un noble, rechaza la adulación servil y desprecia la nobleza de sangre, frente a la verdadera virtud que consiste en obrar bien. Por mucho que estos versos respondan a un tópico literario de larga tradición, resultan un poco sorprendentes, puesto que pocos folios después el autor le dedica un elogio desmesurado al conde de Lemos. Reiteramos, como hemos hecho al comienzo de este trabajo, que las declaraciones de Lope hay que tomarla *cum grano salis*, y sobre todo en su justo contexto.

La epístola tercera, a Baltasar Elisio de Medinilla, uno de los mejores amigos de Lope y gran defensor suyo, tiene como tema principal la queja contra envidiosos y detractores, amén de invectivas contra los malos poetas, temas que alternan con el motivo del *beatus ille*, alabando la vida sencilla del campo, contrapuesta a la de la corte.

escrita en 1620; nosotros apuramos más la fecha de esa composición. De todas maneras, queremos subrayar que Sobejano no explica en su artículo cómo ha llegado a las dataciones, sino que se limita a proponerlas, sin más, por lo que no podemos saber de qué manera el crítico ha alcanzado sus conclusiones. Para un análisis pormenorizado de la datación de las epístolas de *La Filomena*, cf. Campana (1999: 266-452, especialmente 275-276).

Entre los varios temas tratados en la epístola cuarta, dedicada a Diego Félix Quijada y Riquelme, destaca el amor platónico³⁵ que Lope declara sentir hacia la que fue su última amante, Marta de Nevares. No falta, una vez más, la crítica a los envidiosos, murmuradores, plagarios y otras ‘plagas’ de la literatura. Lo más interesante es que buena parte del pasaje (vv. 28-54) aparece, con importantes variaciones, en una sátira atribuida a Lope de Vega³⁶ con un violentísimo ataque a Torres Rámila y a Suárez de Figueroa. Si las dos versiones son de Lope, el autor habría reutilizado luego el pasaje en 1621, quitándole toda referencia a personas concretas y rebajando la violencia de la invectiva. En otras palabras, habría intervenido transformando una sátira en una epístola horaciana.

La epístola quinta, dedicada al conde de Lemos, es una epístola panegírica, en la que Lope parece rebajarse a las lisonjas más serviles. Pero la literatura sigue asomando entre los temas de la composición: la burla de los pedantes y la defensa del lenguaje llano, la crítica de los murmuradores y la reafirmación de su ‘yo’ poético en los versos finales.

La llamada «epístola» sexta es la conocida como *Amarilis a Belardo*, en la que una supuesta poetisa peruana escribe al Fénix, elogiándole extremadamente y trazando su propia biografía como escritora³⁷. No nos alargaremos sobre la cuestión de la autoría, ahora secundaria, sino que nos centraremos en dos aspectos: en primer lugar, el género de la composición y, en segundo lugar, el propósito de haberla insertado aquí.

Como ya hemos apuntado, aunque la gran mayoría de las epístolas poéticas del Siglo de Oro se vertieron en tercetos encadenados, no faltaron ejemplos en otros metros. Ahora bien, *Amarilis* escribe su «epístola» en estancias de 18 versos con *commiato* final, un esquema perteneciente a la canción petrarquista y que al parecer nunca fue utilizado anteriormente en la literatura en lengua castellana para las epístolas poéticas³⁸. Algunos críticos han apuntado a que esta irregularidad se debe al supuesto sexo femenino de la autora (los tercetos serían expresión de la amistad

³⁵ El motivo del amor platónico se desarrollará más profundamente en *La Circe*, donde dedicará al tema una epístola (la segunda, dirigida a fray Plácido Tosantos: Lope de Vega, *Obras poéticas*, págs. 1116-1126).

³⁶ Cf. Entrambasaguas (1932: II, 351-366) y Campana (1999: 339-340).

³⁷ Sobre esta epístola, cf. Campana (1999: 362-390), con más bibliografía sobre el tema. Entre los estudios posteriores, pueden citarse, entre otros, Aladro y Ramos-Tremolada (2015) y Vinatea (2017), con los que, sin embargo, discrepamos sobre la identidad de *Amarilis*. Señalamos también la edición del poema de Vinatea (2009).

³⁸ Sobre el género de esta composición, cf. un análisis más exhaustivo en Campana (1999: 681-689).

femenina, las estancias de canción resultarían más dulces y blandos, frente a los tercetos secos y conceptuosos), pero se trata a nuestro juicio de consideraciones subjetivas y desmentidas por hechos concretos: el terceto fue utilizado también por escritoras del Renacimiento y es un metro más propio de composiciones familiares e intimistas, como la epístola horaciana perteneciente al estilo bajo (*sermo humilis*), mientras que las estancias de canción tienden a formar parte de los géneros altos, a los que sin duda se adscribe esta composición.

Pero más allá del metro –que no puede ser el único factor determinante en la adscripción a un género–, *Amarilis a Belardo* carece de algunos de los rasgos más característicos del género epistolar, como la invocación inicial del destinatario; el tipo de tratamiento (el «tú», propio de los géneros elevados, como la canción panegírica) –Lope, en su respuesta, utiliza el «vos», el habitual en las epístolas familiares–³⁹; la andadura errática y las digresiones típicas de la epístola horaciana (bien presentes, en cambio, en la respuesta de Lope); las fórmulas de regreso tan propias del género. Por el contrario, presenta una estructura perfectamente calibrada entre sus partes, en la que las argumentaciones avanzan de manera lógica y ordenada.

El marbete «epístola» aplicado al poema es el probable resultado de la indefinición que acompañó el género epistolar al pasar de la literatura latina a la vulgar, a falta de preceptivas que definiesen exactamente los géneros no mencionados por Aristóteles. No hay que olvidar que son infinitas las composiciones poéticas que utilizan el procedimiento epistolar o se dirigen a un interlocutor: odas, sonetos, epigramas, canciones y todo género de composición en verso, sin que podamos, sólo por ello, encasillarlas todas dentro del género epistolar.

Pero las motivaciones que indujeron a Lope a incluir aquí esta composición no se deben únicamente a la indefinición del género, sino al hecho de que cumple una función importante y bien definida dentro de la estructura del grupo de las epístolas. El propósito principal de *Amarilis a Belardo* es el elogio de Lope de Vega y la demostración de que era poeta apreciado y admirado fuera de España, de que su fama había cruzado el océano, en un intento de contrarrestar las críticas que el Fénix –*peregrino en su patria*– recibía en su país⁴⁰. En su respuesta –la epístola séptima, *Belardo a Amarilis*– Lope traza su autobiografía poética, porque como Amarilis le ha contado quién es, él tiene que responder en iguales términos. Todo

³⁹ Para las fórmulas de tratamiento en el Siglo de Oro, y especialmente las utilizadas por Lope en *La Filomena*, cf. Campana (1999: 770-777).

⁴⁰ Recuérdense los versos de *Amarilis a Belardo*: «En tu patria, Belardo (mas no es tuya), / no sientas mucho verte peregrino» (Lope de Vega, *Obras poéticas*, pág. 744, vv. 91-92).

eso no hubiera sido suficientemente justificable de no haberle escrito alguien desconocido y lejano, pues a ningún poeta de la península Lope hubiera podido escribir una epístola explicando quién es, debido a su fama. Lope ‘necesita’ la presencia de «Amarilis indiana» para introducir su autoalabanza, y por tanto ésta es un elemento muy importante en la coherencia del grupo epistolar de *La Filomena* y en su estrategia promocional.

La epístola octava a Francisco de Rioja es la más extensa de las epístolas en verso de *La Filomena*⁴¹. Se trata de una epístola bastante ‘culto’ y poco ‘familiar’ dentro de la tradición horaciana, que aspira a ser como otro *Laurel de Apolo* en miniatura, pues en ella se hace el panegírico de los más famosos ingenios de su tiempo⁴². El texto está además ‘trufado’ –como todas las epístolas del libro– de referencias polémicas contra los malos poetas y la defensa del estilo llano.

La epístola nona, a Juan de Arguijo, es una pausada reflexión del Fénix sobre su propia vida, abrazando el ideal estoico del que ha encontrado la paz refugiándose en los libros, ajeno a los avatares de la fortuna, otro tópico del género horaciano. Lope afirma aquí no abrigar ya ni esperanzas ni pretensiones, aunque sabemos muy bien que tal afirmación no se corresponde con la realidad; de hecho, no obstante el tono sosegado de la epístola, el autor no puede evitar en algunos pasajes aludir a los que le critican⁴³.

La epístola décima, compuesta por Baltasar Elisio de Medinilla, aparte de alabar al Fénix, es un elogio del sosiego y la tranquilidad de la aldea contrapuestos a los peligros de la ciudad, receptáculo de vicios y maldades⁴⁴. Lope la colocó al final del grupo epistolar con la intención de homenajear al amigo trágicamente muerto y dar paso a la elegía –en tercetos– que el Fénix compuso para honrarle y que viene a continuación. De esta manera se mantiene la agrupación por metros en la estructura del libro (todas las composiciones en tercetos están juntas). Sin embargo, no

⁴¹ Es interesante –y curioso– saber que el anhelado cargo de cronista que había quedado vacante con la muerte de Pedro de Valencia, el 10 de abril de 1620, recayó finalmente –en septiembre de 1621– en Francisco de Rioja, el dedicatario de esta epístola. *La Filomena* fue publicada pocos meses antes de que éste obtuviese el cargo (López Bueno, 1984: 20-23).

⁴² Recordemos que, aunque en menor medida, aparece también un pequeño Parnaso poético en las epístolas segunda (Lope de Vega, *Obras poéticas*, págs. 712-713, vv. 244-279) y novena (*ibid.*, págs. 785-786, vv. 178-219). Para un estudio detallado de esta epístola, cf. Campana (1999: 401-424), con un apéndice en el que están listados todos los nombres elogiados por Lope.

⁴³ Sobre la datación de la epístola y la importancia que tiene para su correcta interpretación, cf. Campana (1998b).

⁴⁴ Señalamos la posibilidad de que esta epístola sea la respuesta de Medinilla a la que el propio Lope le dedica en esta misma obra, la epístola tercera (Campana, 1999: 447-448).

está de más señalar que el hecho de juntar las dos composiciones puede ser un indicador de la *contaminatio* entre los dos géneros –la epístola y la elegía– en la época en la que Lope da forma a *La Filomena*⁴⁵.

La secuencia temática, pues, es la siguiente: 1) crítica a los envidiosos 2) defensa de su teatro, desprecio de la servidumbre 3) crítica de la envidia y murmuración 4) amor platónico 5) elogio del mecenas 6) elogio de Lope (Amarilis) 7) autobiografía poética (autoalabanza) 8) elogio de los poetas de su tiempo, 9) reflexión sobre su vida pasada, 10) menosprecio de la corte y alabanza de la aldea (Medinilla).

Lope parte de una profunda indignación hacia sus detractores y de la humillación que suponía para él tener que someterse a los caprichos de un noble; pero poco a poco llega a presentar una imagen más sosegada, maniobra que empieza especialmente con la epístola cuarta, apta para ofrecer al público y al círculo de personas importantes que le interesaban una imagen favorable de sí mismo⁴⁶, en la que intenta justificar su desarreglada vida privada alegando que su amor hacia Marta es puramente platónico; sigue con la epístola quinta, que no es más que un elogio desmesurado al conde de Lemos, con la evidente intención de captar su favor, y a continuación coloca la composición de Amarilis, en la que se le elogia profusamente. Lope contesta con un autorretrato poético, en el que no pierde la ocasión para presentarse como persona virtuosa, a la que no le preocupan ni envidias ni murmuraciones. Después de los elogios a su ex-mecenas y a sí mismo, con la epístola octava pasa a alabar el círculo poético de la España de su tiempo, evidentemente, a sus acólitos. Todo se cierra con dos composiciones: por un lado, la epístola quizá más filosófica, en la que el ‘yo’ poético de Lope contempla resignado la vida transcurrida, afirmando haber encontrado refugio en los libros; por el otro, la epístola del amigo Medinilla que, en un tono muy parecido a la anterior, elogia el estudio y la vida campestre.

Dentro de este volumen, las epístolas constituyen un conjunto bien estructurado y funcional, y siguen una pauta meditada que les confiere una coherencia

⁴⁵ Así lo señala Novo (1996: 246-247), considerándolo como una prueba de la contaminación de los dos géneros «a la altura de 1615». Sin embargo, la elegía fue compuesta poco antes de la publicación de *La Filomena*, entre septiembre de 1620 y mayo de 1621, pues Medinilla murió el 30 de agosto de 1620. Calvo (2020: 155-157) aporta una interesante contribución a esta relación intergenérica y a la intertextualidad entre la elegía y la epístola tercera, la que el propio Lope dedica a Medinilla.

⁴⁶ Sobejano (1990: 18) ve en la sucesión de temas de ese *corpus* epistolar «un movimiento [...] que arranca de cierta susceptibilidad vulnerable y que persigue la aceptación, el reconocimiento, la seguridad».

como macrotexto, dentro del esquema ya estructurado del libro en sí. El principal objetivo de Lope al ordenar los poemas, escritos en diferentes períodos, fue el de defenderse de las críticas recibidas por sus detractores literarios, rodeándose de partidarios y amigos para poner en marcha una estrategia promocional que le permitiera alcanzar los objetivos que se había propuesto, a saber, un puesto de cronista o el ansiado mecenazgo, por mucho que lo denegara. Todas las composiciones están salpicadas de ataques a los envidiosos y murmuradores, pullas contra los malos poetas, defensas de su quehacer poético, y apologías del estilo llano frente a la nueva moda gongorina. La literatura, o más bien, la metaliteratura es el *leit motiv* de este macrotexto, y de *La Filomena* en general⁴⁷.

Para concluir, sabemos que no obstante estos intentos de granjearse los grandes favores esperados, Lope nunca obtuvo lo que tan insistentemente buscó; es más, vio cómo, poco a poco, la competencia de autores noveles comenzaban a disputarle el éxito en el las tablas y cómo la poesía gongorina adquiría cada vez más adeptos. Pero, hasta algunos años más tarde, el sentimiento de desengaño⁴⁸ no caló hondo en su producción y el Fénix mantuvo viva la esperanza, con una febril actividad literaria. En 1621, Lope de Vega, ruiseñor desafiado, se encuentra en la cumbre de su carrera poética, y, desde una posición de fuerza, contesta virulentamente a todos los ataques, confiado en el reconocimiento de las instituciones y en los laureles de la fama. La vida no le otorgó lo primero, pero la posteridad le concedió lo segundo.

⁴⁷ Novo (2010: 133, n. 5) también ha destacado que los versos metapoéticos se acrecientan en la producción de Lope a partir de *La Filomena*, y en especial en sus epístolas.

⁴⁸ Sánchez Jiménez (2020) apunta a la presencia de la voz desengañada del poeta en los sonetos finales del volumen que confiere un cariz neoestoico a todo el cancionero. Pensamos, sin embargo, que este sentimiento, presente también en otras composiciones de *La Filomena*, como la epístola novena, forma parte del tópico estoico del poeta retirado entre sus libros y no se corresponde al estado de ánimo principal de Lope en esta época de su vida ni al objetivo fundamental de la obra.

OBRAS CITADAS

- ALADRO, Jordi, y RAMOS-TREMOLADA, Ricardo, «La *Epístola de Amarilis a Belardo*, una misiva del Perú mestizo a España», *Hipogrifo*, 3.1, 2015, págs. 69-87.
- ASENSIO, Eugenio, ed., Lope de Vega, *Huerto deshecho*, ed. facsímil, Madrid, s. e., 1963.
- BERSHAS, Henry N., «Lope de Vega and The Post of Royal Chronicler», *Hispanic Review*, 31, 1963, págs. 109-117.
- BLECUA, Alberto, «Algunas notas curiosas acerca de la transmisión poética española en el siglo XVI», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 32, 1967-1968, págs. 113-138.
- , «El entorno poético de Fray Luis», *Academia Literaria Renacentista I. Fray Luis de León*, ed. de Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, págs. 77-99.
- CALVO, Florencia, «Lope y Baltasar Elisio de Medinilla: sus epístolas en la estructura de *La Filomena*», *Atalanta*, 8.2, 2020, págs. 147-160.
- CAMPANA, Patrizia, «De Cervantes a Lope de Vega: dos notas sobre la novela ejemplar», *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. por Antonio Pablo Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998a, págs. 445-452.
- , «Hacia una edición anotada de *La Filomena* de Lope de Vega: la epístola a Juan de Arguijo», *Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos*, coord. por Antonio Chas Aguión *et alii*, A Coruña, Universidade Da Coruña, 1998b, vol. 1, págs. 135-144.
- , «Sátira y epístola en el primer Lope», *Anuario Lope de Vega*, 4, 1998c, págs. 65-74.
- , «*La Filomena* de Lope de Vega», tesis doctoral dirigida por Alberto Blecu, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.
- , «*La Filomena* de Lope de Vega como género literario», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. de Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro, Madrid, Castalia, 2000, vol. 1, págs. 425-432.

- CARREÑO, Antonio, «‘De mi vida, Amarilis, os he escrito / lo que nunca pensé’: la biografía lírica de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 2, 1996, págs. 25-44.
- CASE, Thomas E., *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Valencia, University of North Carolina Publications of the Department of Romance Languages, 1975.
- CIMADEVILLA ABADÍE, María, «‘Vivir las letras’: Lope de Vega y el mecenazgo de los Afán de Ribera», *RILCE*, 35.3, 2019, págs. 822-840.
- CONDE PARRADO, Pedro, «*Invectivas latinescas*. Anatomía de la *Expostulatio Spongiae* en defensa de Lope de Vega», *Castilla. Estudios de Literatura*, 3, 2012, págs. 37-93.
- CONDE PARRADO, Pedro y TUBAU MOREU, Xavier (edición y traducción), *Expostulatio Spongiae. En defensa de Lope de Vega*, Madrid, Gredos-Prolope, 2015.
- CORTI, Maria, «Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo di I. Calvino», *Strumenti Critici*, 27, 1975, págs. 182-197.
- , *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976; 4ª ed. 1985+.
- DADSON, Trevor J., «La difusión de la poesía española impresa en el siglo XVII», *Bulletin Hispanique*, 113.1, 2011, págs. 13-42.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos* (1932); 2ª ed. ampliada en *Estudios sobre Lope de Vega*, vol. 1, Madrid, CSIC, 1946, reimpr. 1967, págs. 63-580; vol. 2, Madrid, CSIC, 1947, págs. 11-411.
- , «Las justas poéticas en honor de San Isidro, en relación con Lope de Vega», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 4, 1969, págs. 27-133.
- ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel, «Epístolas en clave ficticia de Lope de Vega: a propósito del género y la literariedad», en *La epístola. Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro V*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, págs. 295-309.
- FESTINI, Patricia, «‘Cantar más alto que hasta ahora intento’: en torno a la segunda parte de *La Filomena*», *Atalanta*, 8.2, 2020, págs. 127-146.

- FOSALBA, Eugenia, «Acerca del horacianismo de la epístola poética siglodorista: algunas cuestiones previas», *eHumanista*, 19, 2011, págs. 357-375.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, «El entramado paratextual de *La Filomena*: modelo editorial y modelo literario», *Atalanta*, 8.2, 2020, págs. 98-112.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, «*Expostulatio Spongiae redux*. Aristóteles versus Horacio», *Analecta Malacitana*, 34.2, 2011, págs. 497-516.
- GUILLÉN, Claudio, «Sátira y poética en Garcilaso», *Homenaje a Casaldueño*, ed. de R. Pincus Sigle y Gonzalo Sobejano, Madrid, Gredos, 1972, págs. 209-233; reimpr. en su *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, págs. 15-48.
- , «Al borde de la literariedad: literatura y epistolaridad», *Tropelías*, 2, 1991, págs. 71-92.
- , «Las epístolas de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 14, 1995, págs. 161-177.
- JAMESON, A. K., «Lope de Vega's Knowledge of Classical Literature», *Bulletin Hispanique*, 38, 1936, págs. 444-501.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Estudios de poética (La obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1976; 2ª ed. 1979.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, ed., Francisco de Rioja, *Poesía*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas 196), 1984.
- , «Presentación. De la historia externa de este volumen a la historia interna de la silva», en *La silva. Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro I*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, págs. 5-15.
- , «La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI», *Edad de Oro*, 11, 1992, págs. 99-111.
- , «De poesía lírica y poesía mélica: sobre el género 'canción' en Fernando de Herrera», *Hommage à Robert Jammes*, coord. de Francis Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, págs. 721-738.

- , «El canon epistolar y su variabilidad», *La epístola. Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro V*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, págs. 11-26.
- , «Más sobre el orden de los cancioneros poéticos: el caso de *Algunas obras* de Fernando de Herrera», *Calíope*, 13.1, 2007, págs. 45-60.
- MASCIA, Mark J., «Poetry as theory: Lope de Vega's *Epístola* as arbiter of proper discourse», *Hispanic Journal*, 21.2, 2000, págs. 481-500.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan, «Apuntes para una bibliografía de las obras no dramáticas atribuidas a Lope de Vega», *Revue Hispanique*, 74, 1928, págs. 345-572.
- MOLL, Jaime, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla, 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española*, 56, 1974, págs. 97-103.
- MORRIS, E. P., «The Form of the Epistle in Horace», *Yale Classical Studies*, ed. de Austin M. Harmon, New Haven, Yale University Press, 1931, vol. 2, págs. 79-114.
- NOVO, Yolanda, «La elegía en el primer tercio del siglo XVII: en torno a Lope de Vega», *La elegía. III Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, págs. 227-260.
- , «“Canté versos *bucólicos* / con pastoril zanpoña, melancólicos”. Formas y géneros del bucolismo lopiano en torno a *Rimas*», *Anuario Lope de Vega*, 4, 1998, págs. 253-280.
- , «La imagen del humanista teorizador: poética y metapoética de Lope de Vega (en filigrana sonetística) », *RILCE*, 26.1, 2010, págs. 118-138.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «La humilde sumisión el ornato huye. Epístola y poesía lírica en el Siglo de Oro», en *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*, coord. de Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway, London, Tamesis, 2013, págs. 49-66.
- PADILLA, Tania, «Lope último: los pliegos sevillanos (1621-1696)», *Arte Nuevo*, 4, 2017, págs. 357-381.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Bibliografía madrileña de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1891-1907; ed. facsímil, Amsterdam, Gérard Th. Van Heusden, 1971, 3 vols.

- PORTEIRO CHOUCIÑO, Ana María, «La recepción en las epístolas poéticas de Lope de Vega», en *Lectores, editores y audiencia. La recepción en la literatura hispánica*, dir. y coord. de María Cecilia Trujillo Maza, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, págs. 461-466.
- POZUELO CALERO, Bartolomé, «La oposición *sermo / epistola* en Horacio y en los humanistas», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I Simposio sobre Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, ed. de José María Maestre Maestre y Joaquín Pascual Barea, Cádiz, Instituto de Estudios Turo-lenses (CSIC) y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993, vol. 2, págs. 837-850.
- PROFETI, Maria Grazia, «Un escritor ‘moderno’: Lope de Vega», en *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, ed. de Manfred Tietz y Marcella Trambaioli, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, págs. 345-360.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Lope de Vega y el mecenazgo a través de las ‘dedicatorias’ de las partes XIII a XX de sus comedias», *Atalanta*, 7.1, 2019, págs. 137-166.
- RIVERS, Elias L., «The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature», *Hispanic Review*, 22, 1954, págs. 175-194.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, pról. de Marcel Bataillon, Madrid, Castalia, 1965; 2ª ed. 1968+.
- ROZAS, Juan Manuel, *Lope de Vega y Felipe IV en el ‘ciclo de senectute’*, Badajoz-Cáceres, UNEX, 1982; reimpr. revisada en sus *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. de Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 73-131+.
- , «El género y el significado de la *Égloga a Claudio* de Lope de Vega», *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, vol. 2, Madrid, Cátedra, 1983, págs. 465-484; reimpr. en sus *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. de Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 169-196, con el título «El género y el significado de la *Égloga a Claudio*»+.
- , «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)», en *Literatura en Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984, págs. 69-99; reimpr. en sus *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. de Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 133-168+.

- RUIZ PÉREZ, Pedro, «La epístola entre dos modelos poéticos», en *La epístola. Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro V*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, págs. 311-372.
- , *Historia de la literatura española. 3. El siglo del arte nuevo 1598-1691*, Barcelona, Crítica, 2010.
- , «Los pliegos de Lope», *eHumanista*, 24, 2013, págs. 165-193.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope de Vega. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018.
- , «Perfil autorial en los sonetos de *La Filomena* (1621), de Lope de Vega», *Studia Aurea*, 14, 2020, págs. 367-394.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «La epístola moral en el Siglo de Oro», *Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro V (1998)*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, págs. 129-149.
- SOBEJANO, Gonzalo, «Confianza y literatura: las epístolas poéticas de Lope de Vega», *Ínsula*, 520, 1990, págs. 17-20.
- , «Lope de Vega y la epístola poética», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. de Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. 1., págs. 17-36.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Rapports de contamination entre texte et paratexte dans les Partes de Comedias de Lope de Vega», *Littératures classiques*, 83, 2014, págs. 253-272.
- TROPÉ, Hélène, «Los paratextos de la *Parte XIII de Comedias de Lope de Vega*. Texto y contexto», *Anuario Lope de Vega*, 21, 2015, págs. 153-172.
- TUBAU, Xavier, *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*, tesis doctoral dirigida por Alberto Blecua, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.
- , «Temas e ideas de una obra perdida: la *Spongia* (1617) de Pedro de Torres Rámila», *Revista de Filología Española*, 90.2, 2010, págs. 303-330.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. de Agustín González de Amezúa, 4 vols.; vol. 1: Madrid, Tipografía de Archivos, 1935; vol. 2: Madrid, Escelicer, 1940; vol. 3: Madrid, Artes Gráficas Aldus, 1941; vol. 4: Madrid, Artes Gráficas Aldus, 1943.

- , *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos*, ed. *princeps*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1621, a costa de Alonso Pérez. [Ejemplar consultado en microfilm: Biblioteca Nacional de Madrid, R/3074].
- , *Obras poéticas*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969; nueva ed. Barcelona, Planeta, 1983; 2ª ed. 1989+.
- VINATEA, Marina, ed., *Epistola de Amarilis a Belardo*, Madrid, Iberoamericana, 2009.
- , «Amarilis, “primicia” del imperio español y de la línea equinoccial, sirena», *Bulletin Hispanique*, 119.1, 2017, págs. 299-314.
- ZAMORA LUCAS, Florentino, *Lope de Vega censor de libros*, colección de aprobaciones, censuras, elogios y prólogos de Fénix que se hallan en los preliminares de algunos libros de su tiempo, con notas biográficas de sus autores, Larache, Artes Gráficas Boscá, 1941.



ERCILLA, LA GUERRA JUSTA Y EL DUELO. FUENTES Y RAZONES

Luis GÓMEZ CANSECO
Universidad de Huelva (España)
canseco@uhu.es

Recibido: 24 de agosto de 2020
Aceptado: 17 de octubre de 2020
<https://doi.org/10.14603/8C2021>

RESUMEN:

El canto XXXVII de la tercera parte de *La Araucana* se inicia con un excursus sobre la guerra justa y el duelo, que Ercilla utilizó como prefacio para tratar de la anexión de Portugal por parte de Felipe II. El pasaje ha sido reiteradamente estudiado desde muy diversos puntos de vista, pero se ha obviado que su fuente directa es el *Tratado de la guerra y el duelo*, que compuso su padre, Fortún García de Ercilla, en 1528.

PALABRAS CLAVE:

Alonso de Ercilla; *La Araucana*; Fortún García de Ercilla; *Tratado de la guerra y el duelo*; guerra justa; duelo; Juan Ginés de Sepúlveda; Bartolomé de las Casas.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 8 (2021) / ISSN: 2297-2692

ERCILLA, JUST WAR, AND DUEL. SOURCES AND REASONS.

ABSTRACT:

The canto XXXVII of the third part in *La Araucana* begins with an excursus on Just War and duel that Ercilla used as a preface to his commentary on the annexation of Portugal by Philip II. The passage has been studied from different points of view, but without ever considering that his direct source is the *Tratado de la guerra y el duelo* by the poet's father, Fortún García de Ercilla (1528). Besides being a late homage to the paternal memory, this fact conditions the political reading of the text.

KEYWORDS:

Alonso de Ercilla; *La Araucana*; Fortún García de Ercilla; *Tratado de la guerra y el duelo*; Just War; Duel; Juan Ginés de Sepúlveda; Bartolomé de las Casas.



Para mi doña Mercedes, sabia araucana

Por la razón que fuese, Ercilla decidió dar remate a la tercera y última parte de *La Araucana* (1589) con un canto consagrado a la anexión de Portugal, que Felipe II consumó en 1580. Conforme a la información que suministra Cristóbal Mosquera de Figueroa en su *Comentario en breve compendio de disciplina militar* (1596), parece que el poeta tuvo la intención de componer un poema épico sobre ese conflicto provocado por la ausencia de heredero para la corona lusa: «No trataremos largamente en este elogio —escribe el sevillano— de estas últimas jornadas, porque don Alonso de Ercilla ha comenzado a escribir estas vitorias en verso numeroso y, procediendo con la felicidad que de su ingenio se espera, pondrá en olvido todos los demás escritos» (fols. 174v-175r)¹. Ercilla no llegó a rematar ese proyecto y desde luego nunca lo publicó. No resulta improbable, sin embargo, que utilizara las estrofas compuestas hasta ese momento para dar cierre a *La Araucana*. De hecho, el canto XXXVII, donde se ocupa de la contienda portuguesa, comienza con un exordio de transparente naturaleza épica:

Canto el furor del pueblo castellano
con ira justa y pretensión movido
y el derecho del reino lusitano
a las sangrientas armas remitido,
la paz, la unión, el vínculo cristiano
en rabiosa discordia convertido,
las lanzas de una parte y otra airadas
a los parientes pechos arrojadas. (XXXVII, 1-8)²

En ese punto y hasta el verso 104, se aplaza el asunto luso para introducir un excursus sobre la guerra justa y la licitud del duelo bajo determinadas circunstancias. La justificación de la guerra encaja como anillo al dedo en el discurso del poema, pues no en vano va iniciarse un conflicto bélico para dilucidar los derechos sobre el trono portugués. Sin embargo, las consideraciones sobre el duelo resultan por completo impertinentes, pues ningún duelo va a referirse a lo largo del canto. Bien es verdad que la tercera parte del poema se abre en el canto XXX, con una condena

¹ Aunque se imprimiera en 1596, el texto tiene aprobación de 1591 y contaba con una primera versión ya hacia 1586. Véase al respecto León Gustá (1996). Este trabajo forma parte de los proyectos *Vida y escritura II* [PID2019-104069GB-I00] y *La Araucana* [UHU-1241597], así como del CIPHCN.

² Janik (1969: 97) señaló la deuda de estos versos con el preludio de la *Farsalia*, donde Lucano anuncia la intención y asunto de su canto.

de los desafíos individuales, de la que poeta se sirvió para retomar el combate singular entre Rengo y Tucapel, que había dejando en suspenso en 1578. Al finalizar la segunda parte se leía: «Tenemos hoy la prueba aquí en la mano / de Rengo y Tucapel, que, peleando / por solo presunción y orgullo vano, / como fieras se están despedazando» (XXX, 49-52).

En lo que corresponde a los dos caciques araucanos, por más que sean presentados bajo el prisma de los héroes clásicos, no hay que olvidar que son indígenas que rigen sus disputas al margen de las disquisiciones teóricas que teólogos y juristas hicieron sobre los duelos en Europa. En cuanto a la conexión entre la guerra justa y el desafío individual que se hace en el canto XXXVII, solo cabe decir que se trata de cuestiones inconexas y, en principio, completamente independientes entre sí. Cabría, pues, preguntarse qué razón llevó a Ercilla a mezclar aquellas berzas con estos capachos.

A la hora de explicar la presencia estas reflexiones sobre los desafíos en *La Araucana*, la crítica ha pasado casi de puntillas. Tan solo William Mejías-López (1994) ha atendido al asunto para concluir que Ercilla estaría condenando las disposiciones y prácticas sobre el duelo en Castilla, al tiempo que vertería en sus versos un elogio tácito de los usos y acuerdos araucanos, tomados en asamblea y que rigen el enfrentamiento entre Tucapel y Rengo³. Esa inclinación hacia los indígenas ha marcado también la línea de separación respecto al concepto de guerra justa, pues hay quien ha sostenido que le sirve al poeta para justificar la expansión del imperio y quien, por el contrario, ha visto una censura de las prácticas de conquista⁴. Entre los primeros —en número sin duda menor— hay que contar a Jorge Gissi Bustos (1978: 276), Isaías Lerner (1999: 98) o Cedomil Goic, que apunta que la justificación de la guerra alcanza a todos los territorios del imperio:

En su sentido global, las guerras de Chile son interpretadas desde el punto de vista imperial como guerras justas; la rebelión de los indios se interpreta como violencia a

³ Moore (2014: 92), por su parte, se sirve de este excurso para juzgar las acciones de algunos personajes en la trama. Sobre el duelo en el Siglo de Oro, su práctica y sus limitaciones legales, Chauchadis (1987) y Ampudia de Haro (2012). En la segunda mitad del siglo XVI parece haberse generado un debate en torno al duelo, que no solo alcanzó a Ercilla, sino también al Inca Garcilaso de la Vega, que, según señala Durand (1988), lo presentó siempre como una práctica ridícula.

⁴ Sobre el concepto de guerra en Ercilla, véase Zavala (1944), Pereña (1954), Gandía (1960), Aquila (1973), Gissi Bustos (1978-1979), Mejías-López (1992), Bienvenu (1998), Aracil Varón (2011: 149-151), Espinosa Antón (2014) y Mantovani (2017). En torno al concepto de guerra justa y el derecho de gentes en la época, entre otra mucha bibliografía, puede verse De la Brière (1944), Pereña (1954), Duchhardt (1998), Aranda Pérez (2005), Medina Ávila (2013: 14-17), Espinosa Antón (2014), Mantovani (2017) o García Cuadra (2017).

la fidelidad jurada al monarca, necesitada de justo castigo. La inclusión de los espacios de San Quintín, Lepanto y Portugal se hace en representación de la guerra justa como manifestación del imperio en todos los extremos del universo en que está presente. La última, específicamente da lugar en el extenso exordio del Canto XXXVII, a una elaboración de los argumentos jurídicos que fundamentan los legítimos reclamos de Felipe a la sucesión del trono de Portugal. De esta manera, las guerras de Chile son puestas en el mismo contexto de las acciones y responsabilidades imperiales en Europa y Oriente, y quedan integradas en el conjunto de una visión política y moral. (2006: 154)

Por su parte, Blas Medina Ávila (2013: 17) ha conectado las ideas de Ercilla con las de Juan Ginés de Sepúlveda, defensor del derecho hispano a la conquista y al que apunta como fuente posible para justificar la presencia de este ideario en Ercilla. Frente a Medina Ávila, gran parte de la crítica ha entendido que el poeta tuvo conocimiento de los debates celebrados en la Junta de Valladolid de 1550 y que se habría inclinado hacia las posiciones de fray Bartolomé de las Casas⁵. En ese espíritu lascasiano y en la afinidad con el ideario de Francisco de Vitoria sobre la guerra justa han insistido de diversos modos Alberto Cruchaga Ossa (1935), Ciriaco Pérez Bustamante (1952), Jaime Concha (1996), Enrique de Gandía (1960), José Durand (1964), William Mejías-López (1992) o David Quint (1993: 166-167), que han alegado como cauce complementario las doctrinas de fray Gil González de San Nicolás, un dominico cercano a las Casas que acompañó a la expedición de García Hurtado de Mendoza. En efecto, fray Gil cuestionaba la licitud de la guerra contra los indios y, como refiere el cronista Góngora y Marmolejo, «en las oraciones que hacía a los soldados, les decía se iban al infierno si mataban indios, y que estaban obligados a pagar todo el daño que hiciesen y todo lo que comiesen, porque los indios defendían causa justa, que era su libertad, casas y haciendas» (*Historia de todas las cosas*, pág. 283)⁶. Según Promis Ojeda, Ercilla estaría censurando el «genocidio inmisericorde de los indígenas» (1995: 95), al tiempo que «patrocinaba una guerra justa que tuviera en cuenta los derechos de los indios» (Mejías-López 1992: 69-70). Aun cuando el excurso sobre la guerra justa sirve como prefacio a unos versos sobre la anexión de Portugal, hay quien, como Ricardo Padrón, intuye que ocultan una condena en clave de toda la política imperial de España:

⁵ López Chávez (2016: 70) sostiene que Ercilla estuvo al tanto de ese debate antes de llegar a América.

⁶ Sobre fray Gil González, véase Ramírez (1986).

Space will not allow me to consider this final canto, which reads like a defense of Philip II's annexation of Portugal that draws upon just war theory. I suspect, however, that this canto should be read, like the rest of the Araucana, for a critical discourse contained within its manifest effort to toe the imperialist line. (2004: 264)

Ante tal bifurcación exegetica, otros críticos han preferido tomar por el camino de en medio, como hizo Arnold Chapman, cuando afirmaba que «las guerras araucanas son justas e injustas al mismo tiempo» (1978: 97). En esa contradicción interna abundaron Ramona Lagos (1981: 179) y Beatriz Pastor, asegurando que los episodios bélicos referidos a Europa en el poema —San Quintín, Lepanto y Portugal— se presentarían como ejemplos de una guerra justa frente a «the imperialistic wars of conquest, represented in the poem by the campaigns against Arauco» (1994: 268-269). Por su parte, Elizabeth Davis (2000: 39) ha apuntado al conocimiento que Ercilla habría adquirido a partir de los debates teológicos en torno a la guerra justa, mientras que Cyrus Moore (2014: 70, 116), Imogen Choi (2014: 426-427) y Celia López Chávez (2016: 53, 83-84) han subrayado los conflictos que ese ideario teórico genera cuando se aplica a la realidad de la conquista en el territorio americano. Especialmente interesante resulta el trabajo de Choi (2019: 82-84), que replantea la cuestión del duelo en relación con los modelos de Torquato Tasso y su *Gerusalemme liberata*.

Hace unos años, Isaías Lerner quiso encontrar una huella del pensamiento pacifista de Erasmo de Rotterdam en las ideas que sobre la guerra se vierten en *La Araucana*: «Lo significativo de estos comentarios sobre la justificación de la guerra, es que no son el resultado de una meditación sobre la conquista de Chile, sino sobre la de Portugal, Ercilla no parece haberse cuestionado la justicia de la empresa americana, pero siente necesario el apoyo ideológico para la anexión peninsular» (1984: 266). A esa influencia del humanismo cristiano se han atenido Rodrigo Faúndez Carreño (2004: 112), Beatriz Aracil Varón (2011) o Eva Valero (2016: 44 y 91), al tiempo que Sebastián Sánchez (2002) ha insistido en las conexiones con la escuela de Salamanca y tanto Patricio Serrano Guevara (2007: 39) como Imogen Choi (2019: 82-83) han percibido ecos ideológicos del senequismo.

En 1964, Jaime Concha fue el primero en recordar que «el padre del poeta, Fortún García de Ercilla, fue también magistrado experto en cuestiones relativas al *ius belli*» (1996: 518). A esa sombra paterna han vuelto a remitir Mejías-López (1992a: 1-2 y 1992b: 101), Aracil Varón (2011: 149-151) y López Chávez (2016: 70), aunque siempre de la misma suerte lacónica que Concha, poniendo sobre el papel

un nombre sin contenido alguno. Pero lo cierto —y es lo que me propongo demostrar en estas páginas— es que todo el ideario sobre el duelo y la guerra justa que aparece en *La Araucana* lo tomó Ercilla a la letra de los escritos de su padre, en concreto del *Tratado sobre la guerra y el duelo*, que don Fortún compuso en 1528.

UNA FUENTE DOCTRINAL

Fortún García de Ercilla —Fortunius Garcia en su forma latinizada— había nacido en la última década del siglo XV e inició sus estudios universitarios en Salamanca⁷. En 1509 pasó al Colegio de los Españoles de San Clemente en Bolonia con una beca que había respaldado el mismísimo cardenal Cisneros. A la postre, llegaría a ser docente en la misma institución, alcanzando en 1513 el grado de doctor en derecho civil. Más tarde, llamado a Roma por el papa León X, obtendría el doctorado en derecho canónico y publicaría varios tratados y comentarios jurídicos que le otorgaron una notable fama⁸. Durante ese período italiano, mantuvo una firme amistad con Juan Ginés de Sepúlveda, quien en una carta de 1517 dirigida a Diego de Arteaga, rector entonces del colegio, se refería a él como «vitae meae magistrum moderatoremque», ‘maestro y rector de mi vida’ (*Epistolario*, I, pág. 1)⁹.

Por esos años, García de Ercilla aceptó la invitación del emperador Carlos V, que lo reclamaba para su servicio. Desde 1518, lo vemos ya en Valladolid y en 1523 entró en el Consejo de Navarra. Al año siguiente pasó al Consejo de Órdenes, para luego acceder al de Santiago, cuyo hábito tomaría definitivamente en 1527. Pero fue en abril de 1528 cuando se incorporó al Consejo Real, bajo la protección del cardenal Juan Prado de Tavera, arzobispo de Toledo e inquisidor general. La figura del jurisconsulto fue adquiriendo peso en la corte y el cronista Esteban de Garibay aseguraba respecto a sus labores en el Consejo que, «en catorce años, poco más o

⁷ Nonell (1963: 3) lleva la fecha de nacimiento hasta 1494, Ezquerria Revilla (2009) la sitúa entre 1492 y 1494, mientras que Alberto Montaner (1997: 45) la retrasa hasta 1491. Sobre García de Ercilla, véase Rodrigo Caro, *Varones insignes*, págs. 57-59, Lampillas (1784: IV, 108-110), Medina (1916: 267-279), Nonell (1963: 1-19), Pérez Martín (1979: 559-562), Frolidi (1981), Díaz Díaz (1988: III, 401), Martínez Millán (2000: 155-158), Ezquerria Revilla (2009), Decock (2013: 148-162) y Rentero Miñambres (2016: 112-116).

⁸ Entre otros, *Commentaria in difficilimum ac uberrimum omnium contractuum parentem Tit. ff. De pactis* (Benedetto Faelli, 1514; Lyon, J. Thierry, 1523), *Ad titulum de iustitia et iure commentarium* (Bolonia, 1517), *Commentaria super legem Gallus de liberis et posthu. ff. diuisa in quattuor repetitiones* (Bolonia, Giovanni Giolito de Ferrari, 1517) y *De vltimo fine iuris canonici et ciuilis* (Jean Moylin y Vincent de Portonariis, 1523).

⁹ Ese mismo año García de Ercilla hizo estampar la carta como prefacio a su *Ad Legem Gallus commentaria* (Gil, 2007: XXXV).

menos, que estuvo en él, ningún negocio de importancia se ofreció en él que el Emperador no le mandase librar con su intervención y voto». El propio Garibay dio cuenta de las circunstancias que le llevaron a componer el tratado que aquí nos ocupa:

[El emperador] estimole en tanto que, cuando los reyes de Francia e Inglaterra, Francisco I y Enrique VIII le desafiaron por sus reyes de armas en Burgos, en 22 de enero del año de 1528, con más deseo de ostentación que del duelo, como en este negocio se tratase en sus Consejos de Estado y Guerra y en otros, de quien mayor confianza hizo el emperador en materia de letras en este grave y difícil negocio, fue de él. En ella escribió un discurso, con mucha elocuencia y erudición, autorizándole con lo más puro de todo lo que hay escrito en derecho, y con muchas historias divinas y humanas y doctrina de filosofía moral, donde se hallarán cosas de gran, importancia para la institución y gobierno de los reyes y de sus reinos. (*De los caballeros*, pág. 521)¹⁰

En efecto, cuando recibió el cartel de desafío de Francisco I, el emperador solicitó pareceres a diversas personas y muy especialmente al Consejo de Estado, que desaprobó terminantemente el duelo, concluyendo que, «según ley divina y razón natural son prohibidos y dannados semejantes desafíos y que V. M. como emperador, rey y Señor no puede ni debe efectuar este desafío porque V. M. tiene obligación a la observancia de la ley divina y natural que ningún príncipe cristiano del mundo; e los del Consejo no podemos no debemos dar otro consejo» (*Cartas escritas a Carlos V*, págs. 52-53). La respuesta del Consejo iba firmada en último lugar por «Fortunio Dercilla, doctor»; pero parece que el consejero envió un parecer personal a Carlos V en el que ponía distancia con los demás miembros: «Estos señores aconsejan como letrados; V. M. obre como caballero» (Nonell, 1963: 12). El emperador, como es sabido, aceptó el reto y envió el mensaje al retador con Borgoña, su rey de armas, aunque Francisco I no consentiría en recibir el cartel imperial de desafío. Fue en ese contexto y a instancias del emperador, cuando Fortún García compuso su *Tratado de la guerra y el duelo*.

La obra fue concebida como un argumentario al servicio de Carlos V y de su política desde la perspectiva del humanismo jurídico, pues la atención al caso práctico que había de resolver viene ilustrada por una infinidad de citas y referencias a autores griegos y latinos, a la Biblia, a los padres de la Iglesia y a hechos históricos

¹⁰ En torno a este desafío entre ambos monarcas, véase Nonell (1963: 69-78) y Fernández Álvarez (1979: 431-434 y 1999: 397-399).

diversos. García de Ercilla partió de un concepto teológico de la guerra para tratar luego del desafío lanzado por Francisco I, de la postura del emperador y de la licitud del duelo para la paz y el bien público. El tratado se cierra con una sección independiente denominada *Capítulo de las razones generales por donde parece que los combates y desafíos de uno por uno son injustos, y como la justicia es princesa y emperadora de todas las virtudes*, que, a pesar del título, concluye avalando el derecho del monarca para aceptar y responder al desafío¹¹.

El texto nos ha llegado en dos testimonios conservados en la Biblioteca Nacional de España. El primero corresponde al manuscrito 943, cuyo título reza *Libro hecho por Fortunio García de Ercilla, caballero de la orden de Santiago, del Consejo Real y de la cámara del emperador Carlos V, nuestro señor. Tratado de la guerra y el duelo*. Se trata de una copia en limpio realizada en el siglo XVI a partir de otro original previo, como cabe deducir del tipo de enmiendas y adiciones que se aprecian en diversos lugares. El código está foliado con números romanos hasta el folio CXI y en árabigos desde el 112 al 126, coincidiendo con el *Capítulo de las razones generales*¹². En los preliminares, se anotó con letra muy posterior la siguiente información: «Este código procede de la primitiva biblioteca de Felipe V». Es, pues, muy probable que el manuscrito se guardara entre los fondos reales desde que llegó a manos de Carlos V. Por su parte, el manuscrito 957 es copia del anterior, realizada a finales del siglo XVII¹³.

No tenemos certeza alguna sobre el momento en que Ercilla leyó el *Tratado* de su padre, pero me inclino a pensar que lo hizo después de 1578, cuando se estampó la segunda parte de *La Araucana*. Téngase en cuenta que, al poco de morir Fortún García, se deshizo el hogar familiar y los Ercilla se integraron en el servicio de la corte. El poeta además era muy joven cuando inició sus viajes por Europa, que terminarían llevándolo al Perú y se añade a ello el hecho de que el libro manuscrito se conservara en la biblioteca real, con un acceso entonces difícil o restringido para él. Entiendo que fue allí donde hubo de leerlo, o acaso en una copia sacada del original. Sea como fuere, lo cierto es que aprovechó la lectura para iniciar el primer canto de la tercera parte de su poema con un preámbulo reflexivo sobre el duelo de Rengo y Tucapel, que sigue punto por punto el *Capítulo de las razones generales por*

¹¹ Sobre el *Tratado de la guerra y el duelo*, véase Nonell (1963: 41-92) y García Martín (2013: 45-48).

¹² El *Capítulo* tiene además otra foliación complementaria en números romanos del I al XIII.

¹³ Para una descripción de ambos códigos, véase *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*. III, págs. 85-86 y 110. Carolina Nonell (1963: 93-243) publicó una transcripción del manuscrito 943.

donde parece que los combates y desafíos de uno por uno son injustos. Para empezar, de ahí procede la condena general con que arranca el canto XXX:

Cualquiera desafío es reprobado
por ley divina y natural derecho,
cuando no va el designio enderezado
al bien común y universal provecho
y no por causa propia y fin privado,
mas por autoridad pública hecho,
que es la que en los combates y estacadas
justifica las armas condenadas. (XXX, 1-8)

Los dos primeros versos reescriben con idéntico vocabulario una sentencia paterna: «El juicio de los desafíos es reprobado así por derecho canónico como por ley civil y por razón natural y divina» (fol. 115/IIIv)¹⁴. Los siguientes versos de la octava resumen una idea que recorre el *Tratado* de principio a fin, según la cual el duelo solo está justificado en razón del bien común: «Si el desafío de la ley o del hombre se hiciese para venganza de rencor e ira particular o privada, no sería lícito [...]. Cuando se concediese la licencia de guerrear o pelear contra algún súbdito por particular enojo o privado rencor sin haber consideración de razón publica, la tal licencia sería inicua y detestable» (fol. XVIr)¹⁵. Por su parte, el comienzo de la segunda estrofa se hace eco de un debate sobre la naturaleza teológica del duelo y su razón de ser como costumbre adquirida a lo largo de la historia:

Muchos querrán decir que el desafío
es de derecho y de costumbre usada,
pues con el ser del hombre y albedrío
juntamente la ira fue criada;
pero sujeta al freno y señorío
de la razón, a quien encomendada
quedó, para que así la corrigiese
que los términos justos no excediese. (XXX, 9-16)

¹⁴ Todas las citas del *Tratado* proceden del manuscrito 943 de la Biblioteca Nacional de España y han sido modernizadas en lo que corresponde a grafías, acentuación y puntuación.

¹⁵ En el interés de Ercilla por la legalidad de los desafíos, al ejemplo del tratado paterno, cabría añadir su propia experiencia personal, pues en junio de 1558, durante unas fiestas celebradas en la Imperial, tuvo un lance de espadas con don Juan de Pineda que concluyó con su condena a muerte por parte de García Hurtado de Mendoza. La pena terminaría siendo finalmente conmutada por la de prisión y destierro. Sobre este episodio, véase Muiños Sáenz (1883) y Medina (1916: 87-92).

Los endecasílabos condensan lo que en el *Tratado* se explica por extenso y haciendo referencia a los autores que defendían tal postura:

Disputase entre los doctores, si estos combates de uno por uno son de derecho natural, y concluye Juan de Ligniano, siguiendo el parecer de Bartolo y de las *Glosas*, que es de derecho natural, conviene a saber, de nuestro instinto, que naturalmente con nosotros mismos nace, por el cual cudiciamos las cosas, porque aquella alteración de la ira que nos mueve a pelear es natural, de donde dice que la pelea es derecho de naturaleza. (fol. 118/VIv)

Sin embargo, Ercilla, al igual que su padre, considera que la ira ha de someterse al gobierno de la razón y que esta ha de poner coto a sus excesos: «...ni a esto contradice que la inclinación de la ira nazca con nosotros según natura, y que lo haya inferido Dios en los humanos por razón eterna, porque, aunque la tal inclinación este en nosotros, mas encerrola Dios con la razón, que en el mismo cuerpo señorease» (fol. 119/VIIr). El poeta prosigue su discurso amplificando el argumento con la autoridad del Antiguo Testamento, que apela a la paz y a naturaleza racional que el ser humano comparte con la divinidad:

Y el profeta nos da por documento
que en ocasión y a tiempo nos airemos,
pero con tal templanza y regimiento
que de la raya y punto no pasemos,
pues, dejados llevar del movimiento,
el ser y la razón de hombres perdemos
y es visto que difieren en muy poco
el hombre airado y el furioso loco. (XXX,17-24)

Los versos, como puede verse, siguen muy de cerca el argumento expuesto en el *Capítulo* con esa misma apelación al *profeta*:

Y esto es lo que el profeta en el cuarto salmo canta, cuando dice que no airemos para no pecar y añade con maravillosa doctrina que, si refrenamos por razón el movimiento de la ira, sacrificamos al Señor sacrificio de justicia, y por ella podemos esperar en el Señor. El cual sacrificio le podemos hacer por hombre, de la razón natural que esta en nosotros según nuestra naturaleza a la propia semejanza de la natura divina. De donde se nos da a entender que, así como airarnos nos viene de nuestra natura, así somos obligados a no pecar por ira, por lumbre natural, por la misma ley de natura, porque por la eterna razón, y por derecho de la naturaleza que de ella deciendo nos airamos y somos movidos a ira, mas cuando el movimiento o su ejecución

pasa la raya de la razón, no se obra por derecho de natura, ni por eterna razón. (fols. 19/VIIv)

Al tiempo, los versos 19-20 remiten hasta en el mismo léxico a otro pasaje del *Tratado*, donde también se invita a la *templanza* y se recuerda que la ira no ha de *pasar la raya* de la razón: «Aunque cada uno se pueda defender por ley humana y divina, ha de ser con templanza de defensa sin culpa y como sea verdad que el que pasa la raya no está dentro de ella en aquello que excede y pasa el término y límite de la defensa, ya no se defiende y es en culpa» (fols. LIIv-LIIIr).

El eje de la siguiente estrofa está en el *yugo de la razón*, que ha de gobernar las acciones humanas frente a la violencia:

Y aunque se diga, y es verdad, que sea
ímpetu natural el que nos lleva
y por la alteración de ira se vea
que a combatir la voluntad se mueva,
la ejecución, el acto, la pelea
es lo que se condena y se reprueba,
cuando aquella pasión que nos induce
al yugo de razón no se reduce. (XXX, 25-32)

La metáfora procede directamente del arsenal desplegado por Fortún García de Ercilla en su condena del duelo provocado por el furor o el deseo de venganza:

Por donde hemos de decir, que entonces es de derecho de la natura, cuando a la razón fuere obediente, así lo entienden los sacros doctores y nuestras leyes positivas, que son ministras y ejecutoras de esta misma razón, las cuales se hicieron, para que el apetito dañoso se redujese a la obediencia y yugo de la razón y justicia, y así, aunque las inclinaciones en la criatura racional sean de natura y por esto naturales, mas cuando proceden a la ejecución y al obrar, han de ser naturalmente señoreadas y regidas de la razón. (fol. 119/VIIr-v)

Del mismo modo, la aceptación moral de la ira que conduce al desafío siempre que esté sometida a la razón se atiene a Fortún García, cuando afirma: «El apetito de la venganza es de ley de naturaleza y ordenado por eterna razón y sujeto a ella, según natura en el hombre razonable; así, cuando obra o procede por él a cosa desordenada o fuera de razón, esta obra es contra ley natural en el hombre» (fol. 120/VIIIr). La idea fue años después versificada por su hijo:

Por donde claramente, si se mira,

parece como parte conveniente
 ser en el hombre natural la ira
 en cuanto a la razón fuere obediente;
 y en la causa común puesta la mira,
 puede contra el campeón el combatiente
 usar de ella en el tiempo necesario,
 como contra legítimo adversario. (XXX, 33-40)

La última octava de este exordio deliberativo en torno a los desafíos concluye con una enumeración de las razones que los hacen ilegítimos, señalando en último lugar la probanza de las armas, esto es, la averiguación de la verdad por medio del combate, conocida desde la Edad Media como juicio de Dios:

Mas si es el combatir por gallardía,
 o por jatancia vana o alabanza,
 o por mostrar la fuerza y valentía,
 o por rencor, por odio o por venganza,
 si es por declaración de la porfía,
 remitiendo a las armas la probanza,
 es el combate injusto, es prohibido,
 aunque esté en la costumbre recibido. (XXX, 41-48)

El inventario que se hace en el poema acudiendo a la conjunción disyuntiva *o* responde punto por punto a la correlación que ofrece el *Tratado* con la marca del adverbio *ahora*:

Esta costumbre repugna al bien eterno, así en el mismo combate como en el fin de la costumbre de los que pelean, ahora se pelea por manifestar la verdad, ahora por mostrar las fuerzas y vigor o valentía, ahora por venganza del que pelea, ahora por ganas, honra y gloria, que verdaderamente podemos llamar vana, y como la tal costumbre no conviene al bien eterno, así no puede convenir al bien político. (fol. 118/VIr-v)

Puede afirmarse incluso que la ruptura sintáctica de ese catálogo, que se produce en el verso 45, responde a la importancia que García de Ercilla había otorgado a la última causa, la condena del juicio de Dios, cuando afirmaba que «la probanza de los combates fue inventada e inducida por persuasión del diablo». La misma voz *probanza* pasa del *Tratado* al poema junto con la censura de tal práctica:

El juicio de los desafíos es reprobado, así por derecho canónico como por ley civil y por razón natural y divina [...]. Infiérese también de lo que arriba se ha dicho que,

como el juicio de este combate no sea cierto, la probanza de la victoria no es legítima, porque no es cierta ni concluyente. (fols. 115/IIIv-116/IIIr)

Una vez hecho este ejercicio de versificación a partir de la doctrina paterna, retomó el poeta el combate entre Rengo y Tucapel, que había dejado en suspenso al finalizar la segunda parte de *La Araucana*.

DEL COMBATE SINGULAR A LA GUERRA JUSTA (Y VICEVERSA)

Ercilla decidió repetir la jugada en el último canto de *La Araucana*, el XXXVII. En este caso y como hemos visto, la imitación sirvió como prefacio teórico para una apología de la anexión de Portugal por parte de Felipe II, para la que el monarca hubo de acudir a la fuerza de las armas. Por ello la argumentación se inicia con una reflexión sobre el origen, las razones y la naturaleza de la guerra, que de nuevo coincide puntualmente con los asertos del *Tratado de la guerra y el duelo*:

La guerra fue del cielo derivada
y en el linaje humano transferida
cuando fue por la fruta reservada
nuestra naturaleza corrompida. (XXXVII, 9-12)

Al respecto había escrito Fortún García de Ercilla: «Si del principio de las guerras queremos comenzar; podremos derivarla origen de ellas, del principio de las contiendas del cielo, e mostrar que la causa toda del guerrear, como de toda nuestra miseria, fue el pecado y ofensa divina, que por el pecado comenzó entre los príncipes celestiales la guerra en el cielo» (fol. IIr), que también señalaba como causa de la guerra el hecho de la naturaleza humana se hubiera corrompido tras el pecado original: «Esta es aquella disorde revolución y guerra de las cosas criadas, y en la cual por derecho de la naturaleza ya corrompida todas ellas contienden consigo mismas» (fols. IIIv-Vr).

En el *Tratado* se afirma de inmediato que la guerra solo puede justificarse como instrumento para alcanzar la paz y para corregir los desmanes de los malvados: «La guerra de los cristianos debe de ser por necesidad, para que Dios nos libre de ella y nos conserve en la paz» y por ella «los malos sean castigados y apremiados

al bien» (fol. VIIv-VIIIr)¹⁶. Estamos ante el mismo ideario que su hijo plasmó en verso:

Por la guerra la paz es conservada
y la insolencia humana reprimida,
por ella a veces Dios el mundo aflige,
le castiga, le emienda y le corrige;
por ella a los rebeldes insolentes
oprime la soberbia y los inclina,
desbarata y derriba a los potentes
y la ambición sin término termina. (XXXVII, 13-20)

Incluso en el verso 19 recoge Ercilla una máxima alegada por su padre, según la cual la guerra «derriba los poderosos» (fol. XLIr), que remite al evangelio de san Lucas 1, 52: «Deposuit potentes de sede». Los versos que cierran la octava tienen una importante dimensión jurídica:

la guerra es de derecho de las gentes
y el orden militar y disciplina
conserva la república y sostiene
y las leyes políticas mantiene. (XXXVII, 21-24)

Para empezar, el verso 21 es un endecasílabo tomado a la letra de la prosa paterna, que declaraba igualmente que «la guerra es de derecho de las gentes» (fol. Xr).¹⁷ El vínculo se extendería a la organización militar, que, a su vez, tendría como objeto la conservación de la legalidad y el orden político. Por ello, García de Ercilla afirmaba que «la orden y derecho militar es derecho de las gentes, constituido por humana providencia y derivado y sacado de la divina» (fol. Vr), para luego concluir con Cicerón lo siguiente: «Decía Tulio que el derecho militar y la conservación de la disciplina militar en la guerra, tocaba mucho a la seguridad y estado de la república, y por esto entienden nuestras leyes que el derecho militar es derecho publico» (fol. XXIIIv-XXIIIr).

¹⁶ La misma idea se repite en otros lugares del tratado: «El fin y la causa de los que justamente guerrear es la paz, porque por natura es dado al humano linaje que cualquiera de los mortales desee la paz, que por culpa la hubo perdido» (fol. VIv) o «No solamente la paz es fin del guerrero, mas el deseo del buen príncipe y el consejo de toda su vida se ha de enderezar al sosiego de los que rige» (fol. VIIv).

¹⁷ Téngase en cuenta que «derecho de las gentes» es una mera traducción de la fórmula latina *ius gentium*. Lo que único que, como jurisconsulto, afirma Fortún García es que la guerra, en tanto que materia jurídica, debe incluirse en este ámbito del derecho, asunto sobre el cual hubo cierta polémica en la época.

Frente a ese principio de una guerra ajustada a derecho, se plantea la posibilidad de un conflicto militar injusto, que no tuviera por objeto la paz y el bien público o que surgiera de intereses particulares:

Pero será la guerra injusta luego
que del fin de la paz se desviare
o cuando por venganza o furor ciego
o fin particular se comenzare;
pues ha de ser, si es público el sosiego,
pública la razón que le turbare. (XXXVII, 25-30)

En último término, son los mismos preceptos sostenidos por el jurisconsulto, parte de cuyo vocabulario se retoma en los versos:

De donde se conoce que, con la intención de la paz, se hace la guerra, pues guerreando alcanzamos la paz. (fol. VIIr)
De donde entendemos que cualquier guerra particular ha de estar fundada sobre derecho público y razón que convenga al sosiego de todos [...], y así parece que, si el desafío de la ley o del hombre se hiciese para venganza de rencor e ira particular o privada, no sería lícito ni podría estar por justicia, porque las venganzas y ofensas y muertes en la república bien ordenada no se han de consentir por la salud de ella misma. (fol. XVv-XVIr)

Esa estrofa se cierra con dos versos que apelan al tópico clásico *Membra sumus corporis magni*, reinterpretado a la luz paulina de la primera epístola a los Corintios 12, 24, convertido en lugar común para el *corpus politicum* de la época:

No puede un miembro solo en ningún modo
romper la paz y unión del cuerpo todo; (XXXVII, 25-32)

La misma referencia se encuentra en varios lugares del *Tratado*, donde primero se afirma que «nuestros cuerpos son miembros de Jesucristo» (fol. XIv), para luego señalar que cabe legítimamente actuar contra el miembro que daña la paz de ese cuerpo: «Así como el médico corta y aparta un miembro podrido para curar y sanar todo el cuerpo, así los príncipes o las leyes, que son ánima de los buenos reyes, a los cuales esta cometida su república, pueden dividir algún miembro y determinar guerra contra él para sola la salud de ella» (fol. XVIr). En la tal idea se insiste en la siguiente estrofa para identificar la unidad entre los cristianos como una herencia divina que debe ser preservada:

que así como tenemos profesada
una hermandad en Dios y ayuntamiento,
tanto del mismo Cristo encomendada
en el último eterno testamento,
no puede ser de alguno desatada
esta paz general y ligamiento,
si no es por causa pública o querella
y autoridad del rey defensor de ella. (XXXVII, 33-40)

Los cuatro primeros versos adaptan en su literalidad una de las sentencias que abre el *Tratado*: «La paz es necesaria a la hermandad cristiana y tan encomendada de Dios y dejada por herencia de la vida y verdad en el último y eterno testamento» (fol. Ir). A su vez, la segunda parte de la octava recoge una idea central en la doctrina formulada por García de Ercilla: «No se debe desatar la paz sino por causa pública, ni puede nadie por voluntad privada o utilidad particular romper esta paz y constituirse por enemigo de otro» (fol. XIVv). Bajo esas condiciones previas, la guerra no solo sería justa y lícita, sino comparable a la que los ángeles mantuvieron con los ejércitos infernales:

Entonces como un ángel sin pecado,
puesta en la causa universal la mira,
puede tomar las armas el soldado
y en su enemigo esecutar la ira;
y cuando algún respeto o fin privado
le temple el brazo, encoge y le retira,
demás de que en peligro pone el hecho,
peca y ofende al público derecho. (XXXVII, 41-48)

Otro tanto se lee en el *Tratado*: «Si estamos atentos y tenemos el cuidado de encaminarnos en la vía derecha, hallaremos que un caballero andando por ella, puede pelear tan sanctamente como un arcángel» (fol. IIr), que más adelante añade:

Si hablamos en un caballero o soldado que sigue la guerra, no solamente puede matar al enemigo sin preceder desafío o otra solemnidad, sea en campo abierto sea en celada o por asechanzas, mas es obligado de matar por disciplina militar al enemigo que resiste, si no se quiere hacer reo o culpable de las leyes de guerra y de la misma disciplina, como lo tenemos por muchos derechos canónicos y civiles, y así lo dice sancto Agustín hablando por derecho y justicia común de las gentes. (fol. XIXr-v)

De inmediato, se abordan los derechos que han de reconocerse a quienes combaten en una guerra justa, y que alcanzan, en primer lugar, al uso de la violencia contra el enemigo y luego al poder que le corresponde sobre los vencidos:

Por donde en justa guerra permitida
puede la airada vencedora gente
herir, prender, matar en la rendida
y hacer al libre esclavo y obediente;
que el que es señor y dueño de la vida
lo es ya de la persona y justamente
hará lo que quisiere del vencido,
que todo al vencedor le es concedido. (XXXVII, 49-56)

El primero de esos derechos se plasma en el *Tratado* en términos muy semejantes: «Esta es la razón por la cual en campo abierto o en celada, o en todo el tiempo que dura la guerra o el enemigo, lo podemos ofender, prenderle y matarle» (fol. LVIIv), y otro tanto sucede con la potestad de esclavizar al sometido: «Por natural y común razón de todas las gentes y por ley divina, los vencidos se dan a los vencedores por cautiverio y por servidumbre» (fols. LXXVIIv-LXXVIIIr).

Esas prerrogativas que rigen para la guerra justa las traspuso Fortún García a las leyes que habían de tutelar el duelo, siempre que este se atuviera a razones legítimas: «Al enemigo que nos hace la guerra podemos acometer ofender y matar, agora sea en recuento de pocos a pocos, agora en escaramuza o combate de uno a uno, agora salteándolo por celada» (fol. LVv). No ha de olvidarse que el propósito principal del *Tratado de la guerra y el duelo* era sostener el derecho del emperador a responder al desafío del rey francés, lo cual explica esa traslación de principios desde la guerra al duelo. En el caso de *La Araucana*, sin embargo, el giro resulta injustificado:

Y pues en todos tiempos y ocasiones
por la causa común, sin cargo alguno,
en batallas formadas y escuadrones
puede usar de las armas cada uno,
por las mismas legítimas razones
es lícito el combate de uno a uno,
a pie, a caballo, armado, desarmado,
ora sea campo abierto, ora estacado. (XXXVII, 57-64)

El poeta resume los argumentos del jurista al afirmar que el duelo solo es justo y lícito si se celebra bajo el amparo de la autoridad real y si no responde a una causa particular o arbitraria:

En guerra justa, es justo el desafío,
la autoridad del príncipe interpuesta,
bajo de cuya mano y señorío
la ordenada república está puesta;
mas si por caso propio o albedrío
se denuncia el combate y se protesta,
o sea provocador o provocado,
es ilícito, injusto y condenado, (XXXVII, 65-72)

En cuanto a lo primero, afirmaba García de Ercilla: «El desafío no se puede hacer sino delante del rey y por su auctoridad, porque es la cabeza de su república y representa a toda ella, y por esta misma causa los que por su auctoridad rompen la paz, ofenden a toda la universidad y a la república toda» (fol. XIVv). De lo segundo ya hemos leído que «nadie por voluntad privada o utilidad particular romper esta paz y constituirse por enemigo de otro» (fol. XIVv). Según el *Tratado*, eran los mismos reyes quienes habían de prohibir toda suerte de desafíos que no estuvieran encaminados al bien común:

Los príncipes deben en ninguna manera dar licencia a sus súbditos para la rabia de los combates de uno por uno, y como los sabios que enseñan la guerra debieran vedar los desafíos que entre los amigos deshacen la paz y no debieran dar orden a condenadas armas, que no hay cosa más abominable ni tan dañosa al humano linaje que el pelear y la guerra, cuando no es encaminado en la obediencia de la razón ni guía da por autoridad y justicia. (fol. Iv)

Como puede verse a continuación, el hijo se limitó a poner en metro los preceptos paternos:

y los cristianos príncipes no deben
favorecer jamás ni dar licencia
a condenadas armas que se mueven
por odio, por venganza o competencia;
ni decidan las causas ni se prueben
remitiendo a las fuerzas la sentencia,
pues por razón oculta a veces veo
que sale vencedor el que fue reo. (XXXVII, 73-80)

Los versos 77-80, donde se retoma el asunto del juicio de Dios, vuelven a coincidir con los planteamientos del *Tratado*, cuando condena tal práctica y pone como ejemplo el hecho de que el culpable salga con frecuencia victorioso: «Los que pelean suelen decir que vienen al juicio de la verdad, y así lo suelen entender los vulgares; mas como este juicio sea de las cosas ocultas y reservadas a Dios, cuando los humanos lo quieren usurpar, no puede ser que no sea detestable y malo [...]. Y esta es la causa porque, sabiendo incierto este juicio, muchas veces se ha visto vencedor el que después se halla culpado» (fol. 114/IIv)¹⁸. La condena se amplía en la siguiente estrofa, entendiendo que el resultado del combate compete a la fortuna, mientras que la justicia reside únicamente en la providencia divina:

Y el juicio de las armas sanguinoso
justa y derecho se condena,
pues vemos el incierto fin dudoso
según la suma providencia ordena;
que el suceso ora triste, ora dichoso
no es quien hace la causa mala o buena,
ni jamás la justicia en cosa alguna
está sujeta a caso ni a fortuna. (XXXVII, 81-88)

Se retoma aquí el debate abierto en los versos 45-48 del canto XXX, acudiendo al mismo pasaje del *Tratado*: «Como el juicio de este combate no sea cierto, la probanza de la victoria no es legítima, porque no es cierta ni concluyente, que, si algunas veces se vence sin que el vencedor tenga justicia, mal se probará la justicia de la causa por la victoria de esta contienda» (fols. 116/IIII). Pero el poeta cambia entonces de tercio para afirmar que la responsabilidad moral de la guerra incumbe a la persona del monarca, en tanto que a sus soldados solo les cabe la obediencia:

Digo también que obligación no tiene
de inquirir el soldado diligente
si es lícita la guerra y si conviene
o si se mueve injusta o justamente,
que solo al rey, que por razón le viene
la obediencia y servicio de su gente,
como gobernador de la república,

¹⁸ Un similar planteamiento se encuentra poco más adelante: «Muchas veces acontece que el que mantiene la verdad sea vencido, de donde manifestamente se conoce que la victoria no es probanza de la verdad que se busca» (fol. 115/IIIr).

le toca examinar la causa pública.
Y pues del rey como cabeza pende
el peso de la guerra y grave carga
y cuanto daño y mal de ella depende
todo sobre sus hombros solo carga, (XXXVII, 89-100)

En el *Tratado* se consagra todo un capítulo a este asunto bajo el título «Como al príncipe pertenece el consejo y determinación de la guerra», en el que se afirma:

Los inferiores y súbditos no podemos tratar de la injusticia de la guerra que hacen nuestros príncipes, porque la auctoridad de la paz y la determinación de la guerra esta reservada a los príncipes por ley de natura, que la orden natural de los mortales, que se ordena para la paz, quiere que el consejo y auctoridad de tomar la guerra o dejarla esté en el príncipe, como en su cabeza [...]. El príncipe, como principio a quien se reduce toda su república, puede disponer y tiene auctoridad de justicia en todas las cosas que a ella pertenecen [...], y por esta causa no hemos de disputar de la justicia de la guerra que por pregón del príncipe y por su edicto está promulgada, mas hemos de obedecer en el guerrear al mandado de nuestro rey y tenerla por justa. (fol. IXv-Xr)

Dado que el rey asume en su persona la responsabilidad de afrontar la guerra, en *La Araucana* se le advierte de la gravedad que implica tal decisión y de las causas que la hacen ilegítima: «Debe mucho mirar lo que pretende / y, antes que dé al furor la rienda larga, / justificar sus armas prevenidas, / no por codicia y ambición movidas» (XXXVII, 101-104). Los términos del aserto son similares a los que había usado Fortún García, cuando afirmaba que «quebrantar las gentes y someter provincias por cudicia de reinar no es sino gran latrocinio, por que se ha de hacer la guerra no por cudicia de reinar ni por crueldad de venganza, ni por gana de hacer daño, mas por necesidad de defensa o de la paz» (fol. XXIIv). El jurista, sin embargo, concluyó que a Carlos V no le movía ninguna pasión indigna: «Parece que el fin de nuestro rey ni sea cudicia de imperar ni apetito de venganza» (fol. VIIIv). Años después, su hijo hizo lo propio con Felipe II, hijo a su vez del emperador, cuya aspiración a la corona lusa se iba a presentar de inmediato como un legítimo derecho hereditario ajeno a cualquier forma de ambición política o territorial:

como Felipe en la ocasión presente,
que de precisa obligación forzado,
en favor de las leyes justamente
las permitidas armas ha tomado,
no fundando el derecho en ser potente

ni de codicia de reinar llevado,
 pues se estiende su cetro y monarquía
 hasta donde remata el sol su vía. (XXXVII, 105-112)

RAZONES Y RESULTAS DE UNA IMITACIÓN

Alonso de Ercilla y Zúñiga había nacido el 7 de agosto de 1533. Su padre murió en la villa de Dueñas a causa de la peste a principios de septiembre de 1534, cuando Alonso, su hijo menor, contaba con poco más de un año. La figura paterna, claro está, hubo de ser una sombra, aunque también un referente en la memoria de la familia como letrado y como servidor real. Por eso el conocimiento del manuscrito del *Tratado de la guerra y el duelo*, conservado en la biblioteca regia, despertaría en el poeta un vivísimo interés. De ahí que, aun sin mencionar la autoría, decidiera servirse de la obra en su propio poema, acaso como homenaje silencioso al padre muerto¹⁹.

Cuando se publicó la tercera parte de *La Araucana*, Ercilla contaba cincuenta y seis años, quince o dieciséis más de los que tenía su padre cuando falleció. En ese momento de madurez personal e intelectual, quiso incorporar a su poema —al menos en parte— la doctrina paterna en torno a los desafíos individuales y a la guerra justa. La primera ocasión surgió de una circunstancia probablemente fortuita y es que la segunda parte, estampada en 1578, había dejado en verenos el combate singular de Tucapel y Rengo. La costumbre aprendida en Ariosto de insertar exordios sentenciosos y reflexivos al comienzo de cada canto le facilitó la incorporación de seis octavas donde se limita a versificar las sentencias dictadas por su progenitor sobre los duelos, utilizando incluso léxico y expresiones similares.

A su vez, al poner punto al poema en el canto XXVII con un alegato a favor de la anexión de Portugal, el *Tratado* paterno le surtió de una amplia argumentación a la hora de justificar la guerra. Hasta trece octavas consagró al asunto, reproduciendo a la letra las teorías jurídicas que Fortún García había perfilado sesenta años antes, en 1528. De este modo, el recuerdo y el pensamiento del padre abrían y cerraban la última parte de la obra compuesta por el hijo. Este, sin embargo, no se limitó a tratar de las cosas de la guerra, sino que se extendió sobre la licitud de los desafíos, cuando, como se apuntaba al principio de estas páginas, se trataba de

¹⁹ No es el único caso en el que Ercilla silenció las fuentes directas de las que hizo uso para la composición de distintas partes de su poema. Valgan los ejemplos de la visión del orbe en la poma del mago Fitón o de la defensa de Dido, que se detallan en Gómez Canseco (2020a y 2020b).

asuntos sin una conexión inmediata, ya que no había duelo alguno en los versos que refieren la pugna primero diplomática y luego militar por la corona lusa. La razón estaba en el *Tratado de la guerra y el duelo*, escrito precisamente para analizar las circunstancias del desafío que Francisco I había lanzado al emperador y justificar la réplica que a este le correspondía.

Hay que entender que quien imita al modo en que Ercilla lo hace en estos versos incorpora a su propio texto las razones del otro. Por eso esa conexión entre el concepto de guerra justa y la licitud del desafío personal, que en el caso de Fortún García quedaba justificada por una circunstancia histórica, aquí se proyecta sobre la figura de Felipe II, que de esta manera se ponía en parangón con la de su padre. Hasta cierto punto, la imitación que Alonso de Ercilla lleva a cabo convierte la anexión de Portugal en un desafío personal del monarca frente a los otros aspirantes al trono portugués —tácita y especialmente frente al prior de Crato—, rodeando a Felipe II de un halo caballeresco del que entonces carecía. Al tiempo, la presentación de la invasión armada de Portugal como guerra justa implicaba de paso su justificación teológica y jurídica. Del mismo modo que García de Ercilla había alegado a favor del duelo del emperador y el monarca francés, su hijo hacía lo propio con la acción de Felipe II para defender y sostener unos derechos hereditarios que se consideran legítimos y probados. El servicio que el jurisconsulto hizo al emperador se proyectaría en los versos que su hijo poeta compuso para el heredero de la corona, asumiendo las posiciones ideológicas y jurídicas que encerraba el *Tratado*.

Merece la pena compendiar esos principios que compartieron padre e hijo, según los cuales solo cabe aprobar la guerra como cauce para lograr la paz y someter a los que la alteran. De ahí se deduce que la justicia y la razón únicamente pueden corresponder a uno de los bandos, que se arrogaría la defensa de la paz y de la ley. Por otro lado, la guerra justa es presentada como un derecho, y el que participa en ella no pecaría en modo alguno, por más que se sirviera de la violencia contra el enemigo. El vencedor en una guerra justa alcanzaría por derecho un poder absoluto sobre los vencidos. No obstante, la capacidad de comenzar la guerra correspondería únicamente al rey, que asume con ello el peso moral de una decisión que en ningún caso ha de tomarse por ambición de poder o voluntad de ampliar los territorios del reino, sino solo pensando en el bien común. Así lo entendió Fortún García respecto al desafío de 1528 y de igual modo hizo Alonso de Ercilla en lo referente a la anexión de Portugal, atribuyendo a sus respectivos monarcas la justicia y la defensa de la paz, que habían sido alteradas en un caso por el desafío ilegítimo del francés, incumpliendo lo acordado en el Tratado de Madrid, y en el otro por los aspirantes a

un trono que correspondería por derecho propio a Felipe II.²⁰ Como ha señalado James Nicolopulos (2000: 267), estas circunstancias justifican el uso de las armas y la ira desplegada por los castellanos contra los portugueses rebeldes, aunque siempre en nombre de la paz pública y de la legitimidad, cuyo sostén y defensa concernía a la persona del rey.

Pero hay más. Ya vimos que Fortún García de Ercilla fue profesor y muy estrecho amigo de Juan Ginés de Sepúlveda, que hacia 1517 escribió una carta repleta de elogios hacia su persona. Para cuando Sepúlveda llegó a España en 1536, su amigo estaba ya muerto²¹. Entre 1550 y 1551, tras la composición de su *Democrates alter sive de justis belli causis apud indos* (1550), participó en la junta reunida en Valladolid para debatir con fray Bartolomé de las Casas sobre la licitud de la conquista de Indias y la naturaleza de los indígenas²². Para entonces, Alonso de Ercilla, el hijo de su amigo, no tenía más de diecisiete años y andaba recorriendo Europa como paje del príncipe Felipe. Anduvo primero por Flandes entre 1548 y 1551 y luego, ya en 1554, fue a Inglaterra, adonde el príncipe había de casar con María Tudor. No es en absoluto improbable que, entre idas y venidas, el humanista y el joven poeta llegaran a conocerse en la corte, y que a este le llegara alguna noticia de aquel debate que Sepúlveda había sostenido con las Casas mientras él estaba en Flandes. Pero lo cierto es que en octubre de 1555 Ercilla dejó España para poner rumbo al Perú.

Pero más que los lazos humanos, aquí nos interesan los vínculos ideológicos y, en concreto, los referidos a la guerra justa. Sepúlveda se ocupó del asunto en su diálogo *Democrates primus, sive de convenientia disciplinae militaris cum christiana religione dialogus* (1535) y volvería sobre él en el *Democrates secundus*, que no llegó a las prensas, o en el *De regno* (1570)²³. Siempre mantuvo posiciones favorables a la guerra y al imperio, que lo llevaron, entre otras cosas, a discrepar con Erasmo y con su idea de concordia cristiana. Consideraba que la guerra correspondía al derecho de gentes y que, por lo tanto, resultaba admisible bajo ciertas condiciones, como eran la declaración de la misma por parte del rey, la ausencia de motivos ilícitos

²⁰ Téngase en cuenta que el pensamiento de Fortún García respecto a la guerra justa recoge en gran medida lugares comunes del pensamiento político contemporáneo.

²¹ Para los datos biográficos y bibliográficos sobre Ginés de Sepúlveda, véase Muñoz Machado (2012), Solana Pujalte (2012) y Coroleu.

²² En torno a la Junta de Valladolid, véase Ugarte (1994), Fernández Buey (1992), Maestre Sánchez (2004) o Manero Salvador (2009).

²³ Sobre la idea de guerra justa en Ginés de Sepúlveda, véase Castilla Urbano (2000, 2013a y 2013b), Martínez Castilla (2006) y Manero Salvador (2009: 94-97).

como la codicia o la venganza y el concurso de causas legítimas, ya fuera la búsqueda de la paz, el mantenimiento del reino y la ley, la defensa o el castigo de los malvados. Era, como puede verse, el mismo ideario que Fortún García había expuesto en su *Tratado* de 1528 y que su hijo reproduce a la letra en *La Araucana*. Javier García Martín (2013) ha defendido con buenos argumentos la influencia decisiva que el pensamiento que Fortún García recoge en su *Tratado* tuvo sobre Ginés de Sepúlveda. Por su parte, Blas Medina Ávila (2013: 13-17) ha sostenido que las ideas de que el poeta desplegó en torno a la guerra justa procederían de Sepúlveda. Ahora sabemos, no obstante, que ambos, el teólogo y el poeta, fueron deudores de García de Ercilla y compartieron con él la apología de la guerra bajo determinadas circunstancias.

En ese marco jurídico, hay un elemento de especial importancia que corresponde al *ius post bellum* y a los derechos del vencedor en una guerra justa. En los primeros versos de la octava que se consagra a este asunto, Ercilla afirma que «puede la airada vencedora gente / herir, prender, matar en la rendida», y añade que, tras la victoria, le cabe asimismo «hacer al libre esclavo y obediente». La razón de ese derecho consistiría en los atributos que se le asignan al vencedor en una pugna lícita:

que el que es señor y dueño de la vida
lo es ya de la persona y justamente
hará lo que quisiere del vencido,
que todo al vencedor le es concedido. (XXXVII, 50-56)

La doctrina, como hemos visto, procede directamente del tratado paterno *De la guerra y el duelo*, aunque el poeta la aplicó a la anexión de Portugal, entendiendo, eso sí, de manera evidente que no se iba a esclavizar a los súbditos lusos. Merece la pena traer aquí el *Diálogo llamado Filipino* que compuso Lorenzo de San Pedro en 1580 al hilo de la cuestión portuguesa y que se conserva manuscrito en la biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, pues San Pedro también alegaba como derecho legítimo la absoluta potestad que el vencedor tenía sobre el vencido:

Ley es general de los romanos que el vencido captivo en la guerra ha de quedar por esclavo del vencedor. Y lo mesmo se halla establecido entre las otras gentes, como parece por testimonio de Jenofonte, libro séptimo, donde dice: «Ley es inviolable y perpetuamente guardada de todos los hombres, que cuando la ciudad es ganada por asalto y fuerza de armas, todo lo que se gana en el saco, hombres y haciendas, son del soldado que hubo la presa en su poder». Y esta sentencia sigue Aristóteles, y esto ha

lugar cuando la guerra fuere justa, como es esta que su majestad intenta contra vosotros por el derecho de este reino, que es suyo. (*Diálogo Filipino*, pág. 361)

Se trata del mismo principio jurídico que Juan Ginés de Sepúlveda invocó en su *Democrates secundus* para justificar el derecho que asistía a los españoles en las Indias:

Hay otra causa, muy justa y de gran jurisdicción, contenida en el derecho de gentes, esto es, en la ley natural, y consiste en que aquellos que hayan sido vencidos en justa guerra, cualquiera que fuera la causa que la originó, tanto ellos como sus bienes pasan a ser posesión de los vencedores que de ellos se apoderen. (*Demócrates segundo*, pág. 107)²⁴

Bien es verdad que en una versión anterior de la obra se leía un pasaje, luego eliminado, que apelaba a la proporcionalidad con la que había de aplicarse tal postestad:

Aunque este sea un derecho común a todas las guerras justas, todavía cuando la guerra se hace solo para recuperar las cosas que han sido saqueadas, consideran los hombres sabios y religiosos que los daños que se causen al enemigo deben ser proporcionados a las injurias y el daño recibidos. Cuando por mandamiento o ley de Dios se persiguen y se castigan en los hombres impíos los pecados y el culto de los ídolos, se permite ir más allá contra el cuerpo y los bienes de los enemigos, si se resisten de modo contumaz. (*Demócrates segundo*, pág. 105)²⁵

La postura compartida por Sepúlveda y los dos Ercilla resulta transparentemente opuesta al pacifismo erasmista y choca en algún punto con el universalismo propugnado por algunos teólogos afines a la escuela salmantina²⁶. Sea como fuere,

²⁴ «Est alia causa, et ipsa iustissima, quae latius patet quaeque iure gentium, hoc est, lege naturae continetur. Quoniam qui iusto helio quacumque ex causa suscepto victi fuerint, hi et ipsi et eorum bona victorum capiendumque fiunt»

²⁵ «Quamquam est iustis bellis omnibus commune, tamen cum res ablatae repetuntur, pro ratione acceptarum iniuriarum et incommodorum damna hostibus inferenda esse censent viri sapientes et religiosi. Cum vero iussu aut lego Dei peccata et idolorum cultus in impiis hominibus puniuntur, si contumaciter repugnent, plus in hostium corpora et bona licere». Sobre el *Democrates secundus* de Sepúlveda, véase Castilla Urbano (2010) y Amaya Palacios (2015). En torno a la cuestión del sometimiento del vencido en Ginés de Sepúlveda y, en especial, de los indios, véase Fernández Santamaría (1975), Gómez-Muller (1991), Schäfer (2020), Sánchez-Arcilla Bernal (2004) y Castilla Urbano (2013b).

²⁶ No se olvide que estudiosos como Daniel Alleman (2019) sostiene que las críticas que algunos teólogos salmantinos vertieron en torno a ciertos aspectos de la conquista, no estaban en contradicción teológica con su

no es esta ocasión para replantear a las bravas la lectura ideológica que se ha venido haciendo de *La Araucana* desde el siglo XIX y especialmente en las últimas décadas, pero entiendo que, a la luz de estos nuevos datos, habría que descartar por completo las interpretaciones que explican la obra como un discurso contrario a la corona y al imperio hispánico. Del mismo modo, convendría revisar y matizar el tan traído y llevado lascasismo de Alonso de Ercilla. La deuda literal y conceptual que el poema mantiene con los planteamientos jurídicos sobre la guerra justa que su padre defendió el *Tratado de la guerra y el duelo* resulta tan evidente como sus coincidencias con el pensamiento de Juan Ginés de Sepúlveda. Téngase además en cuenta que la imagen que Ercilla ofrece de los indios —salvo en el caso de la expedición al archipiélago de Ancud— dista mucho de ser idílica, pues, junto a la faz heroica, dan muestras de codicia, violencia y brutalidad, como se aprecia en el saqueo de Concepción narrado en el canto VII o en la caracterización de los soldados de Lautaro en el XI.

Asimismo, es preciso recordar que las posiciones que Ginés de Sepúlveda sostuvo fueron bastante más matizadas de lo que los manuales simplifican. Como Ercilla, también Sepúlveda distingue entre el legítimo derecho de la corona y los abusos que cometen algunos de sus súbditos guiados por la codicia o la crueldad excesiva. También el teólogo cordobés insistió, como el poeta, en la conveniencia política de dar un trato humano a los vencidos, siempre bajo la condición de retirarse del pecado en el que viven:

En consecuencia, si no fuese por sus públicos pecados a que antes nos referimos, la idolatría y el sacrificio de víctimas humanas, de cuyo castigo se deba tomar cuenta, según antigua decisión de Dios, castigo que en rigor no les parece a los príncipes cristianos que deben imponer, por su humanidad y cristiana clemencia, lo cual es parte de las exigencias del Derecho de guerra, me parecería contrario a toda equidad el reducir a esclavitud a estos indios por la única culpa de haber hecho resistencia en la guerra. Me parecería igualmente contrario a toda equidad privarles de sus campos y posesiones, a no ser a aquellos que por su crueldad, pertinacia, perfidia o rebelión se hubiesen hecho dignos de que los vencedores les trataran según la medida de la justicia, más bien que del derecho de guerra. (*Demócrates segundo*, págs. 129-130)²⁷

apoyo a la empresa imperial española. Véase además, para una relectura del pensamiento neoescolástico de la escuela de Salamanca, Brett (1997 y 2010).

²⁷ «Itaque nisi publica, de quibus supra diximus, peccata (cultum idolorum et victimarum humanarum sacrificia) ex Dei vetere praeiudicio puniendi ratio habenda sit, quam haberi principibus Hispanis pro sua humanitate et christiana clementia non placet, quod pertinet ad reliquam iuris bellici rationem, mihi praeter omnem aequitatem esse videretur ob solam belli propulsandi culpam hos barbaros in servitutem redigere, vel

Ercilla no llegó a condenar el acto de la conquista de manera palmaria en ningún momento, aunque desaprobaba los actos particulares de algunos españoles y comprendiera el heroísmo y la firmeza de los araucanos en la defensa de su tierra. Bien es verdad que censuró en ellos su brutalidad, la desobediencia al rey y la ruptura con la fe cristiana, pero entendía que también los españoles se comportaron no pocas veces con una avidez y una crueldad insoportables. En esa situación, tanto los escolásticos de la escuela de Salamanca, como el propio las Casas y, desde luego, Ginés de Sepúlveda o el propio Alonso de Ercilla sintieron la necesidad de legitimar la guerra y conciliar el acto de conquista con los principios cristianos de paz y caridad. El ideal consistiría, tal como lo presenta Ercilla en su poema, en que el gobierno cristiano de Felipe II se extendiera de manera efectiva por todos los rincones del imperio. En *La Araucana*, sin embargo, parece admitir que esa aspiración se hace difícil, si no imposible, para el territorio de Chile. Otra cosa bien distinta sería la anexión de Portugal, precisamente el espacio al que se aplica la doctrina de la guerra justa al comienzo del canto XXXVII. Es aquí donde encaja el discurso político de Fortún García de Ercilla y Juan Ginés de Sepúlveda. Con todas las diferencias que quepa señalar entre ellos, ambos fueron funcionarios reales formados en el Colegio de San Clemente, institución que impulsó una ideología imperial y cristiana como respaldo a la política internacional de los Austrias²⁸. Al integrar la letra y la doctrina del *Tratado sobre la guerra y el duelo* en su propio poema, Alonso de Ercilla estaba asumiendo ese ideario. Lo que no sabemos es si a esas alturas de su vida pensaba todavía en la conquista americana y en el indomable Arauco. Pudo tenerlo en mente, pero hacía ya treinta años que lo había pisado por última vez. Más bien parece que pretendió formular su reconocimiento expreso a la corona por la anexión de Portugal, señalándola como un ejercicio de guerra justa por parte de la monarquía hispánica.

agris et possessionibus privare, nisi si qui per crudelitatem et pertinaciam aut perfidiam et rebellionem indignos sese praebuissent, in quos victores aequitatis magis quam iuris bellici rationem habendam esse existimarent».

²⁸ Véase al respecto Lario (1980), Lafaye (1998) y Gil (2013).

OBRAS CITADAS

- ALLEMANN, Daniel, «Empire and the Right to Preach the Gospel in the School of Salamanca (1535-1560I)», *The Historical Journal*, 62.1, 2019, págs. 35-55.
- AMAYA PALACIOS, Sebastián, «Al yugo y obediencia de la Iglesia y su Majestad: Acercamiento al *Demócrates II* de Juan Ginés de Sepúlveda», *Tempus. Revista en Historia General*, 1, 2015, págs. 1-18.
- AMPUDIA DE HARO, Ignacio, «Civilizando la violencia. La prohibición de los duelos en la España moderna», en *Actas de la XI Reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, ed. de Antonio Jiménez y Julián Lozano, Universidad de Granada, Granada, 2012, II, págs. 265- 275.
- AQUILA, August J., *La Araucana: A Sixteenth-Century View of War and Its Effects of Man*, Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, 1973.
- ARACIL VARÓN, Beatriz, «Ética y conquista en *La Araucana* (en torno a la muerte de Caupolicán)», en *Diálogos para el Bicentenario. Concepción-Alicante*, ed. de María Nieves Alonso y Carmen Alemany, Concepción, Universidad de Concepción, 2011, págs. 145-169.
- ARANDA PÉREZ, Francisco J., «Política, guerra o razón de Estado militar en la España del Barroco», en *La monarquía hispánica en tiempos del Quijote*, ed. de Porfirio Sanz, Madrid, Sílex, 2005, págs. 401-432.
- BIENVENU, Gilles, «Universalismo o relativismo de valores: el debate de Valladolid», en *Las teorías de la guerra justa en el siglo XVI y sus expresiones contemporáneas*, ed. de Gilles Bataillon et al., México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1998, págs. 199-232.
- BRETT, Annabel S., *Liberty, Right and Nature. Individual Rights in Later Scholastic Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- , *Changes of State: Nature and the Limits of the City, 1545-1651*, Princeton, Princeton University Press, 2010.
- CARO, Rodrigo, *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, ed. Luis Gómez Canseco, Huelva, Universidad de Huelva, 2018.
- Cartas escritas a Carlos V por el Consejo, grandes y preladados del reino sobre su desafío con Francisco I, rey de Francia*, en *Colección de documentos inéditos para la*

- Historia de España. I*, ed. de Martín Fernández Navarrete, Miguel Salvá y Pedro Sainz de Baranda, Madrid, Imprenta de la viuda de Calero, 1842, págs. 49-154.
- CASTILLA URBANO, Francisco, *Ginés de Sepúlveda (1490-1573)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000.
- , «El *Democrates Secundus* de Juan Ginés de Sepúlveda, ¿Retórica o ideología?», *Pensamiento*, 66.247, 2010, págs. 83-107.
- , *El pensamiento de Juan Ginés de Sepúlveda: vida activa, humanismo y guerra en el Renacimiento*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2013a.
- , «El esclavo por naturaleza en la España de la primera mitad del siglo XVI: Vitoria, Sepúlveda y Las Casas», *e-Legal History Review*, 15, 2013b, págs. 1-21.
- CHAPMAN, Arnold, «Ercilla y el “Furor de Marte”», *Cuadernos Americanos*, 221.6, 1978, págs. 87-97.
- CHAUCHADIS, Claude, «Libro y leyes del duelo en el Siglo de Oro», *Criticón*, 39, 7, págs. 77-113.
- CHOI [SUTTON], Imogen, «“De gente que a ningún rey obedecen”: Republicanism and Empire in Alonso de Ercilla’s *La Araucana*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 91.4, 2014, págs. 417-435.
- , «La presencia oculta de Torquato Tasso en la *Tercera parte de La Araucana* de Alonso de Ercilla (1589-1590)», *Bulletin Hispanique*, 121.1, 2019, págs. 73-102.
- CONCHA, Jaime, «Observaciones acerca de *La Araucana*», *Estudios filológicos*, 1, 1964, págs. 63-79. Reimpreso en «Observaciones acerca de *La Araucana*», en *Lectura crítica de la Literatura Americana (I). Inventarios, invenciones y revisiones*, ed. de Saúl Sosnowski, Caracas, Ayacucho, 1996, págs. 504-521.
- COROLEU, Alejandro, «Juan Ginés de Sepúlveda», en *Diccionario Biográfico Español*, Real Academia de la Historia. <http://dbe.rah.es>.
- CRUCHAGA OSSA, Alberto, «Ercilla y el derecho internacional», en *Homenaje de la Universidad de Chile a su ex-rector don Domingo Amunátegui Solar*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1935, II, págs. 153-175.

- DAVIS, Elizabeth B., *Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain*, Columbia, University of Missouri Press, 2000.
- DE LA BRIÈRE, Yves, *El derecho de la guerra justa: tradición teológica y adaptaciones contemporáneas*, México, Jus, 1944.
- DECOCK, Win, *Theologians and Contract Law: The Moral Transformation of the Ius Commune (ca. 1500-1650)*, Leiden, Martinus Nijhoff, 2013.
- DÍAZ DÍAZ, Gonzalo, *Hombres y documentos de la filosofía española*, Madrid, CSIC, 1980-2003, 7 vols.
- DUCHHARDT, Heinz, «La guerre et le droit des gens dans l'Europe du XVI^e au XVIII^e siècle», en *Guerre et concurrence entre les États européens du XIV^e au XVIII^e siècle*, ed. de Philippe Contamine, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, págs. 339-364.
- DURAND, José, «El chapetón Ercilla y la honra araucana», *Filología*, 10, 1964, págs. 113-134.
- , «El duelo, motivo cómico», en *El Inca Garcilaso de América*, Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1988, págs. 73-78.
- ERCILLA, Alonso de, *La Araucana*, ed. de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2021.
- ESPINOSA ANTÓN, F. Javier, «La guerra y la paz en Francisco de Vitoria», *Fragmentos de Filosofía*, 12, 2014, págs. 47-65.
- EZQUERRA REVILLA, Ignacio J., «Fortún García de Ercilla Artega», en *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009, XXI, págs. 690-692. <http://dbe.rah.es>.
- FAÚNDEZ CARREÑO, Rodrigo, «El discurso de las armas y las letras en *La Araucana* de Alonso de Ercilla», *Anuario de Pregrado*, 1, 2004, págs. 249-279.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *La España del emperador Carlos V. Historia de España*. XX, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- , *Carlos V, el César y el hombre*, Madrid, Espasa Fórum, 1999.
- FERNÁNDEZ BUEY, Francisco, «La controversia entre Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de las Casas. Una revisión», *Boletín americanista*, 42-43, 1992, págs. 301-347.

- FERNÁNDEZ SANTAMARÍA, José A., «Juan Ginés de Sepúlveda on the Nature of the American Indians», *The Americas*, 31.4, 1975, págs. 434-451.
- FIRBAS, Paul, «Una lectura de la violencia en *La Araucana* de Alonso de Ercilla», en *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2010, págs. 91-105
- FROLDI, Rinaldo, «El Colegio de España de Bolonia y la literatura española» en *Actas del Séptimo Congreso e la Asociación Internacional de Hispanistas. Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*, Roma, Bulzoni, 1981, págs. 315-324.
- GANDÍA, Enrique de, «Los fines políticos y teológicos de *La Araucana* de Ercilla», *Boletín del Instituto Americano de Estudios Vascos*, 11.40, 1960, págs. 14-20.
- GARCÍA CUADRA, José Ángel, «Francisco Suárez: Entre el absolutismo y la democracia», *Cauriensia*, 12, 2017, págs. 169-189.
- GARCÍA MARTÍN, Javier, «Una construcción incómoda del *ius ad bellum*. Juan Ginés de Sepúlveda y el humanismo jurídico en el colegio de San Clemente de Bolonia», *e-Legal History Review*, 16, 2013, págs. 1-53.
- GARIBAY, Esteban de, *De los caballeros de los linajes de Estúñiga y Ercilla*, en José Toribio Medina, *La Araucana. Documentos*, Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana, 1913, págs. 519-527
- GIL, Juan, «Introducción histórica», en Juan Ginés de Sepúlveda, *Epistolario. Obras completas* 8, ed. de Julián Solana Pujalte e Ignacio J. García Pinilla, Pozoblanco, Ayuntamiento de Pozoblanco, 2007.
- , «El Colegio de España en Bolonia. Cultura y Política», *e-Legal History Review*, 15, 2013, págs. 1-15.
- GISSI BUSTOS, Jorge, «La “Guerra justa” en Ercilla y *La Araucana*: un estudio en sociología de la literatura», *Escritos de teoría*, 3-4, 1978-1979, págs. 267-281.
- GOIC, Cedomil, *Letras del Reino de Chile*, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- GÓMEZ CANSECO, Luis «Ercilla, Giovio et la géographie du globe», *Les Langues Néo-Latines*, 394, 2020a, págs. 11-25.
- , «Dido y Francisco de Enzinas en *La Araucana*», *Bulletin hispanique*, 122.1, 2020b, págs. 145-160.

- GÓMEZ-MULLER, Alfredo, «La question de la légitimité de la conquête de l'Amérique: Las Casas et Sepúlveda», *Les Temps Modernes*, 46.538, 1991, págs. 1-19.
- GÓNGORA Y MARMOLEJO, Alonso de, *Historia de todas las cosas que han acaecido en el reino de Chile y de los que lo han gobernado*, ed. de Miguel Donoso Rodríguez, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2015.
- Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional. III*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1957.
- LAFAYE, Jacques, «Un colegio mayor extraterritorial y extemporáneo, el de San Clemente de Bolonia», en *Doctores y escolares. II Congreso internacional de Historia de las Universidades hispánicas*, Valencia, Universitat de València, 1998, I, págs. 293-306.
- LAGOS, Ramona, «El incumplimiento de la programación épica en *La Araucana*», *Cuadernos Americanos*, 238.5, 1981, págs. 157-191.
- LAMPILLAS, Xavier, *Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos*, Zaragoza, Blas de Miedes, 1782-17846, 7 vols.
- LARIO, Dámaso de, *Sobre los orígenes del burócrata moderno. El Colegio de San Clemente de Bolonia durante la impermeabilización habsburguesa (1568-1659)*, Bolonia, Publicaciones del Real Colegio, 1980.
- LEÓN GUSTÁ, Jorge, «El licenciado Cristóbal Mosquera de Figueroa, Alonso de Ercilla y el supuesto poema épico sobre la guerra de Portugal», *Analecta malacitana*, 19.1, 1996, págs. 101-110.
- LERNER, Isaías, «Para los contextos ideológicos de *La Araucana*: Erasmo», en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, ed. de Lía Schwartz e Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 1984, págs. 261-270.
- , «Felipe II y Alonso de Ercilla», *Edad de Oro*, 18, 1999, págs. 87-102.
- LÓPEZ-CHÁVEZ, Celia, *Epics of Empire and Frontier: Alonso de Ercilla and Gaspar Pérez de Villagrá as Spanish Colonial Chroniclers*, Norman, University of Oklahoma Press, 2016.

- MAESTRE SÁNCHEZ, Alfonso, «“Todas las gentes del mundo son hombres”. El gran debate entre Fray Bartolomé de las Casas (1474-1566) y Juan Ginés de Sepúlveda (1490-1573)», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 21, 2004, págs. 91-134.
- MANERO SALVADOR, Ana M^a, «La controversia de Valladolid: España y el análisis de la legitimidad de la conquista de América», *Revista Electrónica Iberoamericana*, 3.2, 2009, págs. 85-114.
- MANTOVANI, Mauro, «Algunas notas sobre la teoría de la guerra justa en Francisco Suárez», *Sophia*, 23, 2017, págs. 239-263.
- MARTÍNEZ CASTILLA, Santiago, «Juan Ginés de Sepúlveda y la guerra justa en la conquista de América», *Pensamiento y cultura*, 9, 2006, págs. 111-136.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José, (dir.), *La Corte de Carlos V. III Los Consejos y los consejeros de Carlos V*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 155-158.
- MEDINA, José Toribio, *La Araucana. Vida de Ercilla*, Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana, 1916.
- MEDINA ÁVILA, Blas, «Juan Ginés de Sepúlveda en *La Araucana*», *e-Legal History Review*, 15, 2013, págs. 1-33.
- MEJÍAS-LÓPEZ, William, «Alonso de Ercilla y los problemas de los indios chilenos: algunas prerrogativas legales presentes en *La Araucana*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 69.1, 1992a, págs. 1-10.
- , *Las ideas de la guerra justa en Ercilla y en «La Araucana»*, Santiago de Chile, Universitaria, 1992b.
- , «Testimonio jurídico de Alonso de Ercilla: desafíos, poder temporal regio y estado araucano», *Revista de estudios hispánicos*, 21, 1994, págs. 149-170.
- , «La relación ideológica de Alonso de Ercilla con Francisco de Vitoria y fray Bartolomé de las Casas», *Revista Iberoamericana*, 61.170-171, 1995, págs. 197-217.
- MOORE, Cyrus, *Love, War, and Classical Tradition in the Early Modern Transatlantic World: Alonso de Ercilla and Edmund Spenser*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2014.

- MONTANER FRUTOS, Alberto, «Introducción», en Antonio Beccadelli, *Libro de los dichos y hechos elegantes y graciosos del sabio rey don Alonso de Aragón. Según la traducción del bachiller Juan de Molina*, coord. de Guillermo Redondo y Esteban Sarasa, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1997.
- MOSQUERA DE FIGUEROA, Cristóbal, *Comentario en breve compendio de disciplina militar*, Madrid, Luis Sánchez, 1596.
- MUÑOS SÁENZ, Conrado, «Un rival de D. Alonso de Ercilla», *Revista Agustiniana*, 5.4, 1883, pp. 303-307; y 5.5, 1883, pp. 459-464.
- MUÑOZ MACHADO, Santiago, *Biografía de Juan Ginés de Sepúlveda. Obras completas 17*, Pozoblanco, Ayuntamiento de Pozoblanco, 2012.
- NICOLOPULOS, James R., *The Poetics of Empire in the Indies. Prophecy and Imitation in La Araucana and Os Lusíadas*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2000.
- NONELL, Carolina, *Fortún García de Ercilla y su Tratado de la guerra y el duelo*, Bilbao, Junta de Cultura de Vizcaya, 1963.
- PADRÓN, Ricardo, *The Spacious Word: Cartography, Literature, and Empire in Early Modern Spain*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004.
- PASTOR BODMER, Beatriz, *Discursos narrativos de la conquista de América: mitificación y emergencia*, Hanover, Ediciones del Norte, 1988.
- , *The Armature of Conquest: Spanish Accounts of the Discovery of America, 1492-1589*, Stanford, Stanford University Press, 1994.
- PEREÑA, Luciano, *Teoría de la guerra en Francisco Suárez*, Madrid, CSIC, 1954, 2 vols.
- PÉREZ BUSTAMANTE, Ciríaco, «El lascasismo en *La Araucana*», *Revista de Estudios Políticos*, 12.64, 1952, págs. 157-168.
- PÉREZ MARTÍN, Antonio, *Proles Aegidiana, 2. Los colegiales desde 1501 a 1600*, Bolognia, Publicaciones del Real Colegio de España, 1979.
- PROMIS OJEDA, José, «La otra lectura de *La Araucana*», *Mapocho*, 2.38, 1995, págs. 79-98.
- QUINT, David, *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

- RAMÍREZ, Ramón, *Fr. Gil González de San Nicolás, dominico. El primer defensor de los indios en Chile*, Santiago de Chile, Orden Dominica, 1986.
- RENTERO MIÑAMBRES, Olga, *En torno a la imagen literaria de Alfonso V de Aragón: Fortún García de Ercilla y su traducción castellana del De dictis de Antonio Beccadelli. Edición y estudio*, Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- SAN PEDRO, Lorenzo de, *Diálogo llamado Filipino*, en Pedro L. Lorenzo Cadarso, *Derecho y cultura política en el siglo XVI: el «Diálogo Filipino» de Lorenzo de San Pedro*, Madrid, Boletín Oficial del Estado, 2017.
- SÁNCHEZ, Sebastián, «El ideal de la caballería en *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga: Caballeros en el Flandes Indiano», *Arbil*, 59-60, 2002. [http://www.arbil.org/\(59\)arau.htm](http://www.arbil.org/(59)arau.htm)
- SÁNCHEZ-ARCILLA BERNAL, José, «El problema de la servidumbre natural en el pensamiento iusnaturalista de Juan Ginés de Sepúlveda», *Estudios de historia iberoamericana*, coord. de M^a Soledad Gómez Navarro, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2004, II, págs. 49-80.
- SCHÄFER, Christian, «Juan Ginés de Sepúlveda und die politische Aristotelesrezeption im Zeitalter der Conquista», *Vivarium*, 40.2, 2002, págs. 242-271.
- SEPÚLVEDA, Juan Ginés de, *Demócrates segundo*, ed. de Alejandro Coroleu, en *Obras completas III*, Pozoblanco, Ayuntamiento de Pozoblanco, 1997.
- , *Epistolario. Obras completas VIII*, ed. de Julián Solana Pujalte e Ignacio J. García Pinilla, Pozoblanco, Ayuntamiento de Pozoblanco, 2007, 3 vols.
- SERRANO GUEVARA, Patricio A., *La Araucana y el estoicismo renacentista e imperial Romano: Séneca, Lucano y Virgilio en Alonso de Ercilla*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Tesis de doctorado, 2007.
- SOLANA PUJALTE, Julián, «Juan Ginés de Sepúlveda», en *Diccionario biográfico y bibliográfico del humanismo español (siglos XV-XVII)*, ed. de Juan F. Domínguez Domínguez, Madrid, Ediciones Clásicas, 2012, págs. 773-785.
- UGARTE, José Joaquín, «El doctor Ginés de Sepúlveda y los justos títulos de España para conquistar América», en *Padre Osvaldo Lira. En torno a su pensamiento*, Santiago, Universidad Adolfo Ibáñez / Zig-Zag, 1994, págs. 503-548.
- VALERO, Eva M^a, *Ercilla y La Araucana en dos tiempos*, Sevilla, Renacimiento, 2016.

ZAVALA, Silvio A., «La doctrina de la justa Guerra», en *Ensayos sobre la colonización española de América*, Buenos Aires, Emecé, 1944, págs. 76-91.



«EXTRAÑO TODO»: EL PALOMAR DE LAS SOLEDADES DE LA A A LA Z

Humberto HUERGO
Carleton College (Estados Unidos)
hhuergo@carleton.edu

Recibido: 21 de noviembre de 2020

Aceptado: 14 de enero de 2021

<https://doi.org/10.14603/8D2021>

RESUMEN:

«Extraño todo, / el designio, la fábrica y el modo», dice el poema respecto al palomar de la segunda *Soledad*. ¿Extraño con relación a qué? ¿Cómo eran los palomares de los siglos XVI y XVII, qué puesto ocupaban en la literatura, la emblemática y la pintura de la época y qué tiene que ver el palomar de las *Soledades* con la poética de Góngora? El presente trabajo aborda estas preguntas desde tres ángulos distintos: la filología tradicional, la Historia del Arte y la filosofía, en particular la *Teoría estética* de Adorno, el concepto de «potencia-de-no» de Agamben y el concepto de «desocultamiento» de Heidegger. El trabajo está dividido en diez epígrafes: La granja culta, La versión primitiva del texto, «Cosas ordinarias», El «designio», La «fábrica», La casa de árbol del príncipe de Caserta, El «modo», La poética de la extrañeza, La «extraña hermosura» del castillo de Alba en la segunda *Égloga* de Garcilaso y La pintura de palomares flamenca y holandesa. En otras palabras, el palomar de las *Soledades* de la A a la Z.

PALABRAS CLAVE:

Adorno; Agamben; Alciato; amago; antiperítesis; arquitectura; El Bosco; caoidea; dialéctica; diseño; Góngora; Heidegger; jardines; Manierismo; modo; negatividad; Nietzsche; olvido activo; pintura; oposición; potencia-de-no; palomar; *terza natura*.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 8 (2021) / ISSN: 2297-2692

«EXTRAÑO TODO»:
THE *SOLEDADES* PIGEON HOUSE
FROM A TO Z

ABSTRACT:

«All of it strange, / design, structure and style», says the poem in reference to the dovecote described in the second *Solitude*. Strange compared to what? What did a dovecote in the sixteenth and seventeenth-centuries look like, how were they represented in literature, emblematics, and painting, and what does the dovecote in *The Solitudes* have to do with Góngora's poetics? I would like to approach these questions from three different angles: traditional philology, art history, and philosophy, including Adorno's *Aesthetic Theory*, Agamben's notion of the «power-of-not», and Heidegger's concept of «unveiling». The paper is divided into ten parts: The Artistic Farm, The Poem's Original Version, «Common Things», «Design», «Structure», The Tree-House of the Prince of Caserta, «Style», The Poetics of Strangeness, The «beautiful strangeness» of the Alba Castle in Garcilaso's *Second Eclogue* and Dovecotes in Flemish and Dutch Art—in other words, Góngora's dovecote from A to Z.

KEYWORDS:

Adorno; Agamben; Alciato; Amago; Antiperistasis; Architecture; Bosch; Chaos-Idea; Dialectics; Drawing; Góngora; Heidegger; Gardens; Mannerism; Modo; Negativity; Nietzsche; Active Forgetting; Painting; Opposition; Power-of-not; Dovecote; *terza natura*



Queriendo en negaciones
expresar los conceptos.
Sor Juana.

1. LA GRANJA CULTA

La aldea pesquera de la segunda *Soledad* representa un «jardín culto» (Góngora, *Sol.* 2, v. 222)¹, amueblado con las siguientes «invenciones» (Villalba y Estaña, *El pelegrino curioso*, t. 1, lib. 2, pág. 146)²: una «plancha» o embarcadero (vv. 208-209); un huertecillo dedicado a Vertumno (vv. 236-238); un junqueral que recuerda una «fingida gruta» o «imitada peña» que dispara juegos de agua, «fontanero» y «llave» incluidos (vv. 222-233); una laguna con cisnes que comen de la mano (vv. 250-252); un palomar arbóreo gigantesco (vv. 263-274); una conejera (vv. 275-282); un fresno hueco con una colmena dentro (vv. 283-302); un paraje al borde del mar desde donde se divisa un cerro en el que pastan un rebaño de cabras montesas (vv. 303-307); un pino a la orilla de un arroyuelo que vuelve a recordar una «fuente» con burlas de agua (vv. 317-327); y una chopera con cenador, envuelta en una enredadera de hiedra alusiva a Baco (vv. 328-348).

Al leer el pasaje, los lectores de la época pensaron inmediatamente en un jardín manierista por el estilo de la Casa de Campo y los Jardines de Aranjuez de Felipe II (Pellicer)³; o la Villa de Barro de Andrea Matteo de Acquaviva (Salcedo Coronel)⁴. Serrano de Paz se debate entre la Galería de las Grutas de la Casa de Campo y

¹ Para la obra de Góngora, empleo la edición de las *Obras completas* de Antonio Carreira. En el caso de las *Soledades*, abrevio *Sol.* 2, v. 222, es decir, *Soledad segunda*, verso 222. En el resto de los casos, abrevio OC, I, 34, v. 35, es decir, *Obras completas*, tomo primero, poema número 34, verso 35.

² «Vieron y pasearon sus maravillas [de los Jardines de Aranjuez] [...], tantos estanques y lagunas, *invenciones* de fuentes» (Villalba y Estaña, *El pelegrino curioso*, t. 1, lib. 2, pag. 146); «bajó hacia la vega a ver la Casa de Campo, donde no hay poco que notar, y estará a tiro de honda de la Casa Real, en una fértil vega, con su río y un prado deleitoso, donde hay muchas *invenciones* de figuras que echan agua, ninfas desnudas, jardinería y gran número de hierbecitas, hechas de diez mil maneras (*El pelegrino curioso*, t. 1, lib. 2, págs. 157-158). Gracián prefiere la voz «estratagema»: «Son los [sic] *estratagemas* lo más primoroso de todas las artes [...] No los desprecia la arquitectura; pero donde se logran con fruición es en los jardines y en los convites» (*Agudeza y arte de ingenio*, t. 2, discurso 47, págs. 494-495).

³ «Del mismo modo que en la Real Casa del Campo o en los Jardines de Aranjuez (deliciosos tempes de los príncipes de España) saltean al labrador incauto los caños de agua que manan por entre los ladrillos, a la seña, o al torcer de la llave del fontanero, del que tiene cuidado con las fuentes [...] así saltaron al huésped admirado las seis perlas no líquidas, sino racionales» (Pellicer, *Lecciones*, pág. 545).

⁴ «Yo he visto en el jardín del príncipe de Caserta, que está cinco leguas de Nápoles, sobre un árbol fabricado, un aposento de ladrillo muy capaz» (Salcedo Coronel, *Soledades comentadas*, fol. 231v.). Sobre el jardín del príncipe de Caserta, véase el epígrafe 6.

el cenador con castillo de agua y «riscos imitados» del parque de la villa del duque de Lerma (Cervera Vera, 1996: t. 2, 560). El texto dice:

Suelen haber en jardines curiosas cuevas fingidas hechas de peñas, que imitando las naturales parecen lo son y no artificiosas. Están descubiertas estas cuevas, de suerte que cualquiera que llegase entre convidado de la frescura o de ver lo que es. En otros jardines suelen hacer esto en cenadores aparte, donde los que entran paren y se detengan. (Serrano de Paz, *Comentarios a las «Soledades»*, t. 2, fol. 165v.).

Las cuatro comparaciones —la Casa de Campo, los Jardines de Aranjuez, la Villa de Barro y la Villa de Lerma— son válidas. Es verdad que los cisnes de la Casa de Campo se acercaban a comer de la mano, tal y como dice Góngora: «Muchos cisnes que se van nadando por los estanques y se llegan a las orillas tras la gente, principalmente si les echan algo de comer algunos que se sientan a merendar a la orilla del agua» (Medina y Pérez de Mesa, *Grandezas y cosas notables de España*, fol. 206r.). Y también es verdad que los jardines de la Villa de Lerma (h. 1602-1617), cantados hacía poco por Lope de Vega en *La burgalesa de Lerma* (1613)⁵, contaban con muchas de las invenciones mencionadas en las *Soledades*. No sólo las grutas fingidas y los juegos de agua, que formaban parte del mobiliario de rigor de toda villa manierista digna de tal nombre⁶, sino también un embarcadero a la orilla del

⁵«Está tan bien adornada [la Villa] / de la plaza y del palacio, / y en tan buen sitio fundada, / y por su fértil espacio / de tantos templos cercada, / que no os lo sabré pintar, / pues campos, ríos, y fuentes, / que hacen envidioso al mar, / sotos, valles, prados, puentes, / dieran sujeto y lugar / a Virgilio si viviera» (Vega Carpio, *Burgalesa*, acto 2, vv. 1281-1291). Y acto seguido describe la Fuente del Imán: «Yo me vi en un campo un día / de su famosa ribera, / que codicié la poesía / y escribiera si supiera. / Pensé también que venía / sin amor, y su hermosura / me despertó tanto un día, / que suspiré, ¡qué locura!, / al pie de una fuente fría / donde unas ninfas están / de jaspe y mármol» (*Burgalesa*, acto 2, vv. 1292-1302).

⁶ Menciono a título de ejemplo: la gruta del Jardín de las Damas en el Alcázar de Madrid; la Fuente del Ochavado o del Coral en el Real Sitio de Aranjuez; la Fuente de la Gruta en el Palacio Real de Valsaín; la Fuente del Peñasco y la Galería de Grutesco los Reales Alcázares de Sevilla; la Casa del Agua del Palacio de Sanlúcar de Barrameda; la Fuente de los Ocho Caños de El Bosque de Béjar; y la Fuente de Baco en el Jardín de la Abadía del duque de Alba, todas bien documentadas. La bibliografía sobre los jardines históricos españoles ha crecido mucho en los últimos tiempos. Aparte de los estudios clásicos de Checa Cremades y Morán Turina, 1986, yo recomendaría Lasso de la Vega Zamora, 2006; y la tesis doctoral inédita de Sans Fernando, 2006. Sobre el jardín del destinatario del *Polifemo* —el XI conde de Niebla—, véase la tesis doctoral inédita de Pérez Gómez, 2017: 360-376: «El programa decorativo de la gruta del jardín siguió los cánones manieristas del momento, dentro de la concepción de mundo fantástico que evocaban estas construcciones, contando con pinturas, espejos y esculturas que creaban la atmósfera requerida» (2017: 373). Rabanal Yus (1989) ofrece una buena panorámica del jardín clásico en España. La mejor antología de textos sobre el jardín que yo conozca es Azzi Visentini (1999), con descripciones espléndidas de Andrea Navagero (los Jardines del Generalife), Jacopo Bonfadio, Claudio Tolomei, Ulisse Aldrovandi y otros. Baridon (2005) también reúne numerosos textos de distintas nacionalidades,

río Arlanza («muelles con gradas, barandas y corredores pequeños para la comodidad de las embarcaciones») (Herrera, *Traslación del santísimo sacramento*, fol. 35v.); una «huerta anchurosa y regalada»; (Herrera, *Traslación del santísimo sacramento*, fol. 35r.); un junqueral con «mil mimbres» (Cervera Vera, 1996: t. 1, 281) expresamente importados y cuidadosamente mantenidos y repoblados⁷; y «ciertas separaciones para caza menor» en las que se criaba «mucho conejo» (Cervera Vera, 1996: t. 2, 562)⁸. Lo que *no* es verdad es que los cisnes parecieran gallinas: «Blancos cisnes, de la misma suerte / que gallinas domésticas» (*Sol.* 2, vv. 252-253); o que los juegos de agua no fueran verdaderos juegos de agua, sino una lluvia metafórica de campesinas; una fuente humana que disparaba «no líquidas perlas» (*Sol.* 2, v. 232), ‘no gotas de agua’, sino cuerpos, gotas de carne y hueso. En otras palabras, luego de evocar la imagen de un jardín manierista, el texto se retrae y nos devuelve a una granja común y corriente. Ni alabanza de aldea ni menosprecio de corte. La aldea es corte y la corte es aldea. Por un lado eleva la granja a la altura del jardín manierista, y con la misma rebaja el jardín manierista a la altura de la granja, «introduciendo aun en lo que pide grandeza algo sumiso para que luzca y se descuelle más lo grande junto a lo pequeño y sea como la sombra en la pintura» (Ormaza, *Censura de la elocuencia*, cap. 18, pág. 109). Para que el objeto «jardín» descuelle más, hace falta algo «sumiso».

2. LA VERSIÓN PRIMITIVA DEL TEXTO

La descripción del palomar dice:

Hermana de Faetón, verde el cabello,
les ofrece el que joven ya gallardo
de flexüosas mimbres garbín pardo
tosco le ha encordonado, pero bello.

pero las traducciones (traducciones de traducciones) no son las mejores. Góngora recuerda expresamente los Jardines de Aranjuez en el romance que empieza «A vos digo, señor Tajo», del año 1591: «Furioso regáis / los jardines de Filipo» (*OC*, I, 88, vv. 32-33). También alude en varias ocasiones a la Casa del Pardo.

⁷ Góngora insiste en el motivo del junqueral: «Y a su voz, que los juncos obedecen, / tres hijas tuyas cándidas se ofrecen» (*Sol.* 2, vv. 217-218); «los cortesés juncos (por que el viento / nudos les halle un día, bien que ajenos) / el cáñamo remiten, anudado» (*Sol.* 2, vv. 233-235); «entre unos verdes carrizales» (*Sol.* 2, v. 250); «entre la verde juncia» (*Sol.* 2, v. 258).

⁸ Igual en la Casa del Pardo: «Es aqueste muy lleno de jabalíes, corzos, gamos, liebres y conejos que corriendo y saltando a cada parte alegran extrañamente a la vista de los que los miran» (Medina y Pérez de Mesa, *Grandezas y cosas notables de España*, fol. 207r.).

Lo más liso trepó, lo más sublime
venció su agilidad, y artificiosa
tejió en sus ramas inconstantes nidos,
donde celosa arrulla y ronca gime
la ave lasciva de la cipria diosa.
Mástiles coronó menos crecidos
gavia no tan capaz: extraño todo,
el designio, la fábrica y el modo.

Serrano de Paz cita una versión anterior que empieza:

Hermana de Faetón, verde el cabello,
bien que de mimbres preso en garvín pardo,
álamo, digo, le mostró gallardo,
que desde el mar pudiera mejor vello.
(Serrano de Paz, *Comentarios a las «Soledades»*, t. 2, fol. 182v.)

Y él mismo glosa:

Cuyo sentido es que el viejo le mostró un álamo gallardo, una hermana de Faetón, cuyo cabello verde estaba preso de un pardo garbín de mimbres; y *era el álamo tan alto que el huésped lo pudiera haber visto mejor desde el mar*, porque las cosas muy altas requieren verse desde afuera y no desde el pie de ellas para verse bien. (Serrano de Paz, *Comentarios a las «Soledades»*, t. 2, fol. 182v.)

La versión primitiva del poema que reproduce y comenta Serrano de Paz coincide con el texto del manuscrito 2056 de la Biblioteca de Cataluña, recientemente estudiado por Rojas Castro (2018), quien no cita los *Comentarios* del asturiano. De haberlo hecho, se habría evitado el error que comete al corregir el verso «que desde el mar pudiera *mejor vello*» (Serrano de Paz) con «que desde el mar pudiera *negar bello*» (Rojas Castro), alegando que el adverbio comparativo «megor (o “mejor”) no tiene ningún sentido» (2018: 83). Tiene el sentido que explica Serrano de Paz: «Lo pudiera haber *visto mejor* desde el mar», “pudiera haber visto mejor la altura del palomar desde el mar”. Lo que no tiene sentido es confundir el infinitivo «vello» o «verlo» con el adjetivo «bello».

Nótese, por otra parte, que la versión primitiva del poema aludía a dos barcos, uno «desde el mar» y otro —el palomar-mástil—, en tierra: «Mástiles coronó menos crecidos / gavia no tan capaz» (*Sol.* 2, vv. 272-273). El palomar es una especie de barco varado en la tierra, en la villa pesquera donde transcurre la acción, y el

barco un palomar flotante. Al desaparecer el barco real, la referencia al barco metafórico, el palomar, queda un poco coja. Cuando estudiemos la pintura de *El Bosco* se verá por qué lo digo.

3. «COSAS ORDINARIAS»

Los palomares formaban parte de la economía de subsistencia de la casa y tenían el mismo rango que el granero, el cobertizo, el vivero de peces y el establo de bueyes y caballos (Scamozzi, *Idea della architettura*, lib. 3, cap. 17, pág. 298)⁹. Todos estaban confinados a la *pars rustica* de la villa, el sector de servicio, en vez de a la *pars domestica* donde vivían los señores. Aunque hay excepciones, como la torre palomar de la Villa Isolani (1536), en Minerbio, atribuida a Vignola (Rowe y Satkowski, 2013: 210)¹⁰, o el palomar de la casa sexta de Serlio (fig. 1)¹¹, desde el punto arquitectónico se consideraban «materia impropia» (Scamozzi, *Idea della architettura*, lib. 3, cap. 17, pág. 298)¹² o «cosa ordinaria» (Caro, *Lettere familiari*, t. 2, lib. 2, pág. 209).

⁹ Scamozzi, *L'idea della architettura*: «Le parti alla casa rurale sono molte, come accennammo, ma le principale vengono ad'essere: le corti, i portici, le barchesse, e le cantine, i granari, le stalle, e le cascine, e le colombare e altre simiglianti [Las partes de la casa rural son muchas, como apuntamos, pero las principales vienen a ser: el patio, los tinglados, los cobertizos y las bodegas, los graneros, los establos, y las alquerías, y los palomares y otras semejantes]» (lib. 3, cap. 17, pág. 298). Y añade a continuación: «E perche questa è materia come impropia, però sono state poco spresse da gli agricoltori e altri» (pág. 298); “y como es ésta materia algo impropia, los agricultores y otros se han ocupado poco de ellas”. Los palomares son «materia impropia»; no es normal ocuparse de ellos.

¹⁰ «Entre las primeras creaciones de Vignola encontramos perspectivas arquitectónicas [...] Pero esto no dio como resultado proyectos propios del arquitecto, a excepción de un palomar en Villa Isolani, en Minerbio» (Rowe y Satkowski, 2013: 210).

¹¹ «Sopra la copertura sarà una colombaia, la quale porterà sopra le quattro colonne segnate + [cruz]. Sopra le quali colonne saranno travi armati, ed essa colombaia sarà ordita di legnami ben legati, e por riempite le pareti di mattoni, ma i corniciamenti saranno di legname colorati di colore di macigna a olio e vernica, i quali resisteranno alle piogge, al ghiaccio ed al sole gran numero d'anni» (Serlio, «Della parte davanti della sesta casa numero 6», *Il settimo libro d'architettura*, pág. 242). La traducción literal sería: «Encima del tejado habrá un palomar que descansará en las cuatro columnas señas con una +. Sobre tales columnas habrá unas vigas armadas, y el palomar será urdido de madera bien unida, y después se rellenan las paredes con ladrillos, pero las cornisas serán de madera pintada con colores de granito (?), mezclados con aceite y barniz, los cuales resistirán la lluvia, el hielo y el sol un buen número de años».

¹² Véase la nota 9.

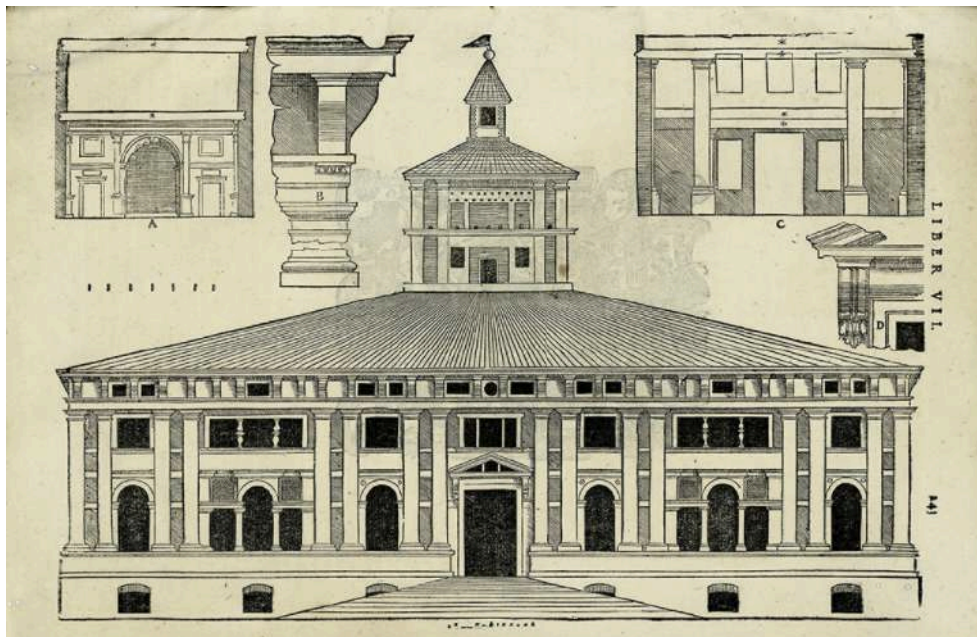


Fig. 1. Sebastiano Serlio, Proyecto de la casa número seis con palomar en el techo, en *Il settimo libro d'architettura*, Frankfurt am Main, André Wechel y Jacopo Strada, 1575, pág. 243.

Caro en particular los halla pasados de moda: «Los parques y cotos de caza —le escribe a Torquato Conti en 1563—, las conejeras [*conegliere*], los palomares [*colombaie*], los bosques y jardines que ya os han enviado son cosas ordinarias [*cose ordinarie*] en comparación con las que se pueden hacer. Hace falta que haya extravagancias [*bisogna che si sieno stravaganze*] para sobrepasar el bosquecillo del Sig. Vicino» (Caro, *Lettere familiari*, t. 2, lib. 2, pág. 209)¹³. Los tiempos pedían cada vez mayores «extravagancias» y los palomares no estaban a la altura de la empresa. Servían «para fruto» (economía de subsistencia), como dice Alberti, no «para regalo» (recreo) (*Los diez libros de arquitectura*, lib. 5, cap. 17, pág. 158)¹⁴. Baste recordar el

¹³ «Le caccie i parchi, le conegliere, le colombaie, i boschi e i giardini che vi sono gia inviati sono cose ordinarie a quelle che si possono fare. Bisogna che ci sieno stravaganze de dar la stretta al boschetto del Sig. Vicino» («Al sig. Torquato Conti, a Poli», *Lettere familiari*, t. 2, lib. 2, pág. 209).

¹⁴ Así en la bella traducción del siglo XVI de Francisco Lozano: «Querrá el palomar, la pesquería y las otras cosas semejantes para fruto y no para regalo» (Alberti, *Los diez libros de arquitectura*, lib. 5, cap. 17, pág. 158). La reciente traducción de Fresnillo Núñez emplea un vocabulario ajeno a la época: «Requerirán un palomar, un vivero, etc., con vistas al provecho, no al deleite estético [*non tanto per delicatezza, quanto per cavarne frutto*]» (Alberti, *De re aedificatoria*, lib. 5, cap. 18, p. 239). Yo diría simplemente «no tanto por delicadeza, cuanto por sacar fruto», tal y como reza la versión italiana. Véase de todos modos la opinión de Scamozzi, que como buen manierista se opone al parecer clásico de Alberti: «Alle fabbriche di villa s'appartengono molto le colombare, cosi per utilità come per bellezza» (*L'idea della architettura*, lib. 3, cap. 17, pág. 300); «los palomares forman

palomar del escudero del *Lazarillo de Tormes*¹⁵. Ello explica que en la abundante literatura de casas de recreo de los siglos XVI y XVII la atención prestada a los palomares sea mínima¹⁶. Poemas en español conozco sólo tres, dos de ellos imitación de las *Soledades*: los tercetos «A don Francisco de Eraso» de Argensola¹⁷; un pasaje de la *Descripción de Buenavista* (h. 1614) de Medinilla¹⁸; y las octavas «Al palomar del Conde de Monterrey y a su sobrina» (1631) de Henao y Monjaraz¹⁹. Por lo demás, no figuran ni en las *Geórgicas* de Virgilio, que dedica cuatro libros a describir con lujo de detalle las labores más ínfimas del campo. Debido a su carácter rústico y utilitario, los palomares apenas despiertan interés literario.

4. EL DISEÑO

Bastaba que así fuera para que Góngora cambiara las tornas y convirtiera el palomar de las *Soledades* en una obra maestra de la arquitectura: «Extraño todo: / el diseño, la fábrica y el modo» (*Sol.* 2, vv. 273-274). Se refiere a un vulgar palomar, un corral de palomas, como si fuera la capilla de Nuestra Señora del Sagrario de la catedral de Toledo («esta, que admiras, fábrica») (*OC*, I, 307, v. 1) o la catedral de

parte integral de las fábricas de las casas de campo, tanto por su utilidad como por su belleza”. La postura de Góngora está más cerca de la de Scamozzi que de la de Alberti: ante todo, la belleza.

¹⁵ «Tengo un palomar que, a no estar derribado como está, daría cada año más de docientos palominos» (*Lazarillo*, pág. 103).

¹⁶ En prosa conozco la *Lettera nella quale celebra la villa* de Lollo; *La villa* de Taegio; y *La villa* de Doni, t. 3, págs. 3315-3357. Sobre la casa de recreo inglesa, véase Fowler, 1994, con textos de Joseph Hall (1599), Ben Jonson (1616 y 1618), George Chapman (1616), Richard Corbett (h. 1618) y muchos otros, sin olvidar el poema «The Escorial» (1648) de Richard Fanshawe: «Above all behold / the pictures, there, too numerous to be told, / too precious! [¡Admirad sobre todo los cuadros, demasiado numerosos para poder mencionarlos, y demasiado maravillosos!]

(Fowler, 1994: 131-132, vv. 67-69). Sobre la casa de recreo española, véanse Pedraza Jiménez, 1998; y Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, 2018: 156-166.

¹⁷ «La torrecilla de palomas llena / en sus roncós arrullos semejante / a los aplausos del teatro suena» (Argensola, *Rimas*, t. 1, núm. 46, vv. 358-360).

¹⁸ «Y encima dos repúblicas distantes [“dos palomares apartados”], / ejemplos de la paz y de la guerra, / que cada cual encierra / de palomas ejércitos bastantes» (Gauna Orpianesi, 2017: 182, vv. 385-388). Según Rojas y Guzmán, alude a los dos géneros de palomas mencionados por Varrón: «Uno agreste, del campo, cuyo color se llama *livia*. Otro, clemente, de casa y celares, que son los que hay en los dos palomares de Buenavista» (*Exposición a las Canciones de Buenavista*, pág. 203). La metáfora de las «repúblicas» de palomas deriva de la «república volante» de Góngora (*OC*, I, 202, v. 23). Sobre la *Descripción de Buenavista* de Medinilla, véase Aguilar Perdomo, 2020, que ni siquiera menciona los palomares.

¹⁹ «Doblado muro de pajizo y verde / el esparto y el pino les construye [a las palomas] / umbrosa estancia. Miedos al sol pierde: / toldo o corona ya de lienzo incluye. / Escala hace el jardín; la yedra muerde, / tenaza la pared; el rosal huye / piadoso con las aves sus espigas / y el aire vierte azahar y clavellinas» (Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, 2018: pag. 297, vv. 97-104). Apareció antes en Henao y Monjaraz, *Rimas*, págs. 117-121.

Granada («fábrica ilustre / [...] / obra de arquitecto grande» (OC, I, 62, vv. 69-96). Y lo hace mediante un epifonema, «pocas palabras, con alguna énfasis, mostrando que hay más de lo que puede decir en esta obra» (Serrano de Paz, *Comentarios a las «Soledades»*, t. 2, fol. 186r.); o, en palabras de Quintiliano, «una exclamación culminante, que sigue a la narración o demostración de una cosa» (*Sobre la formación del orador*, t. 3, lib. 8, cap. 5, 11). Una exclamación culminante y enfática acerca de un objeto impropio y ordinario. Salvando las distancias, el gesto recuerda a *El pintor de la vida moderna* de Baudelaire: «Extraer lo eterno de lo transitorio» (*Salones y otros escritos sobre arte*, pág. 361).

La tríada *designio*, *fábrica* y *modo*, de origen retórico seguramente (*inventio*, *dispositio* y *elocutio*), es común en las descripciones arquitectónicas, como ésta de Vasari a propósito de la basílica vaticana de Miguel Ángel:

Entre los cristianos, y en cualquier parte del mundo, no se encuentra ni se encontrará un edificio [*fabbrica*] de mayor ornamento y grandeza que aquélla. Y en vez de perder el tiempo notando las cosas pequeñas, quizá sea más útil y deber nuestro describir este modo de dibujo [*disegno*] para poder conducir este edificio [*fabbrica*] y tribuna de la forma y orden y modo [*ordine et modo*] que ha pensado darle Miguel Ángel. (Vasari, *Vite*, pág. 1078)²⁰

También aparece en la relación acerca del *Maravilloso, insigne y costoso arco o puerta que los ingleses han hecho en el Pilouriño viejo, por donde ha de entrar su Majestad en Lisboa*: «Refiérese el modo, traza y arquitectura de él [...] y otras muchas curiosidades» (Anónimo, portada). Y otra vez en *El Criticón* de Gracián, en relación con el «concierto del universo»:

Una cosa puedo asegurarte: que con que imaginé muchas veces y de mil modos lo que habría acá fuera, *el modo, la disposición, la traza*, el sitio, la variedad y máquina de cosas, según lo que yo había concebido, *jamás di en el modo*, ni atiné con el orden, variedad y grandeza de esta gran *fábrica* que vemos y admiramos. (Primera parte, crisis 1, pág. 13)

El *designio*, la *fábrica* y el *modo*. ¿Qué significan exactamente estas voces?

²⁰ «Fra i cristiani, anzi in tutto il mondo, non si trovi né vegga una fabbrica di maggiore ornamento e grandezza di quella, e'mi par necessario, se delle cose minori aviamo perso tempo a notarle, sia molto più utile e debito nostro descrivere questo modo di disegno per dover condurre questa fabbrica e tribuna, con la forma e ordine e modo che ha pensato di darli Michelagnolo» («Vita di Michelagnolo Buonarroti», *Vite*, pág. 1078). He traducido yo mismo el texto, ya que la versión de las *Vidas* publicada recientemente por la editorial Cátedra se basa en la edición torrentiniana del año 1550 y no incluye el párrafo citado.

Designio es italianismo de origen pictórico que significa «dibujo». No quiere decir *idea*, como entiende Alonso pensando en el *disegno interiore* de Zuccaro: «Todo era extraño en él: la *idea*, la construcción y la manera de haberla llevado a cabo» (Alonso, 1982: 155). En el terreno de la arquitectura, *designio* o diseño quiere decir simplemente la traza o el delineamiento («el modo, *traza* y arquitectura»); el dibujo preparatorio sobre papel —el plano, diríamos hoy— de un edificio. Basta citar el primer capítulo de *Los diez libros de arquitectura* de Alberti:

El arte de la construcción en su totalidad se compone del trazado [*lineamentis*] y su materialización [*structura*] [...] El trazado [*lineamentum*] será una puesta por escrito [*praescriptio*] determinada y uniforme, concebida en abstracto, realizada a base de líneas y ángulos y llevada a término por una mente y una inteligencia culta. (*De re aedificatoria*, lib. 1, cap. 1, págs. 61-62)

La traducción del año 1582 de Francisco Lozano dice:

Todo el negocio del edificar está constituido en *lineamentos y fábrica* [...] Será el *lineamento* una cierta y constante ordenación, concebida en el entendimiento, hecha con líneas y ángulos y perfeccionada con ánimo e ingenio docto. (*Los diez libros de arquitectura* págs. 5-6).

El empleo del italianismo *designio* por parte de Góngora —en lugar de *traza*, como podría haber dicho perfectamente— no es inocente. Es una voz *extraña* con la que quería dejar sentado que el autor del palomar —él mismo— no era un simple cantero que trabajaba con las manos, sino un verdadero artista que trabajaba con el «entendimiento», un arquitecto cuyo «principal saber sería el *diseño* (figurativo y después arquitectónico)» (Marías, 1992: 148)²¹. «En la planta de un edificio trabaja el ingenio —dice Saavedra Fajardo—, en la fábrica la mano» (*Empresas*, empresa 4, pág. 221). La planta, el *designio* del palomar de las *Soledades* es obra del ingenio, *ars liberalis* en vez de *ars mechanicae*. «La admiración que al arte se le debe» (*Sol.* 2, v. 706) se da por pagada.

²¹ Véanse igualmente Cámara Muñoz, 1990: 45-83; y sobre todo Cabezas: «Desde ese momento, la arquitectura como profesión de los constructores dejará de ser entendida como una actividad manual o *ars mecánica* para concebirse como un arte intelectual, fundada sobre las “verdades” de las matemáticas y la geometría que a la vez requieren el ingenio creador, la *virtù* personal. La nueva cultura del *disegno* concibe la belleza y la capacidad de invención como algo producido por el pensamiento del artista, en donde el *disegno* interno como algo mental y pregráfico es expresable a través del dibujo (*disegno* externo)» (2008: 120).

Todavía podemos ser más precisos. La teoría del arte italiana distingue dos clases de *disegni*: el dibujo interior (*disegno interno*) y el exterior (*disegno esterno*), que a su vez comprende el dibujo artificial perfecto (*disegno artificiale perfetto*) y el dibujo artificial fantástico (*disegno artificiale fantastico*) (Zuccaro, *Scritti d'arte*, págs. 149-207 y 221-305).

El dibujo interior es un «destello divino» (*scintilla della divinità*) implantado por Dios en la mente del artista (Zuccaro, *Scritti d'arte*, lib. 1, cap. 7, pág. 162). Es un concepto fundamental del manierismo, pero no tiene que ver con el plano sobre papel de Góngora. El segundo es la expresión exterior del primero, pero no deben confundirse.

El dibujo exterior se refiere al «simple delineamiento, circunscripción, medida y figura» (Zuccaro, *Scritti d'arte*, lib. 2, cap. 1, pág. 222), delineamiento que puede ser, bien artificial, es decir, «vestido de accidentes, de claros y oscuros» (Zuccaro, *Scritti d'arte*, lib. 2, cap. 3, pág. 231), un dibujo sombreado, bien plenamente fantástico.

El *designio* exterior de Góngora es de tipo fantástico, «que representa todo aquello que la mente humana, la fantasía y el capricho del arte que sea puede inventar [*tutto quello che la mente humana, la fantasia et il capriccio di qual si voglia arte può inventare*]» (Zuccaro, *Scritti d'arte*, lib. 2, cap. 4, pág. 237). «Nuevas invenciones y caprichos [*nove inventioni e capricci*]», como, por ejemplo:

Fuentes [*fontane*], jardines [*giardini*], logias, salas, templos, palacios, teatros, escenarios, aparatos celebrativos, máquinas bélicas y cualquier otra cosa: grotescos, arpías, festones, cartelas, almanaques, esferas, formas matemáticas, fortificaciones, ingenios de todas clases, máquinas, molinos, cifras, relojes, quimeras y qué sé yo qué más. Todas ellas cosas que enriquecen el arte y hacen grandísimo ornamento.²² (Zuccaro, *Scritti d'arte*, lib. 2, cap. 4, pág. 237)

Primero brota *ex nihilo* la idea (dibujo interno), luego se le presta un contorno (dibujo externo), luego se añade el relieve (dibujo artificial) y finalmente interviene la fantasía (dibujo fantástico). Las fuentes y la arquitectura de jardines manierista son fundamentalmente un arte del capricho —las dos primeras artes del capricho, según la lista de Zuccaro—, regido por la ley sin ley de la fantasía. No sólo

²² «Fontane, giardini, loggie, sale, tempi, palazzi, teatri, scene, apparati di feste, machine belliche e qual altra cosa, grottesche, arpie, festoni, cartelle, almanacchi, sfere, forme matematiche, fortezze, ingegni di mille specie, machine, molini, cifre, orologi, chimere e che so io? Le quali cose tutte arricchiscono l'arte e fanno grandissimo ornamento». Traducción del autor.

el dibujo manual (*ars mechanicae*) asciende al rango de diseño intelectual (*ars liberalis*), interior y exterior, sino que el propio diseño intelectual termina convirtiéndose en capricho sin regla. Ley sin ley, insisto; «es óptima ley el transgredir alguna vez la ley [*essere ottima legge il trasgredire alcuna volta la legge*]» (Tesauro, *Anteojos de larga vista*, t. 1, cap. 4, pág. 160)²³. No se puede hacer *tabula rasa* de la ley, pero tampoco se la puede acatar al pie de la letra. La verdadera creación exige lo que Nietzsche llamaba «olvido activo» (1984: 65)²⁴: conocer la ley a la perfección y *entonces* olvidarla de manera activa y voluntaria; violar la ley *mediante la ley*. Sin ley no hay creación, pero bajo la ley, tampoco.

5. LA FÁBRICA

La *fábrica* se refiere al edificio propiamente hablando, en este caso, un árbol-palomar «extraño». El orden de los términos es progresivo: *primero*, el dibujo sobre papel, el plano del arquitecto-artista cuyo trabajo consiste exclusivamente en supervisar la obra, sin usar las manos; *luego*, el edificio como tal, la fábrica, donde sí interviene la mano del cantero; y por último, el *modo*, que todavía no sabemos lo que significa.

En cuanto a la *fábrica*, se trata de una obra a caballo entre la naturaleza (el árbol) y la arquitectura (la fábrica), no muy distinta a la «*fingida gruta*» (*Sol.* 2, v. 222) o la «*imitada peña*» (*Sol.* 2, v. 226) con las que abre el pasaje. El nombre técnico de tales invenciones era *terza natura* o tercera naturaleza. La primera naturaleza es la gruta real; la segunda, la imitación pictórica o escultórica de esa misma gruta; y la tercera, la fabricación de una gruta exactamente igual a la gruta natural, pero *falsa*: «fingida gruta». Un ejemplo famoso era el Coloso del Apenino de Giamologna en la Villa de Pratolino (fig. 2), «compuesto de piedra y de *spugne* [piedra esponjosa] y de tan desmesurada grandeza, que solo en la cabeza hay una habitación muy grande que sirve de palomar [*colombaia*]» (Baldinucci, *Notizie*, t. 2, pág. 566).²⁵

²³ He corregido ligeramente la traducción de Sequeiros, que en general es excelente.

²⁴ «La fuerza de la *capacidad de olvido* [*Vergesslichkeit*] [cursivas en el original]. Esta no es una mera *vis inertiae* [fuerza inercial], como creen los superficiales, sino, más bien, una activa [*aktives*], positiva en el sentido más riguroso del término, facultad de inhibición» (Nietzsche, 1984: 65). El olvido activo es una fuerza positiva de *inhibición*. Escojo activamente no hacer algo, procurando que la inhibición *como tal* se manifieste en lo que hago. No se trata, pues, de dejar de hacer, sino de hacer *negativamente*.

²⁵ «Composto di pietre e spugne, e di sì smisurata grandezza, che dentro al solo capo è una ben capace stanza, che serve per colombaia» (Baldinucci, *Notizie*, t. 2, pág. 566). Otro tanto dice Carducho, *Diálogos*: «Allí



Fig. 2. Stefano della Bella, Estatua colosal del Apenino de Giambologna, en *Vues de la villa de Pratolino*. (h. 1653-1655, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art). Estampa, 31,5 x 43,9 cm.

En España podríamos citar el ninfeo de la Casa de Campo, «fuentes hechas en cuevas o grutas de tal obra, que hielan a los mejores entendimientos porque se aventaja tanto el arte, que no queda rastro suyo, todo pura obra de naturaleza» (Medina y Pérez de Mesa, *Grandezas y cosas notables de España*, fol. 205v.).

La tercera naturaleza es la piedra de toque del jardín quinientista²⁶. El término como tal se atribuye a Jacopo Bonfadio, quien dice que «la industria de'paisani ha fatto tanto, che la natura incorporata con l'arte é fatta artefice e connaturale de l'arte, e d'amendue è fatta una terza natura, a cui non sarei dar nome» (Dolce, *Lettere*, pág. 147)²⁷. La traducción sin nombre de autor —el plagio, en otras palabras— de Cervantes dice:

[en la Villa de Pratolino] vi yo, con no poca maravilla, aquella fuente que adorna un coloso figurado por el monte Apenino [...] *En la cabeza está un fecundísimo palomar*, cuyas ventanas son las niñas de los ojos, narices y boca» (Diálogo 1, pág. 79). Bonilla Cerezo y Tanganelli, 2013: 37, recuerdan la escultura en relación con los versos “los montes que, de nieve armados, / gigantes de cristal los teme el cielo” (Dedicatoria de las *Soledades*, vv. 7-8).

²⁶ Sobre el tema de la naturaleza en el Quinientos, véanse, entre otros, Close, 1969; y Battisti, 1972). En cuanto al ámbito español, puede verse Luengo Añón, 2008.

²⁷ Aunque hay edición moderna, prefiero citar por la edición original de Dolce, responsable de la difusión de la carta.

La industria de sus moradores ha hecho tanto, que la naturaleza, encorporada con el arte, es hecha artífice y connatural del arte, y de entrambas a dos se ha hecho una tercia naturaleza, a la cual no sabré dar nombre²⁸. (*La Galatea*, lib. 6, pág. 542)

¿Qué clase de objeto es la tercera naturaleza? No se sabe bien, dice «Cervantes»: «No sabré dar nombre», «non sarei dar nome». Ni del todo natural ni del todo artificial, la tercera naturaleza representa un objeto transversal que «hiela el entendimiento», suspendido en la frontera de lo crudo y lo cocido de Lévi-Strauss. Para ser arte, le sobra naturaleza (demasiado crudo), y para ser naturaleza, le sobra artificio (demasiado cocido).

Haciéndose eco de esta dialéctica, que Schiller subsume bajo la revolucionaria categoría estética del «juego» (*Cartas sobre la educación estética*, págs. 73-79), Adorno ha acuñado el concepto de «producción ciega», aludiendo con ello a la síntesis disyuntiva de razón e instinto; «una tentativa de asimilar a través del pensar los momentos opuestos, que no se agotan en el pensar» (Adorno, 2013: 40). Sus palabras son las siguientes:

Esto conduce a una paradoja subjetiva del arte: producir lo ciego (la expresión) desde la reflexión (mediante la forma); no racionalizar lo ciego, sino producirlo estéticamente; «hacer cosas que no sabemos qué son»²⁹. (Adorno, 2004: 157)

Ceguera (*Blindheit*) y reflexión (*Reflexion*) al mismo tiempo. En tanto que comportamiento arcaico, el impulso mimético se conjuga con la reflexión abstracta sin renunciar al momento de lo indeterminado. La tercera naturaleza manierista representa el descubrimiento por parte del arte del principio de la productividad ciega: una aspereza —la piedra *asprone* o piedra *spugna*—³⁰ que trasciende la reflexión *desde la reflexión*; un artefacto que luego de sufrir un proceso racional de

²⁸ No sé si el plagio está documentado; la edición de Cátedra no lo menciona.

²⁹ El original alemán dice: «Das führt auf eine subjektive Paradoxie von Kunst: Blindes —den Ausdruck— aus Reflexion —durch Form— zu produzieren; das Blinde nicht zu rationalisieren sondern ästhetisch überhaupt erst herzustellen; “Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind”» (Adorno, 1973: 174). Le agradezco a mi colega Silvia López la localización de la cita.

³⁰ La voz *asprone*, «asperozón», «muy áspero», designa el tipo de piedra empleada en la construcción de las grutas, fuentes y ninfeos manieristas, una piedra *aspra* o «áspera» que pareciera obra de la propia naturaleza. También se conocía como *spugne* o «piedra espumosa». Ver al respecto las *Lettere familiari* de Caro: «Monsignor ha fatto in testa d'una sua gran pergola un muro rozzo di certa pietra che a Roma si dice *asprone*, specie di tufo nero e spugnoso, e sono certi massi posti l'uno sopra l'altro a caso, o per dir meglio, con certo ordine disordinato, che fanno dove bitorzoli e dove buchi da piantarvi de l'erbe» (t. 1, pág. 52). La traducción literal

fabricación, todavía así sigue sin saber qué es. No es simplemente que la obra «se parezca» a la naturaleza —eso es el arte entendido como *segunda* naturaleza—, sino que incorpora un elemento natural que niega la racionalidad artística; «se aventaja tanto el arte, que no queda rastro suyo». El arte se disuelve en la naturaleza; es tan artificioso, que no queda rastro del arte. Como obra, no aspira a lo voluntario ni a la involuntario, sino a «la voluntariedad en lo involuntario» (Adorno, 2004: 157). De aquí la ley *sin ley* —olvido activo— de la fantasía; no es que la ley desaparezca, sino que se vuelve contra sí misma.

¿Qué es una obra manierista? Una obra en el límite de la forma. El mero orden ya no basta; pensar lo pensable no es suficiente. La obra exige un *ordine disortinato* (Caro)³¹ o un *disorderly order* (Spenser)³² que a un mismo tiempo obedezca la ley de la razón y la olvide activamente. Sin tomar en serio esta dialéctica y tratar de comprender en profundidad el sentido del «desorden» barroco, poco se avanzará en el estudio de una obra tan ordenada, y tan desordenada, como las *Soledades*, «lisonja, *si confusa, regulada / su orden* de la vista, y del oído / su agradable rüido» (*Sol.* 2, vv. 717-719). La confusión y el ruido no son elementos ajenos al orden regulado, sino parte constitutiva del mismo. La obra no se propone de ningún modo eliminar la confusión, sino regularla, esto es, afirmarla y negarla al mismo tiempo.

La *fábrica* del palomar consta de dos partes: el palomar propiamente hablando (*peristerotrophion* o «criadero de palomas») y los nidales (*columbarium*)³³.

sería: «El Monseñor ha construido a la cabeza de su gran pérgola un muro sin enlucir, [hecho] de cierta piedra que en Roma se llama *asprone*, especie de toba negra y espumosa, y son ciertas masas puestas unas encima de las otras al azar, o, por decirlo mejor, con cierto orden desordenado, que forman unos habones o agujeros donde se siembran las plantas».

³¹ Véase la nota anterior.

³² «Oftimes we fynde ourselues, I knowe not how, singularly delighted with the shewe of such naturall rudenesse, and take great pleasure in that disorderly order» (Spenser, *The Shepheardes Calender*, edición digital sin paginar). La traducción sería: «No se bien por qué, a menudo encontramos deleitable la vista de la naturaleza ruda y derivamos un gran placer del desorden ordenado». La relación con la teoría kantiana de lo sublime es muy estrecha.

³³ El mejor estudio sobre la historia y la arquitectura de los palomares, es Cazzato, 2012. En español han aparecido diversos estudios tipológicos regionales, entre otros, Díez Anta, 1993; Roldán Morales, 2018; Souto Silva, 2004; y Yanes García, 1997. Varias de las huertas y fincas de recreo de la aristocracia española contaban con torre palomar, aunque ninguna ni remotamente parecida al estrambótico palomar de las *Soledades*. Por limitarme al entorno social de Góngora, yo citaría la Villa de Ampudia de Lerma («unas tapias en el palomar que tenían junto a la Casa de la Cruz») (Izquierdo Misiego, 2011: pág. 40, n. 64); y la Villa de Denia («una casa principal que llaman Chanca junto a la torre del palomar») (Gómez de Sandoval y Rojas, *Testamento*, sin paginar). La Quinta de Chamartín de la Rosa de los duques de Pastrana e Infantado contaba con «huerta, jardín,

Por lo que se refiere al palomar, hay que reconocer que a pesar de la extrañeza del conjunto, no es muy distinto a la torre palomar que describen los *scriptores rei rusticae* («autores de asuntos agrarios»)³⁴ como Varrón (*Rerum rusticarum libri III*); Columela (*Los doce libros de agricultura*, t. 1, lib. 8, cap. 8, págs. 18-21); y Rutilio Paladio (*Tratado de agricultura*, cap. 24, pág. 113). España cuenta con el extraordinario *Libro de agricultura* (1513) de Gabriel Alonso de Herrera, que gozaba de fama internacional. El capítulo 33 del libro 5 está dedicado íntegramente a la columbicultura y se titula «De las palomas y palomares». Yo citaría también los *Ruralia commodata* [*Los beneficios del campo*] (1490) de Pietro de' Crescenzi, algunas de cuyas ediciones contaban con xilografías de palomares (fig. 3-4). El texto se tradujo al italiano, al francés y al alemán, y se reimprimió más de diez veces en los siglos XVI y XVII.³⁵

palomar, pozo de nieve, bodega con sus tinajas, tahona, casa mesón con su corraliza y pajares, y cuatro casillas» (Lasso de la Vega, 2006: 172). Igualmente, el XI conde de Niebla dejó en testamento «la casa y retiro que se llama El Desengaño, con los estanques, jaulas de pájaros y diferentes aves, y los animales y palomeras [¿palomar pequeño?, ¿cazadero de palomas?]]» (citado en Urquizar Herrera, 2007: 65, n. 76). Fuera del entorno inmediato de Góngora, yo destacaría dos quintas sorprendentes: la Quinta del Embajador (1594-1597), del embajador cesáreo de la Corte de Felipe II y Felipe III, Hans Khevenhüller («en el grabado también se aprecia un palomar y un cercado en cuya parte central se ve la estructura cuadrada de un estanque, con su cabaña en el centro para nido y refugio de cisnes, patos u otras aves acuáticas» (De la Torre Briceño, 1997: 105); y el cigarral de Altamira o Quinta de Mirabel del cardenal Gaspar de Quiroga, cuyo torre palomar de planta cilíndrica ha sido restaurada recientemente. El inventario de bienes de 1595 menciona «cinco jardines [...] con sus fuentes y estanques corrientes y molientes, con heredamiento de viñas y heredades en los que caza, el palomar y una bodega de poner vino con cuatro cubas» (Cavero de Carondelet, 2014: 45).

³⁴ Ver al respecto Beutler, 1973.

³⁵ El original en latín apareció en 1471 y no dejó de reeditarse. Textos en italiano, francés y alemán en el portal digital de *Architettura*. *Architecture, textes et images*. Yo empleo la traducción florentina de 1605, titulada *Trattato dell'agricoltura*.

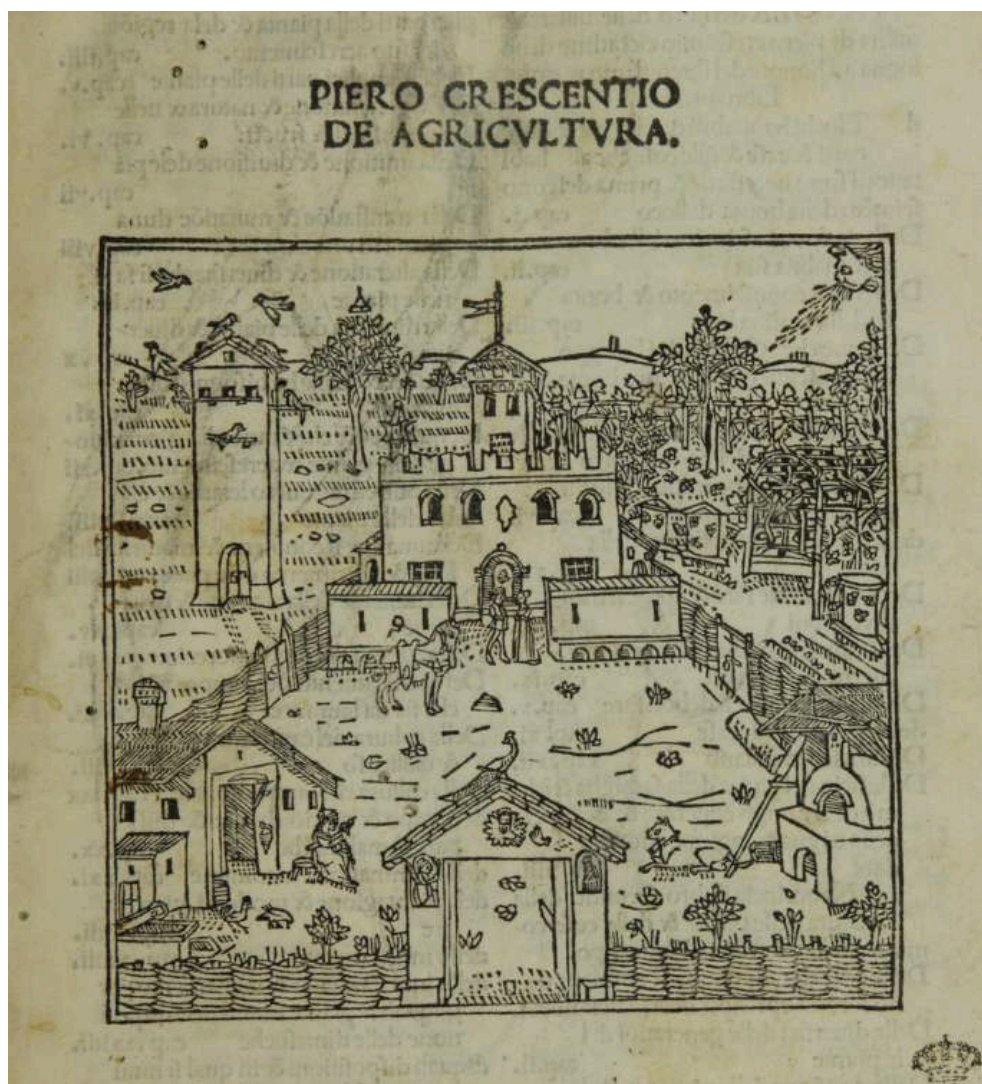


Fig. 3. Pietro de' Crescenzi, Portada de *De agricultura*, Venezia, Matteo Codecà, 1495.



fig. 4. Pietro de' Crescenzi, *De columbarijs qualis esse debent*, en *Ruralia commoda*, Speier, Peter Drach, 1490, lib. 9, cap. 87, f. 131r.

Las normas arquitectónicas del palomar son tres, y no admiten disputa: la altura, la blancura y la lisura. De Varrón a Olivier de Serres³⁶ y de Agustino Gallo³⁷ a Giuseppe Falcone,³⁸ *todos* los palomares en forma de torre (el palomar de tierra o *colombier à pied*) tienen que ser altos, blancos y lisos. He aquí la altura:

El tener estas aves [las palomas] no desdice del cuidado de un buen labrador. Y se mantienen con menos comida en los parajes que están lejos de poblado, en los cuales se les permite salir libremente, porque entran con frecuencia en los sitios que se les señalan en *las torres más altas* [vel *summis turribus*] o en los edificios más elevados [vel *editissimis aedificiis*] por las ventanas que se les dejan abiertas. (Columela, *Doce libros de agricultura*, t. 1, lib. 8, cap. 8, pág. 18)

Herrera no se aparta del guión:

Los palomares se hacen, o en casa, o en el campo. Si se hacen en poblado, *es mejor en edificio alto* de donde puedan entrar y salir libremente, y por eso en los semejantes lugares los hacen en torres.³⁹ (*Libro de agricultura*, lib. 5, cap. 33, fol. 169v.)

Le sigue la blancura: «Con un *enlucido blanco*, porque es el color con que se deleita principalmente esta especie de aves» (Columela, *Doce libros de agricultura*, t. 1, lib. 8, cap. 8, pág. 19); «por dentro, todas las paredes y bóvedas y por fuera alrededor de las ventanas se recubre con *enlucido de polvo de mármol lo más liso posible* [levissimo marmorato]» (Varrón, *Rerum rusticarum libri III*, libro 3, 7, 3); «facciati adunque la torre di pietra [...] con pareti *bene intonicate e imbiancate* [cum parietibus levigatis ac dealbatis]» (Crescenzi, *Trattato dell'agricoltura*, lib. 9, cap. 87, pág. 480).

Por último estaría la lisura, necesaria para evitar que las alimañas trepen por los muros de la fábrica y ataquen a las palomas: «Construye pues tu palomar en el campo, cerrado y bien afincado, *bello, blanco y liso*, de manera que las sabandijas no entren en él [*fonda dunque la tua colombara in villa murata e stablita in buona calce, bella, e bianca, e liscia, acciò che gli animalucci non v'entrino*]» (Falcone, *La nuova, vaga et dilettevole villa*, pág. 112); «el palomar será totalmente blanco en su

³⁶ Serres, *Théâtre d'agriculture*, lib. 5, cap. 8, págs. 381-404.

³⁷ Gallo, *Venti giornate della agricultura*, cap. 10, págs. 212-214.

³⁸ Falcone, *La nuova, vaga et dilettevole villa*, págs. 111-117.

³⁹ El texto tiene una accidentada historia editorial, que ha sido bien explicada por Quirós García, 2015. Según el autor, las únicas ediciones confiables son: Alcalá de Henares 1539; y Terrón, 1981, 1988 y 1996. Yo manejo la edición del año 1539.

exterior, *blanqueado con cal fina y pulida* [*le colombier sera blanc en son extérieur universellement à blanc fin et glissant*]» (Serres, *Théâtre d'agriculture*, lib. 5, cap. 8, pág. 390). Y Herrera: «Los pilares sean tales que puedan sufrir el peso del edificio, y sean *redondos y muy lisos* porque por ellos no puedan subir las sabandijas que dañan mucho y destruyen los palomares» (*Libro de agricultura*, lib. 5, cap. 33, fol. 169v.).

Góngora no menciona explícitamente la blancura, ya que al tratarse de un álamo («álamo, digo»), todos entenderían que se refería a un álamo blanco o chopo blanco (*populus alba*). Sí lo hace, no obstante, en otras de sus composiciones, como el soneto «A unos álamos *blancos*» (OC, I, 31); y los romances «Minguilla la siempre bella»: «Un *blanco* sublime [“alto”] chopo» (OC, I, 353, v. 38); y «En un pastoral albergue»: «No hay verde fresno sin letra, / ni *blanco chopo* sin mote» (OC, I, 132, vv. 121-122). La definición de «álamo blanco» del *Diccionario de Autoridades* es esclarecedora: «Es un árbol muy alto, copado y frondoso, de un tronco grueso y vestido de una corteza blanquecina» (*Autoridades*, s. v.).

En cambio, las referencias a la lisura y a la altura sí son explícitas:

Lo más *liso* trepó, lo más *sublime*
venció su agilidad...

Compárese una vez más con Rutilio Paladio:

El palomar puede estar en lo alto de una torrecilla levantada [*sublimis turricula*] en la propia vivienda con las paredes lisas y blanqueadas [*leuigatis ac dealbatis parietibus*]. (*Tratado de agricultura*, cap. 24, pág. 113)

Herrera es aún más enfático:

Sean las paredes bien blanqueadas por de dentro y por de fuera, y muy lisas porque, lo uno, por ellas no pueda gatear ni subir nada, y aun porque con lo blanco se huelgan mucho las palomas y vienen más a los palomares; y siendo las *paredes muy lisas*, *no puede subir nada que las dañe*. (*Libro de agricultura*, lib. 5, cap. 33, fol. 170r.)

No puede subir nada *que las dañe*, pero sí un joven enamorado de la «hermana de Faetón» como el héroe de las *Soledades*. Luego:

Hermana de Faetón, verde el cabello,
les ofrece el que joven ya gallardo
de flexuosas mimbres garbín pardo

tosco le ha encordonado, pero bello.
Lo más liso trepó, lo más sublime
venció su agilidad...
(Góngora, *Sol.* 2, vv. 263-268)

Eros supera todos los obstáculos, incluso el palomar más alto y más liso⁴⁰. Cita a Herrera, pero no piensa como él porque Herrera trabaja con las manos y Góngora con el espíritu. El primero es un agrónomo que explica como pocos qué es un palomar, para qué sirve («el palomar es cosa de ganancia») y cómo se construye; Góngora, un poeta liberal que sigue el dictado sin reglas de la inspiración (Dedicatoria, vv. 1-4). Dictado, pero sin reglas, ambas cosas al mismo tiempo; «*dictando inspirauit et inspirando dictauit*» (Roses, 1992: 98), “dictando inspiró e inspirando dictó”⁴¹.

Los nidales como tal (en latín, *columbaria*, *loculamenta*, *cubilia* o *nidus*) podrían ser de distintos materiales, como la teja, el ladrillo, el yeso y el barro. Góngora se decanta por el mimbre («de flexuosas mimbres garbín pardo / tosco le ha acordonado»), siguiendo el modelo de los «cestos de mimbre» de Columela: «Sean los nidales excavados en las paredes como hemos dicho o de cestos de mimbre [*qualis vimineis*], se les han de poner delante unos vestíbulos o entradas, por donde pasen para llegar a ellos» (*Doce libros de agricultura*, lib. 8, cap. 3, pág. 8). En la misma línea están los «cestillos» de Crescenzi: «Algunos hacen las troneras amplias y un poco cóncavas o largas, y la mayoría cuelgan y fijan cestillos [*ceste piccole*] en paredes y techo, en los cuales las palomas incuban más a gusto» (*Trattato dell'agricoltora*, lib. 9, cap. 87, pág. 480)⁴²; y los «cestillos tejidos» de Gallo: «Sin dejar de abastecer los palomares de nidos en los que vivan e incuben las palomas, los cuales

⁴⁰ Suscribo la idea de Blanco de que «el palomar es monumento de una proeza que demuestra a la vez gallardía, agilidad de cuerpo y agilidad artificiosa de mente» (2012: 284).

⁴¹ «El licenciado Francisco de Navarrete propuso esta dificultad en una glosa al margen: *si dictauit quomodo inspirauit* [¿si dictó cómo inspiró?]. Yo [Martínez de Portichuelo] le respondí con otra debajo de la suya: *dictando inspirauit et inspirando dictauit*» (Roses, 1992: 98). La «dificultad» que plantea Navarrete ataca el corazón mismo de la poética gongorina: ¿Si dictó cómo inspiró? Es decir, si la obra obedece el dictado de la razón, cómo puede ser al mismo tiempo fruto espontáneo de la inspiración? ¿Cómo se articulan *razón* e *inspiración*? Y la respuesta de Martínez de Portichuelo es sorprendente: Dictando inspira e inspirando dicta. *El dictado de la razón es el vehículo de la inspiración que trasciende el dictado*. De la misma manera podríamos preguntarnos: ¿Si la obra es clara, cómo es confusa? Y la respuesta sería: La claridad es el vehículo de una confusión que «releva» (Hegel) la claridad sin negarla del todo; la obra no niega la confusión, la regula mediante el dictado racional e irracional de la inspiración.

⁴² «Alcuni fanno le finestre late un poco concave, o vero lunghe, e i più ceste piccole intorno alle pareti e al tetto appiccano e affermano, che in quelle le colombe più volentieri covono» (pág. 480). Traducción del autor.

son tabicados, cubiformes y de cestillos tejidos [*cavagnoli tessuti*], de manera que las palomas habiten en ellos según su humor» (*Venti giornate della agricoltura*, pág. 213)⁴³. Scamozzi también los recomienda: «Los nidos se harán de cestillos de mimbre [*canestrini di vinchi*] o de terracota, livianos, y sean las paredes esmaltadas» (*Idea della architettura*, lib. 3, cap. 17, pág. 301)⁴⁴. No conozco ningún grabado ilustrativo de la época, pero en su *Memoria sulla collezione di colombi* (1872), Martinelli reproduce algunos que nos permiten hacernos una idea del tipo de nido que Góngora tenía en mente (fig. 5).

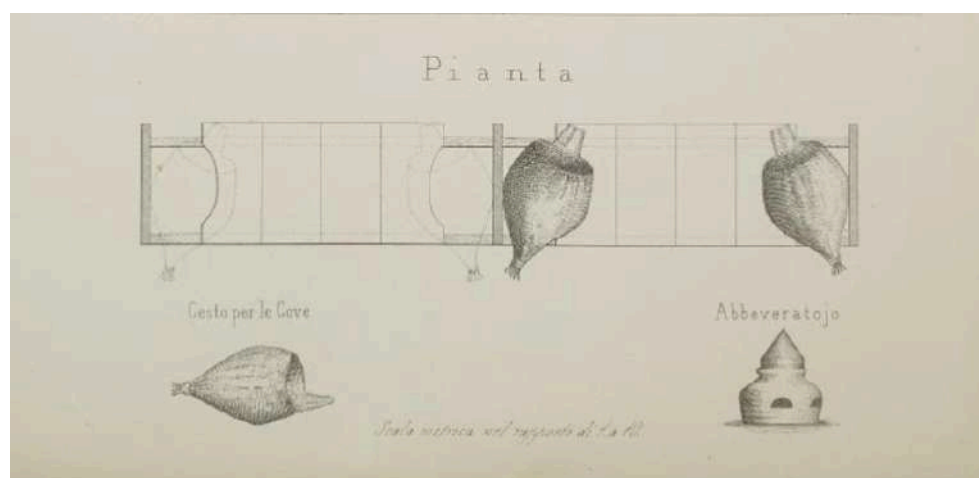


Fig. 5. Fulvio Martinelli, Cesto para las posturas, en *Memoria sulla collezione di colombi*, Modena, Tipografia di Carlo Vincenzi, 1872, cap. 4, s. pag.

Malagoli también reproduce varios (1887: fig. 4, tabla III, sin paginar). En italiano se conocían como *burgotti* o *burgazzi*, cestos para la postura o incubación (Tanara, *L'economia del cittadino in villa*, lib. 3, págs. 196-197)⁴⁵; en español se llamaban simplemente «cestos» o «cestillos» (Casas de Mendoza, 1844: 206-207)⁴⁶. Aparte del

⁴³ «Non mancando a fornir le colombarie di nidi per habitarvi e covarvi i colombi, i quali sano di assi, di quadrelli, e di *cavagnoli tessuti*; acciocchè i colombi (secondo l'umor loro) habitino in quello» (Gallo, *Venti giornate della agricoltura*, pág. 213). Traducción del autor.

⁴⁴ «Si facciano i loro nidi di canestrini di vinchi o di terra cotta sottili, le mura siano smaltate» (Scamozzi, *Idea della architettura* lib. 3, cap. 17, pág. 301).

⁴⁵ «Se gli preparano in quella superior stanza (quasi contigue stanziette) nidi portatili, tessuti di vitalba, fatti a guisa d'urna [...] e chiamansi *ceste*, da noi *burgotti* o *burgazzi*, da Varrone *loculamenta*. Da alcuni si pratica far questi nidi di pietra e da certi autori sono lodati; tuttavia vedendo che comunemente si praticano della sudeta materia» (Tanara, *L'economia del cittadino in villa*, lib. 3, págs. 196-197).

⁴⁶ «La forma de los nidos varía según las provincias. En algunas los hacen con tablas divididas por traviesas [...] Otros se sirven de cestillas, reemplazando cada año la cuarta parte, gasto que renovándose sin cesar no deja

texto de Góngora, la única otra referencia poética parecida que conozco es un verso de Strozzi que dice: «Textilibus nidis ausas prodire columbas» (*Strozzi poetae pater et filius*, fol. 133r.)⁴⁷, “las palomas se han atrevido a dejar sus nidos tejidos”. Lo cita dos veces Aldrovandi («parece que éstos [los nidos de mimbre] fueron recordados por Calpurnio, cuando dijo: “Textilibus nidis ausas prodire columbas”») (Aldrovandi, *Ornithologiae*, lib. 15, cap. 1, pág. 381),⁴⁸ de donde toma la referencia Serrano de Paz («a esos nidos aludió Stroza el Padre cuando llamándolos *textiles*, dijo: “Textilibus nidis ausas prodire columbas”») (*Comentarios a las «Soledades»*, t. 2, fol. 182r.).

Dicho esto, es importante subrayar que las palomas domésticas (las *columbae*, hablando con rigor) *no* anidan en los árboles, «porque en ellos se asientan mucho los gavilanes, buharros y otras aves de rapiña que hacen mucho daño a las palomas» (Herrera, *Libro de agricultura*, lib. 5, cap. 33, fol. 169v.)⁴⁹. La idea, pues, de un palomar *arbóreo* va en contra del sentido común. Existen los nidales de palomas hechos de mimbre, los *burgotti*, pero no los nidales de mimbre contruidos artificialmente en las ramas de los árboles. Como subraya Crescenzi, «i nidi si formino dentro [*nidi formantur interius*]» (*Trattato dell’agricoltura*, lib. 9, cap. 87, pág. 480). Los nidales se construyen *dentro* del palomar, al resguardo de las inclemencias del tiempo y del ataque de las aves de rapiña. Una vez más, el *capricho* («pensamiento nuevo») del poeta se imponía sobre las enseñanzas prácticas de la

de ser gravoso, además de que en estos cestos se esconde mejor el piojuelo que en cualquier otra madera» (Casas de Mendoza, 1844: 206-207).

⁴⁷ «Et condita sale in medium ponentur edenda / turturibus vero, quas coepimus alite martis / ortygias iungemus aveis soliatq; nec dum / textilibus nidis ausas prodire columbas» (Strozzi, *Strozii poetae pater et filius*, fol. 133r.)

⁴⁸ «Horum Calpurnius meminisse videtur iniquens: “Textilibus nidis ausas prodire columbas”» (Aldrovandi, *Ornithologiae*, lib. 15, cap. 1, pág. 381). El libro dedicado a las palomas abarca treinta capítulos y más de doscientas páginas, y aborda todos los aspectos imaginables sobre las colúmbidas: anatomía, vuelo, período de vida, voz, nidales (*locus habitationis*), hábitos, simpatías, antipatías, emblemas, enigmas, proverbios, fábulas, usos medicinales, usos comestibles y numismática, en general y por especie, y acompañados de suntuosos grabados en colores. Gran parte de los *Comentarios* de Serrano de Paz sobre el palomar de las *Soledades* derivan del libro de Aldrovandi, aunque es difícil encontrar un solo escritor del siglo XVII que no lo cite o lo plagie sin citarlo. El autor del verso es Strozzi, no Calpurnio Sículo, como dice erróneamente Aldrovandi, aunque en otras partes del libro sí identifica al autor correctamente.

⁴⁹ Véase asimismo la definición de «paloma» de Covarrubias: «Aves conocidas, del nombre latino *palumbus* et *palumba*, sive *palumbes*; en rigor son las palomas que se crían en las peñas y en los árboles, a diferencia de las domésticas, que crían en los palomares, que en latín se llaman *columbae*» (1995, s. v. *paloma*). Salvo la paloma torcaz o paloma silvestre (la *palumba*, propiamente hablando), ave verdaderamente arborícola, las palomas domésticas (*columbae*) no anidan en los árboles, sino en los palomares contruidos expresamente para ese propósito.

agronomía (Carducho, *Diálogos de la pintura*, diálogo 3, págs. 157-158)⁵⁰. No pinta una obra «para fruto», sino «para recreo»: una obra de arte.

6. LA CASA DE ÁRBOL DEL PRÍNCIPE DE CASERTA

Todavía queda un dato por aclarar. Al comentar la *fábrica* del palomar, Salcedo Coronel se permite el siguiente recuerdo autobiográfico:

Describe don Luis un palomar que sobre un álamo había fabricado en su mocedad el viejo pescador. *Yo he visto en el jardín del príncipe de Caserta, que está cinco leguas de Nápoles, sobre un árbol fabricado, un aposento de ladrillo muy capaz* [«grande», «con mucha capacidad»]⁵¹. (*Soledades comentadas*, fol. 231v.)

Así pues, si para Pellicer y para Serrano de Paz el «jardín culto» de las *Soledades* se parecía a la Casa de Campo, a los Jardines de Aranjuez de Felipe II y a la Villa ducal de Lerma, a Salcedo le recuerda alguno de los jardines de Andrea Matteo de Acquaviva (1594-1634), segundo príncipe de Caserta; seguramente la Villa de Barra, cerca de Nápoles, no el Palacio Acquaviva ni el *Palazzo al Boschetto* (Palacio del Bosquecillo), que aunque eran más suntuosos, quedaban más lejos de la ciudad.

De la Villa de Barra apenas se sabe nada. Aún así, la mayor experta en Andrea Matteo, la profesora Lucia Giorgi, me ha facilitado una fotografía del palomar del Palacio Acquaviva en su estado actual (fig. 6)⁵².

⁵⁰ «Los tales [pintores] son comparados a las cabras, porque van por los caminos de la dificultad, inventando nuevos conceptos y pensando altamente, fuera de los usados y comunes [...] De ahí se tomó el frasis de llamar al pensamiento nuevo del pintor *capricho*» (Carducho, *Diálogos de la pintura*, diálogo 3, págs. 157-158).

⁵¹ Según Ponce Cárdenas: «García de Salcedo Coronel se dispuso a iniciar una larga estadía en Nápoles, entre 1629 y 1631» (2018: 8). Aunque no existe prueba documental de ello, es posible que la estadía se haya prolongado hasta el año 1635 (Ponce Cárdenas, 2018: 10).

⁵² Sobre el príncipe Acquaviva, ver Giorgi, 2004 y 2011; Noto, 2012; Giannetti, 1994: 74-76; y Serraglio, 2016, a quien le agradezco el envío del pdf.



Fig. 6. Torre palomar del Palacio de Acquaviva del príncipe de Caserta, en Nápoles. Cortesía de la Prof. Lucia Giorgi.

A juzgar por la foto, se trata de un palomar de pie de planta cuadrada, con una fábrica de ladrillos esmaltada (todavía pueden verse rastros del enlucido) con múltiples troneras y rematada con una cubierta de tejas con aleros: poco que ver con el fantástico palomar de las *Soledades*. De todos modos, Salcedo no mienta específicamente un *palomar*. Sólo dice que el palomar arbóreo de las *Soledades* le recuerda la *casa del árbol* —«sobre un árbol fabricado, un aposento de ladrillo muy capaz»— que vio en los jardines del segundo príncipe de Caserta, en Barra, una casa de árbol muy espaciosa, hecha de ladrillo. El modelo es, sin la menor duda, la famosa casa del árbol de la Villa di Castello en Florencia⁵³, imitada inmediatamente por Bernardo Buontalenti en la Villa de Pratolino (fig. 7).

⁵³ La descripción de Montaigne en su *Journal du voyage en Italie* dice: «Il y a aussi un cabinet entre les branches d'un arbre tous-iours vert, mais bien plus riche que nul autre qu'ils eussent veu: car il est tout étoffé des branches vives & vertes de l'arbre, & tout-partout ce cabinet est si fermé de cete verdure qu'il n'y a nulle veuë qu'au travers de quelques ouvertures qu'il faut pratiquer, faisant escarter les branches çà & là; & au milieu, par un tours qu'on ne peut deviner, monte un surjon d'eau jusques dans ce cabinet au travers & milieu d'une



Fig. 7. Stefano della Bella, *Casa de árbol con órgano hidráulico*, en *Vues de la villa de Pratolino* (h. 1653-1655, The Metropolitan Museum of Art). Aguafuerte, 25.6 x 37.3 cm.

Parece que en los Jardines de Aranjuez, «los jardines de Filipo» (OC, I, 88, v. 33), también había una casa de árbol de similares características (Magalotti, 2018: 193)⁵⁴. La descripción de Vasari de la casa de árbol de la Villa de Pratolino no tiene pérdida:

En el lado de levante, en un pequeño prado fuera del jardín, dispuso Tribolo [el arquitecto Niccolò dei Pericoli, apodado Tribolo] un cedro con sumo artificio [*una quercia molto artificiosamente*], porque además de estar cubierto por encima y por los lados con yedra trenzada entre las ramas [*ellera intrecciata fra i rami*] de manera

petite table de mabre. Là se faict auissi la musicque d'eau, mais ils ne la peurent ouïr ; car il étoit tard à jans qui avoient à revenir en la ville». La traducción literal sería: «Hay también un gabinete entre las ramas de un árbol siempre verde, pero mucho más rico que ningún otro que hubiesen visto, porque estaba ahogado de ramas vivas y verdes del árbol, y tan rodeado de verduras por todas partes estaba este gabinete, que no había más vista que a través de ciertas aberturas que había que hacer, apartando las ramas aquí y allá; y en el medio, por un caño que no se podía ver, brota un chorro de agua a través del centro de una mesita de mármol».

⁵⁴ «En cada una de las cuatro esquinas [de la Fuente de Hércules] un grueso surtidor, saliendo de un canal de plomo mal disimulado y escapando por *entre las ramas frondosas de un olmo altísimo*, va a caer sobre la taza para derramarse finalmente en la pila. Juegos parecidos se ven en la mayor parte de las otras fuentes menores, casi todas colocadas en medio de cuatro árboles, de cuyas cortezas, a media estatura de hombre, surge un surtidor. Los juegos de aguas son frecuentes allí» (Magalotti, 2018: 193).

que pareciera un bosquecillo espesísimo, se subía por una cómoda escalerilla de madera igualmente encubierta, al final de la cual, en mitad del cedro, había un aposento cuadrado [*stanza quadra*] amueblada con sillas, el espaldar de las cuales estaba hecho de verdura viviente, mientras en el medio había una mesilla de mármol con un jarrón de jaspe en el centro, del cual manaba y se disparaba en el aire un chorro de agua mediante unos cañoncillos, el cual se dividía mediante otro cañoncillo después de caer. Estos cañoncillos suben por el pie del cedro, bien escondidos entre la yedra para que no se vean, y el agua se abre y se cierra a gusto tornando ciertas llaves. Es imposible describir de forma cabal de cuántas maneras se encausa el agua del cedro con distintos cañoncillos de cobre para mojar a quien se quiera, además de que con los mismos cañoncillos se producen sonidos y silbidos⁵⁵. (*Vite*, págs. 857-858)

Se trata, como vemos, de un ejemplo extremo de *terzia natura*: un frondoso cedro con una casa de ladrillo en la que cabían una mesa con sillas hechas de plantas —*ars topiaria*— y un organillo hidráulico que disparaba burlas de agua acompañadas de sonido, todo ello camuflado bajo una tupida enredadera de yedra. La *fábrica* como tal tiene poco que ver con el álamo-palomar de las *Soledades*, pero el tipo de fantasía —dibujo artificial fantástico si los hay— es muy parecido: una obra arquitectónica mitad artificial mitad natural —un árbol-casa, una silla-arbusto, una fuente musical—, donde la reflexión y la ceguera compiten mano a mano. No hay más que ver el grabado. ¿Un árbol? ¿Una casa? ¿Una fuente? ¿Un órgano? ¿Dónde termina la forma y empieza la mancha? La obra «trata de ingresar en el concepto eso que no es concepto» (Adorno, 2013: 35), desdibujando la frontera entre *physis* y *techné*. Pseudo-Longino plantea con claridad los términos de la ecuación:

Ella misma [la naturaleza] es el principio originario y arquetípico que sostiene toda la producción, pero sólo el método es capaz de delimitar y proporcionar la medida. (*De lo sublime*, 2, 2)

⁵⁵ «Dalla banda di verso levante, in un pratello fuor del giardino, acconciò il Tribolo una quercia molto artifiziosamente; perciò che, oltre che è in modo coperta di sopra e d'intorno d'ellera intrecciata fra i rami che pare un foltissimo boschetto, vi si saglie con una commoda scala di legno similmente coperta; in cima della quale, nel mezzo della quercia, è una stanza quadra con sederi intorno e con appoggiatoi di spalliere tutte di verzura viva, e nel mezzo una tavoletta di marmo con un vaso di mischio nel mezzo; nel quale per una canna viene e schizza all'aria molt'acqua, e per un'altra la caduta si parte: le quali canne vengono su per lo piede della quercia, in modo coperte dall'ellera, che non si veggiono punto; e l'acqua si dà e toglie, quando altri vuole, col volgere di certe chiavi. Nè si può dire a pieno per quante vie si volge la detta acqua della quercia con diversi instrumenti di rame per bagnare chi altri vuole, oltre che con i medesimi instrumenti se le fa fare diversi rumori e zuffolamenti» (Vasari, *Vite*, págs. 857-858). Traducción del autor.

Naturaleza bruta y método. La obra es la delimitación sujeta a medida de un principio originario y arquetípico ilimitado. La pregunta es: ¿hasta qué punto? ¿Hasta dónde se puede llevar la delimitación sin que desaparezca la naturaleza, el espesor material de la cosa? Y al revés, ¿qué grado de ilimitación puede tolerar la obra sin desaparecer como método? ¿Cuál es el *método* racional de un *borrón* irracional? La obra de Góngora representa la exasperación de dicha dialéctica: salvar el método, pero sin sacrificar la autonomía de la naturaleza; un orden *desordenado* a caballo entre la reflexión y la ceguera que produce objetos transversales que no saben lo que son.

7. EL MODO

El *modo* no significa la manera general de hacer algo, como entienden Alonso: «Todo era extraño en él: la idea, la construcción y la *manera de haberla llevado a cabo*» (1982: 155); y Jammes: «Este palomar, en el que todo es extraordinario: el designio, la fábrica y el *modo de realizarla*» (1994: 461, n. 263). *Modo* es un tecnicismo proveniente del campo de la arquitectura que significa «orden» o «estilo». Según Marías, «la idea antigua del *modo* [cursivas en el original]» se originó en la teoría musical de la Antigüedad clásica y de ahí «pasó a la retórica, la poética, la arquitectura y las artes figurativas» (1992: 121-122). El Escorial, por ejemplo, encarna un «*modo fúnebre* [cursivas en el original], sobrio y solemne, bien distinto al modo mucho más regalado de la arquitectura palaciega» (Marías, 1992: 208)⁵⁶. Ya he citado antes los testimonios de Vasari («ordine e modo»); del autor anónimo de la *Relación* del arco triunfal en homenaje de Felipe III («refiérese el *modo*, traza y arquitectura»); y de Gracián («jamás di en el *modo* ni atiné con el *orden*»). Díaz de Rivas, amigo personal de Góngora y comentarista de las *Soledades*, amén de arqueólogo, lo explica así:

Con dificultad, pues, se puede en España distinguir y conocer el edificio y fábrica de las varias naciones que la poseyeron, porque en la antigüedad del edificio se puede mal entender esta distinción. Mejor se conociera en el *modo particular que cada gente destas tuvo en la fábrica*. (*Antigüedades y excelencias de Córdoba*, discurso 1, fol. 5v.)

⁵⁶ El capítulo se titula, precisamente, «Del modo funerario al clasicismo cosmológico: El Escorial» (Marías, 1992: 205-215).

¿Cómo se determina el origen de un edificio? No basta la antigüedad⁵⁷; también hay que tener en cuenta el «modo» de la edificación. Y ofrece el siguiente ejemplo:

Los godos imitaron algo de los romanos, aunque también ellos metieron en España *el modo de edificar que llamamos moderno o gótico*, diferenciándose de las *órdenes* que tuvieron los griegos y romanos [...] A los godos sucedieron los árabes, que se aprovechan también de *la traza y modo de los romanos y godos*, aunque en *el ornato* tuvieron algunas galas propias, como vemos en *la labor*, que solemos llamar arabesca. (Díaz de Rivas, *Antigüedades y excelencias de Córdoba*, discurso 1, fols. 5v.-6r.)

Modo no quiere decir, entonces, la manera en que se construyó el palomar, sino el «modo del edificio» (*Discurso 4*, fol. 33v.) o el «modo de la fábrica» (*Discurso 4*, fol. 31v.); el «modo y reglas generales de edificar» característico de cada cultura (*Discurso 2*, fol. 13v.), tales como el modo griego, el modo romano, el modo árabe y el modo gótico o moderno, cada uno con su «ornato» o «labor» propios, como puede ser, en el caso del modo árabe, el labrado de comarragia o labor arabesca. Lo que resultaba extraño del palomar de las *Soledades* no era sólo el dibujo, en sí mismo fantástico, ni el orden desordenado de la fábrica, sino también el *estilo* de ésta, su labor u ornamento. Compárese, por ejemplo, con la descripción de las redes de los pescadores:

Fábrica escrupulosa, y aunque incierta,
siempre murada, pero siempre abierta,
adonde *con estilo diferente*
al mísero pescado el hilo miente.
(Jammes, 1994: 432, n. 80)

Cada fábrica tiene su estilo, desde la más humilde red hasta la Alhambra. ¿A qué escuela pertenecía aquel extraño palomar?, se pregunta el texto. ¿Cuál era su *modo*? ¿Griego? ¿Romano? ¿Árabe? ¿Gótico? ¿Era un estilo «diferente» o adoceñado? ¿Gongorino o lopesco? Más tarde lo veremos: era «flamenco» (*modo* tardogótico, entonces), pero todavía no lo sabemos. Lo que sí llama la atención es el culto al estilo como tal. ¿A qué estilo se refiere verdaderamente? Al estilo del palomar, pero también y al mismo tiempo al estilo de las *Soledades*. El palomar es la *mise en abyme*, como se decía en el apogeo del estructuralismo, del poema y su

⁵⁷ Sobre el tema de la arqueología, ver Elvira, 2017 y 2019.

modo, un reflejo del estilo «diferente» de las propias *Soledades*. Pellicer lo dice sin darse cuenta: «*Por extraño camino pinta don Luis un nido de palomas o palomar sobre un álamo*» (*Lecciones*, pág. 548). En otras palabras, describe *de forma extraña* un extraño palomar; indica y se indica, ambas cosas al mismo tiempo⁵⁸. El foco de interés se desplaza del objeto al sujeto Góngora y del palomar al estilo de las *Soledades*, «fábrica escrupulosa, y aunque incierta, / siempre murada, pero siempre abierta». Traduzco: «Poema claro, y aunque confuso, / siempre impenetrable, pero siempre comprensible».⁵⁹ El poema indica y se indica; sin dejar de describir una red de pescadores se describe a sí mismo y para pintar un extraño palomar lo hace por extraño camino.

8. LA POÉTICA DE LA EXTRAÑEZA

«Extraño todo: / el designio, la fábrica y el modo». Resumen:

El *designio* se refiere al dibujo preparatorio, en este caso, un dibujo exterior fantástico, fruto del capricho de un arquitecto orgulloso de su autonomía que trabaja con el espíritu e inventa sus propias reglas. ¿Qué regla? La regla sin regla de la fantasía; «en la regla una licencia que, sin estar sujeta a regla, concuerde con la regla [*nella regola una licenzia che, non essendo di regola, fosse ordinate nella regola*]» (*Vite*: 594). «Sin» *sin falta*, «sin» regla pero «con» ella; olvido activo nietzscheano.

La *fábrica* se refiere al árbol-palomar como tal, una *cosi-cosa*, diría Quevedo (*Sueños y discursos*, pág. 330)⁶⁰, que no quiere saber lo que es, a caballo entre la reflexión y la ceguera, inspirada, eso sí, en la torre palomar alta, blanca y lisa descrita en decenas de tratados de agricultura de todos los tiempos, comprendidos los nidos de mimbre o *burgotti*, que no eran exteriores, como dicta el capricho artístico de Góngora, sino forzosamente interiores, ya que las palomas domésticas no anidan en los árboles.

Por último, *modo* es un término técnico procedente de la arquitectura que significa el orden o el estilo de la fábrica, tan extraño que no cuadraba con ninguno

⁵⁸ Si no me equivoco, el primero en subrayar el carácter auto-reflexivo de las *Soledades* fue Smith: «The significance of the *Soledades*, then, is primarily, if at all, literary, self-reflexive» (1986: 92). Después le han seguido muchos, entre otros, Collins, 2010: 20; y, sobre todo, Chemris, 1991 y 2008: xvi, 75, 107 y *passim*.

⁵⁹ Ly, 2020: 113, 119 y 201 también insiste en el carácter metapoético de los versos.

⁶⁰ «Yo me quedé como hombre que le preguntan qué es cosa y cosa, viendo tan extraño ajuar» (Quevedo, *Sueños y discursos*, p. 330). Toda cosa y cosa produce extrañeza.

de los estilos conocidos en la época, como el modo romano, el modo árabe y el modo gótico o moderno; el modo *Soledades*, podríamos llamarlo: *Góngora faciebat*.

Pero, ¿por qué eran *extraños*? ¿En qué consistía exactamente la extrañeza del diseño arquitectónico, del edificio y del estilo? El texto nos ofrece cuatro pistas:

Tosco le ha encordonado, pero bello. (*Sol.* 2, v. 265)

Artificiosa / tejió. (*Sol.* 2, vv. 268-269)

Tejió en sus ramas inconstantes nidos. (*Sol.* 2, v. 269)

Mástiles coronó menos crecidos / gavia no tan capaz.
(*Sol.* 2, vv. 272-273)

Los filosofemas de la extrañeza son, pues: 1) la tosquedad, 2) la contraposición («el nervio del pensar dialéctico», dice Adorno [2013: 35]), 3) la artificiosidad, 4) la inconstancia y 5) la negación. Paso a explicarlos en el orden en que los menciona Góngora.

1. El sintagma «tosco [...] pero bello» responde a la pregunta: ¿qué clase de belleza?, una pregunta de orden estético. Y la respuesta es: *tosca*, es decir, «grosero, basto, sin pulimento ni labor» (*Autoridades*, s. v.). *Tosca* indica que la belleza del palomar (la belleza del poema) no es sólo agradable, sino que comporta un elemento falto de pulimento y de labor que la contradice. Ingresa en el concepto «bello» eso que no es concepto: «*tosco*, pero bello»⁶¹.

No es la primera vez que Góngora se interroga acerca de la naturaleza de la belleza. Sin salir del marco de las *Soledades*, tenemos:

o por lo matizado, o por lo bello. (*Sol.* 1, v. 249)

arrogante esplendor, ya que no bello. (*Sol.* 1, v. 310)

por lo bello, agradable, y por lo vario
la dulce confusión hacer podía. (*Sol.* 1, vv. 484-485)

⁶¹ Blanco atribuye la tosquedad del objeto a su origen natural: «Este bello objeto [el palomar] [...] no deja sin embargo de ser tosco, tal vez porque resulta de la transformación directa de algo que la naturaleza produce en el mismo paraje en que el objeto se fabrica, los mimbres, y porque imita la forma y la técnica de un objeto natural, el nido» (2002: 338). Y añade a continuación: «Estos conceptos pueden describirse, en términos de Gracián, como improporciones o disonancias» (2002: 338). Sin duda es así, pero ¿en qué consiste exactamente la disonancia *de lo bello*?

padre de la que en sí bella se esconde. (*Sol.* 1, v. 724)

de las que el bosque bellas ninfas cela. (*Sol.* 1, v. 795)

los dulces fugitivos miembros bellos. (*Sol.* 1, v. 1055)

caduco aljófar, pero aljófar bello. (*Sol.* 2, v. 72)

Para ser un poeta acusado de superficial, la cantidad de conceptos abruma: concepto pictórico del «matiz», concepto del esplendor «arrogante» (“desprecia-tivo”, “soberbio”), concepto de la «dulce confusión» en medio de la «variedad» (¿pero cómo puede ser *dulce* la confusión?, se pregunta el lector), concepto del «es-conderse», concepto de «celar» (“encubrir”, “ocultar”, “fingir”, “disimular”), concepto de lo «fugitivo» y concepto de la «caducidad». Lo que *no* se encontrará es la famosa «claridad y belleza de las *Soledades*» de Alonso (1978: 293-317). El poema dice literalmente: «Aun a pesar de las tinieblas bella, / aun a pesar de las estrellas clara» (*Sol.* 1, vv. 71-72). No a expensas de las tinieblas, sino a pesar de ellas, repe-tido. A pesar de la oscuridad que habita el objeto, todavía así bello y claro. Una belleza meramente clara sería una belleza *manqué*; le falta, precisamente, la falta de labor. La verdadera belleza se esconde en sí misma, dice textualmente Góngora; se manifiesta bajo el modo de la ocultación: «Padre de la que en sí bella se esconde»; “padre de la que bella se esconde en sí”. No se esconde detrás de otra cosa, ni tam-poco aparece ahora para esconderse un poco después, sino que al aparecer se esconde en sí misma, siempre celada, fugitiva, matizada, confusa, arrogante y hasta caduca; muerta siempre ya.

Si presionamos sobre el sentido de este aparecer ocultante, comprobaremos que nos remite a la *aletheia* heideggeriana, la verdad entendida como des-oculta-miento (*Unverborgenheit*) del ser⁶². En efecto, ¿qué otra cosa es el Barroco si no una

⁶² «El desocultamiento [*Unverborgenheit*] se llama en griego ἀλήθεια [*aletheia*], palabra que se traduce con el término “verdad”» (Heidegger, 2001: 183). Desarrolla el concepto en *El origen de la obra de arte*: «Este traer delante saca a lo que se presenta en cuanto tal *afuera* del ocultamiento y lo conduce *adentro* del desocul-tamiento de su aspecto [cursivas en el original]» (Heidegger, 2016: 103). En tanto que des/ocultamiento, la verdad de la obra es afuera-adentro, es decir, un aparecer que permanece escondido. Gracián se expresa en términos muy similares: «Es la verdad una doncella tan vergonzosa cuanto hermosa, y por esto anda siempre tapada» (*El Héroe. El Discreto. Oráculo manual*, cap. 8, pág. 73). La verdad ya no se define por la desnudez (“la verdad desnuda”, como decimos corrientemente), sino por el pudor (“la verdad tapada”). *Venus pudica*, al destaparse, se tapa.

estética del conceder *negando*? Góngora es enfático al respecto: «Blancas huellas les *negó*, / blancos lilios les *concede*» (OC, I, 326, vv. 51-52); «un rubí *concede o niega* / (según *alternar le plugo*)» (OC, I, 317, vv. 61-62); «lo que de ciencia le *niego* / se lo *conceden* de grado» (OC, I, 413, vv. 36-37), etc. Recata para lucir (Polo de Medina, *A Lelio*, discurso 4, pág. 123)⁶³. El objeto no está cubierto ni descubierto, sino, como dice Tesauro, «cubiertamente descubiert[o] y ensombrecidamente pintad[o] en claroscuro» (*Cannocchiale*, t. 1, cap. 3, pág. 49).⁶⁴ *Cubiertamente descubierto*, entiéndase: cubierto *en tanto que* descubierto; cerrado *en lo abierto*, sin insinuar nada ni esconderse detrás de nada; «escondido *en sí*» (OC, I, 282, v. 75); «*en sí mismos* sepultados» (*Sol.* 1, v. 684); «siempre murada [‘cercada’], pero siempre abierta» (*Sol.* 2, v. 80). El objeto no está ni abierto ni cerrado ni entreabierto, sino que estando abierto continúa cerrado, y estando cerrado, continúa abierto. No concede ni niega; al conceder, niega y al negar, concede.

La siguiente cita de Calderón agota el sentido de la «tosquedad» gongorina:

Estaba de toscas pieles
vestida, para que hicieran
lo inculto y florido a un tiempo
armonía más perfecta;
bien como un bello jardín
en una rústica selva,
más bello está cuando está
de la oposición más cerca.
(*La hija del aire*, jornada segunda, vv. 1427-1434)

Sin oposición no hay belleza. Mientras más cerca esté lo bello de aquello que lo niega, más bello resulta. La armonía más perfecta radica en la «complementariedad antagónica» de lo culto y lo tosco (Morin, 2016: 84)⁶⁵, como un bello jardín

⁶³ «Ardid es, en las perfecciones, recatarlas para lucirlas. Pintor diestro aprieta los oscuros; las sombras con que mancha son esfuerzos al relieve» (Polo de Medina, *A Lelio*, discurso 4, pág. 123).

⁶⁴ «Le cose più alte e peregrine ci vengono copertamente scoperte, e adumbratamente dipinte à chiaro oscuro» (Tesauro, *Cannocchiale*, cap. 3, pág. 60). La traducción es mía. La magnífica traducción de Sequeiros dice: «Las cosas más altas y peregrinas nos vienen cubiertamente descubiertas y pintadas con sombras a lo claro y a lo oscuro» (Tesauro, *Anteojo de larga vista*, t. 1, cap. 3, pág. 49).

⁶⁵ «La formule beethovenienne *Durch Leiden Freude*, la joie à travers la souffrance, vaut pour cette musique. Un sommet de complexité humaine est dans la complémentarité antagoniste du bonheur et du malheur dans l'esthétique musicale» (Morin, 2016: 84). Y el incisivo comentario de Barthes: «Le gongorisme de Morin, come

manierista «opuestamente hermanado» con un bosque salvaje (De la Cruz, *Obras completas*, núm. 11, vv. 50-51). «Bruto el más bello diamante, / bastarda la mejor perla, / tibio el más ardiente rayo / y la más viva luz, muerta» (Calderón, *La hija del aire*, jornada segunda, vv. 1423-1426). Tosco, inculto, rústico, bruto, bastardo, tibio, muerto: mientras más cerca esté el objeto de la destrucción, más bello resulta.

2. La contraseña de la destrucción es el *pero*, esa «graciosa adversativa» que denota oposición o contrariedad de sentido (Ormaza, *Censura de la elocuencia*, cap. 14, pág. 101):⁶⁶ «Tosco le ha encordonado, *pero* bello» (*Sol.* 2, v. 266); «caduco aljóf-far, *pero* aljóf-far bello» (*Sol.* 2, v. 72); «hecho pedazos, *pero* siempre entero» (OC, I, 331, v. 8); «siempre murada, *pero* siempre abierta» (*Sol.* 2, vv. 80); «penitente, *pero* bella» (OC, I, 282, v. 78); «menos distinta [‘clara’], *pero* más hermosa» (OC, I, 470, v. 7), etc. Hay siempre un «pero», una graciosa adversidad que niega afirmando.

El concepto que buscamos proviene de la Física aristotélica y se llama *antiperístasis*, la «acción de dos cualidades contrarias, una de las cuales por su oposición excita el vigor de la otra» (*Autoridades*, s. v.)⁶⁷. La definición de Giordano Bruno es: «El vigor adquirido por un contrario debido a que, huyendo del otro contrario, se repliega, se une, se condensa y se concentra en la individualidad de su propia virtud» (*De los heroicos furores*, segunda parte, segundo diálogo, pág. 413)⁶⁸. Sólo huyendo se repliega en sí; sólo en la contrariedad se condensa. El objeto no cobra vigor sino mediante la negación. En términos casi hegelianos, la unidad no está libre de contradicción, sino que debe abarcar a cada paso la contradicción que la enajena.

Tanto las *Soledades* en su conjunto como el palomar de las *Soledades* por separado son antiperistásticos de cabo a cabo. D’Ors decía que «el Barroco se ríe de las

le gongorisme de Gongora, est donc finalement l’expression d’une lutte sérieuse» (2002: t. 2, 719). El gongorismo de Góngora no es una retórica hueca, sino la expresión de una verdadera lucha dialéctica, comparable a la complementariedad antagónica de Morin.

⁶⁶ «Otro modo de equívocos hay menos peligroso y mejor que consiste en cierta contraposición de las palabras, como el que dijese: “Que el demasiado aseo en el traje causa en la vida desgarros, y el nacer en holandas es padrino de la desenvoltura”. Pero aún mejor es la contraposición que consiste en la misma razón con una graciosa adversativa» (Ormaza, *Censura de la elocuencia*, cap. 14, pág. 101).

⁶⁷ La antiperístasis es un concepto proveniente de la física aristotélica que dice que «no hay un único motivo, sino cosas que son contiguas entre sí». Ver Aristóteles, *Física*, lib. 8, cap. 10, 267a; y lib. 4, cap. 8, 215a, entre otros ejemplos. Sobre el origen platónico del concepto (*períôsis* o ‘desplazamiento mutuo’), véase Opso-mer, 1999. Numerosos ejemplos españoles en Ramos Maldonado, 2014, t. 2, págs. 1189-1205. El primero en trasladar el concepto del campo de la física al de la retórica parece haber sido Gracián, pero no me atrevería a asegurarlo: «A mayor riesgo, mayor desempeño, que hay también superior antiparistasi» (*El Discreto*, en *El Héroe. El Discreto. Oráculo manual*, cap. 15, pág. 99).

⁶⁸ «Il vigor che acquista il contrario da quel che fuggendo l’altro viene ad unirsi, inspessarsi, inglobarsi e concentrarsi verso l’individuo della sua virtude».

exigencias del principio de contradicción», y tiene razón (1964: 29)⁶⁹. Todo «sí» comporta un «no» que lo niega y lo excita al mismo tiempo. Todo día es noche, «nocturno día» (*Sol.* 1, v. 76), «nocturno Faetón» (*Sol.* 1, v. 655), «nocturno sol en carro no dorado» (*OC*, I, 310, v. 10). La cosa está comida de gusanos; «no perdona el gusano al artificio» (*OC*, II, *Firmezas de Isabela*, acto primero, v. 98). La positividad del objeto, la luz del día, está comprometida por la negatividad de la noche. Es el *zeugma* de Góngora al que se refiere Firmio en los extraordinarios *Diálogos en que se explican algunas obras de don Luis de Góngora* (h. 1623-1627): «Cierta modo de *zeugma*, que suele usar el autor, de no pequeña gala, *construyendo con un mismo verbo dos oraciones, una afirmativa y otra negativa*» (lección 5, pág. 166). Inoperosidad de la potencia-de-no, también podríamos llamarlo (Agamben, 2016: 44): la suspensión del acto *como acto*; no la simple impotencia, sino la inhibición del puedo como potencia. Potencia de *amago*: «Sólo el amago basta, *sin que dé el golpe*» (Zayas, *Desengaños amorosos*, pág. 219); «cuando mejor lo pintéis, es imagen que está siempre pendiente de un amago, *sin pasar a ejecución*» (Ormaza, *Grano del Evangelio*, t. 1, cap. 1, § 15, pág. 33); «ejecutan más con un amago, que otros con una prolijidad» (Gracián, *Oráculo manual*, pág. 156, aforismo 42). Sin pasar a ejecución, el amago ejecuta más que la misma ejecución. No sólo muestra que saber hacer, sino también *que no quiere* (Holanda, *De la pintura antigua*, cap. 38, pág. 112)⁷⁰. Góngora no ejecuta ni deja de ejecutar; no dice ni deja de decir, sino que *convierte la inoperosidad del decir en potencia-de-no*. «En un amago, si se sufre decir, de desgarrar de voz y acción, significa y dice lo que quiere» (Carducho, *Diálogos de la pintura*, diálogo 6, pág. 266). En el propio amago significa y dice, no en el decir plenamente ejecutado. El significar barroco es solamente un amago de significar cuya potencia radica en nunca dar el golpe: potencia-de-no; fuerza de inhibición. «Libre, y aprisionado»,

⁶⁹ Me imagino que alude a la famosa tesis de Freud de que el inconsciente no admite la contradicción. Véase *La interpretación de los sueños*: «En extremo llamativa es la conducta del sueño hacia la categoría de la *oposición* y la *contradicción* [cursivas en el original]. Lisa y llanamente la omite; el “no” parece no existir para el sueño. Tiene notable predilección por componer los opuestos en una unidad o figurarlos en idéntico elemento» (1991: 324). La oposición (*Gegenatz*) y la contradicción (*Widerspruch*) son categorías clave del Barroco.

⁷⁰ «En ninguna cosa más se conoce el grave pintor que conocer él lo que en su obra dejó de hacer, y en ninguna conoce el flaco oficial sino en querer hacer y mostrar más de lo que sabe en su obra y cabe, hinchéndola toda de árboles y de ríos y de caminantes y de paisájenos y de castillos y ciudades, salvo si no hace algo de esto por experimentarse y mostrar que las sabe hacer y que no quiere» (Holanda, *De la pintura antigua*, cap. 38, pág. 112). En lugar de mostrar que sabe y quiere, el pintor grave está obligado a mostrar que sabe y *no quiere*, como si mostrara que no quiere mostrar.

dice Góngora (OC, II, *Firmezas de Isabela*, acto primero, v. 90). O bien: «Sin libertad, no siempre aprisionada» (Sol. 2, v. 741). El objeto no goza nunca de plena libertad; no la quiere; no le hace falta. La libertad depende de la negación. Para ser libre tiene que negarse y aparecer bajo tachadura, en lo oculto y no en lo abierto: libre, y aprisionado.

3. «Artificiosa / tejió». ¿Qué clase de artificio? Descuidado, «artificioso descuido» (Ormaza, *Censura de la elocuencia*, cap. 8, pág. 81); «lo perfecto / es el descuido» (Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas*, núm. 153, vv. 6-7); «en este cuidado descuido está el mayor arte» (Ormaza, *Censura de la elocuencia*, cap. 6, pág. 72). El verdadero artificio no radica en el cuidado, sino en la potencia-de-no del descuido. El vicio es adorno (Anónimo, *Diálogos en que se explican algunas obras de don Luis de Góngora*, lección 5, págs. 153-154)⁷¹; en el peligro resplandece la utilidad (Pantaleón de Ribera, *Obra selecta*, núm. 7, vv. 1-2)⁷²; la ruina es trofeo (Trillo y Figueroa, *Obras*, pág. 420)⁷³. «No solo deleita a unos lo hermoso, lo apacible y alegre, sino a otros a veces lo valiente en lo horrible, en lo áspero e inculto, en lo escondido y asombrado [“sumido en sombras”] [...] No se estiman las pinturas entre los que las entienden por lo vivo y alegre del colorido, ni por lo perfilado y acabado de lo pintado; la valentía del dibujo sí, y la destreza del estudio» (Butrón, *Discursos apologéticos*, discurso 15, fol. 104v.). El arte deja de estar asociado con la idea de lo placentero en términos sensibles —con la visión— y adquiere un valor eminentemente especulativo. ¿Quién llamaría «bello» un cuadro de El Greco? El propio artista lo niega de manera categórica: «La pintura por ser tan universal se hace especulativa, donde nunca falta el contento de la especulación, pues que nunca falta que ver, pues hasta en la mediocre oscuridad ve y goza» (Marías y Bustamente, 2017: 197)⁷⁴. Para gozar no hace falta ver, sino entender. La vista se hace discursiva

⁷¹ «Acrilogías, tapinosis, cacofatón, pleonasmos, con otros muchos que generalmente llamamos vicios, no sólo no desmejoran o deslustran la obra, antes suelen servir de adorno y hermosura» (Dalle Pezze, 2007, lección 5, págs. 153-154). Los vicios del habla ilustran la misma lengua que deslustran.

⁷² «Peligrando resplandece / más útil» (Pantaleón de Ribera, *Obra selecta*, núm. 7, vv. 1-2).

⁷³ «Aun la ruina puede ser mucho trofeo» (Trillo y Figueroa, *Obras*, pág. 420). Y añade: «La cultura [...] no puede ser jamás clara» (pág. 429). La grandeza del estilo depende de la «valentía de voces, arrojamientos, pinturas [‘descripciones’] y precipicios» (p. 433). Precipicio, es decir, «el despeñadero o derrumbadero por donde no se puede caminar sin conocido riesgo de caer» (*Autoridades*, s. v.). Sin riesgo de caer, sin precipicio, no hay «elevación» sublime.

⁷⁴ «La pittura por esser tan universal se aze speculativa donde nunqua falta yl contento de speculation pues que nunqua falta qué ver pues asta ne la mediocre scuridá ve e goza e tien que ymitar» (Marías y Bustamente, 2017: 197). Antes en Marías y Bustamente, 1981: 241.

(«mírelo tu discurso, no tu vista») y encuentra gallardía en el horror (Polo de Medina, *A Lelio*, pág. 187)⁷⁵. No hay éxtasis como el espanto (Pantaleón de Ribera, *Obra selecta*, núm. 6, vv. 13-14)⁷⁶.

4. ¿Qué teje el artificioso descuido? «Tejió en sus ramas inconstantes nidos». El verso es inconstante en sí mismo. En efecto, ¿a cuál de los dos sustantivos le corresponde el adjetivo «inconstantes»? ¿Ramas inconstantes o nidos inconstantes? Todos los comentaristas del poema dan por sentado que le corresponde a «nidos» «porque se mueven al viento» (Jammes, 1994: 460, n. 269). Menciono nada más la glosa de Jammes: «En sus ramas tejió artificiosamente *nidos* inconstantes» (Jammes, 1994: 461); eco de la de Salcedo Coronel: «En sus ramas tejió artificiosamente inconstantes *nidos*» (*Soledades comentadas*, fol. 231v.). Blanco propone dos interpretaciones distintas: «Lo que la proeza produjo son *inconstantes nidos* [cursivas en el original], inconstantes sin duda porque se sostienen en el aire y se mecen con el viento, o porque las lascivas aves que en ellos anidan van y vienen, y cambian en casa estación» (2012: 284). Pues bien, le corresponde a «ramas». Si los nidos se mecieran con el viento, los huevos se caerían. El adjetivo *inconstantes* les corresponde a las ramas. Así en el romance que empieza «Frescos airecillos» (OC, I, 81, vv. 13-16):

Álamos crecidos,
de hojas inciertas,
medias de esmeraldas
y de plata medias.

Lo mismo repite en el soneto «A un caballero de Córdoba que estaba en Granada» (OC, I, 284, vv. 1-2):

Hojas de inciertos chopos el nevado
cabello, oirá el Genil tu dulce avena.

Y todavía otra vez en el romance «A la ciudad de Granada, estando en ella» (OC, I, 62, vv. 169-171):

⁷⁵ «Aunque parece horror, está gallardo. / Lo fatal no te estorbe / ni tu engaño resista; / mírelo tu discurso, no tu vista» (Polo de Medina, *A Lelio*, «Silva al doctor Pérez de Montalbán», sin versificar).

⁷⁶ «Si a objeto tan hermoso / el éxtasis te niegas del espanto» (Pantaleón de Ribera, *Obra selecta*, núm. 6, vv. 13-14); «si ante un objeto tan hermoso te privas del éxtasis que causa el espanto». La belleza espanta. Comparar con Rilke, *Las elegías de Duino*: «Porque la belleza / no es sino el nacimiento / de lo terrible [Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang]» (Primera elegía, vv. 5-7).

do el céfiro *al blanco chopo*
mueve con soplo agradable
las hojas de argentería.

Hojas inciertas, no nidos inciertos. El sentido correcto del verso de las *Soledades* es: «Con artificioso descuido tejió nidos en sus *ramas* inconstantes», en alusión a las hojas bicolor, verde oscuro por el haz y blanquecinas por el envés, «medias de esmeraldas / y de plata medias», del álamo blanco. Como explica Covarrubias, «dan por epíteto al álamo *trémulo*, *populus tremula*, porque los piecitos de sus hojas, por ser sutiles y estar las hojas ralas, *con cualquiera ventecico se menean*» (*Tesoro*, s. v.). (*Tremble*, se llama el árbol en francés, el álamo temblón.) Si no era un lugar común, y parece que lo era, la fuente directa de Góngora debe de ser el emblema 211 de Alciato (fig. 8), *Populos alba* o *Álamo blanco*, que relaciona la naturaleza bicolor del árbol con la inconstancia del Tiempo:

Herculeos crines bicolor quod populus ornet,
 temporis alternat noxque diesque vices.

Como el álamo bicolor adorna los cabellos de Hércules,
 el día y la noche alternan en la sucesión del Tiempo.
 (Alciato, *Emblemas*, emblema CCXI, pág. 252)



Fig 8. Diego López, Álamo blanco, en *Declaración magistral sobre las [sic] emblemas de Andrés Alciato*, Valencia, Jerónimo Villagrasa, 1615, emblema 210, f. [473r.].

Más detallada es la *Declaración magistral sobre las [sic] Emblemas de Andrés Alciato* (1615) de Diego López:

El álamo es dedicado a Hércules, porque dicen que cuando bajó al Infierno, sintiéndose cansado, hizo una corona de álamo, con la cual se refrescó algún tanto, y de aquí le llamó el poeta [Virgilio], Ecloga 7, *Populus gratissima Alcidae*. (*Declaración magistral*, emblema 210, fol. [473r.])

Y explica a continuación:

Significa la noche por la parte que está negro y el día por la parte que está blanco, y el Tiempo, porque las hojas siempre se están meneando, significando que el tiempo siempre va pasando. Quod populus bicolor porque el álamo [es] de dos colores, porque tienen las hojas por una parte blancas y por otras negras. (Declaración magistral, emblema 210, fols. [473rv.])

Álamo de «ramas inconstantes» porque las hojas del *populus tremula* alternan la noche y el día y siempre se están meneando. Quizá ahora se entienda mejor por qué el patriarca de la *Soledad segunda* estaba orgulloso de ser «bárbaro observador (mas diligente) / de las inciertas formas de la Luna» (*Sol.* 2, vv. 407-408). El texto escudriña con el mayor cuidado el menor rastro de incertidumbre; no solo la luna y el álamo temblón, ambos emblemas clásicos de la Incertidumbre⁷⁷, sino también los «inciertos mares» (*Sol.* 1, v. 499); «los inciertos de su edad segunda / crepúsculos» (*Sol.* 1, vv. 775-776); «la incierta ribera» (*Sol.* 2, v. 27); los «cristales inciertos» de las fuentes manieristas (*Sol.* 2, vv. 223-224); la poesía de «metros inciertos» (*Sol.* 2, v. 356) y muchas cosas más⁷⁸. Todo tiembla; la inconstancia del Tiempo penetra la fibra más íntima de la naturaleza, de los objetos y de las palabras⁷⁹. Y el observador de todos estos «meneos» físicos y metafísicos, naturales y morales, tiembla también: «Bárbaro observador (mas diligente) / de las inciertas formas». *Mas diligente* es una cláusula adversativa coordinada; rústico observador, tosco observador, *pero* también lo contrario: diligente. La verdadera observación oscila entre la visión y la ceguera. La barbarie sola no basta; no es buena observadora. *Pero la diligencia tampoco*. Para observar la incertidumbre del mundo, que es la incertidumbre del Tiempo, hacen falta ambas cosas: una barbarie diligente y una diligencia bárbara, un desorden ordenado y un orden desordenado. La diligencia sólo tiene ojos para las «formas» ciertas, para la belleza orgánica, pero para observar también la «incertidumbre» de esas mismas formas, la belleza *tosca*, para eso hay

⁷⁷ Ripa cita cuatro emblemas de la Incertidumbre: el Cangrejo («camina hacia adelante y hacia atrás»); el Murciélago («cuando vuela lo hace de modo extremadamente irresoluto»); las Olas («absolutamente inconstantes, cambiando de tiempo en tiempo, como puede verse fácilmente»); y la Luna de las *Soledades*, «de condición extremadamente mudable, según repetidamente aparece a nuestros ojos» (*Iconografía*, t. 1, pág. 515).

⁷⁸ Respecto a la incertidumbre de la luna en particular, véase Poggi, 2009: 251-254.

⁷⁹ Suscribo la tesis de Ruiz Pérez de que «la Arcadía y la naturaleza como espacio del sujeto no pueden presentarse desvinculadas de su dimensión de temporalidad» (1996: 47). En el mismo sentido, véase Beverley, 2008: 23-53.

que ser un poco *bárbaro*: tosco observador, aunque cuidadoso, de las formas bellas, aunque inciertas. «La brújula incierta / del bosque le ofreció, umbroso, / todo su bien no perdido, / aunque no cobrado todo» (OC, I, 353, vv. 105-108). La brújula no tiene norte; no da con su objeto. Sólo ofrece de forma incierta —ofrenda umbrosa— un objeto perdido en tanto que hallado y hallado en tanto que perdido.

5. «Mástiles coronó menos crecidos / gavia no tan capaz [“espaciosa”]» (Sol. 2, vv. 272-273). Es decir, en palabras de Jammes, «gavias menos grandes coronan, en los barcos, mástiles menos altos» (1994: 461, n. 263). «Gavia» es término náutico que significa «el cesto o castillejo tejido de mimbres que está en lo alto del mástil de la nave, y así se llama en latín *corbis*, que vale cesto grande» (Tesoro, s. v.) (fig. 9).



Fig. 9. Frans Huys, después de Pieter Bruegel el Viejo, *Galera de tres mástiles con Dédalo e Ícaro en el cielo* (1561-1565, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art). Estampa, 22,2 x 28,7 cm.

Como los mástiles de los barcos se llamaban comúnmente «árboles» («porque se hace ordinariamente de un árbol entero», explica Serrano de Paz) (*Comentarios a*

las «*Soledades*», t. 2, fol. 186r.)⁸⁰, la metáfora estaba servida en bandeja: gavia de mimbre : árbol-mastelero :: nidal de mimbre : árbol-palomar. El palomar es una especie de nave y la nave, una especie de palomar. Aún así, ¿qué necesidad tenía Góngora de usar dos comparaciones negativas sucesivas? ¿Por qué decir «gavias *menos* grandes coronan mástiles *menos* altos», como glosa Jammes, en lugar de «*mayor* era el álamo que un mástil y su nido *mayor* que una gavia», como anota el editor del manuscrito de las *Soledades de don Luis, dirigidas al excelentísimo señor duque de Béjar* (sin foliar)? ¿Por qué una hipérbole, que significa *más* («*mayor* era el álamo que un mástil y su nido *mayor* que una gavia»), pero expresada en términos negativos, que significa *menos* («*menos* crecidos gavia *no* tan capaz»)? ¿«MÁstiles coronó MENOS»? ¿«CoroNÓ meNOs crecidos»? ¿«CreCIdos gavia NO»? ¿En qué quedamos? ¿Más o menos? ¿Sí o no? ¿Era «capaz» la gavia, la más capaz del mundo, o «*no* tan capaz»? Ambas cosas al mismo tiempo y ninguna de las dos. Una palabra dice «mucho» y la siguiente «poco»: «Si *mucho poco* mapa les despliega, / mucho es más lo que (nieblas desatando) / confunde el Sol y la distancia niega» (*Sol.* 1, vv. 194-196). Una sílaba dice «no» y la siguiente «sí»: «NO el SItio, NO, fragoso, / NO el torCIdo» (*Sol.* 1, vv. 303-304). No el sí; «añade, como negando, lo que afirmó», decían sus contemporáneos (Osuna Cabezas, 2009: 134)⁸¹; «el verbo “dictar” afirma lo que el verbo “inspirar” niega» (Roses, 1992: 98)⁸²; «el “sí” y el “no” apartados tienen energía y significan repugnancia [“pugna”, “oposición”], porque el “sí” es particular afirmativa y el “no”, negativa» (Díaz de Rivas, *Anotaciones y defensas a la primera Soledad*, ms. sin foliar). Estilo *para phusin* o *contra naturam*, como «la infamia de hombre con hombre» (Rm 1 26-27)⁸³; el maridaje antinatural del sí y del no: «Con muy grande novedad y elegancia, *por la figura parafisis [para phusin] que se comete cuando afirmamos alguna cosa cuyo modo negamos*, afirmase del río que

⁸⁰ Véase, por ejemplo, García de Palacio, *Instrucción náutica*: «Árboles: se llaman todos los masteleos de la nao» (fol. 130v.); «árboles de gavia: se llaman los masteleos» (fol. 130v.). El palomar de las *Soledades* representa, pues, un árbol de gavia metafórico.

⁸¹ «De un río dice don Luis “tiraniza los campos útilmente” (afirma que *tiraniza* y añade, como negando, lo que afirmó: porque es *útilmente*); “muda la admiración habla callando” (afirma que *habla* pero niega el modo, porque es *callando*)» (Osuna Cabezas, 2009: 134).

⁸² «Replicó [Francisco de Navarrete] en un papel en forma: “*Dictar e inspirar* son verbos que entre sí tienen notable oposición, porque el verbo *dictar* afirma lo que el verbo *inspirar* niega”» (Roses, 1992: 98). Véase igualmente la nota 43.

⁸³ «Por eso los entregó Dios a pasiones infames: pues sus mujeres invirtieron las relaciones naturales por otras contra la naturaleza [*para physin*]; igualmente los hombres, abandonando el uso natural de la mujer, se abararon de deseos los unos por los otros, cometiendo la infamia de hombre con hombre» (*Biblia de Jerusalén*, Rm 2 26-27).

“tiraniza los campos”; negamos el modo porque es “útilmente”» (Osuna Cabezas, 2009: 227). «El pequeño ruiseñor de la negación de la lira», lo llama Badiou, (2016: 117).⁸⁴ El texto despliega lo que niega y niega lo que despliega, «de suerte —dice Tesouro— que una parte destruya a la otra y entrambas formen un compuesto monstruoso [...] como si dijeras “versos inversos” y “compuestos descompuestos” [*talche una parte distrugga l'altra ed ambe formino un composito monstruoso [...]* come se tu dicessi “*versi riversi*” et “*componimenti scomposti*”]» (Tesouro, *Anteojo de larga vista*, t. 1, cap. 7, pág. 258)⁸⁵. ¿Por qué versos *inversos* y compuestos *descompuestos*? Porque «toda pasión adquiere vigor y reverdece a causa de la resistencia y la prohibición, como por antiperístasis [*a kind of antiperistasis*]» (Bacon, *Sabiduría de los antiguos*, cap. 24, págs. 85-86)⁸⁶. «Al paso que crece la repugnancia [“pugna”], se apasiona más el deseo» (Gracián, *Oráculo manual*, pág. 200, aforismo 189). Y podemos comprobarlo empíricamente: de todos los versos citados ninguno *apasiona* más que «mástiles coronó menos crecidos / gavia no tan capaz». La sintaxis del verso se resiste a la comprensión, «queriendo en negaciones / expresar los conceptos» (De la Cruz, *Obras completas*, núm. 75, vv. 59-60)⁸⁷. Si es verdad, como dice Benveniste, que «el sentido de una frase es otra cosa que el sentido de las palabras que la componen» (2015: t. 1, 228), entonces la *frase* gongorina dice «sí», «el palomar era más alto que ningún mástil», «los nidales eran más grandes que ninguna gavia», mientras que las *palabras* que componen esa misma frase dicen «no», «mástiles coronó menos crecidos gavia no tan capaz». «El sentido de una frase es una idea, el sentido de una palabra es su empleo» (Benveniste, 2015: t. 1, 228), y el *empleo* de las palabras por parte de Góngora a menudo contradice la *idea* de la frase. La frase *obedece*, mientras que la sintaxis y la fonética *resisten* (*Sol.* 2, v. 26)⁸⁸; la primera *convoca* y los segundos *despiden* (*Sol.* 1, v. 84)⁸⁹. Sin dejar de

⁸⁴ «Le petit ruisseau de la negation de la lyre» (Badiou, 2016: 117); «le poème est une machinerie négative, qui énonce l'être, ou l'idée, au point même où l'objet s'est évanoui» (p. 20).

⁸⁵ He modificado ligeramente la traducción para ajustarla más al original.

⁸⁶ «Every passion flourishes and acquires vigour by being resisted and forbidden, as by a kind of antiperistasis» (Bacon, *Of the Wisdom of the Ancients*, cap. 24, edición electrónica sin paginar).

⁸⁷ «Aquel decirte más / cuando me explico menos, / queriendo en negaciones / expresar los conceptos» (De la Cruz, *Obras completas*, núm. 75, vv. 57-60). Reproduce fielmente el «mástiles coronó menos» de su maestro.

⁸⁸ «Resiste obedeciendo, y tierra pierde» (*Sol.* 2, v. 26). Ni resiste ni obedece: resiste obedeciendo.

⁸⁹ «Convoca despidiendo al caminante» (*Sol.* 1, v. 84). Ni convoca ni revoca: convoca revocando.

resistir, obedece, y sin dejar de convocar, despide, como el *Noli me tangere* de Correggio (D'Ors, 1964: 29)⁹⁰. «Con desvíos nos atrae, con ausencias nos llega, con rodeos nos busca» (Ormaza, *Censura de la elocuencia*, pág. 192). *El sentido es una ausencia que llega*; no diciendo atrae y con negaciones nos busca. La revolución poética de Góngora no radica en las ideas, en los enunciados de opinión del tipo «se trataba de un palomar sumamente extraño». Radica en la destrucción, *distuggere*, de las ideas mediante el empleo escrupulosamente incierto de las palabras (*Sol.* 2, v. 79).⁹¹ ¿Qué «palomar»? «Mástiles coronó menos crecidos / gavia no tan capaz». Es decir, «más mástiles coronó no, menos no crecidos sí, gavia no tan, tan capaz». La obra no niega la confusión: la regula mediante el dictado racional, e irracional, de la inspiración. Góngora no tiene ideas puras; tiene más bien «caoideas» (Deleuze, 1994: 206), ideas inseparables del caos que las subyace⁹². No crea un cosmos bucólico, sino un «caosmos» (Eco, 2016: 29), un cosmos polémico donde el orden regula el desorden y lo conserva⁹³; un orden transversal u oblicuo, en lugar de recto o redondo. «En globos no, de fuego —dice Góngora—, / en oblicuos sí engaños» (*Sol.* 2, vv. 911-912). No el sí; el círculo no, verdades redondas, no: engaños oblicuos, enunciados transversales entre el aparecer de la verdad y el recato de la mentira. «En lo vivo mismo del caos, toma forma una especie de orden» (Eco, 2016: 114).

¿Qué es lo extraño de Góngora? Sintetizando mucho, yo diría que es la anti-perístasis —repugnancia que apasiona—, descuidadamente artificiosa y lingüísticamente incierta, de un decir apofático («decir no») que al indicar se indica. Cuando dice «modo», dice también «mi» modo, «con estilo diferente»; y cuando dice «ramas inconstantes», lo dice de manera inconstante: «ramas inconstantes nidos». Ni A ni lo contrario de A nunca; «todo su bien no perdido, / aunque no cobrado todo» (OC, I, 353, vv. 107-108). Ni sorda ni bella, sino «sorda tanto como bella» (OC, I, 280, v. 18). Ni bárbaro ni sonoro, sino «aunque bárbaros, sonoros» (*Sol.* 1, v. 751). Ni armado ni desnudo, sino «armados, pero desnudos» (OC, I, 28,

⁹⁰ «La Magdalena, Señor, está a tus pies. Tú la atraes en el momento que la rehúas» (D'Ors, 1964: 29). Con razón lo llama «un algoritmo del Barroco» (29).

⁹¹ «Fábrica escrupulosa, y aunque incierta, / siempre murada, pero siempre abierta» (*Sol.* 2, vv. 79-80).

⁹² «El arte transforma la variabilidad caótica en variedad caoidea» (Deleuze, 1994: 206); «el arte toma un trozo de caos en un marco, para formar un caos compuesto que se vuelve sensible, o del que extrae una sensación caoidea como variedad» (207). El arte no niega el caos, pero tampoco se rinde a él: lo regula, lo encuadra en un marco, extrayendo de él sensaciones caoideas o variaciones caótico-musicales.

⁹³ «Pensando [Joyce] todavía como un medieval cristiano, disuelve el cosmos ordenado en la forma polivalente del *chaosmos*» (Eco, 2016: 29); «una disposición *asintáctica* que permite al lector sentirse envuelto por una red de sugerencias semánticas» (105); «esta tensión entre orden y libertad sintáctica» (Eco, 2016: 105), etc.

v. 120). Ni precioso ni pesado, sino «precioso, pero pesado» (OC, I, 82, v. 115). «Al baile, pero no al son» (OC, I, 166, v. 24); «no tenía; / pero tenía» (OC, I, 75, vv. 36-37). *Pero, aunque, tanto como, no del todo*: toda una gramática de la no-verdad, *Un-wahrheit*⁹⁴. Podría ser así, pero también podría ser lo contrario, como las hojas inciertas del álamo. Decir es captar el tremolar del mundo (*Sol.* 2, vv. 868-869; OC, I, 314, vv. 3-4, etc.)⁹⁵. Un texto dialéctico de parte a parte, en guerra perpetua consigo mismo y complementariamente antagónico⁹⁶. «Estoque de dos filos, punzante por sus dos extremos», declara la *subscriptio* del emblema de la Dialéctica (Ripa, *Iconografía*, t. 1, pág. 278)⁹⁷. Armonía heraclítica de tensiones contrarias: *esto* junto a *aquello* y contra *aquello* sin tregua ni fin⁹⁸.

9. LA «ESTRAÑA HERMOSURA» DEL CASTILLO DE ALBA

Las principales fuentes del episodio del palomar de las *Soledades* serían: 1) la arquitectura de jardines manierista, sobre todo, insisto, la Villa de Lerma y la Casa de Campo; 2) los tratados de columbicultura, en particular, el capítulo «De las palomas y palomares» del *Libro de agricultura* de Herrera; 3) el emblema sobre el *Álamo blanco* de Alciato; 4) la *Égloga segunda* de Garcilaso; y 5) los palomares del Bosco.

Las primeras tres ya las conocemos. El texto de Garcilaso dice:

⁹⁴ «De la esencia de la verdad, en tanto que esencia del desocultamiento, forma parte necesariamente ese rehusar bajo el modo de un doble encubrimiento. La verdad es en su esencia no-verdad [*Die Wahrheit ist in ihrem Wesen Un-wahrheit*]» (Heidegger, 2016: 93).

⁹⁵ «Si firmes no por trémulos reparos. / Penetra, pues, sus inconstantes senos» (*Sol.* 2, vv. 668-869). Si no / senos. «Si trémulo no farol, / túmulo» (OC, I, 314, vv. 3-4). Trémulo / túmulo. Más allá del objeto, la lengua tremula.

⁹⁶ Adorno lo recuerda en relación con *El origen del arte barroco en Roma* de Riegl: «El arte se distingue mediante su mera existencia del gris de la autoconservación burguesa normal: lo no normal es su apriori, su propia norma. Riegl concreta la idea de lo extraordinario en el Barroco mediante la idea de la contradicción, de lo dialéctico» (2008: 353). La norma por antonomasia de lo extrañeza barroca es la repugnancia que apasiona, la dialéctica.

⁹⁷ «Mujer joven que lleva sobre la cabeza un yelmo con dos plumas, una blanca y una negra, y una luna por cimera. Sostendrá con la diestra un estoque de dos filos, punzante por sus dos extremos, agarrándolo entre ambas puntas. La siniestra la tendrá cerrada en un puño, apareciendo además puesta en pie, en actitud que denota su atención y ardimiento» (Ripa, *Iconografía*, «Dialéctica», t. 1, pág. 278). La dialéctica consiste en una verdad de doble filo, blanca por el verso y negra por el reverso, punzante por ambos extremos.

⁹⁸ «No entienden cómo es que, difiriendo consigo, se aviene consigo mismo a ponerse de acuerdo: ajuste de contravuelta [*palíntropos harmonie*], tal como de un arco y de una lira» (Calvo Sotelo, 1999, 127, fragmento 42). Otros filólogos prefieren la lectura *palíntonos harmonie* o «ajuste de contratensión».

En la ribera verde y deleitosa
del sacro Tormes, dulce y claro río,
hay una vega grande y espaciosa.
[...]
Levántase al fin della una ladera,
con proporción graciosa en el altura,
que sojuzga la vega y la ribera;
allí está sobrepuesta la espesura
de las hermosas torres, levantadas
al cielo con estraña hermosura,
no tanto por la fábrica estimadas,
aunque 'straña labor allí se vea,
cuanto por sus señores ensalzadas.
(Garcilaso de la Vega, *Obra poética*, Égloga 2, vv. 1041-1055)

Describe la extraña belleza de las torres del Castillo de Alba en la vega de Alba de Tormes, en la provincia de Salamanca⁹⁹. La imitación de Góngora se centra en tres palabras: *fábrica*, *torre* y el adjetivo *estraña*, repetido dos veces: *estraña hermosura* y *estraña labor*. En otro episodio vecino copia también el sintagma *sojuzgar la ribera*. Veamos rápidamente cómo lo hace.

1. Torres «por la *fábrica* estimadas». A Góngora no le basta y describe el proceso entero de la fabricación, desde el dibujo preparatorio hasta los detalles de estilo: *primero* el designio, *después* la fábrica y *por último* el modo, en ese orden. En otras palabras, Góngora fabrica el propio fabricar. La fábrica no surge de repente, como ocurre en la égloga de Garcilaso, sino que tiene un antes y un después¹⁰⁰, como el arroyo de la *Soledad primera*: «el ya [“antes”] sañudo arroyo, *ahora* manso» (v. 343); o el roble de la *Soledad segunda*: «el verde roble, que es barquillo *ahora*» (v. 38). Francis Bacon lo llama «Némesis o las vicisitudes de las cosas»: «Las vicisitudes de las cosas son adecuadamente representadas a través del océano, debido a su perpetuo flujo y reflujo» (*Sabiduría de los Antiguos*, cap. 22, pág. 78). El objeto es obra del Tiempo; no coincide consigo mismo, sino que antes era una cosa y ahora otra, frecuentemente *opuesta* a la primera: «Césped *ya* [“antes”] blando / jaspe lo hace

⁹⁹ Ponz menciona dos: la Torre Dorada, decorada con frescos de Thomas de Florencia, y la Torre de la Armería, decorada con frescos bélicos de Cristoforo Passini (1783: 289-292). En cambio, Retuerco Velasco, 1992, menciona tres: la Torre del Rey o Torre Blanca, la Torre del Arzobispo y la Torre del Homenaje.

¹⁰⁰ Como advierte Jammes, 1994: «Es constante en Góngora esta tendencia a remontarse en el pasado de las cosas» (380, n. 880).

duro blancas guijas» (*Sol.* 2, vv. 889-890). Antes era blando, pero ahora —Némesis— es duro. «Rebelde Ninfa (humilde ahora caña)» (*Sol.* 2, v. 831). Antes era rebelde, pero ahora —Némesis— es humilde; el Tiempo la ha humillado. No hay «utopía» si por ello se entiende una Arcadia bucólica proyectada fuera del tiempo. La nostalgia de la Edad de Oro se estrella continuamente contra la fuerza de la vicisitud: «Si duran y no son del todo aniquilados, es necesario, *por la fuerza de la vicisitud de las cosas* [*per forza de la vicissitudine delle cose*], que del mal vayan al bien, del bien al mal, de lo más bajo a lo más alto, de lo más alto a lo más bajo, de las oscuridades al esplendor, del esplendor a las oscuridades» (Bruno, *De los heroicos furores*, parte segunda, primer diálogo, pág. 371).

2. ¿«Hermosas torres, levantadas al cielo»? «Torres» sí, pero no la Torre Dorada y la Torre de la Armería del palacio del Gran Duque, sino una torre palomar cualquiera (aunque extraordinaria). De lo más alto (la arquitectura militar) caemos a lo más bajo (la arquitectura rural vernácula). Y tampoco torres «hermosas» y «levantadas al cielo», según una tradición que abarca de Virgilio a Petrarca (Morros, 1995: 190, n.)¹⁰¹. Góngora diría mejor: «Un edificio, *a pesar / de los árboles*, luciente» (*OC*, I, 326, vv. 27-28). O bien: «Aquéllas que los árboles *apenas / dejan ser torres hoy*» (*Sol.* 1, vv. 212-213). *A pesar de y apenas*. El objeto está bloqueado; no es ni dejar de ser, sino que apenas es, luciente a pesar de la oscuridad del ramaje.

3. ¿Será por eso que es «extraño»? Para Góngora sí, pero no para Garcilaso. Garcilaso decía que a pesar del carácter extraordinario de la «labor», el ornato¹⁰², la fábrica no es tan estimada por sí misma cuanto por reflejar la grandeza militar del duque de Alba: «No tanto por la fábrica estimadas, / *aunque' traña labor allí se vea*, / cuanto por sus señores ensalzadas». La *estraña labor* es casi un paréntesis secundario; la estima de la fábrica descansa en el Duque. Nada parecido en Góngora: «La admiración que *al arte* se le debe / áncora del batel fue» (*Sol.* 2, vv. 706-707). El arte se basta por sí mismo; torres estimadas por su «estraña labor» y punto. Y además, «extraño *todo*», no solo la labor; «extraño todo: / el designio, la fábrica y el modo»

¹⁰¹ «La referencia a la altura de estas torres se ha querido ver coincidente con las hipérboles usadas en las descripciones de edificios semejantes, como las que aparecen en Virgilio, *Eneida*, 4, 88-89 («minaeque / mororum ingentes aequataque machina caelo [que al cielo alzaba las potentes moles]»); y en Petrarca, *Canzoniere*, 137, 10 («e le torre superbe al ciel nemiche [y las soberbias torres enemigas del cielo]»)) (Morros, 1995: 190, n.).

¹⁰² ¿A qué «labor» se refiere Garcilaso? No es claro. Podría referirse, bien a las labores góticas de la portada del castillo, elogiadas por Ponz, bien a los frescos renacentistas de los pintores italianos Thomas de Florencia y Cristoforo Passini. Para éste último, véase el documentado estudio de Sánchez Jiménez, 2014: 70-87, con fotografías en colores de los frescos.

(*Sol.* 2, vv. 273-274). El epifonema se dirige a Garcilaso y le recuerda que lo único extraño de la torre, antes militar y ahora rústica, no es la labor, que no es más que el remate, sino también el dibujo preparatorio y la fábrica. El *Verfremdungseffekt*, podríamos decir, el efecto de extrañamiento del texto de Garcilaso no deja resquicios.

4. Una torre militar que «sojuzga la vega y la ribera». Que las torres sean *hermosas y se levanten al cielo* sin oposición no le interesa. Pero que *sojuzguen* la ribera, eso sí. Agraviar, tiranizar, oprimir, impedir, interrumpir, negar: toda acción que fomenta la guerra, *pólemos*, es acogida sin pestañar. Luego: «Agraviando / en breve espacio mucha primavera / con las mesas» (*Sol.* 2, vv. 338-340). A pesar del bucolismo, el peso de las mesas *agravia* el césped florido. O bien: «Tiraniza los campos útilmente» (*Sol.* 1, v. 201). «Afirmo que *tiraniza* y añade, como negando, lo que afirmó: porque es *útilmente*» (Osuna Cabezas, 2009: 134). O bien todavía: «Cuyo número *indigna la ribera*» (*Sol.* 2, v. 722). La turbamulta de cazadores *indigna* las orillas del río. ¿Qué clase de relación guarda el objeto con el espacio que ocupa? Agraviante, tiránica, indignante; una física de la oposición, como el *Novum Organum* de Bacon¹⁰³. En el Tiempo, contra sí; en el Espacio, contra otro.

No imita a Garcilaso: lo garabatea; escribe a un mismo tiempo con él y contra él.

7. LA PINTURA DE PALOMARES

Fuera de los tratados de agronomía, las bellas letras, por decirlo así —poesía, novela y teatro—, no abundan en palomares. El verdadero hogar del palomar es la pintura flamenca y holandesa. Existen ejemplos italianos (el *Paisaje con casa y palomar* de Gherardo Cibo, por ejemplo)¹⁰⁴; y franceses (el *Paisaje con torre palomar*

¹⁰³ Véase, por ejemplo, el movimiento a un tiempo expansivo y contractivo del calor. Dice Bacon, *La gran restauración*: «El calor es un movimiento expansivo [*expansive motion*], pero no uniformemente según el todo, sino según las partículas menores del cuerpo; al mismo tiempo, es un movimiento contenido, repelido y rechazado hacia atrás [*this motion being at the same time restrained, repulsed, and reflected*], de manera que adquiere un movimiento alternante y constante de temblor, agitación, esfuerzo e irritación por la repercusión. De ahí ese furor del fuego y del calor» (lib. 2, aforismo 20, pág. 238). Salvando las distancias, es el mismo movimiento expansivo-contenido del torrente de la segunda Soledad: «Retrogrado cedió en igual lucha» (*Sol.* 2, v. 20); «resiste obedeciendo y tierra pierde» (*Sol.* 2, v. 26). La lengua de Góngora procede de la misma manera: hacia delante y hacia atrás, como el Cangrejo de Ripa, mencionado en la nota 78. Véase igualmente el poder de *inhibición* de Nietzsche, nota 26.

¹⁰⁴ Imagen disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/372104> (Consulta: 13 de noviembre de 2010).

de Jacques Callot), pero son raros¹⁰⁵. El género —una rama de la pintura de temas campesinos, como la *kermesse* de la *Soledad primera*— surgió y se desarrolló en los Países Bajos, donde los ejemplos se cuentan por docenas. Hablando con rigor, el *modo* del palomar de las *Soledades* es tardogótico: estilo flamenco.

En términos generales, el género de la pintura de palomares se divide en dos etapas, una religiosa y otra secular, aunque el carácter híbrido —mitad granja, mitad sermón protestante— nunca desapareció del todo.

La etapa religiosa ocupa la primera mitad del siglo XVI y en ella los palomares tienen un significado alegórico, identificado con el burdel y los pecados de la carne. La frase *duiven op zolder houden*, «mantener las palomas en el ático», significa en holandés «regentar un burdel clandestino»¹⁰⁶. La razón es que «la paloma [...] es ave lujuriosa, por cuyo estiércol es figurada la inmundicia de la sensualidad» (Marcuello, *Primera parte de la historia natural y moral de las aves*, cap. 23, fol. 76r.)¹⁰⁷. El emblema de Jost Amman que reproduzco —*La ceguera de los amantes*— le presta cuerpo a la idea (fig. 10): «Vidit ut ipsa Venus iuuenes per inane volantes, / symbola stultitiae ferre sonora sua [Vio que jóvenes volando por el aire, como la propia Venus, / llevan sus símbolos sonoros de necedad]».

¹⁰⁵ Imagen disponible en <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.51177.html> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).

¹⁰⁶ «*Duiven op zolder houden*. Tenir bordel sourd, en secret, en cachette; faire secrètement le métier de maquereau» (*Grand dictionnaire hollandois et françois*, s. v. *duiven*).

¹⁰⁷ Se trata de una pálida imitación de la *Ornitología* de Aldrovandi.



Fig. 10. Jost Amman, *La ceguera de los amantes*, en Philippe Lonicer, *Insignia sacrae caesareae maiestatis*, Frankfurt am Main, Georgium Corvinum, 1579, s. pág.

Góngora admite la lujuria, pero no el estiércol. «La ave lasciva de la cipria diosa» (*Sol.* 2, v. 271), dirá en la descripción del palomar de las *Soledades*; «el ave lasciva de Venus, la diosa nacida en Chipre». No es el escritor pagano que imagina Jammes

(1987: 211)¹⁰⁸, pero tampoco un mojigato: los pocos documentos que se conocen pintan a un cura de provincia intrigante y parrandero que se aburría en la misa y que «anda de día y de noche en cosas ligeras, trata representantes de comedias y escribe coplas profanas» (Artigas, 1925: 62)¹⁰⁹.

Los dos mayores representantes del género en la primera etapa de su evolución son Patinir y El Bosco, cuyas primeras tablas ingresaron en El Escorial en 1566 y 1574, respectivamente. La iconografía de ambos es muy parecida: el palomar, que a veces es arbóreo, el burdel, la «jarra» alusiva a los genitales femeninos, la camisa blanca tendida al sol (la Impureza), la enseña con un cisne (la Lujuria) y, escondido en algún rincón de la tabla donde apenas pueda verse, el cagón o el *kakker*, símbolo procaz de la humanidad Caída¹¹⁰. Algunos de los cuadros del Bosco representan también una nave con su árbol mastelero, alusiva, me imagino, a la Nave de los necios.

Las tablas del Bosco donde aparecen palomares son las siguientes. He acompañado el título de cada obra de una breve descripción que explica algunos elementos de la iconografía:

1. *El Tríptico de la Adoración de los Magos* (h. 1494, Madrid, Museo Nacional del Prado). «En el paisaje del fondo, tras la cabaña, el Bosco representó a la izquierda una casa cuya enseña, un cisne, *así como el palomar en lo alto*, identifican como un burdel» (Silva Maroto, 2016a: 201).

2. *El vendedor ambulante* (h. 1505-1516, Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen). «La jaula con una urraca, la jarra clavada en un palo *en lo alto del cablete del tejado*, el palomar y la muestra de un cisne constituyen, por separado, indicios de que se trata de un burdel» (Lammertse, 2016b: 294).

3. *San Cristóbal con el Niño Jesús a cuestas* (fig. 11). «Encima de la choza el Bosco pintó un palomar [*dovecote*] y más arriba todavía, una rara criatura que trepa desnuda hacia una colmena. Esta enigmática construcción [*enigmatic construction*], típica del Bosco, se supone que representa la casa de árbol [*tree-cabin*] de san

¹⁰⁸ «Su pensamiento [de Góngora] es naturalmente pagano, su poesía se ajusta espontáneamente a los moldes del paganismo; y cuando adopta un ropaje cristiano (conservando, por otra parte, todo el ornamento pagano), es como por obligación y para adaptarse al personaje o a las circunstancias».

¹⁰⁹ Sobre la vida eclesiástica de Góngora, véanse Díaz Rodríguez, 2013; y, sobre todo, Paz, 2014.

¹¹⁰ «Soleva [Patinir] dipingere, in tutti suoi paesaggi, un ometto intento a fare i propri bisogni e, per tale motivo, vene soprannominato l'Evacuatore [*kakker*]» (Van Mander, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi*, pág. 163).

Cristóbal» (Bruyn, 2005: 32)¹¹¹. Aunque Lammertse reconoce que «el árbol está lleno de todo tipo de detalles curiosos», no cree que ésta vez represente un burdel (2016a: 270). En cambio, advierte un detalle que es fácil pasar por alto: «El barco hundido del que solo vemos, en la parte inferior izquierda, la punta del mástil sobresaliendo del agua» (Lammertse, 2016a: 270).



Fig. 11. El Bosco, *San Cristóbal con el Niño a cuestras* (h. 1490-1500, Museum Boijmans van Beuningen). Óleo sobre tabla, 112,7 x 71,8 cm.

¹¹¹ «Above the shed Bosch painted a dovecot and still higher a weird, naked creature is climbing towards a beehive. This enigmatic, typically Boschian construction is apparently intended to represent the tree-cabin of St. Christopher» (Bruyn, 2005: 32). Traducción del autor.

4. *Las tentaciones de san Antonio Abad* (fig. 12). «A la derecha, en el espacio que deja libre su figura, en un plano más retrasado, surge del agua una cabaña rematada por una cabeza de vieja, con un palomar por sombrero. Tanto el palomar sobre la cabaña, como la joven desnuda a su puerta y la enseña con el cisne —propia de un prostíbulo— aluden a los pecados de la carne y evocan las tentaciones a las que fue sometido san Antonio que, en esta ocasión les da la espalda» (Silva Maroto, 2016b: 258). Y añade todavía: «A la derecha, junto a la orilla, está anclado un barco con una mujer a bordo» (Silva Maroto, 2016b: 258).



Fig. 12. Taller de El Bosco, *Las tentaciones de san Antonio Abad*
(h. 1510-1515, Madrid, Museo Nacional del Prado). Óleo sobre tabla, 70 x 115 cm.

De Patinir ha sobrevivido solamente: 5) el *Paisaje con el descanso en la huida a Egipto* (ca. 1518-1520, Madrid, Museo Nacional del Prado) («mucho más significativa es la granja, separada del pueblo, a la que el palomar del techo identifica como un burdel») (Silva Maroto, 2007: 188); aunque 6) el *Paisaje con las tentaciones de san Antonio Abad* (ca. 1520-1524, Madrid, Museo Nacional del Prado); y 7) el *Paisaje con san Cristóbal* (fig. 13) también presentan una casa del árbol claramente inspirada en el palomar de *San Cristóbal con el Niño Jesús a cuestras* del Bosco (fig. 12).



Fig. 13. Joachim Patinir, *Paisaje con san Cristóbal*
(h. 1520-1524, Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial). Óleo sobre tabla, 127 x 172 cm.

El comentario de García-Frías habla por sí solo: «También está tomada del Bosco la *cabaña fantástica construida en lo alto del ramaje del árbol*, a la que solo se puede accede por una escalera» (2007: 271).

Sin entrar todavía en detalles, subrayo dos elementos iconográficos que llaman la atención: el palomar fantástico, con forma de sombrero, construido en lo alto de un árbol y, haciéndole *pendant*, la presencia cercana de un barco con su árbol mastelero.

De las siete obras mencionadas, cinco se guardaban en El Escorial, donde las vio media Corte. Efectivamente, las referencias a la pintura del Bosco en el Siglo de Oro llueven, y no hay una que no subraye la extrañeza del artista: «extrañas efigies de cosas» (Guevara)¹¹²; «primores y extrañezas» (Sigüenza)¹¹³; «ingeniosos caprichos» (Pacheco)¹¹⁴; «raro capricho y fecundo ingenio» (Jusepe Martínez)¹¹⁵;

¹¹² Vázquez Dueñas, 2016: 133.

¹¹³ Vázquez Dueñas, 2016: 141.

¹¹⁴ Vázquez Dueñas, 2016: 74.

¹¹⁵ Vázquez Dueñas, 2016: 74.

«extrañas posturas» (Quevedo)¹¹⁶; «transformaciones / tan extrañas» (Moreto)¹¹⁷... Salas Barbadillo se refiere a las *Tentaciones de san Antonio Abad* en específico más de una vez (Coppola, 2020: 214). Tan popular llegó a ser el pintor, que las extrañas figuras que pueblan sus tablas se convirtieron en figuras de carnaval. Lo cuenta el cronista de las fiestas celebradas en la Villa de Lerma en octubre de 1617, fiestas a las que Góngora asistió como parte del séquito del cardenal Sandoval y Rojas: «Las valientes, incisivas monstruosidades fantaseadas de Gerónimo Bosco llegaron esta noche a tener aliento vital y movimiento numeroso, excediendo con práctica de espíritu vivífico las ideas de que él solo alcanzó especulación manifiesta en lienzos y pinceles mudos» (Herrera, *Traslación del santísimo sacramento*, fol. 59v.)¹¹⁸. El título de las «máscaras» («desfile carnavalesco») habla por sí solo: «Máscara de los sueños y fantasmas de la noche» (Herrera, *Traslación*, 50v.-54r.), «máscara del Arca de Noé y otras de unos monstruos» (Herrera, *Traslación*, fols. 54r.-56r.), «máscara de la batalla entre pigmeos y grullas» (Herrera, *Traslación*, fols. 58r.-59r.), todo ello mezclado con una «mojiganga de una comedia ridícula y bailes aldeanos» (Herrera, *Traslación*, fols. 56r.-58r.) y la «máscara de la expulsión de los moriscos» (Herrera, *Traslación*, fols. 46v.-50r.). (Tómese nota: La expulsión de los moriscos a la misma altura que una comedia ridícula o un desfile de monstruos: sueños y *Tentaciones* de la Historia.)

No se olvide tampoco que uno de los primeros comentaristas del Bosco en toda Europa fue Ambrosio de Morales, cordobés como Góngora y amigo personal suyo, tal y como consta en su declaración sobre el linaje del poeta: «Dijo el declarante [Ambrosio de Morales] que conocía al dicho don Luis de Góngora y Argote», a quien «vio criar y alimentar en su casa» (Redel, 1909: 501). En 1585 (un año antes de testificar en favor de Góngora) publicó su traducción de la *Tabla de Cebes*. El texto empieza: «Una pintura extraña que contenía muy nuevas y nunca vista ficciones» (Morales, *Tabla de Cebes*, fol. 254r.)¹¹⁹. En la misma obra adjuntó una descripción del *Carro de Heno* del Bosco que empieza: «Tiene esta tabla el rey nuestro señor [Felipe II], y fue el que la inventó y pintó Gerónimo Bosco, pintor ingeniosísimo en Flandes. Servirá ponerla aquí para quien no la ha visto, la goce en alguna manera en leerla» (Morales, «Argumento y breve declaración», fols. 281rv.).

¹¹⁶ Vázquez Dueñas, 2016: 90.

¹¹⁷ Vázquez Dueñas, 2016: 81.

¹¹⁸ La cita no figura en el estudio de Vázquez Dueñas, 2016.

¹¹⁹ El original dice: «Una extraña pintura con curiosas escenas que no éramos capaces de interpretar» (Ortiz García, 1995: 23).

Y a continuación se lanza en una parrafada en la que no perdona detalle: la primera écfrasis exhaustiva del Bosco jamás realizada.

Por último, tres de los contemporáneos de Góngora comparan sus agudezas e indecencias con las del Bosco: el príncipe de Esquilache, que lo llama «sumiller del Bosco» (Vázquez Dueñas, 2016: 79)¹²⁰; Lope: «Versos de Jerónimo Bosco» (es decir, «versos dignos de Jerónimo Bosco») (Vázquez Dueñas, 2016: 84)¹²¹; y Quevedo: «Escribes moharraches [“mamarrachadas”], / Bosco de los poetas, / todo diablos y culos y braguetas» (Vázquez Dueñas, 2016: 84)¹²².

Que Góngora conocía la pintura flamenca está más allá de toda duda, ya que un año después de que apareciera la monografía de Ambrosio de Morales, él mismo describe un paisaje flamenco, poblado de álamos blancos de hojas temblorosas, para más señas, en el temprano romance «A la ciudad de Granada, estando en ella», del año 1586:

Y a ver los cármenes frescos
que al darro cenefa hacen
de aguas, plantas y edificios,
formando un lienzo de Flandes
(do el céfiro al blanco chopo
mueve con soplo agradable
las hojas de argentería,
y las de esmeralda al sauce).
(OC, I, 62, vv. 165-172)

La pregunta es si conocía específicamente la pintura del Bosco y de Patinir. No existe prueba documental de ello, pero los datos que acabo de mencionar avalan la hipótesis. ¿No conocía al Bosco el Bosco de los poetas? ¿Lo conocía media corte

¹²⁰ Texto original en Borja, *Obras en verso*: «Yace aquí un andaluz, poeta toscó, / toscó vuelvo a decir, que no toscano, / que escribió más espeso en castellano, / que fue en las barbas sumiller del Bosco [“que en su oscuridad parecía sirviente del Bosco”]» (soneto 137, vv. 1-4). Nótese cómo lo llama: «Poeta *tosco*», como los nidales deliberadamente toscos del palomar de las *Soledades*: «Tosco le ha encordonado, pero bello». ¿Acaso no sabía Góngora que era toscó? No sólo lo sabía, sino que se ufanaba de ello.

¹²¹ Texto en Vega Carpio, *Obras poéticas*: «Dos docenas de versos de Jerónimo Bosco [“versos dignos de Jerónimo Bosco”], si bien pintor excelentísimo y inimitable, que se pueden llamar ‘salios’, de quien dice Antonio: *Saliorum carmina vix suis sacerdotibus intellecta* [“los cantos de los salios apenas eran entendidos por los propios sacerdotes”], han sido el remedio del arte y la última lima de nuestra lengua» (p. 1173). El remedio de la poesía española de los últimos tiempos son los versos de Góngora, versos tan oscuros como los cuadros del Bosco (así y todo, un pintor excelente) o como los salios, los himnos órficos griegos.

¹²² Texto en Quevedo, *Poesía original*, núm. 841, vv. 41-43.

pero Góngora no? En todas las veces que Ambrosio de Morales estuvo en su casa, ¿nunca le mencionó al «ingeniosísimo» pintor cuya obra él mismo fue uno de los primeros en divulgar? ¿Paseaba por los jardines de la Casa del Pardo pero nunca se acercó a ver las ocho tablas del Bosco, o atribuidas al Bosco, que se guardaban en el palacio?¹²³ ¿Le dedicó un soneto a El Escorial (OC, I, 76) pero no se molestó en darle un vistazo a una de las pinacotecas más celebres del mundo cristiano? ¿Asistió a las fiestas que organizó el duque de Lerma en su villa pero no sabía a qué se referían las máscaras con figuras del Bosco? ¿A qué pintor alude la metáfora «tablas [“pinturas en tabla”] serán de cosas tan extrañas» que figura en el soneto «Del marqués de Santa Cruz» (OC, I, 66, v. 11)? No digo que el soneto trate sobre el Bosco; pregunto ¿en quién piensa?

La pintura secular de granjas, que ya no religiosa, o no sólo religiosa, se desarrolló a partir de la segunda mitad del siglo XVI y se conocía en holandés como *boerenhuyskens* o *dorps huysboecken*, «chozas de campesinos» o «librillos de granjas» (Gibson, 2000: 20; Onuf, 2017: 14-20)¹²⁴. El padre del género fue Hieronymus Cock en sus llamados *Pequeños paisajes*, reeditados cuatro veces entre 1559 y 1601 (Gibson, 2000: 1-26; Onuf, 2017: 1-9 y *passim*). La portada de la primera edición anunciaba la novedad: «*Multifariam casularum ruriumque lineamenta curiose ad vivum expressa* [dibujos de muchos lugares y cabañas rústicas, imitados del natural]» (Gibson, 2000: 2 y 180, n. 5; Onuf, 2017: 20). En la biblioteca del Escorial se guarda un ejemplar completo de la edición de 1561 (la segunda), adquirido por

¹²³ Cito nada más la temprana descripción de Argote de Molina en el *Discurso sobre El libro de la montería*, libro bien conocido de Góngora y fuente directa de las *Soledades*: «De mano de Hierónimo Bosco, pintor de Flandes famoso por los disparates de su pintura, se ven ocho tablas, la una de ellas de un extraño muchacho que nació en Alemania [...] Las otras tablas son tentaciones de sant Antón» (cap. 47, fols. 20v.-21r.). La Casa del Pardo aparece en cuatro de las composiciones de Góngora, a saber, los romances que empiezan «Musas, si la pluma mía»: «Las calles de Madrid / arrabales son del Pardo» (OC, I, 166, vv. 9-10); y «Absolvamos el sufrir»: «Jardín gallardo / con dos balcones al Pardo» (OC, I, 413, vv. 42-43); y los sonetos titulados «Del rey y reina nuestros señores, en el Pardo, antes de reinar» (OC, I, 334); y «De un jabalí que mató en el Pardo el rey nuestro señor» (OC, I, 357). Dudo que habiendo estado en el Pardo, no conociera ninguno de los cuadros que se albergaban en el palacio.

¹²⁴ Que yo sepa, no existe un estudio dedicado exclusivamente a la pintura de palomares flamenco, hecho sorprendente si se tiene en cuenta la cantidad de cuadros y dibujos que existen sobre el tema. Sobre los *boerenhuyskens*, la pintura de chozas campesinas, en general, véanse Gibson 2000; y Onuf, 2017. A pesar del título — *Rural Buildings in Netherlandish Painting ca. 1420-1570* — la tesis doctoral inédita de Hutton, 1992, apenas menciona los palomares.

Arias Montano en alguno de sus viajes a Flandes (Hánsel, 1999: 183)¹²⁵. A los *Pequeños paisajes* de Cock les siguieron los *Plaisante Plaetsen* (*Lugares agradables* [1611-1612]) de Claes Jansz Visscher, y a éstos los paisajes aldeanos Jan van de Velde (1615 y 1616) y Esaias van de Velde (1616) (Gibson, 2000: 27-49; Onuf, 2017: 139-169) ¿Las fechas? 1559-1616.

La popularidad del género se debió al regodeo en «la pobreza del ser ahí» propia del protestantismo holandés (Hegel, 1991: 438), es decir, «la satisfacción con el presente de la vida incluso en lo más habitual y nimio» (Hegel, 1991: 438). También tendría que ver la «colonización de la campiña» por parte de una aristocracia cada vez más nostálgica de la Naturaleza perdida (Baetens, 1985: 174) que ella misma había desacralizado, fenómeno sociológico que se repitió en otros países europeos como Inglaterra, que asistió al nacimiento del género del *country house poem* (Williams, 2011; Dasgupta, 2011; Boyd McBride, 2001), y en la propia España, donde tampoco faltan las casas de recreo y los poemas sobre casas de recreo (Pedraza Jiménez, 1998; Ponce Cárdenas y Rivas Albadalejo, 2018: 156-166). Góngora mismo tiene algunos (Matas Caballero, 2014; Cirnigliaro, 2014), si bien su propia Huerta de don Marcos «no era el jardín de trazado versallesco, la naturaleza domesticada que algunos han soñado, sino un terraplén inhóspito de pronunciada pendiente donde aun hoy morar es penoso» (Paz, 2012: 192)¹²⁶. La utopía de las *Soledades* volvía a estrellarse contra la prosa hegeliana de la realidad.

Comoquiera, el mercado artístico de Amberes pronto se inundó de cuadros, grabados y dibujos de granjas con palomares *naer d'leven*, «imitados del natural» (Silver, 2006), como el *Paisaje con palomar* de Boetius Adams Bolswert (fig. 14); *Dos palomares sobre pilotes* de Cornelis Saftleven (fig. 15); y *El palomar* de Jan Steen (fig. 16), donde todavía quedan rastros de la alegoría moral (la «jarra», el burdel, la prostituta sentada en las faldas de un viejo verde que le dobla la edad), pero ya muy

¹²⁵ Según la autora, «la colección [de Felipe II] tiene dos puntos fuertes: la gráfica italiana y la flamenca», y entre las obras flamencas menciona «187 grabados de Hieronymus Cock» (Hánsel, 1999: 183). La propia Hánsel cree que «todas estas láminas fueron adquiridas por Arias [Montano] mismo, porque las relaciones personales entre él y estos artistas [los grabadores flamencos] se establecieron muy pronto» (1999: 183). Onuf precisa que los grabados «are pasted into an album entitled *Paysages and Villages* that included over 200 prints» (2017: 60). Se refiere al Album 28-III-6, compuesto, en efecto, de *Paysages y villages* [sic], entre ellos, la edición de 1561 de Cock, titulada *Praediorum villarum et rusticarum*. Ver al respecto McDonald, 1998: 34.

¹²⁶ Según Gálvez Villatoro, la huerta contaba con «árboles e olivares e viña con la [sic] casas e torre que son en ella, e con la viga e piedra que es en las dichas casas para moler aceite» (1951: 268). «Torre» en algunas provincias significaba «la casa de campo o granja con huertas» (*Autoridades*, s. v. *torre*). No creo que tuviera palomar porque habría figurado en la carta-testamento.

secularizados. Quien no conociera la pintura del Bosco y de Patinir —pero todos la conocían— pensaría que se trata de un cuadro de género y no de una alegoría de la Lujuria al pie de un palomar.



Fig. 14. Boetius Adams Bolswert, después de Abraham Bloemaert, *Paisaje con palomar* (Cambridge, MA, Harvard Art Museums). Estampa, 15.2 x 24 cm.



Fig. 15. Cornelis Saftleven, *Dos palomares sobre pilotes* (1617-1681, Amsterdam, Rijksmuseum). Dibujo, 19.1 x 25.8 cm.



Fig. 16. Jan Steen, *El palomar* (a. de 1654, París, Frits Lugt Collection). Óleo sobre lienzo, 36,8 x 47,5 cm.

Palomares arbóreos también se encuentran por montones, entre otros, *El palomar* de Charles Cornelisz de Hooch (fig. 17); y el *Paisajes con palomar y ovejas descansando* (activo 1639-1670, Colección particular) de Willem Buytewech II¹²⁷. Abraham Bloemaert («Ablomar» en la España del Seicientos) tiene tres, que yo conozca: *La Parábola del trigo y la cizaña* (fig. 18); *La expulsión de Hagar e Ismael* (1638, Londres, Sphinx Fine Art)¹²⁸; y *Tobías con el Ángel en un paisaje con palomar* (1610-1620, Utrecht, Centraal Museum)¹²⁹.



Fig. 17. Charles Cornelisz de Hooch, *El palomar*
(h. 1625, Utrecht, Centraal Museum Utrecht). Óleo sobre lienzo, 27,5 x 31,8 cm.

¹²⁷ Imagen disponible en <https://rkd.nl/explore/images/200003> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).

¹²⁸ Imagen disponible en <https://www.sphinxfineart.com/inventory-detail-page/832057/0/the-expulsion-of-hagar-and-ishmael> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).

¹²⁹ Imagen disponible en <https://www.centraalmuseum.nl/en/collection/21031-landschap-met-tobias-en-de-engel-abraham-bloemaert> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).



Fig. 18. Abraham Bloemaert, *La Parábola del trigo y la cizaña* (1624, Baltimore, Walters Art Museum). Óleo sobre lienzo, 100 x 103 cm.

Pero hay muchos más: el *Palomar con almiar* (1622, Amsterdam, Rijksmuseum), de Esaias van de Velde¹³⁰; *Gitanos en un venta con palomar* de Gerrit Adriaensz de Heer (fig. 19) —gitanos apelonados como animales, venta y palomar-burdel, todo a la vez—; *Paisaje con palomar grande y granja* (activo 1613-1664), de Jan Micker¹³¹; *Granja con palomar* (1655, Museum Boijmans van Beuningen), de Emanuel Murant¹³²; *Vista de una alquería con un palomar grande* (Harvard Art Museums), de Claes Jansz Visscher¹³³; *El palomar* (Nueva York, The Metropolitan Museum of Art), de Roelof van Vries...¹³⁴ Todo el que pudiera tenía su

¹³⁰ Imagen disponible en <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.61083> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).

¹³¹ Imagen disponible en <https://rkd.nl/explore/images/196181> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).

¹³² Imagen disponible en <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/2418/farmyard-with-a-dove-cote> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).

¹³³ Imagen disponible en <https://hvd.art/o/237554> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).

¹³⁴ Imagen disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437922?> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).

boerenhuysken con palomar, los aristócratas para reírse de la simpleza de los campesinos (la barraca destartalada, la ventera atrevida, el vejete libidinoso, los gitanos salvajes...), y los burgueses para sentirse aristócratas.



Fig. 19. Gerrit Adriaensz de Heer, *Gitanos en una venta con palomar* (h. 1616-1652, Amsterdam, Rijksmuseum). Estampa, 45,5 x 43,7 cm.

¿Se conocía el género en la España de la época? El comercio entre Amberes y Madrid era muy intenso y Felipe II tenía una particular debilidad por la arquitectura, la pintura y la jardinería flamencas¹³⁵. Algún cuadro habrá entrado, ya que en el inventario de la Casa del Pardo figura un «lienzo de cazadores en que están tres hombres a caballo y el uno con un pájaro en la mano [o sea, un cetrero con un halcón en la mano], y en él está pintado una casa de tablas cubiertas de paja con un palomar en que están tres palomas» (Azcárate Ristori, 1992: 786, asiento 31). Gaspar de Haro y Guzmán también tenía uno: «Un país [paisaje] nevado pintado en tabla y en ella una casa de paja con unos árboles [...] de Flandes»¹³⁶; y el conde de Peñaranda otro: «Dos países iguales, el uno con [un palomar] grande en medio y al pie un hombre con un perro al lado; en el otro, diversos cazadores a pie y a caballo con lanzas y perros»¹³⁷. El hecho es fácil de entender. La Casa del Pardo era el coto de caza de los reyes. Aunque al parecer no tenía palomar —¿«cosa ordinaria»?—, sí contaba con dos pajareras con «gran cantidad de diversos pajarillos» (Medina y Pérez de Mesa, *Grandezas y cosas notables de España*, fol. 206v.)¹³⁸. Nada más lógico que entre los cientos de cuadros que adornaban el palacio hubiese alguno que retratara un palomar flamenco¹³⁹.

8. LAS TENTACIONES DE SAN ANTONIO ABAD DEL TALLER DEL BOSCO

¹³⁵ La mayoría de los jardineros que trabajaban bajo las órdenes de Felipe II eran extranjeros, como Juan Holbecq (flamenco), Héctor Henne-ton, Juan Bordiau, Daniel van Honele y su hermano, Joos van Honele (belgas), Guillermo Coluens (flamenco), Estienne y Mathurin Rouet (franceses), Juan Lengle, Juan Rebondí y otros. Ver al respecto González de Amezúa, 1951: xxii-xxiii.

¹³⁶ Véase el Getty Provenance Index, Archival Inventory E-81, pág. 8, asiento 0023. [Disponible en <https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]

¹³⁷ Véase el Getty Provenance Index, Archival Inventory E-716, asiento 0164a. [Disponible en <https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).] El asiento dice: «Dos países [paisajes] iguales, el uno con una paloma [sic] grande en medio y al pie un hombre con un perro al lado; en el otro, diversos cazadores a pie y a caballo con lanzas y perros». Se trata de una errata del tasador. No puede ser una «paloma grande» porque entonces no se explica que el hombre pueda sentarse «al pie» de ella. El cuadro representa claramente un *boerenhuysken* flamenco con un palomar grande en el medio, como el *Paisaje con palomar grande y granja* de Jan Micker y la *Vista de una alquería con un palomar grande* de Claes Jansz Visscher. El conde de Peñaranda poseía decenas de cuadros flamencos de tema campesino.

¹³⁸ Argote de Molina también menciona las pajareras: «Entrase en la casa por dos puentes de piedra que se causan de la cava, y debajo dellas están dos aposentos con sutiles redes de arambre [“alambre”] defendidos, donde gran número de pajaricos, con dulce y concertada armonía, hacen aquel lugar más agradable» (*Discurso sobre El libro de la montería*, cap. 47, fol. 20v.).

¹³⁹ Sobre el tema puede verse Armenini, «De las pinturas que se hacen para los jardines y las casas de villa», en *De los verdaderos preceptos de la pintura*, lib. 3, cap. 13, págs. 251-254.

De todos modos, no creo que ninguna de estas obras influyera directamente en las *Soledades*. No dudo que Góngora haya visto alguna que otra —era un género corriente en las casas de campo—, pero no me parece que hayan dejado una huella concreta en el poema por una razón obvia: no pintan palomares fantásticos, sino *boerenhuyskens* perfectamente ordinarios: chozas de campesinos tomadas del natural, con o sin palomar.

¿Qué cuadro sí recuerda las *Soledades*? El más extraño del más extraño de los pintores: las *Tentaciones de san Antonio Abad* (fig. 12) del Bosco, que hoy sabemos es obra de taller.

La obra entró en El Escorial en el último cuarto del siglo XVI, aunque se desconoce la fecha exacta. Según Vega Loeches (2016: 747, n. 1917; y 776, n. 1865)¹⁴⁰, hasta el año 1657 se guardaba en la celda baja del prior (junto con el *Paisaje con san Jerónimo* de Patinir, nada menos), donde en 1605 el padre Sigüenza lo describe de la siguiente manera:

De una parte, se ve a aquel santo príncipe de los eremitas con rostro sereno, devoto, contemplativo, sosegado y llena de paz el alma; de otra, las infinitas fantasías y monstruos que el enemigo forma para trastornar, inquietar y turbar aquella alma pía y aquel amor firme. (Sigüenza, *Fundación del Monasterio*, segunda parte, discurso 17, págs. 388-389)

En 1667 aparece en la sobrepuerta de la Portería («un original de Gerónimo Bosco, la *Historia de san Antonio*, a quien el demonio pone varias tentaciones, que hay mucho que ver») (Vega Loeches, 2016: 726, n. 1865), donde se conservó al menos hasta finales del siglo XVIII:

Un pasaje de la *Historia de san Antonio Abad*, a quien el demonio pone varias tentaciones. Signifícalo el autor, que es Jerónimo Bosco, introduciendo diferentes extrañas figuras, las que no inmutan la serenidad del semblante contemplativo del Santo. Fue el Bosco de excelentísimo capricho en la invención de estas extrañezas, como veremos en otras muchas tablas de su mano. (Vega Loeches, 2016: 726, n. 1865)

¹⁴⁰ El autor discrepa de la opinión de Bassegoda, 2002, que cree que Sigüenza se refiere a otra de las *Tentaciones* de El Bosco. Por mi parte, suscribo la tesis de Vega Loeches.

Salvo la fugaz alusión de Quevedo («sueño de Bosco con tocas») (Vázquez Dueñas, 2016: 90)¹⁴¹, no se conocen otras descripciones literarias de la época. La actual descripción técnica de Garrido y Van Schoute reza:

El santo, vestido con el hábito de la orden de san Antonio, está representado de medio cuerpo apoyado sobre un montículo, con las manos juntas y la mirada perdida. Porta los símbolos de su orden; la tau sobre la esclavina y la campana colgando de la correa que ciñe su cintura. Frente a él, *en el lado derecho de la escena, se encuentra una extraña choza sobre el agua, en la que bajo el tejado se manifiesta una cabeza de mujer tocada de edad madura. La construcción está rematada por un palomar.* Una bandera, colocada en el lateral derecho de la construcción con la representación de un cisne, atrae la mirada de la anciana. En el hueco de la puerta, con el agua hasta las rodillas, una mujer desnuda hace un gesto posiblemente de invitación. Detrás del santo, en el lateral izquierdo, se percibe una ermita con el campanario de una capilla; en las proximidades, una serie de seres monstruosos escapan de un incendio saltando por los aires. Otros pequeños detalles iconográficos completan la escena. (Garrido y Van Schoute, 2001: 69)

Inmediatamente, llama la atención el uso del adjetivo «extraño», casi un epíteto del Bosco: «Una *extraña* choza sobre el agua». En efecto, la extrañeza de la obra descansa, no en los habituales *grillos* (figurillas monstruosas) del pintor¹⁴², sino en la *fábrica* y el *modo* del burdel: una choza «sobre el agua», como un barco, con un palomar en el techo. Insisto en esto porque no es un rasgo común del Bosco: lo extraño del cuadro no son las «extrañas figuras», los grillos, sino la choza flotante, el burdel-palomar. La «tentación» del santo —su Visión— cobra la forma de una *fábrica* extraña.

Le sigue la toca que recuerda Quevedo: «Una cabeza de mujer *tocada*». El propio palomar es una especie de sombrero: «Surge del agua una cabaña rematada por una cabeza de vieja, *con un palomar por sombrero*». El palomar de las *Soledades* no tiene forma de «toca» («el velo *de la cabeza* de la mujer»)¹⁴³; o de «sombrero»

¹⁴¹ Alude al romance «Pintura de la mujer de un abogado, abogada ella del demonio»: «Sueño de Bosco con tocas, / rostro de impresión del grifo» (Quevedo, *Poesía original*, núm. 748, vv. 70-71).

¹⁴² «Hubo antiguamente otro género de pintura que llamaba *grillo*. Dióles este sobrenombre Antífilo, pintando un hombre con un hábito muy donoso y de reír al cual por donaire llamó Grillo [...] Este género de pintura a mi parecer fue semejante al que nuestra edad tanto celebra de Hyeronimo Boshc [sic], *el cual siempre se extraño* [“se extravió”, “se apartó del camino”] *en buscar talles de hombres donosos y de raras composturas que pintar*» (Guevara, *Comentario de la pintura*, pág. 190). Sobre los grillos, véase Baltrušaitis, 1993: 12-56.

¹⁴³ *Tesoro*, s. v. *toca*.

(«adorno que se pone *en la cabeza*, para traerla cubierta»)¹⁴⁴; sino de «garbín» («de flexuosas mimbres garbín pardo / tosco le ha encordonado»), pero el núcleo semántico de la metáfora es idéntico: «Aderezo que usaron las mujeres *en la cabeza* para adorno» (*Autoridades*, s. v. *garbín*)¹⁴⁵; «cierta cobertura *de la cabeza* hecha de red, dentro de la cual las mujeres recogen el cabello» (*Tesoro*, s. v. *cofia*). El comentario de Serrano de Paz da en el clavo: «Usa el poeta el verbo *coronar* [“mástiles *coronó* menos crecidos / gavia”] porque *la coronaba en la cabeza, y la rodea toda, y la cabeza está en medio*. Así también la gavia corona el mástil. Y porque el álamo le corona el cestón donde tienen sus nidos las palomas, y el cestón y la gavia se parecen en la forma, usa el poeta de un símil muy igual» (*Comentarios a las «Soledades»*, t. 2, fol. 186rv.). Toca, sombrero, garbín o corona, se trata en ambas obras de un palomar antropomorfo (en la terminología de la época, un *Vexierbild*) (Hallyn, 1988), hecho en sí mismo insólito, rematado con un adorno para la cabeza. «Ver sus tocas blanquear / a la viuda, eso me mueve», confiesa Góngora en el romance que empieza «Ya de mi dulce instrumento» (OC, I, 105, vv. 45-46). ¿Lo movió la vieja tocada del Bosco? Una cosa es segura: en toda la literatura y la pintura de palomares sólo hay dos palomares antropomorfos: el del Bosco y el de Góngora.

En tercer lugar está el motivo de la navegación, que en principio no tiene nada que ver con los palomares. Como se recordará, la versión original del poema mencionaba dos barcos: el palomar-barco y el barco-palomar «desde el mar», desde donde podían verse mejor el «mástil» y la «gavia» del primero: «Era el álamo tan alto que el huésped lo pudiera haber visto mejor desde el mar, porque las cosas muy altas requieren verse desde afuera y no desde el pie de ellas para verse bien» (Serrano de Paz, *Comentarios a las «Soledades»*, t. 2, fol. 182v.). La composición del Bosco es idéntica: un palomar «sobre el agua» y justo a su lado y como si lo reflejara, un barco real —la Nave de los necios— con su «árbol» mastelero (fig. 20), nave que a su vez remite a un *segundo* palomar con forma de sombrero situado en el lateral izquierdo, en el extremo de una pértiga altísima.

¹⁴⁴ *Autoridades*, s. v. *sombrero*.

¹⁴⁵ Se llamaba también «cofia» o «escofión», “red de seda, o hilo, que se ajusta a la cabeza con una cinta pasada por su jareta, que usan los hombres y mujeres para recoger el pelo” (*Autoridades*, s. v. *cofia*).



Fig. 20. El Bosco, *La nave de los necios*
(h. 1505-16, París, Musée du Louvre). Óleo sobre tabla, 58,1 x 32,8 cm.

¿Mera casualidad? La metáfora árbol-mástil es una metáfora lexicalizada, pero la analogía entre un *palomar* flotante con forma de sombrero y la gavia de un barco

resulta ya mucho más rebuscada. De cualquier modo, no es difícil entender por qué Moreto se admiraba de las «transformaciones / tan extrañas» del pintor. Efectivamente, el motivo tradicional del burdel-palomar se transforma en barco, cabeza, toca, sombrero, la Nave de los necios (con una segunda mujer tocada a bordo), el mástil de la Nave de los necios y una pértiga «parecida» al mástil de la Nave de los necios, coronada con un segundo palomar «parecido» a una gavia con forma de sombrero. ¿Cuál es la verdadera *tentación* del cuadro?¹⁴⁶ La deriva metafórica, la *argutia operum* o «agudeza pictórica» (Tesauro)¹⁴⁷. Como ha visto Castelli en su extraordinario *Lo demoníaco en el arte*, la pintura del Bosco «no es posible, no se puede *posar* y, por lo tanto, mucho menos *reposar* [cursivas en el original]» (2007: 65). Así como la *argutia verborum*, la agudeza verbal, «no [deja] güeso sano a la razón» (Quevedo)¹⁴⁸, la *argutia operum* o agudeza pictórica somete la figura a un proceso demoníaco de variación continua. El *ordo* medieval se tambalea. Como dice Melo, El Bosco no pinta figuras, sino «borrones o rasgos [“garabatos”] atinados [borroens e rasgos atinados]»¹⁴⁹. Entiéndase: borrón, *pero* atinado; la borradura de la forma *como forma*.

Pero no era sólo la tentación del ingenio. «Bosco de los poetas, / *todo diablos y culos y braguetas*», a Góngora le habrán divertido también los «caprichos lascivos» (Butrón, *Discursos apologéticos*, discurso 14, fol. 82r) y «licenciosas fantasías» (Pacheco, *Arte de la pintura*, lib. 3, cap. 8, pág. 521.) del cuadro: el burdel abierto de par en par con la prostituta desnuda en la entrada, la «jarrita» en el marco de la

¹⁴⁶ Sigüenza dice claramente que las *Tentaciones de san Antonio Abad* son un pretexto para ensayar efectos artísticos extraños: «Pintó [El Bosco] por veces [“varias veces”] las tentaciones de San Antón [...] por ser un sujeto donde podía descubrir extraños efectos» (*Fundación*, segunda parte, discurso 17, pág. 388). En otras palabras, el único tentado no es san Antonio, sino también El Bosco. Las tentaciones morales del santo son un reflejo de las tentaciones pictóricas del artista. El cuadro reprueba (moralmente) lo que desea (artísticamente).

¹⁴⁷ «Como todo dicho ingenioso o escrito se llama *argutia verborum*, así también toda pintura o escultura ingeniosa deberá llamarse *argutia operum* [si come ogni detto ingegnoso a viva voce o per iscritto si chiama *argutia verborum*, così ogni pittura o scultura ingegnosa si chiama *argutia operum*]» (Tesauro, *Anteojo de larga vista*, cap. 1, pág. 7).

¹⁴⁸ Quevedo, *El buscón*: «Empecé luego, para trabar conversación, a jugar del vocablo, de *tercio* y *pelado*, y *pelo* y *apelo* y *pospelo*, y no dejé güeso sano a la razón» (lib. 3, cap. 2, pág. 75).

¹⁴⁹ Melo, *Hospital das letras*: «He [Luis de Benavente] o Jeronymo Bosco da poezia, como o Bosco foy o Luis de Beavante da pintura, porque sendo desvarios quanto pintou o Bosco e escreveo o Benavente, nemos pinceis nemas penas virão borroens e rasgos mais bem atinados» (págs. 357-358). La traducción sería: «Es [Luis de Benavente] el Jerónimo Bosco de la poesía, como el Bosco fue el Luis de Benavente de la pintura, porque siendo desvarios cuanto pintó el Bosco y escribió Benavente, ni los pinceles ni las plumas vieron borrones o rasgos mejor atinados». ¿Qué es un borrón *atinado* y en qué se diferenciaría de un borrón *desatinado*? ¿Y por qué añorarían la poesía y la pintura parecerse a un *borrón*?

ventana, la vieja tocada de blanco que se hace pasar por santurrona (tocas-velas de barco, las llama Góngora en las *Firmezas de Isabela*, haciendo alarde de la *argutia verborum*)¹⁵⁰, la enseña del «cisne» en alusión al carro tirado por cisnes de Venus, el barril perforado, el *kakker* que evacúa el vientre en la parte de atrás de la choza...¹⁵¹ Detalles que hoy nos podrán parecer inocuos, pero que en la época provocaron la censura indignada de algún moralista. En efecto, en el siglo XVII se realizó una copia «expurgada» del cuadro en la que se sustituía el burdel-palomar por un crucifijo más a tono con el contenido religioso de la composición (fig. 21).



Fig. 21. Anónimo, después de El Bosco, *Las tentaciones de san Antonio Abad* (s. XVII?, Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial). Óleo sobre lienzo, 71 x 111 cm.

Se guardaba también en El Escorial, donde se la describe como «otro como el n° 12 algo más variado» (Vega Loeches, 2016: 748, n. 1917), es decir, otro cuadro como las *Tentaciones* con palomar, aunque despojado de ordinariieces. Luego, no era sólo

¹⁵⁰ «Una Urganda, / que con sus *tocas* anda, / porque de sus *tocas* sé / que, en armar contra la fe, / son todas *velas* de Holanda» (Góngora, OC, II, *Firmezas*, acto primero, vv. 441-445). Las *tocas* blancas de las viejas casamenteras son como velas de barcos holandeses, armados contra la fé católica. El Bosco también juega con la metáfora toca blanca-vela de la Nave de los necios. Ver igualmente Remiro de Navarra, *Los peligros de Madrid*: «Aquella negra honra de la toca blanca» (fol. 27v.).

¹⁵¹ Comparar con *El descanso en la huida a Egipto* de Patinir: «Patinir representó junto al burdel a un hombre evacuando —defecando en su caso—» (Silva Maroto, 2007: 188).

un cuadro conocido, sino además polémico. Más razón para que Góngora, denunciado ante la Inquisición por sus composiciones «obscenas y deshonestas y indignas» (Horio, *Censura*, pág. 1), se fijara en él¹⁵². Burdeles-palomares hay muchos; un burdel-palomar en primer plano, abierto de par en par y con una prostituta en cueros en la puerta, uno sólo: las *Tentaciones de san Antonio Abad* del Bosco.

Por último, no hay que olvidar el interés que profesaba Góngora por la pintura de ermitaños flamenca. (No cualquier «lienzo de Flandes», como es costumbre repetir, sino la pintura de ermitaños en concreto.) La menciona explícitamente en el soneto «De las pinturas y relicarios de una galería del cardenal Fernando Niño de Guevara» (1607): «Del yermo ves aquí los ciudadanos» (OC, I, 168, v. 9); y alude a ella en otras de sus composiciones, como los romances «Cuatro o seis desnudos hombros» (OC, I, 281) y «En la beatificación de santa Teresa» (OC, I, 282). Más aún, ¿a qué «soledades» se refiere el título del poema sino a la *Soledad o la vida de los padres eremitas (Solitudo, sive vitae patrum eremicolarum)*? Los primeros comentaristas de las *Soledades* eran plenamente conscientes de ello: «Se decían “soledades” por “yermo”, que es lo mismo» (Díaz de Rivas, *Anotaciones y defensas a la primera Soledad*, ms. sin foliar). Lo mismo repite Fernández de Córdoba: «En los desiertos de Palestina, en los de Tebaida de Egipto, en los de Nubia, hubo antiguamente tantos conventos y tan poblados de monjes, que –según se refiere en lo *De vitis Patrum*– pudieran formar no pequeños pueblos y, con todo, sus santos habitantes granjearon y retuvieron el apellido de “monjes”, que quiere decir “solos” o “solitarios” [...] Este nombre de “soledades” compete a lugares semejantes» (*Examen del Antídoto*, págs. 125-126)¹⁵³. Comparar un texto tan inarmónico como las *Soledades* con la Arcadia de Teócrito es un sueño pastoril en sí mismo. El nombre de *Soledades* alude al *lucus* (Scheid, 1993), la *sylva sacra* o bosque sagrado de los Padres del yermo, como no podía ser de otro modo en la España postridentina donde el ideal eremítico era la orden del día¹⁵⁴.

Las *Tentaciones de san Antonio Abad* del Bosco oponen ambos mundos de manera estridente: una mitad del cuadro representa un yermo con su monasterio y

¹⁵² Ver al respecto Jammes, 2014.

¹⁵³ Ver al respecto Escobar Borrego, 2016 y 2018; y Huergo Cardoso, 2019.

¹⁵⁴ Paravicino es claro al respecto: «Cuyas sacras *Soledades*, / misteriosas si no mudas, / cuanto respeto las puebla / tanta deidad las oculta» (*Poesías completas*, núm. 6, vv. 113-116). No cualquier *Soledades*, sino «sacras *Soledades*», *Soledades* sagradas, *sylvae sacrae*, si no del todo silenciosas, como los bosques sagrados, al menos sí tan misteriosas como éstos, impregnadas de un respeto cuasi divino y ocultas por los dioses.

la otra, igualmente importante, un burdel-palomar con su alcahueta; “parte son visiones, / parte, maravillas” (OC, I, 65, vv. 71-72). El santo enfundado en la cogulla negra y la dueña Quintañoa tocada de blanco se reflejan mutuamente. Sueño de Bosco con tocas, dice Quevedo, pero ¿quién sueña a quién? Un maestro de la agudeza por ponderación de contrariedad como Góngora no puede haber permanecido indiferente ante tamaña antiperístasis¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*: «Éste es el concepto que más le cuesta al ingenio: duplica el artificio a los dos pasados, pues allí perdona la inconsecuencia, y aquí aprieta hasta la contradicción. Si toda dificultad hace punta [“afila”] al entendimiento, ¡cuánto más la que incluye repugnancia [“pugna”, “oposición”]!» (t. 1, discurso 8, pág. 96).

OBRAS CITADAS

- ADORNO, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, ed. de Gretel Adorno y Rolf Tiedemann, segunda ed., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973.
- , *Teoría estética*, ed. de Rolf Tiedemann, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal, 2004.
- , «Un abuso del Barroco» [1966], en *Crítica de la cultura y sociedad I*, ed. de Rolf Tiedemann, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal, 2008, págs. 351-369.
- , *Introducción a la dialéctica*, ed. de Christoph Ziermann, trad. de Mariana Dimópulos, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio, *El fuego y el relato*, traducción de Ernesto Kavi, Madrid, Sexto Piso, 2016.
- AGUILAR PERDOMO, María del Rosario, «Un jardín manierista para el cardenal Sandoval: La Descripción de Baltasar Elisio Medinilla», en *El arte de la memoria. Homenaje a Víctor Infantes*, ed. de Ana Martínez Pereira, Madrid, Visor, 2020, págs. 297-316.
- ALBERTI, Leon Battista, *Los diez libros de arquitectura*, trad. de Francisco Lozano, Madrid, Alonso Gómez, 1582.
- , *De re aedificatoria*, Madrid, Akal, 2007.
- ALCIATO, *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián, trad. de Pilar Pedraza, segunda ed., Madrid, Akal, 1993.
- ALDROVANDI, Ulisse, *Ornithologiae tomus alter*, Bologna, Giovanni Battista Bellagamba, 1600.
- ALONSO, Dámaso, «Claridad y belleza de las Soledades» [1927], en *Obras completas. Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, 1978, Vol. 5, págs. 293-317.
- , ed., Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Alianza, 1982.
- Architettura. Architecture, textes et images*. [Disponible en <http://architecture.cesr.univ-tours.fr/traite/index.asp?param=en> (Consulta: 11 de noviembre de 2020).]

- ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo de, *Rimas*, ed. de José Manuel Blecua, 2 tomos, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
- ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo, *Discurso sobre El libro de la montería*, Sevilla, Andrea Pescioni, 1582.
- ARISTÓTELES, *Física*, ed. y trad. de Guillermo R. de Echandía, Madrid, Gredos, 1995.
- ARMENINI, Giovanni Battista, *De los verdaderos preceptos de la pintura*, ed. y trad. de María Carmen Bernárdez Sanchís, Madrid, Visor, 1999.
- ARTIGAS, Miguel, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1925.
- Autoridades. Véase Diccionario de Autoridades.*
- AZCÁRATE RISTORI, José María de, «Inventario del palacio del Pardo de 1623», en *Homenaje al Profesor Hernández Perera*, ed. patrocinada por la Comunidad Autónoma de Canarias, Madrid, Departamento de Historia del Arte II (Moderno), Universidad Complutense de Madrid, 1992, págs. 783-794.
- AZZI VISENTINI, Margherita, ed., *L'arte del giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*, 2 tomos, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1999.
- BACON, Francis, *Of the Wisdom of the Ancients*. En *The Works of Francis Bacon*, ed. de James Spedding, Robert Leslie Ellis y Douglas Denon Heath, t. 7, London, Longman, 1857. [Disponible en: <http://www.bartleby.com/82/> (Consulta: 8 de noviembre de 2020).]
- , *La gran restauración (Novum Organum)*, ed. y trad. de Miguel Ángel Granada, Madrid, Tecnos, 2011.
- , *La sabiduría de los antiguos*, ed. y trad. de Silvia Manzo, Madrid, Tecnos, 2014.
- BADIOU, Alain, *Que pense le poème?*, Caen, Nous, 2016.
- BAETENS, Roland, «La “Villa Rustica”: phénomène italien dans le paysage brabançon du 16ème siècle», en *Aspetti della vita economica medievale: Atti del Covegno di studi nel X Anniversario della morte di Federigo Melis, Firenze — Pisa — Prato, 10-14 marzo 1984*, Firenze, Università degli studi di Firenze Istituto di storia economica, 1985, págs. 171-91.
- BALDINUCCI, Filippo, *Notizie de' professori del disegno*, 5 tomos, Florencia, Vincenzo Batelli e Compagni, 1845-1847.

- BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, segunda ed., Paris, Flammarion, 1993.
- BARIDON, Michel, *Los jardines. Paisajistas, jardineros, poetas*, trad. de Juan Calatrava, Madrid, Abada, 2005.
- BARTHES, Roland, «Une écriture dialectique» [1965], en *Oeuvres complètes*, 5 tomos, Paris, Seuil, 2002, t. 2, págs. 718-719.
- BASSEGODA, Bonaventura, *El Escorial como museo*, Bellaterra, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.
- BATTISTI, Eugenio, «*Natura artificiosa to Natura artificialis*», en *The Italian Garden. First Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*, ed. de David. R. Coffin, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 1972, págs. 1-36.
- BAUDELAIRE, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, ed. de Guillermo Solana, trad. de Carmen Santos, segunda ed., Madrid, Visor, 1999.
- BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general*, trad. de Juan Almela, vigesimonovena reimpresión, 2 tomos, México, D. F., Siglo XXI, 2015.
- BEUTLER, Corinne, «Une chapitre de la sensibilité collective: la littérature agricole en Europe continentale au XVIe siècle», *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations*, 28.5, 1973, págs. 1280-1301.
- BEVERLEY, John, «The Language of Contradiction: Aspects of Góngora's *Soledades*» [1978], en *Essays on the Literary Baroque in Spain and Spanish America*, London, Tamesis, 2008, págs. 23-53.
- Biblia de Jerusalén*, nueva edición revisada y aumentada, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1975.
- BLANCO, Mercedes, «Góngora y el concepto», en *Góngora Hoy I-III*, ed. de Joaquín Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002, págs. 319-346.
- , *Góngora heroico: Las Soledades y la tradición épica*, Madrid, CEEH, 2012.
- BLOEMAERT, Abraham, *La expulsión de Hagar e Ismael*. [Disponible en <https://www.sphinxfineart.com/inventory-detail-page/832057/0/the-expulsion-of-hagar-and-ishmael> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]

- , *Tobías con el Ángel en un paisaje con palomar*. [Disponible en <https://www.centraalmuseum.nl/en/collection/21031-landschap-met-tobias-en-de-engel-abraham-bloemaert> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- BONILLA CEREZO, Rafael y Paolo TANGANELLI, *Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora*, Salamanca, Delirio, 2013.
- BORJA, Francisco de, príncipe de Esquilache, *Obras en verso*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648.
- BOYD MCBRIDE, Kari, *Country House Discourse in Early Modern England*, London, Routledge, 2001.
- BUTRÓN, Juan Alonso de, *Discursos apologéticos*, Madrid, Luis Sánchez, 1626.
- BRUNO, Giordano, *Expulsión de la bestia triunfante. De los heroicos furores*, ed. de Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Siruela, 2011.
- BRUYN, Eric de, «The Iconography of Hieronymus Bosch's *St. Christopher Carrying the Christ Child* (Rotterdam)», *Oud Holland*, 118.1/2, 2005, págs. 28-37.
- BUYTEWECH II, Willem, *Paisaje con palomar y ovejas descansando*. [Disponible en <https://rkd.nl/explore/images/200003> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- CABEZAS, Lino, *El dibujo como invención. Idear, construir, dibujar. (En torno al pensamiento gráfico de los tracistas españoles del siglo XVI)*, Madrid, Cátedra, 2008.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La hija del aire*, ed. de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1897.
- CALVO SOTELO, Agustín, ed., Heráclito, *Razón común. Edición crítica, ordenación, traducción y comentarios de los restos del libro de Heraclito* [sic], segunda ed., Zamora, Lucina, 1999.
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*, Madrid, El Arquero, 1990.
- CARDUCHO, Vicente *Diálogos de la pintura* [1633], ed. de Francisco Calvo Serraller, tercera ed., Madrid, Turner, 1979.

- CALLOT, Jacques *El palomar*. [Disponible en: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.51177.html> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- CARO, Annibal, «A Monsig. Guidiccione, a Lucca» [1538], en *De le lettere familiari del commendatore Annibal Caro*, Venezia, Aldo Manutio, 1574, t. 1, págs. 51-56.
- , «Al Sig. Torquato Conti, a Poli» [1563], en *Lettere familiari del commendatore Annibal Caro*, Venezia, Paulo Ugolino, 1603, t. 2, págs. 208-209.
- CASAS DE MENDOZA, Nicolás, «Del palomar», en *Tratado de la cría de las aves de corral*, Madrid, Viuda e Hijos de Antonio Calleja, 1844, págs. 201-214.
- CASTELLI, Enrico, *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*, trad. de María Condor, Madrid, Siruela, 2007.
- CAVERO DE CARONDELET, Cloe, *Una villa toledana del Quinientos: el cigarral del cardenal Quiroga*, Madrid, Universidad Autónoma, 2014.
- CAZZATO, Vincenzo, «Le colombaie: architetture rurali o architettura regali?», en Gabriele Rossi, *Le torre colombaie del Salento meridionale*, Bari, Gengemi Editore, 2012, págs. xvii-xxvii.
- CERVANTES, Miguel de, *La Galatea*, ed. de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, novena ed., Madrid, Cátedra, 2018.
- CERVERA VERA, Luis, *El conjunto palacial de la Villa de Lerma*, segunda ed. facsímil, 2 tomos, Lerma, Asociación Amigos del Palacio Ducal, 1996.
- CHECA CREMADES, Fernando y José Miguel MORÁN TURINA, *Las casas del rey. Casas de campo, cazaderos y jardines (siglos XVI y XVII)*, Madrid, El Viso, 1986.
- CHEMRIS, Crystal Anne, «Self-Reference in Góngora's *Soledades*», *Hispanic Journal*, 12.1, 1991, págs. 7-15.
- , *Góngora's Soledades and the Problem of Modernity*, London, Tamesis, 2008.
- Cibo, Gherardo, *Paisaje con casa y palomar*. [Disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/372104> (Consulta: 13 de noviembre de 2010).]
- Cirigliaro, Noelia, «“Dulce es refugio”: El peregrino de Góngora se detiene», en *Spanish Golden Age Poetry in Motion*, ed. Jean Andrews e Isabel Torres, London, Boydell & Brewer, 2014, págs. 117-130.

- CLOSE, Anthony J., «Commonplace Theories of Art and Nature in Classical Antiquity and in the Renaissance», *Journal of the History of Ideas*, 30.4, 1969, págs. 467-486.
- COLLINS, Marsha S., «Los pasos peregrinos de la imaginación en las *Soledades* de Góngora», *Góngora Hoy X: Soledades*, ed. de Joaquín Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2010, págs. 15-32.
- COLUMELA, Lucio, «Del modo de engordar las palomas torcaces y de otras castas, y del establecimiento del palomar», en *Los doce libros de agricultura*, trad. de Juan María Álvarez de Sotomayor y Rubio, Madrid, Imprenta de Miguel de Burgos, 1824, t. 1, lib. 8, cap. 8, págs. 18-21.
- COPPOLA, Leonardo, «Salas Barbadillo y el quehacer grotesco: “Las líneas de este pincel y los renglones de esta pluma” en *El curioso y sabio Alejandro, juez y fiscal de vidas ajenas* (1634)», en *La narrativa de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, ed. de Mechthild Albert, Marcial Rubio, Leonardo Coppola y Victoria Aranda, Berlín, Peter Lang, 2020, pp. 203-223.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado y Manuel Camarero, segunda ed. corregida, Madrid, Castalia, 1995.
- CRESCENZI, Pietro de', «Delle colombaie quali debbono essere», en *Trattato dell'agricoltura*, Firenze, Cosimo Giunti, 1605, lib. 9, cap. 87, págs. 479-480.
- DALLE PEZZE, Francesca, ed., Anónimo, *Diálogos en que se explican algunas obras de don Luis de Góngora* [h. 1623-1627], Verona, Edizioni Fiorini, 2007.
- DASGUPTA, Sukanya, «“Of Polish'd Pillars, or a Rooffe of Gold”: Authority and Affluence in the English Country-House Poem», en *Contested Spaces of Nobility in Early Modern Europe*, ed. Charles Lipp, London, Routledge, 2011, págs. 189-212.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, *¿Qué es la filosofía?*, trad. de Thomas Kauf, segunda edición, Barcelona, Anagrama, 1994.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés, *Obras completas. Lírica personal*, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, cuarta reimpresión, t. 1, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1995.

- DE LA TORRE BRICEÑO, Jesús Antonio, *La Casa del Rey*, Arganda del Rey, Ayuntamiento de Arganda del Rey, 1997.
- DÍEZ ANTA, Santiago, *Los palomares en la provincia de León*, León, Caja España, 1993.
- DÍAZ DE RIVAS, Pedro, *De las antigüedades y excelencias de Córdoba*, Córdoba, Salvador de Cea Tesa, 1627.
- , *Anotaciones y defensas a la primera Soledad*, en *Obras de Góngora y referentes a su obra*, ms. 3726 de la Biblioteca Nacional de España [Disponible en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015350&page=1> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- DÍAZ RODRÍGUEZ, Antonio J., «El mundo eclesiástico de don Luis de Góngora», en *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, ed. de Begoña Capllonch Bujosa, Sara Pezzini, Jesús Ponce Cárdenas y Giulia Poggi, Pisa, Edizioni ETS, 2013, págs. 179-200.
- Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, 3 tomos, Madrid, Gredos, 2002.
- DÍEZ ANTA, Santiago, *Los palomares en la provincia de León*, León, Caja España, 1993.
- DOLCE, Ludovico, ed., *Lettere di diversi eccellentiss[imi] huomini, raccolte da diversi libri*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari et Fratelli, 1554.
- DONI, Anton Francesco, *La villa*, en Paola Barocchi, ed., *Scritti d'arte del cinquecento*, 3 tomos, Milano, Riccardo Ricciardi, 1977, t. 3, págs. 3315-3357.
- D'ORS, Eugenio, *Lo barroco*, Madrid, Aguilar, 1964.
- ECO, Umberto, *Las poéticas de Joyce*, trad. de Helena Lozano, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2016.
- ELVIRA, Muriel «El argumento arqueológico en la polémica del monasterio de San Cristóbal (Córdoba, 1626-1629)», *Criticón*, 133, 2019, págs. 191-214.
- . «1620-1626: la “agenda” de Díaz de Rivas», *e-Spania*, 26 (febrero 2017). [Disponible en <https://doi.org/10.4000/e-spania.26479> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]

- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier «¿Topografía o topotesia en el entorno espiritual del conde de Niebla?. Sobre *Soledades contemplativas* y el *Retrato* de Pedro Espinosa (con dos documentos inéditos)», e-Spania, 23 (2026). [Disponible en <https://e-spania.revues.org/25264>]. (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- , «*Restitutio eremiticæ uitæ et studia diuinitatis*. Nuevos datos sobre Pedro Espinosa y el conde de Niebla (con Góngora y la estela de la poesía culta *in margine*)», en *L'Exemplum virgilien et l'Académie napolitaine à la Renaissance*, ed. de Marc Deramaix y Giuseppe Germano, Paris, Classiques Garnier, 2018, págs. 399-418.
- FALCONE, Giuseppe, «Della colombara in villa», en *La nuova, vaga et dilettevole villa* [1559], Treviso, Fabritio Zanetti, 1602, págs. 111-117.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Francisco, *Examen del «Antídoto» o Apología por las «Soledades» de don Luis de Góngora contra el autor del «Antídoto»*, ed. crítica de Matteo Mancinelli, Córdoba, Almuzara, 2019.
- FOWLER, Alastair, ed., *The Country House Poem: A Cabinet of Seventeenth-Century Estate Poems and Related Items*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1994.
- FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños (parte primera)*, en *Obras completas*, ed. de James Strachey, trad. de José Luis Etcheverry, cuarta reimpresión, Buenos Aires, Amorrortu, 1991.
- GALLO, Agostino, «Trattato delle colombare», en *Le venti giornate della agricoltura et de' piaceri della villa*, Venezia, Gratioso Percaccino, 1569, cap. 10, págs. 212-214.
- GÁLVEZ VILLATORO, Rafael, «La Huerta de don Marcos, lugar gongorino», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 66, 1951, págs. 267-270.
- GARCÍA DE PALACIO, Diego, *Instrucción náutica*, México, Casa de Pedro Ocharte, 1587.
- GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen, «*Paisaje con san Cristóbal*», en *Patinir. Estudios y catálogo crítico*, ed. de Alejandro Vergara, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, págs. 268-277.

- GAUNA ORPIANESI, María Lorena, *Baltasar Elisio de Medinilla: Un poeta entre Lope y Góngora (con la edición de sus obras completas)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2017.
- GARRIDO, Carmen y Roger VAN SCHOUTE, *El Bosco en el Museo del Prado. Estudio técnico*, Madrid, Aldeasa, 2001.
- Getty Provenance Index, Archival Inventory. [Disponible en <https://pi-prod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- GIANNETTI, Anna, *Il giardino napoletano dal Quattrocento al Settecento*, Napoli, Electa Napoli, 1994.
- GIBSON, Walter S., *Pleasant Places: The Rustic Landscape from Bruegel to Ruisdael*, Berkeley, California, University of California Press, 2000.
- GIORGI, Lucia, *Caserta e gli Acquaviva. Storia di una corte dal 1509 al 1634*, Caserta, Spring, 2004.
- , «Dosio a Caserta (1601-1611): gli ultimi dieci anni al servizio del principe Andrea Matteo Acquaviva d'Aragona», en *Giovan Antoni Dosio da San Gimignano. Architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, ed. de Emanuelle Barletti, Firenze, Edifir – Edizioni Firenze, 2011, págs. 701-739.
- GÓMEZ DE SANDOVAL Y ROJAS, Francisco de, *Testamento de don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, duque de Lerma [1603]*. [Disponible en <https://investigadoresrb.patrimonionacional.es/node/8740> (Consulta en 13 de noviembre de 2020).]
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Soledades de don Luis, dirigidas al excelentísimo señor duque de Béjar*, en *Obras de Góngora y referentes a su obra*, ms. 3726 de la Biblioteca Nacional de España. [Disponible en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015350&page=1> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- , *Obras completas*, ed. de Antonio Carreira, 2 tomos, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, «Prólogo», en Gregorio de los Ríos, *Agricultura de jardines*, Madrid, La Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1951, págs. vii-lxv.
- GRACIÁN, Baltasar, *El Héroe. El Discreto. Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. de Luys Santa María, Barcelona, Planeta, 1984.

- , *El Crítico*, ed. de Antonio Prieto, Barcelona, Planeta, 1985.
- , *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José María Andreu, 2 tomos, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Grand dictionnaire hollandois et françois*, 4ta. ed., Rotterdam, Hendrik Beman, 1768.
- GUEVARA, Felipe de, *Comentario de la pintura y pintores antiguos*, ed. de Elena Vázquez Dueñas, Madrid, Akal, 2016.
- HALLYN, Fernand, «Le paysage anthropomorphe», en *Le Paysage à la Renaissance*, ed. de Yves Giraud, Fribourg, Editions Universitaires Fribourg Suisse, 1988, págs. 43-51.
- HÁNSEL, Sylvaine, *Benito Arias Montano. Humanismo y arte en España*, trad. de Daniel Romero Álvarez y Jesús Espino Nuño, Huelva, Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva, 1999.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones sobre la estética*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2007.
- HEIDEGGER, Martin, *Hitos*, trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2001.
- , *El origen de la obra de arte*, edición bilingüe y trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, LaOficina, 2016.
- HENAO Y MONJARAZ, Gabriel de, *Rimas*, ed. de Carmen Riera, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1997.
- HERRERA, Gabriel Alonso de, «De las palomas y palomares», en el *Libro de agricultura*, ed. corregida y ampliada, Alcalá de Henares, Joan de Brocar, 1539, lib. 5, cap. 33, fols. 169v.-170v.
- HERRERA, Pedro de, *Traslación del santísimo sacramento a la Iglesia Colegial de San Pedro de la villa de Lerma*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618.
- HOLANDA, Francisco de, *De la pintura antigua seguido de El diálogo de la pintura*, ed. de Francisco Javier Sánchez Cantón, trad. del siglo XVI de Manuel Denis, Madrid, Visor, 2003.

- HORIO, Hernando, *Censura del padre Herando Horio* [1627], ed. de Mathilde Albisson, 2020. [Disponible en http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/html/1628_censuras.html#index (Consulta: 12 de noviembre de 2020).]
- HUERGO CARDOSO, Humberto, «De una encina embebido en lo cóncavo». *Las Soledades y la iconografía eremítica*, *Creneida*, 7, 2019, págs. 121-167.
- HUTTON, John W., *Rural Buildings in Netherlandish Painting ca. 1420-1570*, tesis doctoral inédita, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 1992.
- IZQUIERDO MISIEGO, José Ignacio, «El duque de Lerma y la Villa de Ampudia», *La Corredera: Revista Cultural de Ampudia*, 1, 2011, págs. 23-48.
- JAMMES, Robert, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. de Manuel Moya, Madrid, Castalia, 1987.
- , «Palabras sucias y deshonestas» en la poesía de Góngora», en *Hilaré tu memoria entre las gentes. Estudios de literatura áurea en homenaje a Antonio Carreira*, ed. de Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras, 2 tomos, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2014, t. 1, págs. 95-116.
- , ed., Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994.
- LAMMERTSE, Friso, «San Cristóbal con el Niño a cuestras», en *El Bosco. La exposición del V aniversario*, ed. de Pilar Silva Maroto, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016a, págs. 268-271.
- , «Tríptico del camino de la vida», en *El Bosco. La exposición del V aniversario*, ed. de Pilar Silva Maroto, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016b, págs. 292-301.
- LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel, *Quintas de recreo. Las casas de campo de la aristocracia alrededor de Madrid*, 2 tomos, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2006.
- Lazarillo de Tormes*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1987.
- LOLLIO, Alberto, *Lettera di M. Alberto Lollio nella quale rispondendo ad una di M. Hercole Perinato, egli celebra la villa et lauda molto l'agricoltura*, Venezia, Gabriel Giolito di Ferrari, 1544.

- LÓPEZ, Diego, *Declaración magistral sobre las [sic] emblemas de Andrés Alciato*, Valencia, Jerónimo Villagrasa, 1615.
- LUENGO AÑÓN, Mónica, «El jardín barroco o la *terza natura*. Jardines barrocos privados en España», en *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: Homenaje a Domingo Ynduráin*, ed. de Aurora Egido y José Enrique Laplana Gil, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2008, págs. 89-112.
- LY, Nadine, *Lecturas gongorinas. De gramática y poesía*, ed. de Emre Özmen, Córdoba, Editorial Universidad de Córdoba, 2020.
- MAGALOTTI, Lorenzo, *Viaje de Cosme III de Médici por España y Portugal (1668-1669)*, ed. de David Fermosel Jiménez y José María Sánchez Molledo, trad. de Davil Fermosel, Madrid, Miraguano Ediciones, 2018.
- MALAGOLI, Giuseppe, *I colombi*, Torino, Ermanno Loescher, 1887.
- Maravilloso, insigne y costoso arco o puerta que los ingleses han hecho en el Pilouríño viejo, por donde ha de entrar su Majestad en Lisboa*, Sevilla, Juan Serrano de Vargas, 1619.
- MARCUELLO, Francisco, «De la paloma», en *Primera parte de la historia natural y moral de las aves*, Zaragoza, Juan de Lanaja, 1617, cap. 23, fols. 74v.-91v.
- MARÍAS, Fernando, *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Sevilla, Sílex, 1992.
- MARÍAS, Fernando y Agustín BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas de El Greco. Comentarios a un texto inédito*, Madrid, Cátedra, 1981.
- , «Le annotazioni di El Greco al Vitruvio di Daniele Barbaro», en *El Greco. Il miracolo della naturalezza*, ed. bilingüe de Fernando Marías y José Riello, trad. de Massimo de Pascale, Roma, Castelvechi, 2017, págs. 75-225.
- MARTINELLI, Fluvio, *Memoria sulla collezione di colombi*, Modena, Tipografia di Carlo Vincenzi, 1872.
- MATAS CABALLERO, Juan, «La quinta o villa en los sonetos de Luis de Góngora», en *Hilaré tu memoria entre las gentes. Estudios de literatura áurea en homenaje a Antonio Carreira*, ed. de Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras, 2 tomos, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2014, t. 1, págs. 179-200.
- MCDONALD, Mark, «The Print Collection of Philip II at the Escorial», *Print Quarterly*, 15.1, 1998, págs. 15-35.

- MEDINA, Pedro de y Diego PÉREZ DE MESA, *Primera y segunda parte de las Grandezas y cosas notables de España*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1595.
- MELO, Francisco Manuel de, *Hospital das Letras*, en *Apologos dialogaes*, ed. de Fernando Nery, Rio de Janeiro, Livraria Castilho, 1920, págs. 293-464.
- MICKER, Jan, *Paisaje con palomar grande y granja*. [Disponible en <https://rkd.nl/explore/images/196181> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- MONTAIGNE, Michel de, *Journal du voyage en Italie*. Texto establecido por Concetta Cavallini a partir de la edición de 1774 de Meunier de Querlon. [Disponible en <http://montaignestudies.uchicago.edu/h/lib/OE.shtml> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- MORALES, Ambrosio de, trad., Anónimo, *Tabla de Cebes, filósofo tebano discípulo de Sócrates*, en Hernán Pérez de Oliva, *Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva con otras cosas que van añadidas*, Córdoba, Gabriel Ramos Bejarano, 1586, fols. 253v.-268r.
- , «Argumento y breve declaración de la *Tabla de Cebes*», en Hernán Pérez de Oliva, *Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva con otras cosas que van añadidas*, Córdoba, Gabriel Ramos Bejarano, 1586, fols. 268v.-283r.
- MORIN, Edgar, *Sur l'esthétique*, Paris, Robert Laffont, 2016.
- MORROS, Bienvenido, ed., Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995.
- MURANT, Emanuel, *Granja con palomar*. [Disponible en <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/2418/farmyard-with-a-dovecote> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- NIETZSCHE, Friedrich, *La genealogía de la moral*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, octava ed., Madrid, Alianza, 1984.
- NOTO, Maria Anna, *Dal principe al re. Lo «stato» di Caserta da feudo a villa reale (secc. XVI-XVIII)*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2012.
- ONUF, Alexandra, *The Small Landscape' Prints in Early Modern Netherlands*, London, Routledge, 2017.

- OPSOMER, Jan, «*Antiperistasis: A Platonic Theory*», en *Plutarco, Platón y Aristóteles. Actas del Congreso Internacional de la I.P.S.*, ed. de Aurelio Pérez Jiménez, José García López y Rosa Aguilar, Madrid, Ediciones Clásicas, 1999, págs. 417-430.
- ORMAZA, José de, *Grano del Evangelio*, Madrid, Pablo de Val, 1667.
- (Gonzalo Pérez de Ledesma), *Censura de la elocuencia* (1648), ed. de Giuseppina Ledda y Vittoria Stagno, Madrid, El Crotalón, 1985.
- ORTIZ GARCÍA, Paloma, ed. y trad., *Tabla de Cebes. Musonio Rufo, Disertaciones. Fragmentos menores. Epicteto, Manual. Fragmentos*, Madrid, Gredos, 1995.
- OSUNA CABEZAS, María José, ed., Anónimo, *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura* [1649], ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.
- PALADIO, Rutilio Tauro Emiliano, *Tratado de agricultura*, ed. y trad. de Ana Moure Casas, Madrid, Gredos, 1990.
- PANTALEÓN DE RIBERA, Anastasio, *Obra selecta*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Málaga, Universidad de Málaga, 2003.
- PARAVICINO, Hortensio Félix, *Poesías completas. Obras póstumas, divinas y humanas de don Félix de Arteaga*, ed. de Francisco Javier Sedeño Rodríguez y José Miguel Serrano de la Torre, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2002.
- PAZ, Amelia de, «La Huerta de don Marcos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 60.1, 2012, págs. 181-198.
- , *Todo es de oídas. (El proceso a un inquisidor de Córdoba en 1597)*, Sevilla, Renacimiento, 2014.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «De Garcilaso a Lope: jardines poéticos en tiempos de Felipe II», en *Felipe II, el rey íntimo: jardín y naturaleza en el siglo XVI. Actas del congreso internacional celebrado en Aranjuez en 1998, con motivo de la exposición del mismo título*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, págs. 307-330.

- PELLICER DE SALAS Y TOVAR, José, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1971.
- PÉREZ GÓMEZ, María de la Paz, *Representación artística y poder de los duques de Medina Sidonia en el Palacio de Sanlúcar de Barrameda*, Tesis doctoral inedita, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017.
- POGGI, Giulia, *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Firenze, Alinea, 2009.
- POLO DE MEDINA, Jacinto, *A Lelio. Gobierno moral*, ed. de Luis Gómez Canseco, Murcia, Edición de la Real Academia Alfonso X el Sabio, 2004.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, ed., García de Salcedo Coronel, *Retrato panegírico del conde duque de Olivares*, Biblioteca Digital – Proyecto ARELPH. Las artes del elogio: poesía, retórica e historia en los panegíricos hispanos. [Disponible en <http://www.panegiricos.com/wp-content/uploads/2019/02/Salcedo-Coronel-Retrato-Panegi%CC%81rico-del-conde-duque-de-Olivares-Jesu%CC%81s-Ponce-Ca%CC%81rdenas.pdf> (Consulta 12 de noviembre de 2020).]
- PONCE CÁRDENAS, Jesús y Ángel RIVAS ALBALADEJO, *El jardín del conde de Monterey. Arte, naturaleza y panegírico*, Salamanca, Delirio, 2018.
- PONZ, Antonio, «Carta última», en *Viaje de España*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1783, t. 12, págs. 289-292.
- PSEUDO-LONGINO, *De lo sublime*, trad. de Eduardo Molina Canto y Pablo Oyarzún Robles, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2007.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obras completas. I. Poesía original*, ed. de José Manuel Ble-cua, Barcelona, Planeta, 1963.
- , *El buscón*, ed. de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Planeta, 1982.
- , *Sueños y discursos*, ed. de James O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993.
- QUINTILIANO, Marco Fabio *Sobre la formación del orador*, edición bilingüe de Alfonso Ortega Carmona, 5 tomos, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 1999.

- QUIRÓS GARCÍA, Mariano, «El *Libro de Agricultura* de Gabriel Alonso de Herrera: un texto en busca de edición», *Criticón*, 123, 2015, págs. 105-131.
- RABANAL YUS, Aurora, «Los jardines del Renacimiento y el Barroco en España», en Wilfried Hansmann, *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, trad. de José Luis Gil Aristu, Madrid, Nerea, 1989, págs. 325-408.
- RAMOS MALDONADO, Sandra Inés, «¿*Antiperistasis* o *antiparistasis*? De Nebrija a Terreros y Pando», *Baetica Renascens*, ed. de José María Maestre Maestre, José Guillermo Montes Cela *et alii*, 2 tomos, Cádiz, Federación Andaluza de Estudios Clásicos, 2014, t. 2, págs. 1189-1205.
- REDEL, Enrique, «Apéndice M. Declaración de Morales sobre el linaje de don Luis de Góngora», en *Ambrosio de Morales. Estudio biográfico*, Córdoba, Imprenta del *Diario*, 1909, págs. 501-503.
- Relación del maravilloso, insigne y costoso arco o puerta que los ingleses han hecho en el Pilouriño viejo, por donde ha de entrar su Majestad en Lisboa*, Sevilla, Juan Serrano de Vargas, 1619.
- REMIRO DE NAVARRA, Baptista, *Los peligros de Madrid*, Madrid, Pedro Lanaja, 1646.
- RETUERCO VELASCO, Manuel, «El Castillo de Alba de Tormes: primeros resultados arqueológicos», *Boletín de Amigos del Museo de Salamanca*, 2, 1992, págs. 19-22.
- RILKE, Rainer María, *Las elegías de Duino*, trad. de Juan José Domenchina, México, D.F., Aldus, 1995.
- RIPA, Cesare, *Iconografía*, trad. del italiano de Juan Barja y Yago Barja, trad. del latín y griego de Rosa María Sánchez-Elvira y Fernando García Romero, 2 tomos, Madrid, Akal, 1987.
- ROJAS CASTRO, Antonio, «Las *Soledades* de Luis de Góngora en el manuscrito 2056 de la Biblioteca de Catalunya: estudio bibliográfico y nuevas variantes de autor», *Rilce*, 34.1, 2018, págs. 69-99.
- ROJAS Y GUZMÁN, Francisco, *Exposición a las Canciones de Buenavista de Baltasar Elisio de Medinilla*, en Gauna Orpianesi, María Lorena, *Baltasar Elisio de Medinilla: Un poeta entre Lope y Góngora (con la edición de sus obras completas)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2017, págs. 186-226.

- ROLDÁN MORALES, Francisco Pedro, *Palomares de barro de Tierra de Campos*, Valladolid, Maxtor, 2018.
- ROSES, Joaquín, «La *Apología en favor de don Luis de Góngora* de Francisco Martínez de Portichuelo», *Criticón*, 55, 1992, págs. 91-130.
- ROWE, Colin y Leon SATKOWSKI, *La arquitectura del siglo XVI en Italia: Artistas, mecenas y ciudades*, ed. de Jorge Sainz, trad. de Moisés Puente, Barcelona, Editorial Reverté, 2013.
- RUIZ PÉREZ, Pedro «Pérdida y recuperación de la Arcadia en las *Soledades*», en *El espacio de la escritura: en torno a una poética del espacio del texto barroco*, Bern, Peter Lang, 1996, págs. 40-50.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Empresas políticas*, ed. de Sagrario López, Madrid, Cátedra, 1999.
- SALCEDO CORONEL, García de, *Soledades comentadas*, Madrid, Imprenta Real, 1636.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Furor, mecenazgo y *enárgeia* en la *Arcadia* (1598): Lope de Vega y los frescos de Cristoforo Passini para el palacio del Gran Duque de Alba», *Etiópicas*, 10, 2014, págs. 55-110.
- SANS FERNANDO, Alberto, *El jardín clásico en España. Un análisis arquitectónico*, tesis doctoral inédita, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2006.
- SCAMOZZI, Vincenzo, *L'idea della architettura universale*, Venezia, Giorgio Valentino, 1615.
- SCHEID, John, «*Lucus, nemus*. Qu'est-ce qu'un bois sacré?», en *Les bois sacrés. Actes du colloque international de Naples*, ed. de Olivier de Cazanove y John Scheid, Nápoles, Publications du Centre Jean Bérard, 1993, págs. 13-20.
- SCHILLER, Friedrich, *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*, trad. de Eduardo Gil Bera, Barcelona, Acantilado, 2018.
- SERLIO, Sebastiano, *Il settimo libro d'architettura*, Frankfurt am Main, André Wechel y Jacopo Strada, 1575.
- SERRAGLIO, Riccardo, «Caserta nel Rinascimento: la città degli Acquaviva d'Aragona», en *Architettura del classicismo tra Quattrocento e Cinquecento*, ed. de

- Ferruccio Canali, Marco Cocchieri y Virgilio Carmine Galati, Roma, Gangemi Editore, 2016, págs. 117-130.
- SERRANO DE PAZ, Manuel, *Comentarios a las Soledades*, Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Lengua, mss. 114-115.
- SERRES, Olivier de «Le pigeonier ou colombier», en *Le Théâtre d'agriculture et mesnage des champs*, Paris, Jamet-Métayer, 1600, lib. 5, cap. 8, págs. 381-404.
- SIGÜENZA, José de, *La fundación del Monasterio de El Escorial*, ed. de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1963.
- SILVA MAROTO, Pilar, «Paisaje con el descanso en la huida a Egipto», en *Patinir. Estudios y catálogo crítico*, ed. de Alejandro Vergara, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, págs. 182-193.
- , «Tríptico de la Adoración de los Magos», en *El Bosco. La exposición del V aniversario*, ed. de Pilar Silva Maroto, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016a, págs. 195-207.
- , «Taller del Bosco, Las tentaciones de san Antonio Abad», en *El Bosco. La exposición del V aniversario*, ed. de Pilar Silva Maroto, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016b, págs. 258-259.
- SILVER, Larry, *Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 2006.
- SMITH, Paul, «Barthes, Góngora, and Non-Sense», *PMLA*, 101.1, 1986, págs. 82-93.
- SOUTO SILVA, Mercedes, *Palomares en el sur de Aragón. Las tierras de Jiloca*, Calamocha, Teruel, Centro de Estudios del Jiloca, 2004.
- SPENSER, Edmund, *The Shepheardes Calender*. Texto establecido por Risa S. Bear a partir de la edición de 1579 de Hugh Singleton. [Disponible en <https://extra.shu.ac.uk/emls/iemls/resour/mirrors/rbear/sfront.html>. (Consultado el 11 de noviembre de 2020).]
- STROZZI, Tito Vespasiano, *Strozii poetae pater et filius*, Venezia, Aldo Manuzio, 1513.
- TAEGIO, Bartolomeo *La villa* (1559), ed. bilingüe y trad. de Thomas E. Beck, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2011.

- TANARA, Vincenzo, *L'economia del cittadino in villa*, Bologna, Eredi del Dozza, 1658.
- URQUÍZAR HERRERA, Antonio, *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons Ediciones de Historia, 2007.
- TESAURO, Emanuele, *Cannocchiale aristotelico, esto es, Anteojo de larga vista, o ideas de la agudeza e ingeniosa locución*, trad. de fray Miguel de Sequeiros, 2 tomos, Madrid, Antonio Marín, 1741.
- . *Il cannocchiale aristotelico* [1654], ed. de August Buck, Berlin, Gehlen, 1968.
- Tesoro*. Véase Covarrubias Horozco.
- TRILLO Y FIGUEROA, Francisco de, *Obras*, ed. de Antonio Gallego Morell, Madrid, C.S.I.C., 1951.
- VAN DE VELDE, Esaias, *Palomar con almiar*. [Disponible en <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.61083> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- VAN MANDER, Karel, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, ed. y trad. de Ricardo de Mambro Santos, Roma, Apeiron, 2000.
- VAN VRIES, Roelof, *El palomar*. [Disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437922?> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- VARRÓN, Marco Terencio, *Rerum rusticarum libri III*, ed. y trad. de José Ignacio Cubero Salmerón, Sevilla, Secretraría General Técnica, 2010.
- VASARI, Giorgio, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, 1550 e 1568*, ed. crítica de Rossana Bettarini y Paola Barocchi, Florencia, S.P.E.S., 1966-1987. [Disponible en http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- VÁZQUEZ DUEÑAS, Elena, *El Bosco en las fuentes españolas*, Madrid, Doce Calles, 2016.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.

- VEGA CARPIO, Lope de, *Obras poéticas*, ed. de José Manuel Blecua, segunda ed., Barcelona, Planeta, 1989.
- , *La burgalesa de Lerma*. Texto establecido por Rosa Durá Celma a partir de la edición de 1917 de las *Obras de Lope de Vega* de Emilio Cotarelo. [Disponible en http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0533_LaBurgalesaDeLerma.php (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- , *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de Ignacio Arellano, Madrid, Iberoamericana, 2019.
- VEGA LOECHES, José Luis, *Idea e imagen de El Escorial en el siglo XVII: Francisco de los Santos*, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- VILLALBA Y ESTAÑA, Bartolomé de, *El pelegrino curioso y Grandezas de España* (1577), 2 tomos, Madrid, Sociedad de Bibliófilos, 1886.
- VISSCHER, Claes Jansz, *Vista de una alquería con un palomar grande*. [Disponible en <https://hvr.d.art/o/237554> (Consulta: 13 de noviembre de 2020).]
- WILLIAMS, Raymond, *El campo y la ciudad*, trad. de Alcira Bixio, Buenos Aires, Paidós, 2011.
- YANES GARCÍA, José Emilio, *Palomares tradicionales en tierras de Zamora*, Zamora, Diputación de Zamora, 1997.
- ZAYAS, María de, *Desengaños amorosos*, ed. de Alicia Yllera, segunda ed., Madrid, Cátedra, 1993.
- ZUCCARO, Federico, *Scritti d'arte*, ed. de Detlef Heikamp, Firenze, Leo S. Olschki, 1961.

RELACIÓN DE IMÁGENES

Fig. 1. Sebastiano Serlio, *Proyecto de la casa seis con palomar en el techo*, en *Il settimo libro d'architettura*, Frankfurt am Main, André Wechel y Jacopo Strada, 1575, pág. 243.

Fig. 2. Stefano della Bella, *Estatua colosal del Apenino de Giambologna*, en *Vues de la villa de Pratolino* (h. 1653-1655, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art). Grabado, 31,5 x 43,9 cm.

Fig. 3. Pietro de' Crescenzi, Portada de *De agricultura*, Venezia, Matteo Codecà, 1495.

Fig. 4. Pietro de' Crescenzi, «*De columbariis qualis esse debent*», en *Ruralia comoda*, Speier, Peter Drach, 1490, lib. 9, cap. 87, f. 131r.

Fig. 5. Fulvio Martinelli, *Cesto para las posturas*, en *Memoria sulla collezione di colombi*, Modena, Tipografia di Carlo Vincenzi, 1872, cap. 4, sin paginar.

Fig. 6. Torre palomar del Palacio de Acquaviva del príncipe de Caserta, en Nápoles. Cortesía de la Prof. Lucia Giorgi.

Fig. 7. Stefano della Bella, *Casa de árbol con órgano hidráulico*, en *Vues de la villa de Pratolino* (h. 1653-1655, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art). Aguafuerte, 25,6 x 37,3 cm.

Fig. 8. Diego López, *Alamo blanco*, en *Declaración magistral sobre las [sic] emblemas de Andrés Alciato*, Valencia, Jerónimo Villagrasa, 1615, emblema 210, f. [473r.].

Fig. 9. Frans Huys, después de Pieter Bruegel el Viejo, *Galera de tres mástiles con Dédalo e Ícaro* (1561-1565, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art). Estampa 22,2 x 28,7 cm.

- Fig. 10. Jost Amman, *La ceguera de los amantes*, en Philippe Lonicer, *Insignia sacrae caesareae maiestatis*, Frankfurt am Main, Georgium Corvinum, 1579, sin paginar.
- Fig. 11. El Bosco, *San Cristóbal con el Niño auestas* (h. 1490-1500, Museum Boijmans Van Beuningen). Óleo sobre tabla, 112,7 x 71,8 cm.
- Fig. 12. Taller de El Bosco, *Las tentaciones de san Antonio Abad* (h. 1510-1515, Madrid, Museo Nacional del Prado). Óleo sobre tabla, 70 x 115 cm.
- Fig. 13. Joachim Patinir, *Paisaje con san Cristóbal* (h. 1520-1524, Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial). Óleo sobre tabla, 127 x 172 cm.
- Fig. 14. Boetius Adams Bolswert, después de Abraham Bloemaert, *Paisaje con palomar* (Cambridge, Massachusetts, Harvard Art Museums). Estampa, 15.2 x 24 cm.
- Fig. 15. Cornelis Saftleven, *Dos palomares sobre pilotes* (1617-1681, Amsterdam, Rijksmuseum). Dibujo, 19,1 x 25,8 cm.
- Fig. 16. Jan Steen, *El palomar* (a. de 1654, París, Fritz Lugt Collection). Óleo sobre lienzo, 36,8 x 47,5 cm.
- Fig. 17. Charles Cornelisz de Hooch, *El palomar* (h. 1625, Utrecht, Centraal Museum Utrecht). Óleo sobre lienzo, 27,5 x 31,8 cm.
- Fig. 18. Abraham Bloemaert, *Parábola del trigo y la cizaña* (1624, Baltimore, Walters Art Museum). Óleo sobre lienzo, 100 x 103 cm.
- Fig. 19. Gerrit Adriaensz de Heer, *Gitanos en una posada con palomar* (h. 1616-1652, Amsterdam, Rijksmuseum). Estampa, 45,5 x 43,7 cm.
- Fig. 20. El Bosco, *La nave de los necios* (h. 1505-16, París, Musée du Louvre). Óleo sobre tabla de roble, 58,1 x 32,8 cm.

Fig. 21. Anónimo, *Las tentaciones de san Antonio Abad* (s. XVII?, Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial). Óleo sobre lienzo, 71 x 111 cm.



LA CENSURA EN EL *BUSCÓN* Y SU VALORACIÓN ECDÓTICA

María José TOBAR QUINTANAR
CPI Camiño de Santiago (España)
maria.jose.tobar@edu.xunta.es

Recibido: 1 de diciembre de 2019
Aceptado: 14 de septiembre de 2020
<https://doi.org/10.14603/8E2021>

RESUMEN:

Se presentan las variantes censorias de cada una de las cuatro fuentes textuales básicas del *Buscón*. También se ofrecen las lecturas privativas de cada testimonio potencialmente escandalosas en el siglo XVII. Los datos obtenidos evidencian un progresivo aumento de la censura en el texto de la novela: primero, en la fase manuscrita (del estado textual representado por los mss. SC al recogido en B) y, posteriormente, en la versión impresa (Z), que es la más censurada (aunque de forma puntual). Además, se analiza en esas variantes paliativas la posible autoría (o consentimiento) de Quevedo. A continuación, se estudia la evolución de la actitud de don Francisco ante la censura de sus escritos, y se enmarca la práctica censoria en el contexto del Siglo de Oro. Finalmente, se argumenta que la selección de la edición príncipe, aun con sus lecturas paliativas, es la decisión ecdótica menos arriesgada.

PALABRAS CLAVE:

Quevedo; *Buscón*; crítica textual; variantes censorias.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 8 (2021) / ISSN: 2297-2692

CENSORSHIP IN THE *BUSCÓN* AND ITS ECDOTIC APPRAISAL

ABSTRACT:

This work presents the textual variants due to the censorship in each one of the four testimonies of the *Buscón*. It also shows the exclusive readings of each one that might be potentially scandalous in the seventeenth century. These data reveal a progressive increase of censorship in the text of the novel: first, in the manuscript phase (from the textual statement represented by the manuscripts SC to the one reflected in B) and, later, in the printed version (Z), which is the most censored testimony (but only occasionally). We also analyze the possible authorship (or consent) of Quevedo in those censorious variants. Then, we examine the evolution of the writer's attitude with regard to the censorship of his works, and consider the censorious practice in the historical context of the Golden Age. Finally, we argue that the selection of the *editio princeps* is, even with its *coatte* readings, the less risky decision for a critical edition of the *Buscón*.

KEYWORDS:

Quevedo; *Buscón*; Textual Criticism; Censorious Variants.



El propósito de este artículo es triple: 1) presentar el registro más completo hasta la fecha de variantes probablemente debidas a la censura en las cuatro fuentes textuales del *Buscón*¹, 2) analizar esas lecturas desde el punto de vista ecdótico, 3) ofrecer una reflexión sobre la importancia de contextualizar dichas variantes en su época histórica y en la trayectoria vital de Quevedo para valorarlas de manera ponderada.

PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE LAS VARIANTES CENSORIAS DEL *BUSCÓN*

En el apéndice final de este trabajo se ofrece el listado de variantes que podrían ser consideradas censorias (o *coatte*) en cada uno de los testimonios del *Buscón*². Asimismo se presentan las lecturas “problemáticas”, eventualmente escandalosas en el siglo XVII, que se registran en uno de ellos o en varios, pero no en todos. El contraste entre ambos tipos de *loci critici* puede ayudar —como se verá más adelante— a detectar la existencia de presiones externas que condicionaron el texto de la obra, y a percibir la coherencia (o no) de los posibles motivos que indujeron a retocar determinados pasajes.

Como primer dato importante, cabe señalar que no existe ninguna fuente textual del *Buscón* completamente libre de censura. Ahora bien, el número de variantes paliativas en ellas es muy distinto: el texto de los manuscritos S y C es el menos afectado a este respecto, el del manuscrito B registra un número considerable de lecturas *coatte*, y la versión de Z —la edición príncipe— se revela como la más censurada (aunque de manera puntual y muy limitada en el conjunto de la obra). Seguidamente desarrollo con más detalle esta información.

Desde el punto de vista cuantitativo, S tiene 6 variantes censorias; C, 10; B, 37 —de las que 20 son privativas de este manuscrito—; y Z, 51 —siendo 34 de ellas exclusivas de la *princeps*—. Es decir, los mss. S y C, que recogen el primer estado textual del *Buscón*, apenas presentan huellas de censura. B y Z, en cambio, sufrieron una lima claramente perceptible en algunas lecturas atrevidas o polémicas para la

¹ Se trata de tres manuscritos (denominados S [ms. M-303 bis de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander], C [ms. E-40-6768 de la Real Academia Española, en Madrid], B [ms. 15513 de la Biblioteca Lázaro Galdiano, de Madrid, más conocido como “manuscrito Bueno”]) y de la edición príncipe (Z [Zaragoza, 1626, a costa de Roberto Duport e impresa por Pedro Vergés]). Sus respectivos textos se citan por la edición crítica de Rey, 2007.

² Ya señalaron algunas de estas lecturas Lázaro Carreter, 1965: LXII-LXV, Gacto, 2005: 288-293, Rey, 2007: XXXV-XXXVI, 2010a: XX-XXVII, 2014: 55-56, Cabo, 2011: 243-258, y Tobar, 2010: 322-335, 2016: 355-357, 2018: 765.

época. La diferencia entre ambos testimonios —al margen de la cuantitativa— estriba en la vinculación de esas variantes con la religión: en *B* únicamente 6 de sus 20 *lectiones* privativas se corresponden con alusiones al ámbito religioso, en *Z* esta circunstancia se registra en 23 de sus 34 variantes exclusivas. Ello indica que el texto del *Buscón* dado a la imprenta fue conscientemente “aseado” en algunas alusiones a la materia religiosa³. Esta preocupación, en cambio, no guio de manera sistemática ni coherente las intervenciones en el texto del ms. *B*⁴.

Por lo que atañe a las lecturas potencialmente comprometedoras, *S* tiene un total de 20 —9 de ellas privativas de esta fuente textual—; *C*, 14 —ninguna exclusiva suya: o compartidas con *S* (la mayoría), o con *B*—; *B*, 24 —20 de carácter privativo (y de estas, 15 relacionadas con la religión)—; y *Z*, solo 2 (una de ellas compartida con *B*). Ello singulariza el texto de *Z*, frente al transmitido por vía manuscrita, como el menos escandaloso. En contraposición, *S* y *B* ofrecen lecturas únicas que acentúan el carácter satírico, licencioso y/o irreverente de la novela picaresca⁵. Especialmente destacable en este sentido es la versión textual del ms. *B*, la más arriesgada en el tratamiento de lo religioso.

Los datos presentados hasta ahora apuntan a un determinado orden cronológico en la historia textual del *Buscón*. La progresión en el número de lecturas *coatte* en SCBZ apoya la hipótesis de esa sucesión temporal de los testimonios⁶. Los

³ Ejemplos (reproduzco en cursiva las variantes censuradas en *Z*): «era para *dar mil gracias a Dios*» SCB // «era para más atraerles sus voluntades» *Z*, «y que los *prediquen, sacando cristos* para convertirlos» SCB // «y que los desengañen del yerro en que andan, y procuren convertirlos» *Z*, «¡Voto a *Dios!*» SCB // «¡Voto a *N.*!» *Z*, «estendidos los brazos a lo seráfico, *recibiendo las llagas*» [llaves *C*] SCB // «estendidos los brazos a lo seráfico» *Z*, «díjome que *juraba [jurado CB]* a *Dios* que no era suyo nada de la comedia» SCB // «díjome que no era suyo nada de la comedia» *Z*.

⁴ Así, aunque se omiten alusiones religiosas a «la Virgen sin mancha», «Satán» o «cardenales» (presentes en SCZ), aparecen referencias irreverentes ausentes de las demás fuentes textuales: «¿Qué tiene esto de refitorio de jerónimos para que se críen aquí?», «[en alusión a la nariz de *Cabra*] de cuerpo de santo, comido el pico», «[El ama de Alcalá] Bendecía las ollas y, al espumar, hacía cruces con el cucharón; yo pienso que las conjuraba para sacarles los espíritus, ya que no tenían carne» o «[El santero] Iba entre sí rezando a silbos oraciones de culebra».

⁵ Solo en *S*, por ejemplo, se registran una acusación directa de «ladrones» a los escribanos, una referencia al personaje bíblico de «Adán» o una alusión a la posible condición de «judío» del diestro verdadero. En cuanto a *B*, presenta lecturas exclusivas referidas, por ejemplo, a la homosexualidad («Señor mío, desatacarse más es brindar a puto que enseñar heridas»), la brujería («[a la Paloma] No le faltaba una gota para bruja»), la prostitución («[su madre era] un poco puta») o la religión («Echó la bendición mi tío y, como estaba hecho a santiguar espaldas, parecían más amagos de azotes que de cruces», «asomándole [un nabo] a las narices, trayéndole en procesión por la portada de la cara»).

⁶ Como se sabe, en las obras burlescas de Quevedo publicadas hasta 1631 se registra un progresivo aumento de la censura: primero, de forma leve, en el paso de la fase manuscrita a la impresa y, más tarde, en mucha

mss. S y C, con una censura mínima y un número apreciable de variantes atrevidas, reflejarían la versión más temprana de la obra, escrita por un joven Quevedo despreocupado todavía tanto por posibles persecuciones inquisitoriales, como por hacer llegar su relato picaresco a la imprenta⁷. El texto del ms. B sería fruto de una revisión posterior y puntual a cargo del autor, guiada por intenciones creativas no siempre coherentes: en sus lecturas privativas, junto a la omisión o suavización de algunos pasajes referidos a la religión, la nobleza, la brujería o el sexo, se hallan bastantes variantes “problemáticas” por el tratamiento burlesco de la materia religiosa. En contraste con la tradición manuscrita, el texto de la *editio princeps* destaca por su mayor prudencia: no solo prescinde —salvo en un caso— de las lecturas escandalosas exclusivas de los manuscritos, sino que centra su lima en las alusiones al ámbito religioso. No obstante, la mano censora de Z «no retocó ni uno solo de los abundantes pasajes anticlericales que tiene la obra. Sus cambios, pues, se limitaron a aspectos superficiales, algunos de ellos verdaderamente inocuos; sin ingenio, pero sin dañar la coherencia del texto»⁸. Sin duda, esos retoques concretos se hicieron para facilitar que el *Buscón* superara los trámites legales y censorios previos a su estampación.

En cuanto a las lecturas —tanto censorias como “problemáticas”— compartidas por varios testimonios, conviene señalar las más relevantes para la filiación de

mayor proporción, en la versión expurgada de *Juguete de la niñez* (1631) (ver, sobre ello, Tobar, 2018: 771-772).

⁷ La probable distancia temporal entre la versión primigenia de esta novela picaresca y el texto publicado en 1626 se basa, entre otras razones, en la propia historia textual del *Buscón* (ya que no parece verosímil que en un corto periodo de tiempo se hubiesen producido dos fases textuales —recogidas en los mss. SC y B— previas, y distintas, a la imprenta) y en las evidentes huellas de la imitación, con intención paródica, del *Guzmán de Alfarache I y II* (parece lógico pensar que don Francisco no habría dejado transcurrir veinte años para reaccionar ante la propuesta alemaniana de un pícaro moralizador o “atalayista” —sobre las relaciones entre los *Guzmanes* y el *Buscón*, ver, entre otros, Schwartz, 2010: 26-30, Cavillac, 2010: 219-231, o Tobar, 2012: 272-277—). Para otros indicios que apuntan a una datación temprana del *Buscón*, ver Tobar, 2011-2012.

⁸ Rey, 2010a: XXVI. Tal vez la irreverencia religiosa de Z resulte evidente si se recuerda que en su texto se registran —entre otros muchos ejemplos que se podrían aducir— alusiones burlescas a la oración del «Justo Juez» (prohibida por el Índice español de 1559; ver Londoño, 2018: 48), a la Verónica (algunos poemas dedicados a esta figura bíblica fueron eliminados en la edición expurgada de *Propalladia*, de Torres Naharro, en 1573, a manos de López de Velasco; ver García-Bermejo, 2013: 29), a la Salve Regina —oración parodiada mediante una deformación jocosa del latín: «Salve Rehíla»— (ver García-Bermejo, 2013: 36-38, para la prohibición inquisitorial de preces parodiadas), a la «Virgen sin mancilla» (esta referencia sacra se registra en una canción de Antón de Montoro dedicada a la reina Isabel la Católica, «Alta Reina soberana», eliminada del *Cancionero general* a partir de la edición de 1514; ver Ravasini, 2013: 56-60) o al ritual con el que se viste un sacerdote antes de la misa (Z: 276, lín. 3-5; sobre la censura del uso paródico del lenguaje y de los rituales litúrgicos, ver Gagliardi, 2013: 115).

estos. SCZ coinciden en una veintena de variantes censuradas en B y en la ausencia de otro tanto número de *lectiones* arriesgadas exclusivas de B⁹. En la familia textual SCZ, la edición príncipe (Z) se desmarca de SC en un doble sentido: por una parte, presenta 11 variantes paliativas —8 de ellas iguales a las que se encuentran en B— en pasajes únicamente registrados en SC¹⁰ y, por otra parte, también censura 30 lecturas comprometedoras que aparecen no solo en SC, sino también en B (esto es, en toda la tradición manuscrita)¹¹. La presencia en S de los ítems 5 y 6 de la *Premática contra los poetas güeros* —frente a su omisión en CBZ, probablemente por razones censorias— parece corroborar el carácter temprano de esa fuente textual. El hecho de que C comparta más lecturas con B (4 en total) que con Z (solo 1), y la mayor coincidencia de Z con B (9 variantes en total) que con C (1 sola lectura) sugieren tanto el carácter final de Z, como el intermedio de B entre C y Z. En consecuencia, las variantes censorias y “problemáticas” compartidas por varios testimonios parecen avalar el orden cronológico propuesto anteriormente para ellos: SCBZ.

Por lo que respecta a la autoría de las variantes estudiadas, no se pueden ofrecer certezas absolutas pero sí hipótesis verosímiles. Parece bastante seguro que las escasas lecturas censorias de S y C se deben a los copistas y/o dueños de dichos manuscritos. Sin embargo, también es posible que alguna de sus omisiones sea consecuencia de la deturpación textual que les afecta. En el caso de los ítems 5 y 6

⁹ Por ejemplo, solo en B se censuran lecturas presentes en SCZ como: «decendiente [descendiente Z] del Gran Capitán» SCZ // «decendiente de los godos» B, «ahorcarle aunque fuese hijo de un grande» SCZ // «ahorcarle fuese quien fuese» B, «cerrar los ojos, a puro abrir [abriendo C] los suyos» SCZ // «cerrar los ojos» B, «que le pesaba que yo no me aplicase a brujo» SCZ // om. B. Asimismo, únicamente en B se registran variantes potencialmente escandalosas, como: «[la madre de Pablos era mujer] de pocos enemigos, porque hasta los tres del alma aun no los tuvo por tales», «[en referencia al caballo de Pablos por Carnestolendas] De su raza no sé más de que sospecho era de judío, según era medroso y desdichado» o «Yo decía con unos empujoncillos de risa: “¡Gentil bergantón!, ¡hideputa pícaro!” [en alusión al propio Pablos]».

¹⁰ Ejemplos: «la sangre del cordero» SC // «la sangre» BZ, «una tosidura del diablo» SC // «una tosidura de Barrabás» BZ, «[Pablos] con suma majestad, iba a la jineta» SC // om. BZ, «feas, necias y putas» SC // «feas, necias y de la vida» BZ, o «Eché [Era C] de ver que unos [gargajos] parecían tripas de los que los tiraban, según eran de largos. Otros, acabándoseles la saliva, pedían prestados a las narices [sus tuétanos om. C], y venían con algunas balas de mocos secos, tan recios que hacían batería y señal en la capa» SC // om. BZ.

¹¹ Por ejemplo: «estos son de los que dijera algún bellaco que, torciendo la sentencia a mal fin, cumplen el precepto de san Pablo de tener [que es tener C] mujeres como si no las tuviesen» SCB // «por estos se pudo decir que tienen mujeres como si no las tuviesen, torciendo la sentencia en malicia» Z, «viéndome representar un San Juan Evangelista (que lo era ella)» SCB // «viéndome representar un San Juan Evangelista» Z, «hablaba como sacerdote que dice las palabras de la consagración» SCB // «hablaba tan bajo que no me podía comprender si no se valía de trompetilla» Z, o «viendo venir rescatados por la Trinidad [a om. CB] sus compañeros» SCB // «viendo venir rescatados sus compañeros» Z.

de la *Premática* antedicha —ausentes de *CBZ*—, no parece aventurado suponer que el propio Quevedo decidió prescindir de ellos en un momento posterior al primigenio de la obra —o bien aceptó que alguien los suprimiera—. Las variantes arriesgadas de *SC* que presentan la misma censura en *BZ* son generalmente tan breves que impiden reconocer inequívocamente en ellas el *usus scribendi* de Quevedo. Con todo, la sustitución del «duque / conde de Arcos» (*SC*) por el «conde de Irlos» (*BZ*) —si es que no se trata de un error de *SC* por *lectio faciliior*— tal vez se deba a la mano del escritor. Sin conocer la fiabilidad exacta de los textos manuscritos del *Buscón*, siempre quedará la duda de si sus lecturas privativas son innovaciones o variantes de autor. Precisamente, la autoridad textual otorgada por la crítica moderna al ms. *B* —valorado a veces como un posible apógrafo— condiciona el reconocimiento de la naturaleza autorial de sus lecturas exclusivas. Si se piensa que esta copia transmite un texto bastante ajustado a la voluntad creadora de Quevedo en un momento determinado de la difusión de esa obra, se ha de reconocer la existencia de algunos casos de autocensura por parte de don Francisco. No obstante, esa mayor cautela en determinados pasajes ni se centra en una temática concreta, ni se manifiesta en otras variantes privativas de *B* potencialmente escandalosas (en su mayoría, referidas a la religión). Este carácter arbitrario, incluso incoherente, de esas *lectiones* exclusivas de *B* parece sugerir la responsabilidad de Quevedo¹². Por último, las variantes *coatte* de la primera edición del *Buscón*, claramente relacionadas con la preparación de su texto para superar el trámite legal de la censura previa a su publicación, probablemente se deben a una mano ajena al autor. Ello es notorio en unos pocos casos —señalados en el apéndice final con una nota a pie de página— en los que el texto de *Z* carece de sentido o pierde ingeniosidad verbal. También existe la posibilidad de que algunas omisiones interpretables como paliativas estén relacionadas con la *ratio typographica*, pues parece que faltó espacio en sus respectivas planas. Asimismo, no es descartable que tres de esas lecturas censorias —indicadas también en nota— remitan al propio Quevedo, pues en otras obras suyas se hallan expresiones próximas o semejantes¹³.

¹² Esta sospecha se acentúa en las variantes arriesgadas que exhiben ingeniosos juegos conceptistas. Algunos ejemplos: «No era nada carnal [la carne]: antes, de puro penitente, estaba en los güesos», «[La Paloma / la Guía] Tenía un bebedizo que llamaba Herodes, porque con él mataba los niños en las barrigas y hacía malparir y mal empreñar», «[Cabra parecía] teatino lanudo» o «Echó la bendición mi tío y, como estaba hecho a santiguar espaldas, parecían más amagos de azotes que de cruces».

¹³ Lázaro Carreter, 1965: LXIII, negó la autoría quevediana de las variantes paliativas de *Z*. Para Gacto, 2005: 288, la versión impresa del *Buscón* fue «convenientemente depurada por Quevedo». Según Rey, 2014: 56, «cabría pensar que [en la primera edición del *Buscón*] hubo una autocensura. También podría haber sucedido

En resumen, no existe un *Buscón* ideal totalmente libre de censura. Si se opta por escoger la fuente textual con menos corrección censora, habrá de seleccionarse el ms. S. Si se cree que B refleja la versión última de la novela o la única fiel a la voluntad autorial, han de aceptarse sus variantes censorias privativas —hayan salido todas ellas (o no) de la mano de Quevedo—. Si se considera que Z es el postrero y definitivo testimonio del *Buscón*, consentido finalmente por el autor, se ofrecerá un texto “castigado” puntualmente en materia religiosa, es decir, preparado en su época para sortear la censura oficial anterior a su impresión.

Ante tantas opciones ecdóticas, ¿qué hacer? ¿Solo se deben admitir las lecturas censorias cuyo *usus scribendi* apunte a la responsabilidad del autor? ¿Se tienen que descartar las variantes *coatte* introducidas por una mano ajena al escritor aunque posiblemente este las haya consentido o tolerado? ¿Se debe dar el mismo tratamiento ecdótico —de rechazo— a la censura preventiva, anterior a la estampación de un texto áureo, que a la censura represiva, posterior a ella y competencia específica de la Inquisición?¹⁴ ¿Qué es preferible a la hora de editar una obra del siglo XVII: su versión temprana más arriesgada o el texto censurado para su publicación? ¿Estará influyendo nuestro régimen de libertad actual en la valoración de las variantes censorias, que son reflejo de un contexto histórico muy distinto, marcado por un fuerte control ideológico y de expresión?

En los siguientes apartados expongo mis reflexiones sobre algunas de estas cuestiones y las decisiones finalmente adoptadas en el caso concreto del *Buscón*.

LAS VARIANTES CENSORIAS DEL *BUSCÓN* EN SU CONTEXTO HISTÓRICO

La manera de crear, difundir y estampar una obra literaria en el Siglo de Oro condiciona su concepción misma, es decir, qué se entiende por tal. En el caso del *Buscón*, todos los datos apuntan a que cuando Quevedo lo escribió originalmente no dio su texto por definitivo, inmutable, ni pensó en enviarlo de forma inmediata a la imprenta. Así, tal y como sucedió con otras obras suyas, comenzó su difusión manuscrita, seguramente propiciada por el propio escritor¹⁵. Ello permitió que su

que [Quevedo] hubiese transigido con lo que el impresor escribió, en una especie de coautoría o aceptación *a posteriori*».

¹⁴ Para la distinción entre censura preventiva y represiva, ver Gacto, 1991: 11-14.

¹⁵ Recuérdense las palabras del propio Quevedo en los preliminares de *Juguete de la niñez* (1631): «Tanto ha podido el miedo de los impresores, que me ha quitado el gusto que yo tenía de divulgar estas cosas [en referencia a los “Sueños” y “los demás papeles que han padecido las demasías del hurto”]» (Quevedo, *Juguete*:

texto, creado inicialmente sin tener en cuenta la obligada censura previa a su publicación, fuese más atrevido e irreverente, pero también más expuesto a innovaciones ajenas al autor, esto es, a su corrupción. Tras un lapso de tiempo indeterminado, Quevedo volvió sobre su novela para retocarla puntualmente (texto de B). Algunos de los cambios introducidos consistieron en suavizar varias lecturas arriesgadas e introducir otras tantas de esa misma naturaleza. En esta leve revisión (ni estructural, ni generalizada) parece que el satírico no estaba preocupado todavía por posibles reparos de la Inquisición ni del poder oficial. Transcurrido un intervalo temporal indefinido, en 1626 se imprimió el *Buscón*. Como no podía dejar de ser, su texto — más cercano en algunos pasajes a la versión más temprana que a la de B— aparece censurado en algunas lecturas alusivas a la religión. Tras su publicación —y la inmediatamente posterior de *Sueños y discursos* (1627), *Cartas del caballero de la Tenaza* (1627), *Discurso de todos los diablos* (1628) y *Cuento de cuentos* (1628)— arreciaron las invectivas contra el autor y su obra (texto de Z), acusados de escandalosos, irreverentes y lascivos¹⁶. Aunque Quevedo fue incluido en el *Índice de libros prohibidos* de 1632 y obligado a “corregir” las obras impresas antes de 1631, el *Buscón* no figura entre las expurgadas con la autorización del escritor en el volumen *Juguetes de la niñez* (1631). Su texto —fijado en la *princeps*— se libró, por tanto, de la *correctio* inquisitorial y pudo seguir escandalizando de manera ingeniosa a sus contemporáneos. No consta que después de 1626 (ni en vida de don Francisco, ni tras su muerte) el autor tuviese intención de promover la impresión del texto de B como reflejo de su última y verdadera voluntad textual para el *Buscón*.

Hasta aquí el resumen de la historia textual más verosímil de la novela picaresca de Quevedo. Si —como parece— transcurrieron no pocos años desde la creación primigenia de la obra hasta su impresión, cabe preguntarse si a lo largo de

413). A partir del testimonio del autor anónimo de una carta fechada en diciembre de 1626, se podría llegar a deducir que el *Buscón* no gozó —frente a lo sucedido con los *Sueños* y otras obras burlescas de don Francisco— de una extensa difusión manuscrita previa a su impresión (ver Alonso Veloso, 2020a: 69-72). Sin embargo, el tono satírico e hiperbólico utilizado en los pasajes de esa carta alusivos a Quevedo y a su relato picaresco permite cuestionar la completa veracidad de las declaraciones vertidas. Sin más pruebas que esas palabras de un lector coetáneo (y tal vez malicioso), resulta poco cauto dar por sentado que la difusión manuscrita del *Buscón* fue limitada o que se circunscribió al entorno más próximo al escritor. Pero si ello fue realmente así, esa circunstancia acentuaría aun más la autoridad textual de Z, esto es, de la copia manuscrita que llegó a manos del editor Roberto Duport, pues este habría tenido acceso al texto de la obra a través de una persona cercana a Quevedo.

¹⁶ Para Gacto, 1991: 58, en el caso del *Buscón*, «A pesar de este esfuerzo depurador [en la *princeps*], el libro, tal como fue publicado, contenía aun sobrada materia para llamar la atención de los inquisidores». Roncero López, 2001, comenta las críticas a esta novela picaresca en el *Memorial* de Pacheco de Narváez denunciando al tribunal de la Inquisición cuatro libros de don Francisco de Quevedo (datable hacia 1629-1630).

ese tiempo cambió la actitud del autor respecto a cuestiones como: la imagen pública que quería proyectar, su aceptación (o no) de la censura —por mano propia o ajena— como manifestación de una mayor prudencia en su actitud vital o como condición imprescindible para ver impresa una obra, o su deseo de ingresar en el canon literario de la época mediante un éxito editorial sin competencia. En definitiva, ¿Quevedo querría lo mismo para sus obras a los 28/30 años que a los 46? Esta pregunta resulta pertinente en un trabajo ecdótico sobre sus escritos porque, dependiendo del retrato del autor (tanto en su etapa de juventud como de madurez) que el crítico haya asumido como verdadero, su edición priorizará unos testimonios u otros¹⁷.

QUEVEDO ANTE LA CENSURA DE SUS TEXTOS

Todos los escritores del Siglo de Oro eran conscientes de que el paso de un texto por la imprenta conllevaba un cierto grado de censura. Por ello probablemente diferenciaban con claridad el código lingüístico que podían utilizar según la vía de difusión de su obra: más atrevido e irrespetuoso en la manuscrita, más prudente y ortodoxo en la impresa. Contando ya con esto, es posible que algunos aceptasen sin mayores problemas ese sistema literario dual, de manera que no verían con malos ojos que el proceso de estampación supusiese la eliminación de algunas voces bajas y expresiones irreverentes que no querrían ver expuestas como suyas ante el gran público y para la posteridad¹⁸. No sabemos si Quevedo se contaba entre ellos, pero, cuando en 1610 se le negó la licencia de impresión para los tres primeros *Sueños*, seguramente comprendió pronto que no le iba a resultar fácil ver publicadas sus sátiras. O se mostraba más cauteloso en sus textos, o estos difícilmente llegarían a ser editados. De hecho, en 1628, en la dedicatoria «Al excelentísimo señor Conde-

¹⁷ Ya advirtió de ello Rey, 2000: 326: «la *recensio* precisa salir del texto para contemplar el contexto literario e histórico. Desgraciadamente, al proceder así el editor corre el peligro de que sus prejuicios estéticos o su personal percepción de la trayectoria de Quevedo le induzcan a valorar erróneamente las variantes».

¹⁸ Este parece haber sido el caso de Cervantes (ver Gacto, 1991: 14-31, Rico, 2005: 333-336, o Peña Díaz, 2015: 187-203). En cuanto a Lope de Vega, su posición ante la censura varió, sobre todo, en función de sus intereses profesionales, pues sus ingresos dependían de que los censores concediesen licencias para representar sus comedias. Así, en 1608 pidió a la Inquisición que se le devolviera el manuscrito de una pieza sobre san Agustín —posiblemente se trata de *El divino africano*—, que se le había confiscado, para rehacerla «tildando y borrando todo lo que pareciere convenir que sea quitado y borrado» (ver Sánchez Jiménez, 2018: 186-187, 2020: 108).

Duque, gran canciller» de *Su espada por Santiago*, Quevedo manifiesta su disposición a censurar la versión manuscrita de este memorial para poder verlo impreso, siguiendo las indicaciones que le haga al respecto Olivares: «mandárame vuestra excelencia que lo imprima, borrando lo que la prudencia y ardiente caridad de su ánimo y conciencia le ditare» (Quevedo, *Su espada por Santiago*, pág. 173). El reconocimiento de tener que ofrecer un texto más precavido a la imprenta también está presente en los preliminares de *Juguete de la niñez* (1631): en la dedicatoria «A los que han leído y leyeren» el escritor pide disculpas por haber escrito los *Sueños* «con ingenio facinoroso» en su juventud, cuando su vida estaba más regida «del ímpetu que de la consideración». Acepta que no podían ser publicados sin una revisión previa («en la forma que estaban no eran sufribles a la imprenta») y culpa a «algunos mercaderes extranjeros» de haberlos impreso «sin lima ni censura de que necesitaban»¹⁹. Como se sabe, esta declaración —posiblemente no sincera, sino obligada por las circunstancias— contrasta con la alusión que Quevedo hizo poco tiempo antes, en *Su espada por Santiago*, a «las impresiones que se han hecho» de los *Sueños* y el *Buscón*, donde reconoce esas obras —estampadas con los textos concretos de sus primeras ediciones— como suyas: «No niego que los escribí: libros son de mi niñez y mocedad». Pese a que admite las «cosas profanas y sátiras» que encierran, no achaca a terceras personas (editores, impresores o intermediarios) la responsabilidad de su publicación. Al contrario, un Quevedo orgulloso reivindica su propia condición atrevida, provocadora: «Sea así», concediendo a sus enemigos la verdad de «lo escandaloso» de sus obras (en el texto de sus *principes*, reitero)²⁰. Como se ha podido comprobar, el joven escritor desinteresado por la imprenta y osado en su uso satírico del lenguaje se ha convertido a los 48 años en alguien que consiente la censura previa a la publicación de sus escritos y que defiende —asumiéndolas como propias— sus obras burlescas ya impresas.

De esa aceptación de la censura por parte de Quevedo, y de su práctica misma, hay pruebas evidentes. Un caso especialmente esclarecedor es el de la primera parte de *Política de Dios*, que cuenta con testimonios manuscritos —el ms.

¹⁹ Ver Quevedo, *Los sueños*, págs. 412-413. En los preliminares antedichos de *Su espada por Santiago* Quevedo —intentando defenderse de las duras críticas recibidas por sus libros recientemente publicados— ya había expresado su arrepentimiento de las costumbres y creaciones escandalosas de su juventud: «Defiendo yo al Apóstol, y persiguen mis costumbres y los estudios de que yo tengo arrepentimiento, no satisfacción. Señor, no respondo a las sátiras y coplas que me han hecho y impreso; no porque me falte natural acreditado y belicoso [...]: sólo porque, como he visto este pecado de mi niñez fuera de mi inclinación en otra boca, he conocido su horror y su asco» (Quevedo, *Su espada por Santiago*, pag. 171).

²⁰ Ver Quevedo, *Su espada por Santiago*, pág. 269.

Heredia Spínola (*Hs*) y el ms. Frías (*F*)— e impresos —ediciones 1ª y 2ª de Zaragoza (*Z₁* y *Z₂*, respectivamente)— de su versión primitiva, y con la *princeps* de la versión posteriormente autorizada por el propio don Francisco (*M₁*). En la historia textual de esta obra se hallan ejemplos de variantes atrevidas (referidas a los malos privados y reyes) presentes únicamente en el ms. *Hs* —que contiene la versión más arcaica— o en los testimonios de la primera versión (*HsFZ₁Z₂*), pero no en la edición autorizada (*M₁*). Es decir, el proceso de censura se produjo en un doble momento: en la fase manuscrita de la obra (*Hs* recoge lecturas escandalosas de las que carece *F*) y previamente a la publicación del tratado bajo la supervisión de Quevedo (o, lo que es lo mismo, Quevedo participó en una lima progresiva del texto)²¹. En cuanto a la segunda parte de esta obra (publicada póstumamente, en 1655), también se constata que algunos ataques a Felipe IV y a Olivares desaparecieron (o se suavizaron) en el paso de la versión manuscrita a la impresa. Aunque resulta difícil establecer si esa censura se debe al autor o al editor Pedro Coello, «no es descartable que el mismo Quevedo se encargara de ello» (Cacho Casal, 2012: 331). Otra muestra de autocensura quevediana se localiza en la historia textual de *Discurso de todos los diablos* (obra impresa en 1628). Tras las inmediatas críticas que levantó el contenido de su

²¹ Estas son algunas lecturas atrevidas presentes únicamente en el ms. *Hs*: «y los descuidados reyes viven entre ladrones y mueren entre apóstoles, y entonces llámanlos santos y justos» (Quevedo, *Política de Dios*, pág. 1114, lín. 290.9-10), «Los tiranos secuaces de Luzbel [*en alusión a los malos privados*] no solo se los desatan [los zapatos] a sus reyes, pero los descalzan y desnudan» (pág. 1118, lín. 297.23-24), «Suplico a Vuestra Majestad con particular atención lea lo que se sigue, a ver si conoce algunas personas, que para mí las palabras las desarrebzan y las muestran bien a la luz, y el suceso las nombra» (pág. 1132, lín. 322.21). He aquí otros pasajes arriesgados transmitidos por los testimonios de la versión primitiva, pero ausentes de la edición autorizada por Quevedo (o suavizados en ella): «[Rey que llama criado] al que por todo el reino rescibe y por ninguno habla, al que llama pródigo y perdido al rey que da a otros, y justificado, santo y glorioso al que todo se lo deja tomar a él, al que hace méritos para sí los inconvenientes que pone a las mercedes en otros, al que cerca los oídos del rey de hombres y consejeros comprados, que, alabándole a él y acreditando su gobierno, halagan con lisonjas venenosas la perdición y afrenta de los beneméritos; ese que llamare criado tal género de demonios, indigno es del comercio de las gentes» (págs. 1117-1118, lín. 297.11-13 —*om.* en *M₁*—), «No parezca a Vuestra Majestad rigor condenar a muerte a quien pide al rey para sí lo que es para otros y está para ellos guardado, pues estos no piden, sino tientan» (pág. 1112, lín. 282.17-22 —la versión paliativa en *M₁* dice así: «No parezca a Vuestra Majestad rigor, sino regalo, conceder la muerte y el martirio a los que pidieron para sí lo que es para quien el Padre eterno tiene determinado, porque ellos piden como discípulos, y Él da como maestro. Puestos tales en los reinos del mundo, pedirlos es tentar»—), «¿qué importa que el rey sea un ángel, si los ministros son demonios [desapiadados *M₁*]» (pág. 1121, lín. 303.6). Para las críticas suscitadas por la publicación de la primera parte de *Política de Dios* —tanto con el texto de su edición zaragozana, como con el de la madrileña posteriormente autorizada (ambas publicadas en 1626)—, ver Ettinghausen, 2013. Alonso Veloso, 2020b, considera que Quevedo corrigió su tratado político en la edición de Madrid a raíz de una invectiva manuscrita dirigida a Antonio de Sotomayor, confesor de Felipe IV y consejero real.

princeps, se editó en el mismo año de su aparición con cambios en el título y en dos pasajes problemáticos. Pasó a rotularse *El peor escondrijo de la muerte* y se sustituyeron dos fragmentos referidos a los monarcas en el infierno y al personaje llamado «Diablo de las monjas» por otros pasajes menos comprometedores con el poder político y eclesiástico. Dado que se atribuyen inequívocamente esos dos nuevos pasajes a Quevedo, resulta evidente su aceptación de una *correctio* parcial de su texto —por iniciativa ajena, se supone— para mantener la difusión de su libro²². Una tercera prueba fehaciente de la labor censora del propio don Francisco se encuentra en las fuentes textuales de la *Carta a Luis XIII* (1635). En un apógrafo que se conserva con correcciones manuscritas del autor hay tachaduras y enmiendas suyas que afectan a descalificaciones o referencias explícitas al rey francés y a sus vasallos. «Todos los lugares enmendados en *M_I* [el ms. apógrafo] están recogidos en la versión corregida de *P* [la edición príncipe]» (Peraita, 2005: 257)²³. Además, algunas alusiones religiosas presentes en el manuscrito no figuran en el texto impreso: «Lo más seguro es que las suprimiera el propio Quevedo, quizá por juzgarlas poco respetuosas» (Peraita, 2005: 257). Nuevamente, por tanto, don Francisco censuró una obra suya en la revisión anterior a su estampación en letras de molde.

También se pueden vincular con una censura autoimpuesta algunos cambios temáticos e ideológicos en las obras quevedianas posteriores a 1630, que parecen revelar una mayor cautela por parte del escritor²⁴. Cabe recordar, por ejemplo, el abandono de la ambientación cristiana en sus últimas sátiras menipeas: *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Richelieu* (1635) y *La Fortuna con seso y la Hora de todos* (1635-1636). Frente al marco religioso en que se inscriben los tres primeros Sueños o *Discurso de todos los diablos*, Quevedo —tras el obligado expurgo inquisitorial de sus obras satírico-burlescas en 1631— optó por situar la acción de sus creaciones posteriores en un escenario pagano (bien alegórico, bien mitológico)²⁵.

²² Ver Rey, 2003: 478-481.

²³ Algunos ejemplos: «habéis usurpado plazas» *M_I*] «ocuparon plazas» *P* (Quevedo, *Carta a Luis XIII*, pág. 586, lín. 279.14), «despótico valido» *M_I*] «valido» *P* (pág. 581, lín. 273.15), «Ni podéis excusaros destos abominables y monstruosos sacrilegios, pues enviastes herejes contra católicos. Y por cabeza a Xatillon, nombre que se afrentarán de que se le digan Judas y Mahoma [...]» *M_I*] *om. P* (pág. 586, lín. 281.30; el pasaje, tachado en *M_I*, no aparece en la edición príncipe, que reproduce el texto de una hoja volante a la que se remite en ese lugar del manuscrito), «arma condenada» *M_I*] «arma solícita» *P* (pág. 584, lín. 286.33; el adjetivo «condenada» aparece tachado y enmendado por Quevedo en *M_I*).

²⁴ Sobre el efecto inhibitorio que tenía en los escritores áureos su inclusión en el *Index* de libros prohibidos y, en general, sobre otras manifestaciones de censura inmanente y «difusa», ver Vega y Fosalba, 2013: 7-20, y Vega, 2013: 205-226.

²⁵ Ver Valdés, 2013: 256-260.

Asimismo, la reorientación hacia asuntos más serios y elevados (morales, religiosos, filológicos) de las obras quevedianas publicadas a partir del *Index* de 1632 apunta a un intento de cambiar su imagen pública: el autor tachado de polémico, ofensivo e inmoral se vuelve más grave, erudito y religioso²⁶. Sin duda, una proyección autorial mucho más precavida, de forma consciente e interesada, ante el poder eclesiástico y político²⁷. Asimismo, puede mencionarse la *retractatio* ideológica presente en *Virtud militante* (tratado moral fechable en 1636). Toda la doctrina de los filósofos —incluida la de los estoicos, tan admirados en obras anteriores por don Francisco— pasa a ser sospechosa de herejía, de modo que nuestro autor se ceñirá exclusivamente (eso dice, al menos) a exponer y comentar los textos sagrados y los de los Santos Padres²⁸. Bien se puede suponer que con ello Quevedo procuraba evitar nuevas denuncias y diatribas tras los últimos ataques recibidos (en *El Tribunal de la justa venganza*, divulgado bajo el seudónimo de «Arnaldo Franco-Furt», y en el *Memorial al rey* y *El retraído*, de Jáuregui, publicados en 1635)²⁹.

Las expuestas previamente son algunas huellas de la presumible censura que Quevedo aplicó en varias de sus obras *motu proprio*, aunque condicionado por las circunstancias históricas y personales que le tocaron vivir. De distinta naturaleza —ya no inmanente ni preventiva, sino coercitiva y represiva— es el expurgo que sufrieron los textos de las primeras ediciones de *Sueños y discursos*, *Cartas del caballero de la Tenaza*, *Discurso de todos los diablos* y *Cuento de cuentos* en *Juguete de la niñez* (1631), una publicación con la que don Francisco se anticipó al requerimiento por parte de la Inquisición (en el *Index* de 1632) de “corregir” varias de sus obras impresas. Esta edición expurgada pone en evidencia tres formas de proceder de Quevedo ante la censura —en este caso, en una de sus manifestaciones más extremas—: 1) él mismo participó en la lima censora de sus escritos, de manera que

²⁶ Recuérdense sus traducciones del *Rómulo* de Malvezzi (1632) y de la *Introduction à la vie dévote* de san Francisco de Sales (1634), así como *La cuna y la sepultura* (1634), *Carta a Luis XIII* (1635), *Epicteto y Focílides en español con consonantes, con el origen de los estoicos y su defensa contra Plutarco*, y *la defensa de Epicuro contra la común opinión* (1635) o *De los remedios de cualquiera fortuna* (1638).

²⁷ Ver Ettinghausen, 2010: 310-312.

²⁸ «Por esto me recuso a mí y, teniendo por sospechosa toda la doctrina de los filósofos, me valdré de las sacrosantas Escrituras y de los santos Padres, sabiendo que como en aquellos hay algo bueno, en estos no hay algo que no lo sea», «Yo, empero, seguiré la doctrina del gran Crisólogo en desconfiar de los filósofos y obedeceré a santo Tomás en no escribir lo que no hallare en los sanctos» (Quevedo, *Virtud militante*, págs. 512 y 514, respectivamente).

²⁹ Ver Rey, 1985: 290-291. Cabe recordar también la «polémica del año 1632» en torno al *Para todos* de Pérez de Montalbán y *La perinola* de Quevedo, que conllevó la difusión de varias invectivas contra don Francisco (ver Plata, 2006, 2019).

algunas variantes *coatte* son atribuibles a su pluma³⁰, 2) permitió a otros —en este caso, a don Alonso Mesía de Leyva— la manipulación de sus textos para preparar su paso (nuevamente) por la imprenta³¹, y 3) se preocupó por mantener sus obras satírico-burlescas en el mercado editorial, favoreciendo así su imagen de autor con éxito de ventas³².

En definitiva, los datos presentados hasta ahora perfilan el retrato de Quevedo como un escritor que fue consciente de que la impresión de un texto conllevaba una labor de lima previa, que censuró algunos de sus escritos a lo largo de sus sucesivas fases redaccionales (tanto en la manuscrita como en la impresa), que no fue indiferente al éxito comercial de sus obras (ni graves, ni satírico-burlescas), que consintió en sus publicaciones variantes censorias ajenas, y que fue mostrándose progresivamente más cauteloso en los temas tratados y en la literalidad de sus textos.

Volvamos ahora, una vez caracterizada la actitud del Quevedo maduro ante la censura, a analizar el caso concreto del *Buscón*.

³⁰ Ver, sobre ello, Bertuzzi, 2013: 433-437 (para la versión paliatoria de los *Sueños*), García Valdés, 1993: 271-272, n. 12 (para la versión expurgada de *Cartas del caballero de la Tenaza*), Rey, 2003: 471 (para *El entre-metido, la dueña y el soplón*, versión corregida de *Discurso de todos los diablos*) y Azaustre Galiana, 2003: 26 (en el caso correspondiente de *Cuento de cuentos*). Respecto a sus poesías burlescas de juventud, parece que al final de sus días Quevedo se dedicaba a su reescritura parcial. Eso atestigua, al menos, don José Antonio González de Salas, el amigo erudito que preparó una edición póstuma de su poesía, *El Parnaso español* (1648): «Bien sé, empero, que hoy don Francisco no diera a la estampa poesías suyas de aquella edad [*temprana, de hacia 1605*] sin grande renovación y enmienda» (ver Quevedo, *El Parnaso español*, pág. 457). Respecto al poema satírico *Riesgos del matrimonio en los ruines casados*, por ejemplo, González de Salas afirma que «ya [el autor] tenía bien prevenido su reparo en otra edad más enmendada» pero, tras la muerte de Quevedo, asumió él mismo la corrección de su estilo y de «su lasciva incontinencia» (ver Quevedo, *El Parnaso español*, pág. 652). Tal vez, pues, el propio don Francisco aplicaba ya alguna censura en la «enmienda» final de sus poesías.

³¹ En la «Advertencia de las causas desta impresión» Mesía de Leyva declara: «en todas [las obras de Quevedo] se ha excusado la mezcla de lugares de la Escritura y alguna licencia que no era apacible, que aunque hoy se lee uno y otro en el Dante, don Francisco me ha permitido esta lima, y aseguro en su nombre que procura agradar a todos sin ofender a alguno» (ver Quevedo, *Los sueños*, pág. 414).

³² En los preliminares de *Juguete* Quevedo parece interesado en promocionar la compra de esta versión «modesta» de sus atrevidas burlas de juventud, subrayando que no han perdido gracia (aunque esta sea ahora más decente): «he desagraviado mi opinión y sacado estas manchas a mis escritos para darlos bien corregidos, no con menos gracia, sino con gracia más decente [...]. Si vuestra merced, señor lector, que me compró facinoroso, no me compra modesto, confesará que solamente le agradan los delitos, y que solo le son gustosos discursos malhechores» (Quevedo, *Los sueños*, pág. 413). Una muestra significativa del orgullo de don Francisco ante la buena acogida que tenían sus obras en el mercado editorial de su época se halla, por ejemplo, en la dedicatoria *A los doctores sin luz, que muerden y no leen* de la edición autorizada de *Política de Dios*: «Para los que escriben libros perdurables, fue mi culpa ver que se vendía tanto este libro, como si le pagaran del dinero dellos los que le compraron» (Quevedo, *Política de Dios*, pág. 208).

SELECCIONAR EL TEXTO DE LA *PRINCEPS*
 (AUN CON SUS VARIANTES CENSORIAS):
 LA ELECCIÓN ECDÓTICA MENOS ARRIESGADA PARA EL *BUSCÓN*

Si se decide seleccionar *S* como texto base para una edición crítica del *Buscón*, se ofrecerá al lector la versión más libre de censura y la más próxima probablemente al texto primigenio. No obstante, se podrían poner varios reparos a esa decisión. En primer lugar, *S* —junto con *C*— es el testimonio que parece reflejar un mayor grado de deturpación textual³³. Recuérdese, simplemente, que en su título no figura la palabra *buscón*, que los capítulos de la novela no se agrupan en libros, que nueve de ellos carecen de epígrafe inicial o que se registra un número apreciable de lecturas erróneas o dudosas (como sucede, por ejemplo, con la expresión latina *de pane lucrando*, trivializada en *de paño librando* —su transcripción es correcta en *B* y *Z*—). Junto a la tacha de su cuestionable fiabilidad, también se puede objetar que Quevedo volvió sobre su texto original para retocarlo posteriormente. La revisión recogida en el ms. *B* evidencia que *S* no representa la última voluntad textual de don Francisco para su novela picaresca. Además, es posible que con el paso de los años —tal y como sugiere lo ocurrido con otras obras suyas— Quevedo hubiera considerado oportuno, por necesario y más conveniente para él, introducir algún tipo de lima en su texto primitivo, creado inicialmente sin la vista puesta en su paso por la imprenta.

Si se opta por el texto de *B*, se están admitiendo variantes censorias cuya autoría quevediana —recurriendo al discutible argumento del *usus scribendi* de don Francisco— no siempre se puede demostrar. Estas lecturas *coatte* resultan especialmente interesantes, porque revelan una preocupación —inexistente en la fase textual de *SC*— por moderar ciertas expresiones o rebajar algunas de sus sátiras. Es decir, en *B* ya se aplicó alguna suerte de censura al texto del *Buscón*. Si nuestro autor se hubiese desvinculado de la publicación de *Z* —rechazándola abiertamente o volviendo a imprimir la obra (en la versión de *B*) bajo su cuidado—, no habría dudas a la hora de priorizar el texto de este manuscrito como representante de su última voluntad textual, pero la indiferencia de Quevedo por su suerte editorial tras la aparición de la *princeps* permite cuestionar su hipotética preferencia por él. Aunque no sabemos por qué la primera edición de la obra no reproduce la revisión recogida en

³³ Ver, sobre ello, Lázaro Carreter, 1965: XLI, y Jauralde, 2007: 539-540.

B —copia datable antes de 1626³⁴—, se pueden conjeturar algunas explicaciones. Si es cierto —como denunciaron los enemigos de don Francisco— que el escritor promovió de alguna manera la impresión del *Buscón*, habrá que atribuirle a él la decisión de no haber seleccionado finalmente el texto de *B*³⁵. Si, por el contrario, la primera edición fue ajena a Quevedo, existen dos posibilidades básicas: o bien la persona que hizo llegar el *Buscón* a la imprenta conoció solo la versión finalmente publicada, o bien, habiendo tenido acceso a los textos de *B* y *Z* (en un estadio, evidentemente, previo a su paso por el taller tipográfico), descartó *B* y priorizó *Z*. En el primer caso, es posible que *B* fuese una copia manuscrita con una circulación muy restringida, próxima al círculo de amistades del escritor y vinculada a alguna circunstancia personal suya. En el segundo caso, la renuncia a publicar *B* tal vez habría guardado relación con el hecho de que su texto presentaba un mayor número de variantes potencialmente escandalosas.

La elección de *Z* como texto base para editar el *Buscón* es, a mi juicio, la decisión ecdotica menos arriesgada. Independientemente de que un Quevedo maduro —más proclive a censurar sus escritos y más interesado en formar parte del canon— participase (o no) en la preparación de su texto para darlo a la imprenta, resulta innegable que la *princeps* fijó la literalidad de la obra. En el siglo XVII el texto social del *Buscón* fue *Z*, y el autor —aun habiendo tenido ocasiones y tiempo suficiente para ello— no cambió este hecho. Las variantes *coatte* que hoy se juzgan un demérito de la primera edición son, en realidad, huellas textuales del momento histórico en que Quevedo creó y difundió su obra³⁶. Un contexto que, lógicamente,

³⁴ Resulta poco verosímil que el ms. *B* refleje una versión tardía y más precavida de don Francisco a raíz de los ataques en el *Memorial denunciando al tribunal de la Inquisición cuatro libros de Quevedo* de Pacheco de Narváez (1629-30) o en *El Tribunal de la justa venganza* (1635) (ver, sobre ello, Rey, 2014: 57). El escaso número de cambios textuales supuestamente inducidos por esas censuras (ver Tobar, 2010: 322-331) y la veintena de variantes privativas de *B* potencialmente irreverentes no apoyan, al menos, esa presunción.

³⁵ Ver Pacheco de Narváez, *El Tribunal de la justa venganza*: 59: «con más atrevido y sacrílego exceso [Quevedo] ha cometido este delito [la mezcla de lo sagrado con lo profano] en tres libros que subrepticamente imprimió fuera del reino, no por la codicia de los libros ni impresores (como él dice), sino por su propia solitud y ruegos y saber que dentro de nuestros muros se miraran con el cuidado que se debe [...]. Y los títulos del primero, el *Buscón*, el segundo los *Sueños*, y el último *Discurso de todos los diablos o Infierno emendado*». Sobre la posible intervención de Quevedo en la edición príncipe (más concretamente, en la redacción de su prólogo «Al lector»), ver Rey, 2007: XXXVIII-XL, 2010a: XV-XIX, 2014: 49-52, y Tobar, 2011.

³⁶ En muy pocas de esas lecturas se puede hablar —por falta de sentido del texto resultante— de una deturpación textual rechazable. Se trata, por tanto, de un caso bien distinto al de muchas variantes paliativas de *Juguete de la niñez*, tan absurdas y disparatadas en la versión expurgada de los *Sueños* que han conllevado la exclusión de este testimonio para la *constitutio textus* de una edición crítica de esa obra (ver Valdés, 2012: 385-399).

condicionó no solo la vida del autor, sino también sus escritos. Si no se atiende a las circunstancias concretas que rodearon la publicación del *Buscón*, se corre el riesgo de malinterpretar el valor textual de *Z* y la evolución del comportamiento de don Francisco ante los ataques de sus enemigos (con la consiguiente aplicación de una progresiva autocensura en sus obras)³⁷. Identificar el *Buscón* con su texto más temprano, más libre de censura, supone priorizar la imagen de un Quevedo «facinoroso», despreocupado todavía por limar sus textos ante una hipotética publicación y desconocedor del miedo a la Inquisición y a otros oponentes. Pero la actitud de Quevedo hacia sus textos no se correspondió siempre con esa caracterización. Por ello, esta obrita no es equiparable a su texto primigenio, sino a lo que efectivamente llegó a ser, tanto para los coetáneos del Seiscientos como —a lo que parece— para el propio autor. Lo que hoy se considera el texto más cauteloso y menos arriesgado de la obra (*Z*), fue tenido por desvergonzado e irreverente en su época y mereció la condena del Santo Oficio. Las puntuales lecturas censorias de *Z*, de carácter preventivo ante su estampación, apenas afectaron a la carga satírica y escandalosa de la novela. Así lo admitió Quevedo en sus palabras al respecto en *Su espada por Santiago*, donde implícitamente asumió como suyo el texto impreso³⁸. Como era esperable en el siglo XVII, solo con ellas el *Buscón* pudo llegar al gran público y consagrar a Quevedo como autor de referencia de la picaresca.

En definitiva, las variantes censorias de la primera edición del *Buscón* —que, en general, no menoscabaron ni el sentido del texto ni la sátira anticlerical de muchos pasajes de la novela— remiten no solo a los códigos antiguos de difusión impresa de una obra áurea, sino también a un concreto contexto histórico³⁹. Si se descarta *Z* ecdóticamente alegando la supuesta tacha de sus lecturas paliativas, probablemente nos alejaremos todavía más de la cabal comprensión y valoración de ese impreso y de su época.

³⁷ Para la estrecha relación existente entre los sucesivos estados textuales de los *Sueños* y las críticas contemporáneas a su contenido, ver Ettinghausen, 2010.

³⁸ «¿Qué concluyen contra mí? Que he escrito cosas profanas y sátiras: sea así. Hoy escribo defensas de un Apóstol y ellos, maldades y sátiras y blasfemias contra él. Luego he trocado con ellos lo detestable y lo delincuente, y lo que dicen de mí porque lo hice lo dicen de sí porque lo hacen» (Quevedo, *Su espada por Santiago*, pág. 269).

³⁹ Sobre la importancia de atender al contexto histórico a la hora de editar e interpretar una obra literaria, ver, respectivamente, Rico, 2005: 9-14, 141-171, 320-325, y Rey, 2010b: 633-640.

OBRAS CITADAS

- ALONSO VELOSO, María José, «La difusión manuscrita temprana del *Buscón* de Quevedo, a la luz de una noticia de época desatendida», *Revista de Literatura*, 82.163, 2020a, págs. 59-93.
- , «Quevedo censurado: la denuncia que forzó la reescritura de *Política de Dios*», *Bulletin of Spanish Studies*, 97.6, 2020b, págs. 897-928.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio, «Prólogo a la edición crítica de *Cuento de cuentos*», en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. I, t. I, págs. 20-34.
- BERTUZZI, Irene, *Estudio textual de los «Sueños» de Francisco de Quevedo*, tesis doctoral dirigida por Alfonso Rey, Universidade de Santiago de Compostela, 2013.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, ed., Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Real Academia Española, 2011.
- CACHO CASAL, Rodrigo, «Prólogo a *Parte segunda póstuma de la Política de Dios y gobierno de Cristo*», en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2012, vol. V, págs. 327-335.
- CAVILLAC, Michel, «*Guzmán de Alfarache*» y la novela moderna, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.
- ETTINGHAUSEN, Henry, «Enemigos e inquisidores: los *Sueños* de Quevedo ante la crítica de su tiempo», *Studia Aurea*, Monografía 1, 2010, págs. 297-318.
- , «Quevedo ante la censura: la primera Parte de *Política de Dios*», en *Textos castigados. La censura literaria en el Siglo de Oro*, ed. de Eugenia Fosalba y María José Vega, Bern, Peter Lang, 2013, págs. 245-262.
- GACTO FERNÁNDEZ, Enrique, «Sobre la censura literaria en el s. XVII: Cervantes, Quevedo y la Inquisición», *Revista de la Inquisición*, 1, 1991, págs. 11-61.
- , «Notas sobre la censura inquisitorial del *Buscón*», en *Amica Verba in honorem Prof. Antonio Roldán Pérez*, coord. de Ricardo Escavy Zamora, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, vol. I, págs. 287-298.
- GAGLIARDI, Donatella, «Censuras de lo obsceno: el *Ragionamento* aretiniano en las ediciones italianas exentas y en la versión castellana de F. Xuárez (1547)», en

- Textos castigados. La censura literaria en el Siglo de Oro*, ed. de Eugenia Fosalba y María José Vega, Bern, Peter Lang, 2013, págs. 101-117.
- GARCÍA-BERMEJO, Miguel, «Causas y efectos de la censura en el teatro anterior a Lope de Vega», en *Textos castigados. La censura literaria en el Siglo de Oro*, ed. de Eugenia Fosalba y María José Vega, Bern, Peter Lang, 2013, págs. 21-50.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, ed., Francisco de Quevedo, *Prosa festiva completa*, Madrid, Cátedra, 1993.
- JAURALDE, Pablo, ed., *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2007, vol. II, t. II, págs. 529-546.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, ed., «Estudio preliminar», en Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón llamado don Pablos*, Salamanca, CSIC, 1965.
- LONDOÑO, Marcela, «Cosas vanas, curiosas y supersticiosas: la censura de los libros de horas en los índices de España y Portugal», en *Saberes inestables. Estudios sobre expurgación y censura en la España de los siglos XVI y XVII*, ed. de Dámaris Montes, Víctor Lillo y María José Vega, Madrid, Iberoamericana, 2018, págs. 25-73.
- PACHECO DE NARVÁEZ, Luis, *El Tribunal de la justa venganza*, ed. de Victoriano Roncero López, Pamplona, EUNSA, 2008.
- PEÑA DÍAZ, Manuel, *Escribir y prohibir. Inquisición y censura en los Siglos de Oro*, Madrid, Cátedra, 2015.
- PERAITA, Carmen, «Prólogo a la edición crítica de *Carta al serenísimo, muy alto, y muy poderoso Luis XIII, rey cristianísimo de Francia*», en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2005, vol. III, págs. 251-263.
- PLATA, Fernando, «La polémica en torno a *La Perinola* de Quevedo con un texto inédito», *La Perinola*, 10, 2006, págs. 245-255.
- , «“La zurriaga de Perinola”: edición crítica de un texto inédito contra Quevedo», *La Perinola*, 23, 2019, págs. 85-127.

- QUEVEDO, Francisco de, *El Buscón. Edición crítica de las cuatro versiones*, ed. de Alfonso Rey, Madrid, CSIC, 2007.
- , *El Buscón. Historia de la vida del buscón, llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, ed. crítica y facsímil de Alfonso Rey (con la colaboración de Rosario López Sutilo), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» / Excma. Diputación de Zaragoza, 2010.
- , *Carta al serenísimo, muy alto, y muy poderoso Luis XIII, rey cristianísimo de Francia*, ed. Carmen Peraita, en *Obras completas en prosa*, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2005, vol. III, págs. 265-305, 581-587.
- , *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, [que salen de la librería de don José Antonio González de Salas], a costa de Pedro Coello, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648.
- , *Política de Dios, gobierno de Cristo*, ed. Eva María Díaz Martínez, en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2012, vol. V, págs. 189-326, 1069-1135.
- , *Su espada por Santiago*, ed. Manuel Ángel Candelas Colodrón, en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2015, vol. VI, págs. 169-274.
- , *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano Ayuso, Madrid, Cátedra, 1991.
- , *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo: invidia, ingratitude, soberbia, avaricia*, ed. de Alfonso Rey, en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2010, vol. IV, t. II, págs. 457-563.
- RAVASINI, Inés, «“Encarecer los amores”. Censuras de la hipérbole sacroprofana en el *Cancionero general*», en *Textos castigados. La censura literaria en el Siglo de Oro*, ed. de Eugenia Fosalba y María José Vega, Bern, Peter Lang, 2013, págs. 51-73.
- REY, Alfonso, ed., «Introducción a la lectura de *Virtud militante*», en Francisco de Quevedo, *Virtud militante. Contra las quatro pestes del mundo, inuidia, ingratitude, soberbia, avarizia*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1985, págs. 259-324.
- , «Las variantes de autor en la obra de Quevedo», *La Perinola*, 4, 2000, págs. 309-344.

- , «Prólogo a la edición crítica de *Discurso de todos los diablos*», en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. I, t. II, págs. 471-481.
- , ed., Francisco de Quevedo, *El Buscón. Edición crítica de las cuatro versiones*, Madrid, CSIC, 2007.
- , ed., Francisco de Quevedo, *El Buscón*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2010a.
- , «La construcción crítica de un Quevedo reaccionario», *Bulletin Hispanique*, 112.2, 2010b, págs. 633-669.
- , *Lectura del «Buscón»*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2014.
- RICO, Francisco, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles / Universidad de Valladolid, 2005.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano, «La censura en Quevedo: el caso del *Buscón*», *HiperFeira*, 1, 1, 2001. [Disponible en: <http://www.sinc.sunysb.edu/Publish/hiper/num1/art/victor.htm> (Consulta: 2 de octubre de 2019).]
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope de Vega. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018.
- , «Lope de Vega ante la censura», en *Curiosidad y censura en la Edad Moderna*, coord. de Silvia-Alexandra Stefan, Bucuresti, Editura Universitatii din Bucuresti, 2020, págs. 99-121.
- SCHWARTZ, Lía, «La identidad genérica del *Buscón*: notas sobre la trayectoria de su recepción», *La Perinola*, 14, 2010, págs. 19-31.
- TOBAR QUINTANAR, María José, «La última revisión quevediana del *Buscón*: la edición príncipe (Zaragoza, 1626)», *La Perinola*, 14, 2010, págs. 321-364.
- , «La autoría quevediana del prólogo “Al lector” del *Buscón*», *La Perinola*, 15, 2011, págs. 333-345.
- , «El *Buscón*: una obra juvenil de Quevedo», *Archivum*, 61-62, 2011-2012, págs. 445-474.
- , «El decoro cómico del *Buscón*: parodia de la *Atalaya* de Mateo Alemán», *La Perinola*, 16, 2012, págs. 259-279.

- , «Descripción bibliográfica, material, de la *princeps* del *Buscón*», *Hipogrifo*, 4.2, 2016, págs. 349-362.
- , «Incertidumbres y certezas en el problema textual del *Buscón*: sus implicaciones ecdóticas», *Hipogrifo*, 6.2, 2018, págs. 757-776.
- VALDÉS GÁZQUEZ, Ramón, «Los Sueños de Quevedo: variantes, versiones y estrategias de edición», en *La escondida senda. Estudios en homenaje a Alberto Blecuá*, coord. de Eugenia Fosalba y Gonzalo Pontón, Barcelona, Castalia, 2012, págs. 385-423.
- , «El otro mundo en las sátiras menipeas de Quevedo. Una evolución a merced de la censura», en *Las razones del censor. Control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*, ed. de Cesc Esteve, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, págs. 239-262.
- VEGA, María José, «Los pecados del lector. Delectación morosa y lecturas culpables en la teología moral del siglo XVI», en *Textos castigados. La censura literaria en el Siglo de Oro*, ed. de Eugenia Fosalba y María José Vega, Bern, Peter Lang, 2013, págs. 205-226.
- VEGA, María José, y Eugenia FOSALBA, «Introducción: Censura y letras áureas», en *Textos castigados. La censura literaria en el Siglo de Oro*, ed. de Eugenia Fosalba y María José Vega, Bern, Peter Lang, 2013, págs. 7-20.

APÉNDICE:
VARIANTES CENSORIAS
Y VARIANTES POTENCIALMENTE ESCANDALOSAS
EN LOS TESTIMONIOS DEL *BUSCÓN*⁴⁰.

Ms. S

1. Variantes censorias (nº total: 6)

* Exclusivas de S: 3 (religión: 2; dignidad social/nobleza: 1)⁴¹

— alusivas a la religión:

- om. S (78, lín. 125) // Vale Dios CBZ (182, lín. 143; 413, lín. 142; 287, lín. 140)

- movía a más compasión S (94, lín. 97) // movía a más devoción CBZ (199, lín. 97; 429, lín. 98-99; 304, lín. 97-98)⁴²

— alusivas a alguna dignidad social (o condición noble):

- hay hombre en la sopa del bendito santo que puede ser obispo S (72, lín. 206-207) // [...] que puede ser obispo o otra cualquier dignidad CBZ (175, lín. 217-218; 407, lín. 222-223; 281, lín. 215-216)

⁴⁰ Téngase en cuenta que, como ya se ha indicado, sus respectivos textos se citan por la edición crítica de Rey, 2007.

⁴¹ Se indican entre paréntesis los asuntos o materias objeto de censura (o, en su caso, de alusión escandalosa).

⁴² También cabe señalar en S la existencia de dos omisiones aparentemente censorias, relativas a la nigromancia, que posiblemente se deben a la deturpación textual de la fuente copiada por el amanuense de este manuscrito. Se trata de las siguientes lecturas:

- díjeles que sabía encantamientos y que pareciese que se ardía la casa S (79, lín. 15) // díjelas que sabía encantamientos y que era nigromante [ingromante C], y que haría [hacía C] que pareciese que se hundía [ardía C] la casa CBZ (184, lín. 17-18; 415, lín. 17-18; 289, lín. 17-18)

- pensó que había caído por gracia S (81, lín. 81-82) // pensó que había caído por gracia y nigromancia [ingromancia C] CBZ (186, lín. 86; 417, lín. 88; 291, lín. 88)

Un tercer *locus criticus* en S, en el que la lectura correcta «nigromante/nigromántico» se deturpa incoherentemente en «ignorante», parece apuntar a que la causa de las omisiones anteriores no fue de naturaleza censoria:

- creyeron la prisión por lo que yo me había hecho ignorante con ellas S (83, lín. 42-43) // creyeron la prisión por lo que yo me había hecho nigromántico [ingromante C] con ellas CBZ (188, lín. 41; 419, lín. 41-42; 293, lín. 40-41).

Por otra parte, las variantes erróneas de C en esas mismas lecturas («ingromante», «ingromancia») parecen indicar que su copista, quien aparentemente desconocía las palabras en cuestión, trasladó un texto igualmente corrupto.

* S y Z censuran los mismos pasajes —a veces parcialmente, en el caso de Z— pero con variantes distintas: 3 (sexo: 2; sexo-eclésiásticos: 1)

— alusivas al sexo (su práctica / descendiente de prostituta):

- *om.* S (86, lín. 27) // procúrolas [las mujeres] de buenas partes para el arte de las ofensas; que, cuando sea boba, harto sabe si me sabe bien. Esto me consoló CB (191, lín. 26-27; 421, lín. 26-27) // procúrolas de buenas partes para el arte de las ofensas. Esto me consoló Z (296, lín. 26)

- [Ana de Mora] siendo nieta de Esteban Rubio e hija de Juan de Madrid S (78, lín. 133-134) // hija de Esteban Rubio y Juan de Madrid CB (182, lín. 151-152; 413, lín. 150-151) // hija de Estefanía Rubio y Juan de Madrid Z (287, lín. 148-149)

— alusivas al sexo practicado por eclésiásticos:

- a las mujeres hacíamos reverencias, que se huelgan con ellas S (68, lín. 43-44) // a las mujeres hacíamos reverencias, que se huelgan con ellas, y con las paternidades mucho CB (171, lín. 46-47; 403, lín. 47-48) // a las mujeres hacíamos reverencias, que se huelgan con ellas, y las paternidades mucho más Z (277, lín. 46-47)

2. Variantes potencialmente escandalosas (nº total: 20)

* Exclusivas de S, que presentan la misma censura en CBZ: 7 (religión: 5; alusión a judíos: 1; sátira de oficios: 1)

— alusivas a la religión:

- Diéronle el Santísimo Sacramento S (21, lín. 173-174) // Diéronle el sacramento CBZ (121, lín. 176-177; 358, lín. 183; 229, lín. 176)

- por ser en favor de la fe católica S (43, lín. 139-140) // por ser en favor de los católicos CBZ (144, lín. 142; 378, lín. 141-142; 252, lín. 145)

- Ítem, advertimos que la mitad de lo que dicen [los poetas güeros] lo deben a la pila del agua bendita [...] S (48, lín. 43-44) // *om.* CBZ (149, lín. 44; 383, lín. 43; 257, lín. 45)

- Ítem, habiendo advertido que han remitido todos el juicio al valle de Josafat, mandamos [...] S (48, lín. 45-49) // *om.* CBZ (149, lín. 44; 383, lín. 43; 257, lín. 45)

- Perdone vuestra merced, por amor de Dios S (61, lín. 16) // Perdone vuestra merced CBZ (163, lín. 16; 395, lín. 16; 269, lín. 15-16)

— alusiva a los judíos:

- preguntome si era judío aquel caballero [*en referencia al «diestro verdadero»*] S (42, lín. 91) // preguntome que si era indio aquel caballero CBZ (143, lín. 92; 377, lín. 91; 251, lín. 95)

— alusiva a la corrupción de los escribanos:

- [di en el tejado de un vecino escribano] y, pensando que eran ladrones — como lo son los de este oficio— S (81, lín. 77-78) // y, pensando que eran ladrones —que son antojadizos dellos los de este oficio— CBZ (186, lín. 81-82; 417, lín. 83-84; 291, lín. 82-83)

* Exclusiva de S, que presenta censuras distintas en CB y en Z: 1 (religión-Biblia)

- en Adán S (47, lín. 25) // en la manzana CB (148, lín. 26; 382, lín. 25-26) // al principio del mundo Z (256, lín. 25-26)

* Exclusiva de S, que presenta censuras distintas en CZ y en B: 1 (palabra malsonante: «putas»)

- putas S (24, lín. 91) // ninfas CZ (124, lín. 90; 233, lín. 90) // mujeres B (361, lín. 92)⁴³

* Compartidas con C, que presentan censuras (iguales o distintas) en BZ: 11 (religión: 4; palabra malsonante («putas»): 3; majestad/nobleza: 2; suciedad/mucosidades: 2)

— alusivas a la religión:

- Éstas [*en referencia a las sogas de ahorcados que armaban la cama de la madre de Pablos*] tengo por reliquias, porque los más destos se salvan SC (12, lín. 35; 112, lín. 34) // *om. B [este ms. elimina la descripción del aposento de la madre de Pablos, decorada con objetos que delatan su condición de hechicera]* // Con el recuerdo desto aconsejo a los que bien quiero que, para que se libren dellas, vivan con la barba sobre el hombro, de suerte que ni aún con mínimos indicios se les averigüe lo que hicieron⁴⁴ Z (220, lín. 33-36)

- y dije: —¡Ah, madre!, pésame solo de que ha sido más misa que pendencia la mía.

Preguntome que por qué, y díjela que porque había tenido dos evangelios SC (13, lín. 27-28; 113, lín. 26-28) // *om. B* (351, lín. 26) // y dije: —¡Ah!, madre,

⁴³ En la historia editorial del *Ragionamento della Nanna e della Antonia*, de Pietro Aretino, se documenta —además de su omisión— «la sustitución de la palabra *puttana* [presente en la *princeps*] por el sinónimo, menos crudo, *meretrice* [en las sucesivas ediciones exentas de este diálogo aretiniano]» (Gagliardi, 2013: 109).

⁴⁴ Esta variante paliativa de la *princeps* podría ser una autocensura de Quevedo, pues en otros textos suyos también se documenta el modismo «la barba sobre el hombro» (ver Tobar, 2016: 356).

pésame solo de que algunos de los que allí se hallaron me dijeron no tenía que ofenderme por ello, y no les pregunté si era por la poca edad del que lo había dicho Z (221, lín. 26-30)

- una tosidura del diablo SC (100, lín. 167; 205, lín. 168) // una tosidura de Barrabás BZ (435, lín. 166; 310, lín. 164)

- la sangre del cordero SC (82, lín. 12-13; 187, lín. 12-13) // la sangre BZ (418, lín. 11-12; 292, lín. 13)

— alusivas a palabra malsonante («putas»):

- feas, necias y putas SC (77, lín. 115; 182, lín. 132) // feas, necias y de la vida BZ (413, lín. 131; 287, lín. 128)

- vinieron putas SC (105, lín. 97-98; 210, lín. 100-101) // vinieron ninfas BZ (439, lín. 99-100; 314, lín. 99-100)

- como virgo en puta SC (52, lín. 228-229; 154, lín. 219-220) // como virgo en cantonera B (387, lín. 234-235) // como virgo en cotorrera Z (261, lín. 212-213)

— alusivas a la majestad / nobleza:

- [Pablos] con suma majestad, iba a la jineta SC (15, lín. 80; 115, lín. 77) // *om.* BZ (352, lín. 72; 223, lín. 77)

- era el duque de Arcos o el conde de Benavente S (59, lín. 45-46) // era un conde de Arcos C (160, lín. 45) // era un conde de Irlos BZ (394, lín. 44; 267, lín. 49)

— alusivas a la suciedad / mucosidades:

- [*Echan gargajos sobre Pablos hasta dejarlo nevado*] Eché [Era C] de ver que unos parecían tripas de los que los tiraban, según eran de largos. Otros, acabándose la saliva, pedían prestados a las narices [sus tuétanos *om.* C], y venían con algunas balas de mocos secos, tan recios que hacían batería y señal en la capa SC (28, lín. 39-42; 128, lín. 40-43) // *om.* BZ (365, lín. 38; 237, lín. 41)

- el que daba las voces traía empuñado un moco verdinegro y, sacándole de revés [través C], me le clavó en los dos ojos SC (28, lín. 48-49; 128, lín. 49-50) // el que daba las voces me enclavó un gargajo en [entre Z] los dos ojos BZ (365, lín. 44-45; 237, lín. 47-48)

Ms. C

1. Variantes censorias (nº total: 10)

* Exclusivas de C: 3 (religión: 2; prostitución: 1)

— alusivas a la religión:

- *om.* C (151, lín. 118) // ¡vive Dios! SBZ (50, lín. 125-126; 259, lín. 114-115; 385, lín. 129-130)

- dar lustre a los zapatos C (163, lín. 57-58) // resucitar los zapatos SBZ (62, lín. 57-58; 270, lín. 56-57; 396, lín. 55-56)

— alusivas a la prostitución:

- *om.* C (158, lín. 110) // [mi tío] aunque no tenía zorra tenía raposa SBZ (57, lín. 108; 391, lín. 112; 264, lín. 108-109)

* Compartidas con BZ: 5 (ver variantes potencialmente escandalosas de S censuradas en CBZ)

* Compartida con B: 1 (ver variante potencialmente escandalosa exclusiva de S, que presenta censuras distintas en CB y en Z)

* Compartida con Z: 1 (ver variante potencialmente escandalosa exclusiva de S, que presenta censuras distintas en CZ y en B)

2. Variantes potencialmente escandalosas (nº total: 14)

* Compartidas con S: 11 (ver variantes potencialmente escandalosas de S compartidas con C, que presentan censura —igual o distinta— en BZ)

* Compartidas con B: 3 (ver variantes censorias de S en pasajes que también censura Z —a veces parcialmente— pero con lecturas distintas)

Ms. B

1. Variantes censorias (nº total: 37)

* Exclusivas de B: 19 (religión: 6; nobleza: 4; suciedad excrementicia: 3; brujería: 3; palabras con referente sexual («cuerno, ninfas», ensartar): 3)

— alusivas a la religión:

- dar para la limpieza, y no de la Virgen sin mancilla, so pena de culebrazo fino SCZ (76, lín. 40-42; 180, lín. 42-44; 285, lín. 42-44) // dar para la limpieza, como si en una noche lo hubiera yo ensuciado todo, so pena de culebrazo fino B (411, lín. 42-43)

- ¡Arriedro vayas, Satán, [Arredro vaya Satán C] cata la cruz! SCZ (25, lín. 153; 125, lín. 152; 234, lín. 152) // ¡Arriedro vayas, cata la cruz! B (363, lín. 163)

- le acompañaron doscientos cardenales, sino que a ninguno llamaban señoría [eminencia S] SCZ (11, lín. 19-20; 111, lín. 18-19; 219, lín. 18-19) // diéronle docientos escogidos B (349, lín. 22-23)

- Más dijera, según se había encolerizado, si con los golpes que daba no se le desensartara un rosario de muelas de difuntos que tenía SCZ (12, lín. 57-58; 112, lín. 56-57; 220, lín. 58-59) // om. B (350, lín. 60)

- [a los caballeros chirles, en la cárcel] les sonaban los güesos como tablillas de san Lázaro SCZ (76, lín. 74; 181, lín. 82; 287, lín. 82) // les sonaban los güesos B (412, lín. 82)⁴⁵

- el pasaje del engaño de Pablos al ama de Alcalá: el supuesto *desacato a la Inquisición por decir "Pío, pío" a los pollos* SCZ (33-35, lín. 75-125; 134-135, lín. 76-125; 243-244, lín. 77-127) // om. B (370, lín. 81)

— alusivas a la nobleza:

- era decendiente [descendiente Z] del Gran Capitán SCZ (72, lín. 210; 176, lín. 221; 281, lín. 219) // era decendiente de los godos B (407, lín. 226)

- [adelantado] de Castilla SCZ (75, lín. 28; 179, lín. 30-31; 284, lín. 30-31) // [adelantado] de un reino B (410, lín. 29-30)

- hay muy grande cosecha desta gente [moriscos] y de la que tiene sobradas narices y solo les faltan para oler tocino; digo esto confesando la mucha nobleza que hay entre la gente principal, que cierto es mucha SCZ (27, lín. 5-7; 127, lín. 5-7; 236, lín. 5-7) // om. B (364, lín. 5)

- ahorcarle aunque fuese hijo de un grande SCZ (37, lín. 212; 137, lín. 212-213; 246, lín. 212-213) // ahorcarle fuese quien fuese B (372, lín. 172)

— alusivas a la suciedad excrementicia:

- se proveyó sobre lo dicho y, encima de la suciedad, puso hasta una docena de yesones SCZ (25, lín. 128-129; 125, lín. 127-128; 234, lín. 127-128) // y encima, dos o tres yesones y un tarazón de teja B (362, lín. 132-133)

- y a la media noche no hacían sino venir presos [al servicio] y soltar presos. Yo, que oí el ruido, al principio, pensando que eran truenos, comencé a santiguarme y a llamar a santa Bárbara; mas viendo que olían mal, eché de ver que no eran truenos de buena casta. Hedía [Olían Z] tanto que pensé morirme [que a fuerza detenía

⁴⁵ Tal vez no se trata de una censura, sino de una omisión que evita la repetición de una comparación ya presente en la descripción de Cabra en todos los testimonios: «le sonaban los güesos como tablillas de san Lázaro» SCBZ (17, lín. 17; 117, lín. 18-19; 355, lín. 18-19; 225, lín. 19).

las narices en la cara C // cama Z]. Unos traían cámaras, otros aposentos SCZ (75, lín. 22-26; 179, lín. 24-28; 284, lín. 24-28) // *om. B* (410, lín. 27)

- cerrar los ojos, a puro abrir [abriendo C] los suyos SCZ (75, lín. 35; 180, lín. 37; 285, lín. 37-38) // cerrar los ojos *B* (411, lín. 37)

— alusivas a la brujería:

- solo diz que le dijo no sé qué de un cabrón [y volar SC], lo cual la puso cerca de que la diesen plumas con que lo hiciese en público SCZ (11, lín. 24-26; 111-112, lín. 23-25; 219, lín. 24-25) // Y decía, no sin sentimiento: “En su tiempo, hijo, eran los virgos como soles: unos amanecidos y otros puestos, y los más en un día mismo amanecidos y puestos” *B* (349-350, lín. 27-29)

- Díjose [Dícese CZ] que daba paz cada noche al [a un CZ] cabrón en el ojo que no tiene niña [niñeta C] SCZ (38, lín. 33-34; 139, lín. 35-36; 248, lín. 38-39) // *om. B* (374, lín. 36)

- que le pesaba que yo no me aplicase a brujo SCZ (12, lín. 51-52; 112, lín. 50-51; 220, lín. 52-53) // *om. B* (350, lín. 55)

— alusivas a palabras con referente sexual:

- y, para andar al uso, [el tío de Pablos] solo erró en no traerle [el cuerno] encima de la cabeza SCZ (54, lín. 22; 155, lín. 22; 262, lín. 21) // *om. B* (389, lín. 22)

- una de las ninfas SCZ (23, lín. 56; 123, lín. 55; 232, lín. 55) // una de las mujeres *B* (360, lín. 57)

- Los estudiantes y el cura se ensartaron en un borrico [brinco C] SCZ (26, lín. 160-161; 126, lín. 159-160; 234, lín. 159) // Los estudiantes y el cura se ensartaron en dos borricos *B* (363, lín. 172-173)

* Exclusiva de *B*, pero también con censura —distinta— en CZ: 1 (ver variante potencialmente escandalosa exclusiva de *S*, que presenta censuras distintas en CZ y en *B*)

* Compartidas con CZ: 5 (ver variantes potencialmente escandalosas exclusivas de *S*, que presentan la misma censura en CBZ)

* Compartida con C: 1 (ver variante potencialmente escandalosa exclusiva de *S*, que presenta censuras distintas en CB y en Z)

* Compartidas con Z: 11 (ver variantes potencialmente escandalosas de *S* compartidas con C, que presentan censuras —iguales o distintas— en BZ):

- con igual variante censoria: 8
- con distinta variante censoria: 3

2. Variantes potencialmente escandalosas (nº total: 24)

* Exclusivas de B: 20 (religión: 15; homosexualidad: 1; prostitución: 1; brujería: 1; alusión a judíos: 1; palabras malsonantes —«bergantón», «hideputa»—: 1)

— alusivas a la religión:

- Tuvo muy buen parecer y fue tan celebrada que, en el tiempo que ella vivió, casi todos [con todos Z] los copleros de España hacían cosas sobre ella SCZ (11, lín. 9-10; 111, lín. 9-10; 219, lín. 9-10) // Tuvo muy buen parecer para letrado; mujer de amigas y cuadrilla, y de pocos enemigos, porque hasta los tres del alma aun no los tuvo por tales B (349, lín. 9-11)

- om. SCZ (18, lín. 40; 118, lín. 41; 226, lín. 42) // ¿Qué tiene esto de refitorio de jerónimos para que se críen aquí? B (355, lín. 43)

- Sentáronse a comer; en cabecera el demandador, [y om. S] los demás sin orden SCZ (55, lín. 53; 156, lín. 53; 263, lín. 52) // Sentáronse a comer, en cabecera el demandador, diciendo: «¡La Iglesia en mejor lugar! Siéntese, padre». Echó la bendición mi tío y, como estaba hecho a santiguar espaldas, parecían más amagos de azotes que de cruces; y los demás nos sentamos sin orden B (390, lín. 53-56)

- om. SCZ (24 lín. 96; 124, lín. 95; 233, lín. 95) // ¡Pesia diez, la Iglesia ha de ser la primera! [en referencia al cura de la venta de Viveros] B (361, lín. 97)

- om. SCZ (33, lín. 64; 134, lín. 65; 242, lín. 66) // [El ama de Alcalá] Bendecía las ollas y, al espumar, hacía cruces con el cucharón; yo pienso que las conjuraba para sacarles los espíritus, ya que no tenían carne B (369, lín. 68-70)

- la nariz [de Cabra], entre Roma y Francia SCZ (17, lín. 9-10; 117, lín. 10; 225, lín. 10-11) // la nariz, de cuerpo de santo, comido el pico, entre Roma y Francia B (354, lín. 9-10)

- [Cabra parecía] lacayuelo de la muerte SCZ (17, lín. 26; 117, lín. 27-28; 225, lín. 28) // teatino lanudo B (354, lín. 28)

- om. SCZ (18, lín. 56; 118, lín. 57; 226, lín. 58) // [...] asomándole [un nabo] a las narices, trayéndole en procesión por la portada de la cara [...] B (355, lín. 64)

- cenamos mucho menos, y no carnero, sino un poco del nombre del maestro: cabra asada. Mire vuestra merced si inventara el diablo tal cosa SCZ (19, lín. 98-100; 119, lín. 99-101; 227, lín. 99-100) // y la cena, ya que no se pasó en blanco, se pasó en moreno: pasas y almendras y candil y dos bendiciones, porque se dijese que cenábamos con bendición B (356, lín. 108-110)

- Yo era el despensero Judas SCZ (32, lín. 29; 132, lín. 29; 241, lín. 30) // Yo era el despensero Judas, de botas a bolsa B (368, lín. 29-30)
- *om.* SCZ (32, lín. 31; 133, lín. 31; 241, lín. 32) // No era nada carnal [la carne]: antes, de puro penitente, estaba en los güesos B (368, lín. 32)
- *om.* SCZ (49, lín. 110; 151, lín. 103; 258, lín. 100) // Y en llegando a ese lugarcito del diablo [*en alusión a la Corte*], nos remiten a la sopa y al coche de los pobres en San Felipe [...]. Y con esto, [...], nos volvemos en este pelo a rogar a los moros y herejes con nuestros cuerpos B (384, lín. 104-110)
- el rosario del ermitaño SCZ (51, lín. 156; 152, lín. 147; 259, lín. 144) // el rosarioazo del ermitaño B (386, lín. 161-162)
- *om.* SCZ (51, lín. 159; 152, lín. 150; 259, lín. 146) // —No hay tal como hacer buenas obras —decía el santero, y pujaba un suspiro por remate. Iba entre sí rezando a silbos oraciones de culebra. B (386, lín. 165-166)
- *om.* SCZ (92, lín. 14; 197, lín. 14; 302, lín. 14) // Tenía un bebedizo que llamaba Herodes, porque con él matava los niños en las barrigas y hacía malparir y mal empreñar B (427, lín. 16-17)
- alusivas a la homosexualidad:
- Y enseñome [el soldado] una cuchillada de a palmo en las ingles, que así era de incordio como el sol es claro SCZ (50, lín. 116-117; 151, lín. 109-110; 258, lín. 106-107) // Y quiso desatacarse; y dije: —«Señor mío, desatacarse más es brindar a puto que enseñar heridas». Creo que pretendía introducir en picazos algunas almorranas. B (384, lín. 116-118)
- alusivas a la prostitución:
- su madre era hechicera SCZ (87, lín. 58; 192, lín. 60; 297, lín. 59) // su madre era hechicera y un poco puta B (422, lín. 62)
- alusivas a la brujería:
- *om.* SCZ (92, lín. 3; 197, lín. 3; 302, lín. 3) // [a la Paloma] No le faltaba una gota para bruja B (427, lín. 4)
- alusivas a los judíos:
- echábansele de ver los ayunos y penitencias [*al caballo de Pablos en Carnes-tolendas*] SCZ (15, lín. 75-76; 115, lín. 71-72; 223, lín. 74) // De su raza no sé más de que sospecho era de judío, según era medroso y desdichado B (352, lín. 70-71)
- alusivas a palabras malsonantes:
- ¿Qué sentiría yo oyendo decir de mí, en mi cara, tan afrentosas cosas? SCZ (87, lín. 61; 192, lín. 62; 297, lín. 62) // Yo decía con unos empujoncillos de risa:

“¡Gentil bergantón!, ¡hideputa pícaro!”. Y por de dentro, considere el pío lector lo que sentiría mi gallofería *B* (422, lín. 65-66)

* Compartidas con *C*: 3 (ver variantes censorias de *S* en pasajes que también censura *Z* —a veces parcialmente— pero con lecturas distintas)

* Compartida con *Z*: 1 (religión)

- [*Pablos, de limosnero*] un cristo de bronce traía colgado del [al *C*] cuello *SC* (94, lín. 77; 199, lín. 77) // un cristo de bronce traía colgando del cuello, y un rosario *BZ* (429, lín. 79; 303, lín. 77-78)

Z (*editio princeps*)

1. Variantes censorias (nº total: 51)

* Exclusivas de *Z*: 30 (religión: 23; judíos: 2; suciedad: 2; nobleza: 2; prostitución: 1)

— alusivas a la religión:

- Aldonza de San Pedro, hija de Diego de San Juan y nieta de Andrés de San Cristóbal [...] era descendiente de la letanía [de la gloria *B*] *SCB* (11, lín. 6-7, 8-9; 111, lín. 6-7, 8-9; 349, lín. 6-7, 9) // Aldonza Saturno de Rebollo, hija de Octavio de Rebollo Codillo y nieta de Lépido Ziuraconte [...] descendía de los del triunvirato romano *Z* (219-220, lín. 6-7, 8-9)

- era para dar mil gracias a Dios *SCB* (11, lín. 30; 112, lín. 29; 350, lín. 37) // era para más atraerles sus voluntades *Z* (219-220, lín. 28-29)

- las mayores narices que se han visto jamás en paso, y mire [míreme *S*] estas costillas *SCB* (28, lín. 70-71; 129, lín. 72-73; 365, lín. 68) // las mayores narices que se han visto jamás en paso de Semana Santa⁴⁶ *Z* (237, lín. 71)

- y que los prediquen, sacando cristos para convertirlos *SCB* (47, lín. 15; 148, lín. 16; 382, lín. 15) // y que los desengañen del yerro en que andan, y procuren convertirlos *Z* (256, lín. 15)

- desterrándoles estos vocablos: «cristiano» [«cristiana» *C* / «cristián» *B*], «amado» [«amada» *CB*], «humanal» y «pundonores» *SCB* (49, lín. 84-85; 150, lín.

⁴⁶ Aunque *Z* añade a «paso» la concreción «de Semana Santa», elimina la referencia a las costillas de Pablos, interpretable como alusión a la llaga de Cristo en ese lugar de su cuerpo (líneas antes, en el texto, Pablos dice de sí mismo al huésped de Alcalá: «que no soy *eccehomo*»).

77-78; 383, lín. 76-77) // desterrándoles estos vocablos: «hermanal» y «pundonores» Z (258, lín. 76-77)

- el de las ánimas tomó con entrambas manos una escudilla, diciendo: «Dios bendijo la limpieza». Y alzándola para sorberla, por llevarla [llegarla C] a la boca la llevó al carrillo [se la puso en el carrillo CB] SCB (56, lín. 74-75; 157, lín. 75-76; 391, lín. 78-79) // el de las ánimas tomó con entrambas manos una escudilla, diciendo: «Dios bendijo la limpieza»; para sorbérsela a la boca se la puso en el carrillo⁴⁷ Z (263, lín. 74-75)

- ¡Voto a Dios! SCB (78, lín. 137; 155, lín. 183; 413, lín. 154), (82, lín. 25; 187, lín. 24; 418, lín. 24) // ¡Voto a N.! Z (287, lín. 152), (292, lín. 24)

- estos son de los que dijera algún bellaco que, torciendo la sentencia a mal fin, cumplen el precepto de san Pablo de tener [que es tener C] mujeres como si no las tuviesen SCB (96, lín. 20-21; 201, lín. 18-19; 431, lín. 18-19) // por estos se pudo decir que tienen mujeres como si no las tuviesen, torciendo la sentencia en malicia Z (306, lín. 18-19)

- viéndome representar un San Juan Evangelista (que lo era ella) SCB (99, lín. 142-143; 204, lín. 142-143; 434, lín. 137-138) // viéndome representar un San Juan Evangelista Z (309, lín. 138-139)

- la monja SCB (100, lín. 162; 205, lín. 163; 435, lín. 161) // la mujer Z (309, lín. 159)

- estendidos los brazos a lo seráfico, recibiendo las llagas [llaves C] SCB (100, lín. 186; 205, lín. 187; 435, lín. 185) // estendidos los brazos a lo seráfico Z (310, lín. 182)

- hablaba como sacerdote que dice las palabras de la consagración SCB (101, lín. 223-224; 207, lín. 224-225; 436, lín. 222-223) // hablaba tan bajo que no me podía comprender si no se valía de trompetilla Z (311, lín. 219-220)

- tomé mi camino para Sevilla, temiendo que, si más aguardaba, había de ver nacer mandrágulas [mandrágoras B] en los locutorios [de las monjas] SCB (102, lín. 235-237; 207, lín. 236-237; 436, lín. 234-236) // tomé mi camino para Sevilla, donde como en tierra más ancha quise probar ventura Z (311, lín. 231-232)

- limpiaron [limpiamos B] dos cuerpos de corchetes de sus malditas ánimas SCB (105, lín. 90; 210, lín. 93; 439, lín. 92) // limpiamos dos cuerpos de corchetes de sus malas ánimas Z (314, lín. 92)

⁴⁷ Z omite el gesto del alzamiento de la escudilla, alusivo por el contexto al acto de consagración del cáliz durante la misa.

- a la entrada vi a mi padre en el camino, aguardando ir en bolsas, hecho cuartos, a Josafat [Josafad CB] SCB (53, lín. 234-235; 154, lín. 225-226; 387, lín. 240-241) // a la entrada vi a mi padre en el camino, aguardando⁴⁸ Z (261, lín. 218)

- Yo rogaba a Dios que se enojase tanto que me despidiese, mas no lo quiso mi ventura SCB (21, lín. 153-154; 121, lín. 156-157; 357, lín. 162-163) // Mas no lo quiso mi ventura⁴⁹ Z (229, lín. 156-157)

- viendo venir rescatados por la Trinidad [a om. CB] sus compañeros SCB (21, lín. 186-187; 121, lín. 190; 358, lín. 196) // viendo venir rescatados sus compañeros Z (230, lín. 189)

- [El licenciado Flechilla venía con] tantos rabos como [que parecía CB] un chirrión con sotana SCB (69, lín. 108-109; 173, lín. 116-117; 404, lín. 120-121) // tantos rabos que parecía un chirrión Z (279, lín. 113)

- díjome que juraba [jurado CB] a Dios que no era suyo nada de la comedia SCB (97, lín. 52-53; 202, lín. 50-51; 432, lín. 49-50) // díjome que no era suyo nada de la comedia Z (307, lín. 49)

- que sobre eso pienso ir al Papa y gastar lo que tengo SCB (47, lín. 31; 149, lín. 32; 382, lín. 31) // que de eso pienso apelar, y no con las mil y quinientas, sino a mi juez, por no causar perjuicio a mi hábito y dignidad, y en prosecución della gastaré lo que tengo⁵⁰ Z (256, lín. 31-32)

- viéndose [don Toribio], sin santidad, cerca de morir san Esteban [Vídose tan sin remedio morir como san Esteban —pero no tan santo— S] SCB (76-77, lín. 77-78; 181, lín. 86; 412, lín. 86) // viéndose cerca de morir mártir (sin tener cosa de santidad ni aun de bondad Z (286, lín. 86-87)

⁴⁸ El texto de Z carece de sentido, pues da la impresión de que el padre de Pablos estaba esperando a su hijo a la entrada de Segovia. Sin embargo, ya Alonso Ramplón había escrito en su carta que, una vez hecho cuartos, le había dado «por sepultura los caminos» (Z: 247, lín. 32-33).

⁴⁹ Las planas de la *princeps* en las que aparecen esta variante y las tres siguientes son apretadas desde el punto de vista tipográfico: presentan un espaciado más cerrado de lo habitual, uso de abreviaturas y pequeñas omisiones semánticamente irrelevantes. Cabe sospechar, por tanto, que ante la falta de espacio para encajar el texto contado en el original, los operarios de la imprenta efectuaron las supresiones que dieron lugar a lecturas privativas de Z. Con todo, al no disponer de un manuscrito autógrafo del *Buscón* ni de una edición posterior revisada por el autor, es imposible ofrecer certezas respecto al origen tipográfico (o no) de esas variantes. (En el análisis tipográfico de la *princeps* manejo siempre su edición facsímil a cargo de Rey, 2010a).

⁵⁰ Esta variante paliativa y la siguiente pueden ser fruto de algún tipo de autocensura por parte del propio Quevedo. El hecho de que estas lecturas censorias incluyan expresiones documentadas en otras obras de don Francisco no permite, al menos, rechazar de plano su carácter autorial (ver Tobar, 2016: 356-357, quien presenta las concordancias con otros textos quevedianos).

- hacen sus damas de todos metales, como estatuas de Nabuco SCB (47, lín. 28; 149, lín. 28-29; 382, lín. 28) // hacen sus damas de todos metales⁵¹ Z (256, lín. 28)

- piensa que es reclamo de ruiñeñor, y le sale [después SB] graznido de cuervo SCB (100, lín. 171-172; 205, lín. 172-173; 435, lín. 170-171) // piensa que es reclamo de ruiñeñor, y sale una lechuza⁵² Z (310, lín. 168)

— alusivas a los judíos:

- [un hombre que se llamaba Poncio de Aguirre] tenía fama de confeso SCB (14, lín. 48-49; 114, lín. 46-47; 352, lín. 45-46) // tenía fama de consejero⁵³ Z (222, lín. 50-51)

- Nuestras cartas eran como el Mesías, que nunca venían y las aguardábamos siempre SCB (51, lín. 178-179; 152, lín. 169-170; 386, lín. 185-186) // *om.* Z (260, lín. 165)

— alusivas a la suciedad:

- El aposento estaba, ya de [parte con CB] las enjugaduras de las monas, ya de [parte con CB] las aguas que habían hecho de noche [de no haberlas hecho C / de no beberlas B], hecho una pecina [hecho una taberna de vinos de retorno B] SCB (57, lín. 112-113; 158, lín. 113-115; 391, lín. 116-118) // *om.* Z (264, lín. 112)

- que el sonarse [sonar C] estaba vedado en la orden, si no era en el aire, [y las más veces sorbimiento, cosa de sustancia y ahorro. Quedó esto así *om.* B] [u de saetilla a cox de dedo *add.* B] SCB (65-66, lín. 74-76; 169, lín. 75-77; 401, lín. 80-81) // que el sonarse está vedado Z (275, lín. 74-75)

— alusivas a la nobleza:

- Llegábame [de todos *add.* CB] a los hijos de [los *om.* CB] caballeros y personas principales SCB (12, lín. 7-8; 113, lín. 8-9; 351, lín. 8) // Llegábame, de todos, a los hijos de caballeros Z (221, lín. 8)

- en ella [en la Corte] hay unos géneros de gentes, como yo, que no se les conoce raíz ni mueble ni otra cepa de la que decienden los tales SCB (61, lín. 3-4;

⁵¹ La omisión presente en esta variante bien podría deberse a una *ratio typographica* en la plana correspondiente de la edición príncipe (fol. 39), notablemente cerrada en la disposición de su texto.

⁵² La lectura de SCB, «graznido de cuervo», alude a la monja vieja que se asoma a la red ante la tos de Pablos, seña que utiliza como pretendiente de monjas. Su sustitución en Z por «una lechuza» podría responder a un deseo de atenuar la sátira implícita en la metáfora aplicada a la vejez de la monja.

⁵³ La sustitución de «confeso» por «consejero» hace perder en Z la asociación semántica posterior entre Poncio de Aguirre y Poncio Pilatos, basada en la condición de judío converso del primero.

162, lín. 3-4; 395, lín. 3-4) // en ella hay unos géneros de gentes, como yo, que no se les conoce raíz ni mueble ni otra cosa de la que decienden los tales Z (269, lín. 3-4)

— alusivas a la prostitución:

- y, por mal nombre, [la llamaban *om. CB*] alcagüeta. Para unos era tercera [primera C], prima [tercera C / primera B] para otros y flux para los dineros de todos SCB (11, lín. 28-29; 112, lín. 27-28; 350, lín. 35-36) // y por mal nombre, alcagüeta y flux para los dineros de todos⁵⁴ Z (219, lín. 27-28)

* Exclusivas de Z, pero esos *loci critici* también presentan variantes paliativas —aunque distintas— en S: 3 (ver variantes censorias de S en pasajes con otra censura diferente, a veces parcialmente, en Z)

* Exclusiva de Z, pero ese *locus criticus* también presenta otra variante paliativa en CB: 1 (ver variante potencialmente escandalosa exclusiva de S, que presenta censuras distintas en CB y en Z)

* Compartidas con CB: 5 (ver variantes potencialmente escandalosas exclusivas de S, que presentan la misma censura en CBZ)

* Compartida con C: 1 (ver variante potencialmente escandalosa exclusiva de S, que presenta censuras distintas en CZ y en B)

* Compartidas con B: 11 (ver variantes potencialmente escandalosas de S compartidas con C, que presentan censuras, iguales o distintas, en BZ)

- nº de variantes censorias iguales a las de B: 8

- nº de variantes censorias distintas a las de B: 3

2. Variantes potencialmente escandalosas (nº total: 2)

* Exclusivas de Z: 1 (sexo)

- *om. SCB* (99, lín. 141; 204, lín. 141; 434, lín. 136) // teniendo yo entendido que era la diosa Venus una monja Z (309, lín. 136-137)

⁵⁴ Z, al omitir la referencia a la condición de prostituta («primera» o «prima») de la madre de Pablos, prescinde también de un juego de palabras complejo, con lenguaje de naipes, entre *primera* y *tercera*.

* Compartida con *B*: 1 (ver variante potencialmente escandalosa de *B* compartida con *Z*)

MONOGRÁFICO:

POESÍA, ARTE Y CULTURA
A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVII:
HOMENAJE A BALTASAR
ELISIO DE MEDINILLA



Edición al cuidado de

María Lorena Gauna Orpianesi



LA ARQUITECTURA BARROCA: ¿ARTIFICIOSA O NATURAL?

Cristina Leonor ARRANZ

Universidad Nacional de Cuyo (Argentina)

carranz@ffyl.uncu.edu.ar

Recibido: 4 de diciembre de 2020

Aceptado: 30 de diciembre de 2020

<https://doi.org/10.14603/8F2021>

RESUMEN:

El término Barroco, acuñado por los críticos de arte que en el siglo XVIII abogaban por una vuelta a la normativa clásica, hace alusión al carácter rebuscado o artificioso de una obra. Desde entonces suele aplicarse con esa connotación negativa a la arquitectura que, en las distintas regiones de Occidente, precede al Neoclasicismo. Sin embargo, el Neoclasicismo, debido a su pretensión de validez universal, resulta menos espontáneo y natural que la arquitectura barroca, que adquiere distintas expresiones en función de su ubicación geográfica. En esta ponencia, mediante la distinción entre principio de exclusión y principio de sacrificio propuesta por Gombrich para una interpretación del cambio artístico, se pretende encontrar una respuesta más ajustada acerca de la artificiosidad o naturalidad de la arquitectura barroca.

PALABRAS CLAVE:

Arquitectura; Barroco; Neoclasicismo; cambio artístico.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 8 (2021) / ISSN: 2297-2692

BAROQUE ARCHITECTURE: ARTIFICIAL OR NATURAL?

ABSTRACT:

The term «Baroque», coined by art critics who in the eighteenth century advocated for a return to classical norms, alludes to a work of far-fetched or artificial character. Since then, it is usually applied with a negative connotation to architecture that, in the different regions of the West, precedes Neoclassicism. However, Neoclassicism, due to its claim of universal validity, is less spontaneous and natural than Baroque architecture, which acquires different expressions depending on its geographical location. The aim of this article is to find a more accurate response to the artifice or naturalness of Baroque architecture by distinguishing between the principle of exclusion and the principle of sacrifice that Gombrich proposed in order to interpret artistic change.

KEYWORDS:

Architecture; Baroque; Neoclassicism; Artistic Change.



La aparición del Neoclasicismo en arquitectura fue interpretada como un regreso a lo primitivo y natural en oposición a la artificiosidad del Barroco. Sin embargo, la rigurosa adhesión a la norma clásica, sostenida por el Neoclasicismo, supuso una concentración del diseño en los aspectos formales. Aspectos que debían resolverse según el modelo de la Academia Francesa. Debido a esto, la arquitectura adquirió una forma cerrada sobre sí misma, ajena a los condicionantes geográficos y culturales que habían dado origen a las distintas respuestas del diseño en la arquitectura barroca.

En la segunda mitad del siglo XVIII se extendió por las naciones europeas «una clara desaprobación de la superabundancia del Barroco» (Schlosser, 1976: 562). Una de las primeras voces del ámbito de la arquitectura que se pronunció en ese sentido fue la del fraile Carlo Lodoli (1690-1771). Profesor de Teología y preceptor de jóvenes nobles en Venecia, Lodoli no dejó casi escritos personales. Fue un discípulo quien divulgó sus reclamos sobre la necesidad de una nueva arquitectura, apta para responder a los requerimientos novedosos que surgían en el ámbito civil.

Hasta entonces, en Occidente sólo se habían configurado dos formas típicas o tipos arquitectónicos: la de las iglesias con fachada de dos torres de Europa central, desde el siglo XII; y la de los palacios, con una variante italiana en el siglo XV y otra francesa desde el siglo XVII (Lorda, 1999). Estas formas típicas, la del palacio y la de la iglesia, se adaptaban para aplicarse en edificios gubernamentales y demás funciones públicas. Esto puede observarse en el caso del Ayuntamiento de Augsburgo, que se inspira en la arquitectura eclesiástica. En la época de Lodoli, la necesidad de adaptar los tipos existentes iba en aumento debido al creciente proceso de secularización de la sociedad. Por este motivo, las notas más características del pensamiento de Lodoli sobre la nueva arquitectura, sin duda influenciado por el Iluminismo francés, fueron la funcionalidad y la actitud científica y racional en el uso de los materiales de construcción (Mallgrave, 2006: 127-130).

Otra voz temprana que reclamó un cambio en la arquitectura fue la del religioso Marc-Antoine Laugier (1713-1769). Un autor que supo transmitir al gran público las ideas que circulaban entre los intelectuales franceses. Conocedor de las tesis de Lodoli y admirador de Rousseau, Laugier publicó en París, en 1753, su *Ensayo sobre la arquitectura*. El texto tuvo gran difusión en Francia y pronto se tradujo al inglés y al alemán. Las tesis de Laugier también llegaron a España en 1763, con la

publicación de *Elementos de toda la arquitectura civil, con las más singulares observaciones de los modernos impresos en latín*, de Christiano Rieger, traducido del latín por el jesuita Miguel Benavente (Calatrava y Sambricio, 2008).

En su escrito, Lagier presenta la cabaña de troncos como el origen y modelo de la arquitectura. Este autor sostiene que la cabaña primitiva reúne en sí las condiciones de funcionalidad y racionalidad constructiva que debían caracterizar a los nuevos edificios. La segunda edición del texto de Laugier, de 1755, incluye un glosario y algunos grabados. Entre estos últimos se encuentra el más conocido, obra de Charles Eisen: la choza construida a base de troncos y representada en un ambiente natural (Fig. 1). Esta imagen destaca la significación atribuida por Laugier a la nueva arquitectura, como una vuelta del hombre a la naturaleza y sus leyes. Una tesis en cierto sentido avalada por la autoridad de Vitruvio, el arquitecto romano del siglo I. En su tratado, Vitruvio afirma que, en su origen, los templos griegos fueron construcciones de madera. Con el transcurso del tiempo, las formas definidas para la madera habrían sido trasladadas a la piedra. Así es cómo, en la obra de Laugier, la arquitectura de los antiguos griegos y romanos, queda reconocida como el modelo indiscutible de la racionalidad y el buen gusto.



Fig. 1 Grabado de Charles Eisen.

Laugier relaciona lo natural con las formas primitivas. De este modo, desde el contexto cultural del Iluminismo en adelante se consideró como más próximas a lo natural a las formas clásicas primitivas, no degradadas por la evolución cultural

posterior. Por el contrario, se relacionó el Barroco con lo artificioso o poco natural. Como señala Panofsky, se trata de una asociación que permanece hasta nuestros días:

La primera idea que acude a nuestra mente cuando se escucha la palabra *Barroco* es la idea, por decirlo así, de un alboroto magnífico: movimiento incesante, riqueza imponente del color y la composición, efectos teatrales producidos por el juego libre de la luz y la sombra, mezcla indiscriminada de materias y técnicas, etc. (Panofsky, 2000: 39)

En el extremo opuesto a esta concepción del arte que se atribuye al Barroco, las formas primitivas de la propuesta de Laugier pretendían dar lugar a una arquitectura fundada en reglas objetivas, de validez permanente y universal. Reglas por las que se podría definir el diseño y juzgar los aciertos de una obra. El resultado de este modo de proceder sería una arquitectura controlada por la razón. Es decir, por la geometría y las formulaciones abstractas. Por lo tanto, un diseño que niega toda elaboración fantástica y evita los recubrimientos u ornamentos que podrían ocultar los elementos de su estructura. Para Laugier, esta modalidad de diseño se corresponde con una actitud honorable. Es decir, una actitud que debería juzgarse en términos de ética (Freigang y Kremeier, 2011). Queda así definido el esquema de cualidades positivas que rodeaba al Neoclasicismo: racionalidad, buen gusto y actitud ética.

Por contraste, se generalizó el sentido peyorativo del término *barroco* como «el de extravagancia o falta de estilo» (Tatarkiewicz, 1991: 414). En Italia, Francesco Milizia (1725-1798), uno de los más autorizados críticos de arte de la época, adscrito a la defensa del purismo clásico, atacó encarnizadamente el arte de las generaciones anteriores, ahora llamado Barroco (Schlosser, 1976: 564).

Cabe añadir que, junto a las expresiones de los teóricos del arte, otros factores propiciaron el advenimiento y difusión del Neoclasicismo en la arquitectura. Se considera como principales a la circulación de los grabados de Giovanni B. Piranesi, los descubrimientos arqueológicos de la época y los escritos de Winckelmann. Este último, reconocido por muchos como padre de la historia del arte, defiende la superioridad del arte de los griegos y opone la naturalidad que atribuye a este estilo a la afectación de otras expresiones, como es el caso del Barroco (Lorda, 1991: 180). A ello hay que añadir la asociación que se hizo entre la arquitectura barroca y el Antiguo Régimen, representado en lo político por la monarquía o la dependencia colonial y en lo religioso por la Iglesia católica (Tatarkiewicz, 1991: 415).

Para una mejor comprensión del tema conviene acudir al teórico e historiador del arte Ernst H. Gombrich, que explica el cambio artístico como un cambio de objetivos en los artistas. Gombrich afirma que, algunas veces, el cambio de objetivos se da de modo taxativo, exigiendo «el todo o nada, lo nuevo y prometedor a lo viejo y caduco» (Lorda, 1991: 324). Es el caso que este autor denomina como principio de *exclusión*, en el que algún aspecto artístico es anatematizado. Consiste en negar los valores a los que se opone y presentarlos como si fuera una lista de pecados (Lorda, 1991: 324). De este modo se aplicó el principio de *exclusión* en el Renacimiento a las formas de la arquitectura gótica y en la época sobre la que trata este estudio, a las formas del Barroco.

Laugier dedica varias páginas de su ensayo a enumerar los elementos que debían ser removidos de la práctica arquitectónica. Estos eran todos los provenientes de la tradición renacentista y barroca y del rococó. Debían ser sustituidos por elementos de la Antigüedad griega y romana (Mallgrave, 2005: 20). Esta sustitución, promovida por la Academia Real de Arquitectura de Francia, dio origen al Neoclasicismo en la arquitectura.

Otra modalidad del cambio artístico es la que Gombrich denomina principio de *sacrificio*. El *principio de sacrificio* permite explicar el advenimiento del Barroco dentro del clasicismo iniciado en el siglo XV con el Renacimiento. Por este principio, Gombrich «describe la actitud del artista enfrentado con una situación en que se han variado ligeramente los objetivos [...]. En una situación así, se salvará todo cuanto se pueda, y se desechará sólo lo necesario» (Lorda, 1991: 324). El *principio de sacrificio*, contrariamente al *principio de exclusión*, conjuga permanencia y cambio dentro de una misma obra. Supone la variación ligera de los objetivos del artista, que no busca apartarse de la tradición operante. Esta modalidad de cambio, que permite una explicación del surgimiento del Barroco dentro del clasicismo, es lo que se expondrá brevemente a continuación.

Como es sabido, los artistas florentinos del siglo XV que buscaron recuperar el modo de hacer arquitectura de la Antigüedad clásica, se dedicaron al estudio de las ruinas. Para esto debieron viajar a Roma, a fin de extraer datos para recrear la forma de los órdenes clásicos y su uso en el diseño. Sin embargo esta recreación no fue inmediata, sino que supuso un proceso de aprendizaje.

El lenguaje renacentista alcanzó su madurez varios años más tarde, en la arquitectura de Bramante (Fig. 2) y fue sistematizado por Sebastiano Serlio, en la

primera parte de su tratado, en 1537 (Summerson, 1991: 14-17). El principal objetivo de los artistas de entonces era la consecución de la armonía a través del equilibrio y las proporciones.



Fig. 2. Donato Bramante, Templete de San Pedro, Roma. Fotografía de Davide Castaldo.

Como explica Summerson:

El concepto renacentista de las proporciones es muy sencillo. El propósito de las proporciones es establecer una armonía en toda la estructura, una armonía que resulta comprensible, ya sea por el uso explícito de uno o más órdenes como elementos dominantes, ya sea sencillamente por el empleo de dimensiones que entrañen la repetición de relaciones numéricas simples. (1991: 10)

Para esto se procuraba seguir con la mayor fidelidad posible las reglas del tratado de Vitruvio. Sin embargo, una vez alcanzada esta meta, se dejó oír el reclamo de algunos artistas que, dentro del mismo lenguaje y tradición, pretendían introducir el uso de la fantasía (Mallgrave, 2006: 43). Uno de los primeros fue Baldasare Peruzzi y el de mayor resonancia, Miguel Ángel, cuya obra fue de enorme influencia para las generaciones siguientes.

En la arquitectura de Miguel Ángel, el objetivo de serenidad y rigor de los seguidores de Vitruvio es reemplazado por el dinamismo y la fantasía. En sus edificios, los órdenes clásicos continúan siendo las «fórmulas gramaticales que controlan la estructura» (Summerson, 1991: 32), sin embargo, lo que organiza las formas no es sólo una relación lógica, sino el diálogo del artista con la percepción del espectador (Arranz, 2009). Estos nuevos objetivos del diseño requieren el sacrificio de los anteriores, pero no como anatematización. En la medida de lo posible, los recursos de la manera anterior van a ser conservados. Sin embargo, es indudable que, con los diseños de Miguel Ángel quedó abierto el camino a la creatividad fantástica, disminuyendo ampliamente el sometimiento a reglas preestablecidas (Fig. 3).



Fig. 3. Miguel Ángel Buonarroti, Palacio Nuevo del Monte Capitolino, Roma. Fotografía de Cristina Gottardi.

Es con Bernini, en el siglo XVII, con quien se inaugura propiamente la arquitectura barroca. Esta arquitectura nace en Roma, luego de la crisis luterana y la celebración del concilio de Trento. En esa época, Bernini será por más de cincuenta años el arquitecto de San Pedro. Como cabría esperar, el Barroco nace así, de sus manos, dotado de una retórica grandilocuente, a la vez que conserva y acrecienta la liberalidad y el dinamismo heredados de Miguel Ángel (Fig. 4)



Fig. 4. Gian Lorenzo Bernini, Columnata de San Pedro, Vaticano. Fotografía de Simone Savoldi.

Sin embargo, con las obras de Bernini, Borromini y otros contemporáneos, en las calles y plazas de Roma el Barroco se vuelve festivo. Las fachadas que se curvan y generan espacios intermedios, van graduando la escala de lo público a lo privado, haciendo más amable la llegada al interior de los edificios. Se multiplican las fuentes, ahora acompañadas de grupos escultóricos. Por ellos resbala libremente el agua cristalina, como en el Tritón de la Plaza Barberini o la fuente de los Cuatro Ríos, de la Plaza Navonna. Las escaleras pasan a ser un objeto predilecto del diseño, destacando por su potencialidad plástica y las múltiples visuales que ofrece su recorrido (Fig. 5).



Fig. 5. Alessandro Specchi y Francesco De Sanctis, Escalinata de la Plaza de España, Roma. Fotografía de Daniel Basso.

La nueva manera atraviesa pronto las fronteras italianas. Debido a su apertura a la creatividad y ausencia de reglas, el Barroco va a adquirir distintas características en los diferentes lugares, tanto en Europa como en América. Estas características van a variar según las condiciones climáticas, los materiales disponibles, las tradiciones locales y la mano de obra que ofrece cada sitio. Como expone Tatarkiewicz:

Dichos países, desde la Península Ibérica hasta Polonia y Hungría, por lo menos, se inspiraban directamente en la cultura artística de Italia. Pero dicha cultura, una vez trasladada a otros suelos, dio frutos diferentes, fundiéndose los elementos italianos con los españoles, germánicos, flamencos o eslavos. El Barroco perdió así algo de su magnitud romana, ganando en cambio en riqueza, vitalidad, colorido, libertad y exotismo [...]. Así, prácticamente cada uno de los países respectivos tenía su Barroco. (1991: 405)

En Francia se llamó Clasicismo francés, mantuvo la verticalidad y otros elementos del gótico de esas tierras. En España, incorporó referentes de origen mudéjar. En el sur de Alemania, la tradición artesanal propia puso en juego nuevos

recursos ilusionistas para situar al espectador en espacios de belleza sobrenatural. En Hispanoamérica, las formas europeas se interpretaron con libertad, dando cabida a una gran variedad de expresiones conforme a las circunstancias geográficas, los materiales disponibles, la habilidad de la mano de obra local y las tradiciones o gustos preexistentes (Fig. 6).



Fig. 6. Calle de La Antigua, Guatemala. Fotografía de Manuel Asturias.

La retórica del Barroco, no siempre grandilocuente, se manifestó en cada sitio geográfico conforme a sus condicionantes naturales y culturales. De aquí que sea posible hablar de una naturalidad de este modo de hacer arquitectura. Por el contrario, el Neoclasicismo se impuso en todo el mundo en términos modélicos, con pretensión de validez universal, sin adaptación alguna. Hoy día es posible admirar la elegancia de sus líneas y su noble factura en casi todo el planeta. Sin embargo, en la variedad de la arquitectura barroca es donde podemos reconocer elementos originales, nacidos del diálogo con la cultura local.

La arquitectura barroca, en la que se pone de manifiesto la vitalidad de una cultura, posee una expresión que es conforme a la naturaleza de un lugar. En ese sentido es posible hablar de su naturalidad. Por el contrario, la arquitectura neoclásica al responder exclusivamente a postulados abstractos, con formas geométricas pre-figuradas, no logra establecer la continuidad con el medio que es propia de los

seres orgánicos. Da origen a formas cerradas, cuya unidad se resuelve exclusivamente dentro de los límites de su realidad artificial.

OBRAS CITADAS

- ARRANZ, Cristina Leonor, *Encuentro entre Miguel Ángel y Aristóteles. La arquitectura del Campidoglio*, Mendoza, Ediunc, 2009.
- CALATRAVA, Juan y SAMBRICIO, Carlos, «Análisis crítico», en Rieger, Christiano, *Elementos de toda la arquitectura civil* [1763]. *Análisis crítico*, 2, 2008. [Disponible en: http://www.ugr.es/~compoarq/compoarq_archivos/profesores/jcalatrava_archivos/Obras/Juan_Calatrava_Rieger.pdf (Consulta: 27 de noviembre de 2020).]
- FREIGANG, Christian y KREMEIER, Jarl, «Marc-Antoine Laugier», en *Architectural Theory. From the Renaissance to the Present*, Köln, Taschen, 2011, págs. 310-311.
- LORDA, Joaquín, *Gombrich: una teoría del arte*, Barcelona, Eiusa, 1991.
- , «Arquitectura clásica: una arquitectura de la urbanidad», *RA. Revista de Arquitectura*, 3, 1999, págs. 33-44. [Disponible en: <https://hdl.handle.net/10171/17820> (Consulta: 21 de noviembre de 2020).]
- MALLGRAVE, Harry Francis, *Modern Architectural Theory. A Historical Survey, 1673-1968*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- , ed., *Architectural Theory. An Anthology from Vitruvius to 1870*, Malden, Blackwell, 2006.
- PANOFKY, Erwin, «¿Qué es el Barroco?», en *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, ed. de Irving Larvin, Barcelona, Paidós, 2000, págs. 35-111.
- SCHLOSSER, Julius, *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1976.
- SUMMERSON, John, *El lenguaje clásico de la arquitectura. De L. B. Alberti a Le Corbusier*, Barcelona, Gili, 1991.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de la estética. III. La estética moderna 1400-1700*, Madrid, Akal, 1991.



LA PERLA O LA ROSA. GÓNGORA SEGÚN BORGES

Miguel BETTI

Université de Genève (Suiza)

miguel.betti@unige.ch

Recibido: 10 de diciembre de 2020

Aceptado: 25 de enero de 2021

<https://doi.org/10.14603/8G2021>

RESUMEN:

En el siguiente trabajo se estudian una serie de comentarios acerca de la obra de Luis de Góngora, emitidos por Jorge Luis Borges a lo largo de su vida en artículos, ensayos, entrevistas y conversaciones. El objetivo es demostrar cómo, influenciado por la lectura de Marcelino Menéndez Pelayo en su juventud, y a pesar de algunos vaivenes relativos en sus opiniones, la postura del argentino es eminentemente crítica. Si bien en uno de sus últimos poemas se destaca cierta empatía por el poeta cordobés, ésta no obedece a una evolución en sus ideas o a una genuina apreciación estética, sino más bien a una intuición filosófica, cuyas consecuencias recaen también sobre su propia obra poética.

PALABRAS CLAVE:

Jorge Luis Borges; Luis de Góngora y Argote.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 8 (2021) / ISSN: 2297-2692

THE PEARL OR THE ROSE. GÓNGORA ACCORDING TO BORGES

ABSTRACT:

This article examines a series of commentaries on the work of Luis de Góngora that Jorge Luis Borges made throughout his life in articles, essays, interviews, and conversations. Our purpose is to show how, influenced by his readings in Marcelino Meléndez Pelayo, during his youth, and despite some relative swerves, Borges' opinion is mostly negative. Although in one of his last poems we see a certain sympathy for Góngora, it does not respond to an evolution in Borges' ideas, or to a genuine aesthetic appreciation, but rather to a philosophical intuition, whose consequences also operate on his own poetic work.

KEYWORDS:

Jorge Luis Borges; Luis de Góngora y Argote.



INTRODUCCIÓN

En su *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-1889), Marcelino Menéndez Pelayo distinguía dos escuelas poéticas contrapuestas, que descalificaba en igual medida como «vicios literarios»: el *conceptismo* de Francisco de Quevedo y el *culteranismo* de Luis de Góngora¹. Esta contraposición no era del todo original, puesto que ya Luis José Velázquez de Velasco, más de un siglo antes, había discriminado la «secta de los Cultos» de la «secta de los conceptistas», con el mismo rechazo por toda la poesía del siglo XVII². Sin embargo, fue don Marcelino el primero en imaginar dos escuelas irreconciliables, con sus respectivos caudillos y discípulos. Posteriormente, en el siglo XX, la distinción establecida por el eminente filólogo fue recogida por los historiadores de la literatura, sin poner en duda o reparar en lo ligero e impreciso de sus afirmaciones.

Como bien ha señalado Antonio Carreira, la dicotomía instaurada por Menéndez Pelayo ignora algunos hechos cruciales, que ponen de manifiesto no solamente una interpretación desacertada de la obra de ambos poetas, sino también una lectura superficial. En primer lugar, que Góngora y Quevedo no pertenecen a la misma generación y, por lo tanto, que la contraposición entre escuelas no es sostenible desde un punto de vista cronológico; en segundo lugar, que si bien es cierto que Góngora tuvo secuaces e imitadores, Quevedo tuvo más bien enemigos, por lo que ni siquiera podríamos considerarlo como líder de escuela literaria alguna; y, finalmente, que la distinción entre la «profundidad» conceptista de Quevedo y el «formalismo» culterano de Góngora es infundada y carece, al menos en el análisis de don Marcelino, de ejemplos que la ilustren³.

¹ «Confúndense generalmente dos vicios literarios distintos y aun opuestos, el vicio de la forma y el vicio del contenido, el que nace de la exuberancia de elementos pintorescos y musicales, y se regocija con el lujo y la pompa de la dicción, y el que vive y medra a la sombra de la sutileza escolástica y de la agudeza de ingenio, que adelgaza los conceptos hasta quebrarlos, y busca relaciones ficticias y arbitrarias entre los objetos y entre las ideas. Nada más opuesto entre sí que la escuela de Góngora y la escuela de Quevedo, el culteranismo y el conceptismo» (Menéndez Pelayo, 1962: 325-326).

² En su obra *Orígenes de la poesía castellana* (1754), Luis José de Velázquez, marqués de Valdeflores, distinguía también una tercera secta, liderada por Lope de Vega, que habría corrompido el teatro (Velázquez de Velasco, 1754: 69-70).

³ «Menéndez Pelayo habla en varios lugares del culteranismo y del conceptismo como si fueran escuelas y denominaciones admitidas, sin curarse de definir los términos ni esclarecer sus orígenes, cosa que no hubiera estorbado cuando nacía nuestra crítica literaria [...]. Probablemente aquella dualidad tan diáfana, que explicaba rencillas y querellas del siglo XVII evitándole el trabajo de ahondar en estilos y autores que no eran de su gusto, le debió de parecer, si no certera, cómoda, y sin más averiguación la dio por buena» (Carreira, 2009: 101).

Del otro lado del Atlántico, la teoría esbozada por Menéndez Pelayo resuena en la obra de uno de los grandes escritores de nuestra lengua, Jorge Luis Borges. Ahora bien, a diferencia del filólogo español, el escritor argentino se siente en deber de escoger un bando y cavar su trinchera. Así, en sus primeros textos, critica duramente a Luis de Góngora y al *culteranismo*, siguiendo casi al pie de la letra los argumentos de don Marcelino, mientras que enaltece una y otra vez la obra de Francisco de Quevedo. Esta posición perdura hasta finales de la década de 1950, cuando Borges manifiesta un cambio de opinión y se muestra mucho más severo con la poesía de Quevedo, poniéndola por debajo, incluso, de la de aquel poeta cordobés que tanto había vapuleado durante su juventud. Los embates contra don Luis se matizan y disminuyen en sus años de madurez, pero ciertamente no desaparecen, hasta que, sobre el final de su vida, Borges publica un poema a modo de tímida palinodia en el que manifiesta cierta empatía por Góngora.

Parte de la crítica ha destacado en las distintas opiniones emitidas por el escritor argentino a lo largo del tiempo algunas ambigüedades, forzando las valoraciones positivas y diluyendo, por momentos, la dureza de los comentarios negativos. En este trabajo, por el contrario, se intentará demostrar que el juicio de Borges con respecto a la obra de Góngora es por lo general crítico, incluso en aquella tardía conciliación que obedece, a nuestro parecer, no a razones estéticas, sino más bien filosóficas⁴.

I. LOS AÑOS DE JUVENTUD

ULTRAÍSMO (1921)

A simple vista, la primera mención de Luis de Góngora en la obra de Jorge Luis Borges no podría considerarse como una crítica. En efecto, en un artículo titulado «Ultraísmo», publicado en *El Diario Español* el 23 de octubre de 1921, Borges señala al poeta cordobés como uno de los antecedentes de la poesía ultraísta, el

⁴ La recepción de Góngora en Borges ha sido valiosamente estudiada por diversos autores (Poggi, 1984; Rodríguez Cuadros, 1990; Videla de Rivero, 1996; Roses, 2001; Hoyos, 2015). Nuestro análisis no pretende ser exhaustivo ni recoger todas las entradas relativas a Góngora o el «gongorismo» en la obra borgiana, sino aquellas que creemos pertinentes a la hora de entender sus ideas con respecto a la obra del poeta cordobés.

«credo estético» de su juventud⁵. En este texto, para responder a los ataques de Manuel Machado, quien consideraba al ultraísmo como una «tendencia forastera e importada», el autor argentino explica que uno de los recursos más utilizados por él y sus compañeros, la «sucesión de imágenes», puede encontrarse ya en los poetas áureos españoles y tiene por lo tanto una impronta propiamente hispana: «Al contrario, la tendencia a escribir en sucesión de imágenes –tendencia que Machado apunta como la exteriorización más resaltante de la lírica ultraica– campea en nuestros clásicos, y no solo en poetas conscientemente marginales y banderizos como don Luis de Góngora, sino en Calderón, en Baltasar Gracián, y con principalísimo relieve, en Quevedo» (Borges, 2011: 139).

Digo que esta primera mención no podría considerarse como una crítica, porque si bien Borges califica a Góngora con adjetivos no muy laudatorios: «marginal» y «banderizo» (‘que sigue bando’, pero también: ‘fogoso, alborotado’), lo incluye dentro de una reducida selección de poetas españoles que podrían haberlo influenciado. Sin embargo, ya para ir perfilando su postura, hacia el final del artículo señala el joven escritor: «Ni Quevedo, ni Jáuregui ni Lope se espantaron de la audacia o numerosidad de las metáforas de Góngora, que los académicos desapruban ahora. Su crítica se enderezó más bien a motejar la hinchazón, los latinismos y la pobreza de los tropos gongorinos, siempre derivados de motivos astronómicos, bucólicos o suntuosos» (Borges, 2011: 140).

Si bien no las emite como propias, el autor argentino recoge en el párrafo citado ciertas críticas que le hicieran a Góngora sus contemporáneos, y que nos permiten entrar de lleno en el debate acerca del estilo y las características más notorias de la obra del poeta cordobés: la abundancia de hipérboles y de expresiones redundantes y afectadas (la «hinchazón»), el uso innecesario de cultismos (los «latinismos») y la monotonía en la elección de ciertas metáforas o imágenes (la «pobreza de los tropos»). De estas tres críticas, como veremos a continuación, solo la primera parecería ser un verdadero problema para el joven Borges.

En primer lugar, no caben dudas de que Góngora, como otros escritores de su tiempo, recurría con regularidad a la hipérbole y a un estilo afectado en su poesía, sobre todo en sus sonetos dedicados a nobles o miembros del alto clero, por motivos más que evidentes y ligados a los posibles beneficios de la *laudatio*. El poeta cordobés no se avergüenza de utilizar epítetos como «Marte humano» o «el más rubio

⁵ Se trata del primer artículo que Borges publicó en Buenos Aires (tenía 22 años y había vuelto a la Argentina en marzo de 1921, tras haber terminado la escuela secundaria en Ginebra y haber vivido un tiempo en España).

Dios del alto coro», ni de llevar la hipérbole al paroxismo para amplificar la grandeza de las personalidades homenajeadas⁶. Ahora bien, ello no quita que también pueda alcanzar una fuerza poética destacable mediante el uso de este mismo recurso. Es el caso del siguiente cuarteto que encabeza un soneto juvenil de 1584, a propósito de la leyenda de Filomena (convertida en ruiaseñor luego de ser violada, encarcelada y torturada): «Con diferencia tal, con gracia tanta / aquel ruiaseñor llora, que sospecho / que tiene otros cien mil dentro del pecho / que alternan su dolor por su garganta» (Góngora, *Sonetos*, pág. 401). Aquí, como vemos, la hipérbole viene a embellecer el poema con un profundo y emotivo sentido lírico.

En lo que refiere al uso de latinismos o cultismos (palabras que no han seguido una evolución fonética popular), la opinión de Borges no es crítica en lo absoluto. De hecho, la ampliación del léxico castellano mediante la introducción de nuevas palabras le parece un recurso totalmente válido o, en todo caso, más aceptable que la utilización de términos en desuso y sacados intempestivamente del diccionario (Borges, *El tamaño de mi esperanza*, págs. 44-49). En un libro algunos años posterior, *El idioma de los argentinos* (1928), del que hablaremos más adelante, precisa el escritor argentino: «En lo atañadero a latinismos, es notorio que don Luis de Góngora los frecuentó *ad maiorem linguae Hispanicae gloriam* y que su ánimo fue probar que nuestro romance puede lo que el latín [...]. Yo confieso que a la cerrazón y hurañía de los puristas de hoy, prefiero las invenciones generosas de los latinizantes» (Borges, *El idioma de los argentinos*, pág. 65). A este respecto, cabría aclarar que, como bien ha señalado Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora* (1935), el poeta cordobés no inventó ni introdujo nuevas palabras en la literatura española, sino que se encargó de difundir, popularizar y fijar una serie de vocablos que, aun siendo «cultos», eran ya utilizados por otros poetas de su tiempo, a excepción de algunos «casos raros» (Alonso, 1961).

Finalmente, tampoco la pobreza de tropos parecería ser un problema para Borges, porque si bien es cierto que en la obra de Góngora se repiten algunas imágenes recurrentes como la del río asociada al cristal, los ojos a dos soles, el cabello rubio al oro, las lágrimas a las perlas, la sangre a los rubíes, etc., también lo es que, para el escritor argentino, como diría en una entrevista muchos años más tarde, contadas son las metáforas esenciales con las que un poeta puede trabajar: «el

⁶ Podemos encontrar un ejemplo paradigmático en el ciclo de poemas dirigidos al Marqués de Ayamonte (don Antonio de Guzmán y Zúñiga, IV marqués): «Clarísimo Marqués, dos veces claro / por vuestra sangre y vuestro entendimiento, / claro dos veces otras, y otras ciento / por la luz, de que no me sois avaro» (Góngora, *Sonetos*, pág. 780).

tiempo y el río, la vida y el sueño, dormir y estar muerto, las estrellas y los ojos, las flores y las mujeres, el ocaso y la vejez, la aurora y la mañana»⁷. No ignoro que, en un temprano ensayo titulado «Examen de metáforas», de su libro *Inquisiciones* (1925), Borges defendía a los sonetos de Góngora como «vivas almácigas de tropos» (págs. 71-72), junto a las obras de otros autores admirados por él en su juventud (Quevedo, Herrera y Reissig, Cansinos Assens y Lugones). Pero esta imagen recuerda también a una de las declaraciones del poeta Carlos Argentino Daneri, personaje ridiculizado en el cuento *El Aleph*. Más allá de su apellido –que, como bien ha señalado Piglia en su novela *Respiración artificial*, es una evidente contracción de ‘Dante Alighieri’–, Daneri es un inconfeso y arcaizante poeta gongorino (por su culto de la forma, por sus referencias a la tradición clásica, por la utilización de estructuras bimembres y de cultismos), que califica a su propia obra como un «jardín de tropos» (Borges, *El Aleph*, pág. 159). En cualquier caso, si la abundancia de metáforas no tendría por qué ser una virtud, tampoco tendría por qué ser un defecto su pobreza. En realidad, creemos que lo que verdaderamente molestaba o disgustaba a Borges, como veremos más adelante, no era el número o la repetición, sino lo inapropiado de ciertas metáforas utilizadas por Góngora, mediante, por ejemplo, la asociación de lo móvil con lo inmóvil en el caso del río y el cristal.

FERVOR DE BUENOS AIRES (1923)

Dejando de lado esta primera mención todavía algo ambigua, lo cierto es que muy pronto, en la obra de Jorge Luis Borges, comienzan los embates directos contra el poeta cordobés. En efecto, dos años más tarde, en el prólogo original de su primer libro (que cambiaría en la reedición de 1969), el recuento de poemas titulado *Fervor de Buenos Aires* (1923), Borges nos dice:

⁷ La cita proviene de una entrevista televisiva en «Encuentro con las Artes y las Letras», RTVE, 1976 [Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=AenSuU0cZoQ&t=2456s>. Consulta: 10 de noviembre de 2020]. No quisiéramos adentrarnos demasiado en el problema de la metáfora en Borges (en relación con la obra de Góngora, el tema ha sido valiosamente estudiado por Poggi, 1984). Podemos señalar simplemente que esta idea citada ya había sido esbozada por el autor en un ensayo del libro *Historia de la eternidad*, titulado precisamente «La metáfora» (agregado en la edición de 1953 y compuesto un año antes, según se anuncia el prólogo), en el ensayo de *Otras inquisiciones* (1952) titulado «Nathaniel Hawthorne» y, finalmente, también en el célebre cuento «El otro», de *El libro de arena* (1975).

Cómo no malquerer a ese escritor que reza atropelladamente palabras sin paladear el escondido asombro que albergan, y a ese otro que, abillantador de endebleces, abarrota su escritura de oro y joyas, abatiendo con tanta luminaria nuestros pobres versos opacos, solo alumbrados por el resplandor indigente de los ocasos de suburbio. A la lírica decorativamente visual y lustrosa que nos legó don Luis de Góngora por intermedio de su albacea Rubén, quise oponer otra, mediatubunda, hecha de aventuras espirituales y cuya profesión de fe cabe en las razones que copio de Sir Thomas Browne [...]. (Borges, *Poesía completa*, págs. 204-205)

La crítica no es menor. El escritor argentino contrapone explícitamente la poética de Góngora, «decorativamente visual y lustrosa», a la suya, «opaca», supuestamente surgida de unos suburbios porteños que, luego de haber pasado parte de su adolescencia en Europa, vivía y frecuentaba casi como un turista literario (experiencia que ha satirizado Leopoldo Marechal en su novela *Adán Buenosayres*)⁸. Estas afirmaciones parecen apoyarse en las ideas de Menéndez Pelayo, quien, en la obra ya citada, precisa que el estilo del poeta cordobés peca por «la exuberancia de elementos pintorescos y musicales, y se regocija con el lujo y la pompa de la dicción», o afirma que «pobre de ideas y riquísimo de imágenes, busca el triunfo de los elementos más exteriores de la forma poética, y comenzando por vestirla de insuperable lozanía, e inundarla de luz, acaba por recargarla de follaje y por abrumarla de tinieblas» (Menéndez Pelayo, 1962: págs. 325-326).

Es cierto que en la poesía de don Luis abundan las joyas, teniendo como ejemplo superlativo un soneto de 1583 en el que los seis primeros versos presentan una enumeración de metales y minerales preciosos asociados con el lujo y el ornato: el marfil, el mármol, el ébano, el ámbar, el oro, la plata, el cristal, el aljófar, el zafiro y el rubí⁹. Góngora llega incluso a escribir, para hacer referencia a un animal tan unánimemente feo como un pavo: «penda el rugoso nácar de tu frente / sobre el crespillo zafiro de tu cuello» (Góngora, *Soledades*, pág. 89, vv. 312-313). Ahora bien, no es casual que, para criticar a uno de los poetas más reconocidos de la literatura española, Borges cite a continuación una frase de un polifacético autor inglés del siglo XVII, Thomas Browne, al que, dejando de lado a su amigo Adolfo Bioy Casares

⁸ El propio Borges lo confiesa en el prólogo a su edición de 1955 de su obra *Evaristo Carriego* (1930): «Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses» (Borges, *Evaristo Carriego*, pág. 9).

⁹ «¿Cuál del Ganges marfil, o cuál de Paro / blanco mármol, cuál ébano luciente, / cuál ámbar rubio, o cuál oro excelente, / cuál fina plata, o cuál cristal tan claro, / cuál tan menudo aljófar, cuál tan caro / oriental safir, cuál rubí ardiente / [...]» (Góngora, *Sonetos*, pág. 376).

y él, casi nadie había prestado atención en el mundo hispánico. Digo que no es casual porque, como es sabido, el autor argentino tenía una marcada predilección por la cultura inglesa, sin duda influenciado por una tradición familiar, por la famosa biblioteca inglesa de su padre, que recuerda una y otra vez, y por sus lecturas de juventud de autores como de Quincey, Chesterton, Stevenson, Kipling, Poe, Whitman, Shelley, Keats o Swinburne. Recordemos que, de forma provocadora y muy borgiana, el argentino señaló en un artículo publicado el 19 de septiembre de 1970 en la revista *The New Yorker* (Borges, *An autobiographical essay*) que primero había leído el *Quijote* en inglés y que, cuando lo leyó en la versión original de Cervantes, le pareció una mala traducción¹⁰.

INQUISICIONES (1925)

Dos años más tarde, en el primer libro de ensayos de Jorge Luis Borges, *Inquisiciones* (1925), el poeta cordobés no solo es mencionado en «Exámen de metáforas», sino que su nombre vuelve a aparecer en otro texto titulado «El *Ulises* de Joyce», siempre bajo un halo satírico y crítico. En efecto, en este último ensayo, Borges utiliza a modo de conclusión, para hablar de la monumental obra del autor irlandés –que confesará no haber podido leer entera–, una cita de Lope de Vega a propósito de Góngora, sin duda irónica: «Sea lo que fuere, yo he de estimar y amar el divino ingenio de este Cavallero, tomando dél lo que entendiere con humildad y admirando con veneración lo que no alcanzare a entender»¹¹. Subrayo la ironía de esta cita, que podría extenderse a toda la carta de la que proviene, porque creo que Lope sí entendía a Góngora, y seguramente mejor que nosotros. Antonio Carreira ha señalado con acierto que la forma de escribir, y por lo tanto de entender la poesía, era distinta en el Siglo de Oro que en nuestros días: el poeta esperaba del lector una colaboración diferente, intentando no pecar de explícito, y la fruición derivaba por

¹⁰ Con respecto a la opinión que se hacía Borges de la literatura española en sus años de juventud, leemos en el ensayo «El idioma de los argentinos», del libro homónimo (1928): «Confieso –no de mala voluntad y hasta con presteza y dicha en el ánimo– que algún ejemplo de genialidad española vale por literaturas enteras: don Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes ¿Quién más? Dicen que don Luis de Góngora, dicen que Gracián, dicen que el Arcipreste. No lo escondo, pero tampoco quiero acortarle voz a la observación de que el común de la literatura española fue siempre fastidioso» (Borges, *El idioma de los argentinos*, págs. 152-153).

¹¹ La cita proviene de la correspondencia entre Lope de Vega y «un señor de estos reinos» (que podría ser el duque de Sessa), publicada en *La Filomena* (1621), en la que el escritor madrileño emite algunas de sus opiniones acerca del estilo de Góngora y sus imitadores.

lo tanto de la mutua competencia y de la complicidad (Carreira, 1998: 49). Así, sirviéndose de la falsa modestia y de la *laudatio*, y aunque en la carta pareciera apuntar sus cañones contra los discípulos del poeta cordobés, creemos que Lope manifiesta en esta sentencia una marcada crítica al estilo de don Luis.

En cualquier caso, queda claro que esta cita que recoge Borges remite a la muchas veces cuestionada oscuridad o dificultad de los versos de Góngora, en particular a lo que Dámaso Alonso llamó «cultismo sintáctico». Uno de los recursos más característicos de este cultismo es el uso del hipérbaton latino, cuyo resultado, según el autor argentino, sería caótico en lengua castellana. En efecto, en un ensayo de esta misma obra titulado «Menoscabo y grandeza de Quevedo», precisa el escritor argentino: «El gongorismo fue una intentona de gramáticos a quienes urgió el plan de trastornar la frase castellana en desorden latino, sin querer comprender que el tal desorden es aparental en latín y sería efectivo entre nosotros por la carencia de declinaciones» (Borges, *Inquisiciones*, pág. 44)¹².

El tema es de sobra conocido y no cabe duda de que la poesía de Góngora, juzgada desde la óptica del siglo XX, puede parecer sumamente compleja. Ahora bien, su oscuridad no radica en un abuso del hipérbaton, de latinismos o de referencias mitológicas, que una persona con un «mínimo barniz cultural» debía entender en el siglo XVII, sino en su utilización de los *conceptos* (Carreira, 2009: 116)¹³. Son numerosos los ejemplos de versos con hipérbatos marcados en la separación de sustantivo y adjetivo («o cual por manos hecha artificiosas») o del determinativo y el sustantivo («El que más brilla diamante»), que atraviesan toda la obra del autor y que no exigen en demasía el intelecto del lector. A su vez, como bien ha demostrado Alonso, tampoco podrían considerarse como una invención propiamente gongorina, puesto que pueden encontrarse en otros autores castellanos del Siglo de Oro, inspirados de la poesía italiana del Renacimiento y, más atrás aún, de la poesía latina (Alonso, 1960: 316). No obstante, como es sabido, en las obras más extensas del poeta cordobés abundan ciertas construcciones sintácticas

¹² En este mismo libro, pero en el ensayo titulado «Sir Thomas Browne», Borges vuelve a servirse de los testimonios de Lope de Vega para cuestionar la dificultad de los versos gongorinos: «Narra Lope de Vega que encareciéndole a un gongorista la claridad que para deleitar quieren los versos, éste le replicó: *También deleita el ajedrez*. Réplica, que sobre sus dos excelencias de enrevesar la discusión y de sacar ventaja de un reproche (pues cuanto más difícil es un juego, tanto más apreciado) no es otra cosa que un sofisma. No quiero persuadirme que la oscuridad haya sido en momento alguno, meta del arte» (*Inquisiciones*, pág. 36).

¹³ No se trata del concepto en su acepción filosófica, más o menos equivalente a la noción de 'idea', sino retórica, en tanto conjunto de figuras del lenguaje y del pensamiento o tecnicismos literarios: metáforas, aliteraciones, alegorías, etc. (Carreira, 2009: 115).

que sí podrían considerarse como típicamente gongorinas, en la que los hipérbatos se amontonan, se superponen y se entrecruzan, volviendo mucho más compleja la comprensión del poema. Creo que es este último recurso el que cuestiona Borges, principalmente en su lectura del *Polifemo* y de las *Soledades*¹⁴.

Finalmente, en otro ensayo de este mismo libro, titulado «Acerca de Unamuno», Borges define livianamente como *culterano* a aquel escritor que, en lugar de inventar neologismos, como hacía el pensador bilbaíno, utiliza una «palabrera hojarasca» derivada del diccionario por «cariño al enmarañamiento y al relumbrón» (Borges, *Inquisiciones*, págs. 100-101).

EL TAMAÑO DE MI ESPERANZA (1926)

En un artículo titulado «Examen de un soneto de Góngora», publicado primero en la revista *Inicial*, en Buenos Aires, el 10 mayo de 1926, y luego recogido en el libro *El tamaño de mi esperanza* (1926) –segundo libro de ensayos de Borges, del que se arrepentirá e incluso intentará hacer desaparecer–, el escritor argentino se aboca por primera vez al análisis exclusivo de un poema de Góngora. Se trata de un soneto fechado en 1582, que comienza con el verso: *Raya, dorado Sol, orna y colora* (Góngora, *Sonetos*, pág. 292), y al que califica como «uno de los más agradables que alcanzó el famoso don Luis», aunque advirtiendo: «he vivido muchos años en su amistad [la de sus versos] y recién hoy me atrevo a enjuiciarlos» (Borges, *El tamaño de mi esperanza*, pág. 123).

En un principio, al igual que en el primer artículo que hemos abordado, Borges parece llevar a cabo una defensa del poeta cordobés, puesto que comienza su

¹⁴ De las *Soledades*, por otra parte, Borges cuestiona por aquellos años su ausencia de tema: «Góngora, creo, fue el primero en juzgar que un libro importante puede prescindir de un tema importante; la vaga historia que refieren las *Soledades* es deliberadamente baladí, según lo señalaron y reprobaron Cascales y Gracián (*Cartas filológicas*, VIII; *El Crítico*, II, 4)» (Borges, *Discusión*, pág. 121). Hay otras tres menciones menores a Luis de Góngora en este último libro (*Discusión*, 1932). En la primera, se distinguen aquellas obras literarias que pueden ser modificadas o traducidas sin problema porque su virtud radica en la emoción que supera al estilo, como el *Quijote*, y aquellas inmutables: «No se puede impunemente variar (así lo afirman quienes restablecen sus textos) ninguna línea de las fabricadas por Góngora; pero el *Quijote* gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda descuidada versión» (*Discusión*, pág. 48). La distinción es sin duda injusta puesto que compara géneros literarios tan disímiles como la poesía y la novela. En la segunda, más breve, simplemente critica a los defensores de Góngora, calificándolos como «sorprendentes» (*Discusión*, pág. 70). En la tercera, por último, se asimila el lenguaje «lujoso» de las traducciones homéricas de Alexander Pope con el estilo del poeta cordobés (*Discusión*, pág. 111).

análisis con alabanzas: «¡Qué colores tan lindos y qué asombrosa sale la pastorcita al final! ¡Qué visión más grande y madrugadora, esa en que no se estorban a la vez la serranía, la mitología, el mar, las campañas!» (*El tamaño de mi esperanza*, pág. 125). Y, a continuación, señala con respecto al uso de los adjetivos en el soneto: «No hay precisión ni novelería en estos adjetivos obligatorios, pero tal vez hay algo mejor. Hay un enfatizar las cosas y recalcarlas, que es indicio de gozamiento. Decir *alto monte* es casi decir *monte montuoso*, puesto que la esencia del monte es la elevación. *Luna lunera*, dicen las chicas en la ronda catonga y es como si dijeran *luna bien luna*» (*El tamaño de mi esperanza*, págs. 126-127).

Ahora bien, en esta serie de comentarios laudatorios hay una palabra, «mitología», que concentra una de las principales críticas de Jorge Luis Borges a la poesía de Luis de Góngora y que desvela la ironía cifrada en sus afirmaciones (por ejemplo, en aquella comparación con los cantos de la «ronda catonga»): su uso desacertado de la tradición clásica, que marcaría un distanciamiento entre el sentimiento y la realidad. En efecto, para Borges, no habría un amanecer real en este soneto de Góngora, sino un amanecer mitológico: «El sol es el dorado Apolo, la aurora es una muchacha greco-romana y no una claridad. ¡Qué lastima! Nos han robado la mañana playera de hace trescientos años que ya creíamos tener» (*El tamaño de mi esperanza*, págs. 126-127). Y, luego, aunque destaca un verso en donde «lo bienhechor y lo prefijado del sol están enunciados con felicidad», vuelve a sentirse incómodo con ciertas referencias mitológicas, a su parecer desacertadas: «En seguida aparecen Favonio y Flora. Horrorizado, me aparto para que pasen y me quedo mirando la mejor metáfora del soneto: *Tu generoso oficio y Real costumbre*» (*El tamaño de mi esperanza*, págs. 126-127). Es cierto que, dejando de lado la ironía borgiana, podrían ser sinceros sus comentarios acerca del uso de la adjetivación o de lo colorido del soneto de Góngora, demostrando que su opinión tiene matices y que no siempre es terminante o negativa (Roses, 2001). Sin embargo, más allá de las valoraciones positivas, resulta evidente que en el texto de Borges es menor el talante de los elogios que el de las críticas, y más fuerte la sátira que el genuino aprecio: «He dicho mi verdad: la de la medianía de estos versos, la de sus aciertos posibles y sus equivocaciones seguras, la de su flaqueza y ternura enternecedoras ante cualquier reparo» (*El tamaño de mi esperanza*, pág. 127)¹⁵.

¹⁵ Hay menciones a Góngora en otros cuatro ensayos del libro: «El idioma infinito», «Historia de los ángeles», «La Aventura y el Orden» y «Profesión de fe literaria», pero, aunque todas son de carácter crítico o irónico, no me parecen destacables, a excepción de la última. En el primero califica de «cursilón» un verso que, como

EL IDIOMA DE LOS ARGENTINOS (1928)

Ahora bien, el ataque más fuerte de Jorge Luis Borges hacia la poesía de Luis de Góngora se encuentra en un artículo titulado «Gongorismo», publicado en la *Revista de humanidades* de la Universidad Nacional de la Plata en 1927 (y en el diario *La Prensa* el 17 de enero de 1927), que luego extiende y desarrolla en un ensayo titulado «El culteranismo», de su libro *El idioma de los argentinos* (1928). En el primero de estos textos, señala el escritor que, cuando los poetas dejan de honrar al mundo, de alabarlo y engrandecerlo, «la poesía ha recabado su fin. La suceden las travesuras del ocio, las vacaciones, el jugar con los símbolos ya obtenidos, los dichosos desparpajos de la consciencia. Esencialmente, el gongorismo o culteranismo. El academicismo que se porta mal y es escandaloso» (Borges, 2011: 419).

Así, su definición personal del estilo poético que llama *gongorismo* o *culteranismo* es sumamente crítica:

El culteranismo (supongo) es el novelero simulacro de valor que hay al final de toda declinación literaria. El de la escuela cordobesa de mil seiscientos aventaja a los de otras épocas en nombradía, no en valimiento propio. Su fama es la de las discusiones ilustres que suscitó y la de ser uno de los pocos escándalos en el sosiego de la literatura española, remisa en teorizar. Sostengo que ni siquiera abundó en metáforas. (Borges, 2011: 420)

Esta definición del *culteranismo* como decadencia sigue posiblemente las teorías del filósofo inglés Herbert Spencer, autor loadado en numerosas ocasiones por el propio Borges, acerca del ciclo y el ocaso de las civilizaciones, pero retoma ciertamente la lectura de Menéndez Pelayo antes mencionada, quien, tras haber defendido la «brillante literatura del siglo XVI», afirmaba a propósito de toda la poesía del siglo XVII que «consegua reunir los peores defectos de dos decadencias

tal, no existe en la obra de Góngora, y señala como mejor ejemplo otro verso de Quevedo; en el segundo cuestiona la manera en que el poeta cordobés describe a los ángeles, «como un adornito valioso, apto para halagar señoras y niñas»; en el tercero lo acusa de «campear resueltamente por los fueros de su tiniebla»; y en el cuarto, precisa: «la metáfora es un desmandamiento del énfasis, una tradición del mentir, una cordobesa en que nadie cree». (Sin embargo, no podemos prescindir de ella [...])» (Borges, *El tamaño de mi esperanza*, págs. 47, 73, 75, 148).

literarias, la decadencia alejandrina y la decadencia tolosana, la Falsa Antigüedad y la Falsa Edad Media» (Menéndez Pelayo, 1962: 327-328).

En la versión extendida el análisis es más detallado. En primer lugar, Borges retoma la conclusión que había expuesto anteriormente, con respecto al culteranismo, ese «academicismo que se porta mal y es escandaloso», y la desarrolla:

El de la escuela cordobesa del mil seiscientos es el más famoso de todos. El anverso de esta nombradía es la individualidad saliente de su caudillo. Por el primer hombre de España lo tuvieron, casi con unanimidad, los de su época, y aunque la sola mención de Lope, de Cervantes y de Quevedo basta para la refutación de ese error, la atracción ejercida por don Luis de Góngora es indudable. (*El idioma de los argentinos*, págs. 60-61)

A continuación, el escritor pasa a estudiar detalladamente «tres equivocaciones que fueron las preferidas de Góngora: el abuso de metáforas, el de latinismos, el de ficciones griegas». Con respecto a la primera, Borges toma distancia de las creencias que había profesado en sus juveniles años ultraístas, aclarando que «la metáfora no es poética por ser metáfora, sino por la expresión alcanzada» (Borges, *El idioma de los argentinos*, págs. 61-62), para luego afirmar haber descubierto «ilustres metáforas» en la obra de Góngora. Entre estas destaca tres versos que volverá a citar en múltiples ocasiones a lo largo de su vida, de un soneto de 1623 (*De la brevedad engañosa de la vida*): «Mal te perdonarán a ti las horas, / las horas que limando están los días, / los días que royendo están los años» (Góngora, *Sonetos*, pág. 1549)¹⁶. Ahora bien, su juicio general con respecto al uso de las metáforas por parte del poeta cordobés es, en general, negativo, e incluso señala que el comienzo de la *Soledad* primera, con la mentada metáfora del rapto de Europa por parte de Zeus, le parece desacertado y desmedidamente pomposo, más por el estilo que por las referencias clásicas: «Sin embargo, aquí lo de menos es la metáfora; lo que importa son las palabras orondas –las palabras de clima de majestad– exhibidas por el autor. Propiamente, no hay comparaciones ahí; no hay sino la apariencia sintáctica de la

¹⁶ A propósito de este poema, dirá Borges muchos años más tarde: «creo que si tuviéramos que salvar una sola página de Góngora, no habría que salvar una de las páginas decorativas, sino este poema, que más allá de Góngora pertenece al eterno sentimiento español» (Borges y Ferrari, 1988: 69). Señala Roses (2001: 625) con acierto: «No es extraño que Borges elogie este poema, pues obedece con claridad a su concepción de la poesía: emoción y metafísica; y desarrolla uno de sus temas predilectos: el tiempo».

imagen, su simulación» (Borges, *El idioma de los argentinos*, págs. 64-65). Finalmente, retomando el *Discurso poético* de Juan de Jáuregui, el autor argentino acusa a las *Soledades* de ser una «nadería de los cultos», aunque con una tímida ambigüedad destaca la sinceridad de su autor: «Lo lamentable es que casi todos los poetas han abdicado la imaginación en favor de los novelistas e historiadores y trafican con el solo prestigio de las palabras [...]. Acaso, Góngora fue más consiente o menos hipócrita que ellos» (Borges, *El idioma de los argentinos*, págs. 64-65).

Ya hemos citado la opinión de Borges con respecto al uso de latinismos en la poesía de Luis de Góngora. En lo que concierne a su «afán mitológico», el argentino emite una crítica sin dudas exagerada, tan barroca y desmedida como el estilo que él mismo critica: «Ya nos encara la tercera equivocación del culteranismo, la única sin remisión ni lástima, porque es hendija donde se traduce la muerte» (*El idioma de los argentinos*, pág. 65). Para Borges, Góngora no es un gran conocedor de la mitología, sino que presume con ella mediante un «manejo supersticioso de mitos griegos, quiero decir de nombres de mitos», lo que descalifica como un acto de «harraganería» intelectual, y concluye:

Poesía es el descubrimiento de mitos o el experimentarlos otra vez con intimidad, no el aprovechar su halago forastero y su lontananza. El culteranismo pecó: se alimentó de sombras, de reflejos, de huellas, de palabras, de ecos, de ausencias, de apariciones. Habló –sin creer en ellos– del fénix, de las divinidades clásicas, de los ángeles. Fue simulacro vistosísimo de poesía: se engalanó de muerte. (Borges, *El idioma de los argentinos*, pág. 66)

Una vez más, incluso en la exageración, Borges pareciera seguir los juicios emitidos por Menéndez Pelayo, para quien Góngora era autor de una poesía «sin asunto, sin poesía interior, sin afectos, sin ideas, una apariencia o sombra de poema, enteramente privado de alma» (Menéndez Pelayo, 1962: 329-330).

En otro ensayo de este mismo libro, titulado «Otra vez la metáfora», Borges vuelve sobre la idea según la cual el uso de la metáfora no vale para mensurar el valimiento de un poema y precisa que las cosas no son poéticas en sí, sino que devienen poéticas cuando las acercamos a nuestro vivir o las pensamos con devoción. Así, para ilustrar que la metáfora puede ser una mera habilidad retórica y que no hace a la poesía, el autor argentino contrapone algunos versos de Góngora y Quevedo:

Considérese una misma metáfora en dos poetas, infausta en uno y de siempre lista eficacia para maravillar, en otro. Razona Góngora (*A la armada en que los Marqueses de Ayamonte passavan a ser Virreyes de México*): *Velero bosque de árboles poblado / que visten hojas de inquieto lino...* Aquí la igualación del bosque y la escuadra está justificada con desconfianza y la traducción de mástiles en árboles y de velámenes en hojas, peca de metódica y fría. Inversamente, Quevedo fija la idéntica imaginación en cuatro palabras y la muestra movediza, no estática. La anima, soltándola por el tiempo (*Inscripción de la Statua Augusta del César Carlos Quinto en Aranjuez*): *Las Selvas hizo navegar...* (Borges, *El idioma de los argentinos*, págs. 50-51)

Por qué *Velero bosque de árboles poblado* sería un verso metódico y frío, y *Las selvas hizo navegar* un verso animado que expresa movimiento, es algo que no queda muy claro en el análisis de Borges y que parece responder, en fin de cuentas, a una mera preferencia personal.

En otro ensayo de este mismo libro, titulado «La simulación de la imagen», el argentino cuestiona algunos aspectos del análisis de Dámaso Alonso a propósito de las *Soledades* en el prólogo a su edición de 1927, que por otra parte califica como «meritísima». En primer lugar, a diferencia del filólogo y poeta español, considera que las *Soledades* son una obra «vacía» y sobre ornada, y para ilustrarlo se sirve de una enumeración caótica típicamente borgiana: «Alonso niega la sensible vaciedad poética de las *Soledades*, en razón de su cargamento visual o mención continua de plumas, pelos, cintas, gallinas, gavilanes, vidrios y corchos» (*El idioma de los argentinos*, pág. 77). En segundo lugar, siguiendo una frase de Dámaso Alonso: «No oscuridad: claridad radiante, claridad deslumbrante. Claridad de íntima, profunda iluminación [...]», retoma una de las críticas clásicas a la obra del poeta cordobés, la de su complejidad, y señala: «Aquí, bajo la aparente seguridad de lo sentencioso, duele una equivocación parecida: la de inferir que don Luis de Góngora es claro, léase perspicuo, por su mencionar cosas claras, relucientes. La naturaleza de ese enredo es de *calembour*» (Borges, *El idioma de los argentinos*, pág. 77).

Por último, en otro breve ensayo de este libro, titulado «Para el centenario de Góngora», Borges emite un juicio lapidario, que podría funcionar a modo de cierre simbólico de este periodo de juventud: «Yo siempre estaré listo a pensar en don Luis de Góngora cada cien años. El sentimiento es mío y la palabra *Centenario* lo ayuda. Noventa y nueve años olvidadizos y uno de liviana atención es lo que por centenario se entiende: buen porcentaje del recuerdo que apetecemos y del mucho olvido que nuestra flaqueza precisa» (Borges, *El idioma de los argentinos*, pág. 109). Más allá de este juego entre el recuerdo y el olvido, que atraviesa toda la obra de Borges, la

ironía del autor es notoria y evidente: Góngora merece ser recordado, pero solo una vez cada cien años. Para no dejar dudas acerca de su posición, concluye el argentino con falsa modestia: «Góngora –ojalá injustamente– es símbolo de la cuidadosa técnica, de la simulación del misterio, de las meras aventuras de la sintaxis. Es decir, del academismo que se porta mal y es escandaloso. Es decir, de esa melodiosa y perfecta no literatura que he repudiado siempre» (Borges, *El idioma de los argentinos*, págs. 109-110).

La mención de este último ensayo en el marco del tercer centenario de la muerte de Góngora no es baladí porque, como es sabido, por aquellos años en que Borges criticaba duramente al poeta cordobés, surgía en España una revalorización de su obra, nada menos que en los artistas e intelectuales de la llamada generación de 27 (año del apogeo del neogongorismo), con Dámaso Alonso a la cabeza¹⁷. Es posible que, en los últimos escritos mencionados, la posición del argentino sea una reacción ante el nuevo e inusitado ánimo despertado en la Península; pero no podemos obviar que había comenzado a cuestionar algunos aspectos de su poesía al menos seis años antes del renacimiento gongorino en España, y que por lo tanto su crítica le precede¹⁸.

II. LOS AÑOS DE MADUREZ

1. EL DIARIO DE ADOLFO BIOY CASARES

En el año 2006, se publicaron en la Argentina los fragmentos del diario de Adolfo Bioy Casares en los que se hace referencia a su amistad con Jorge Luis Borges. Si bien resulta evidente que no se trata de declaraciones del propio Borges, y por lo tanto debemos confiar en los testimonios del autor del diario, este documento

¹⁷ Resulta curioso que, incluso dos años antes, en un ensayo de su libro *Inquisiciones* (1925), titulado «Sir Thomas Brown», Borges auguraba este renacimiento gongorino: «la crítica española nos está armando un Luis de Góngora que ni deriva de Fernando de Herrera ni fue coetáneo de Hortensio Félix Paravicino ni sufrió dura reducción al absurdo en los escritos de Gracián» (*Inquisiciones*, pág. 36; Roses, 2001: 615).

¹⁸ Señala con acierto Poggi: «Lontano dal misterio, eccentrico personaggio con cui i poeti simbolisti e i giovani del '27 avevano stabilito segrete affinità, Góngora fu per Borges, essenzialmente, il traditore dell'unità, dell'integrità mistica della parola: colui che, scindendo la sua veste retorica dalla sua anima gnoseologica, invitava a fare della poesia non più la rassicurante acquisizione di certezze filosofiche e religiose, ma soprattutto una tecnica, uno studio decorativo, una ripetizione» (Poggi, 1984: 112-113).

nos sirve para acercarnos a su pensamiento y a sus supuestas declaraciones privadas, en las que podía expresar con mayor liviandad su juicio acerca de otros escritores.

En esta obra, entonces, lo primero que podemos constatar es que se produce un cambio notorio en las preferencias de Borges con respecto a Góngora y Quevedo durante sus años de madurez. Por ejemplo, en la entrada del 20 de julio de 1957, encontramos la siguiente declaración atribuida al autor argentino: «Quevedo nunca hubiera aprendido a escribir. Yo creía que era mejor que Góngora, pero Góngora es capaz de emocionarse y de comunicar emoción [...]. No sé cómo pude admirar tanto a Quevedo» (Bioy Casares, 2006: 314-315). En la misma línea que el testimonio anterior, en la entrada del 11 de abril de 1960 leemos: «Como dijo Chesterton, uno se pasa la vida descubriendo que los otros tienen razón. Hoy, en contra de lo que siempre sostuve, Cervantes, Lope, aun Góngora, me parecen superiores a Quevedo» (Bioy Casares, 2006: 618).

Ahora bien, el fragmento que nos parece más significativo a este respecto se encuentra en la entrada del 3 de septiembre de 1959:

Come en casa Borges. Leemos sonetos de Góngora. Leo [y a continuación se cita un poema ya mencionado: «De la brevedad engañosa de la vida»]. Borges: «¿Viste? El mejor poema de Quevedo lo escribió Góngora. Además Góngora escribió ese tipo de sonetos antes que Quevedo. Porque es de Góngora, los críticos no lo encontraron representativo del resto de la obra, no supieron que hacer con él y no es famoso. ¿Cómo escribió *menos solicitó veloz saeta* en el primer verso? Bueno, quién sabe cómo pronunciaba: *Meno sholicitó veloz shaeta*... Imagino que esa dureza es deliberada, para imitar sin duda el silbido de la flecha. ¿*Confiésalo Cartago y tu lo ignoras*? Esta oposición le salió bien. Lástima que en Góngora haya esa voluntad de simetrías, tan española». (Bioy Casares, 2006: 546-547)

Que este poema no es famoso es una imprecisión, porque lo comentaron ya en su tiempo don García de Salcedo Coronel (1644) y Baltasar Gracián (1648), calificándolo, el primero, como uno de los sonetos «más sentenciosos y elegantes» de Góngora. Que no es representativo, quizás sea cierto, porque no es un tópico característico de los poemas gongorinos. En cualquier caso, lo interesante aquí es que con la expresión «ese tipo de sonetos», Borges se refiere a los célebres poemas de Quevedo que abordan el tema del paso del tiempo, la fugacidad de la vida, etc. A este propósito, en una serie de conversaciones que Borges tuvo con Osvaldo Ferrari entre 1984 y 1986, ya sobre el final de su vida, señala el escritor argentino: «[...] si una persona no conociera a Quevedo, y uno quisiera, bueno, darle alguna noticia

de él; lo mejor sería recitarle esos versos de Góngora. Porque conociendo, oyendo esos versos, él ya ahí tiene la esencia de Quevedo» (Borges y Ferrari, 1987: 172). Es una idea que volverá una y otra vez en las declaraciones de Borges.

El lugar, variable y múltiple, que ocupa Francisco de Quevedo dentro de la obra de Jorge Luis Borges ya ha sido estudiado por diversos autores, con desigual acierto (Maurer, 1986; Stavans, 1989; Alazraki, 1990; Matamoro, 2000; Gomes, 2001; García-Bryce, 2011, entre otros). En esta evolución que va de la admiración total a una severa descalificación, los críticos han visto diferentes motivos: la identificación juvenil con un escritor rebelde e innovador y su natural distanciamiento en la madurez (Maurer, 1986), un temprano entusiasmo por la «grandeza verbal» del escritor madrileño y el tardío descubrimiento de ciertas carencias en el estilo de un poeta «demasiado retórico» (Alazraki, 1990), o la transición de un Borges joven y criollista a un Borges maduro y cosmopolita (García-Bryce, 2011) –siguiendo la distinción que establece el mejor lector de Jorge Luis Borges, Ricardo Piglia, entre los dos linajes y cultos del escritor: el de los antepasados criollos y el coraje, el de los antepasados ingleses y los libros (Piglia, 1980) –. Ahora bien, el problema que nos interesa aquí no es tanto su cambio de opinión acerca de la obra de Quevedo, sino los matices en su evaluación de la obra de don Luis de Góngora. En este segundo caso, no creo que podamos hablar, estrictamente hablando, de una evolución o de un verdadero cambio en la postura de Borges, puesto que lo que hace el escritor argentino es simplemente comparar su poesía con la del madrileño, al que comienza entonces a criticar (y el adverbio en la expresión «aun Góngora» parece ser bastante claro al respecto). A excepción de algunos sonetos o, en realidad, de algunos pocos versos, su visión de la obra de don Luis sigue siendo sumamente crítica¹⁹.

Para cerrar esta cuestión, solamente quisieramos señalar que en aquellos años en que Borges comenzaba a distanciarse de Quevedo, lo mismo hacía otro de los grandes poetas latinoamericanos de su tiempo, Octavio Paz. En efecto, el mexicano manifiesta una evolución similar con respecto a don Francisco: habiéndolo reconocido como «uno de sus dioses» en su juventud, hacia la década de 1960 toma una distancia crítica y plantea su propia obra en confrontación con la del poeta madrileño, más allá de conservar una profunda admiración y una considerable influencia

¹⁹ En el *Diario de Bioy*, en una entrada mucho más tardía (del 27 de febrero de 1982), podemos leer: «Borges: ‘Estuve leyendo las *Soledades* y el *Polifemo*: son activamente feos. Leí todo *Polifemo*: es horrible. Góngora, en *Polifemo*, se especializa en la fealdad vistosa. [...] El de Góngora es un mundo de mecanismos verbales. [...] A pesar de todo esto, es claro que hay que juzgar a un escritor (como siempre se hizo) por sus mejores obras: hay sonetos de Góngora y de Quevedo verdaderamente admirables» (Bioy Casares, 2006: 1567-1568).

en su estilo (Stanton, 1998). Como ya hemos esbozado, es posible que, en cierta medida y en un gesto de rebeldía juvenil, tanto Borges como Paz se acercaran en un primer momento a Quevedo y se alejaron de Góngora en reacción, primero, a la importancia que tuvo el poeta cordobés para el modernismo y para aquel que el argentino llamó «su albacea Rubén», y luego al neogongorismo peninsular²⁰.

2. *EL OTRO, EL MISMO* (1964)

Ahora bien, esta inversión en los juicios de Jorge Luis Borges con respecto a la obra poética de Góngora y Quevedo permanecerá por mucho tiempo recluida al ámbito privado y no será confesada públicamente por el propio autor. Es cierto que en una nota a la segunda edición del *Evaristo Carriego* (1955), Borges señala con respecto a la primera edición (1930): «En aquel tiempo creía que los poemas de Lugones eran superiores a los de Darío. Es verdad que también creía que los de Quevedo eran superiores a los de Góngora». Sin embargo, sus comentarios con respecto a la obra del poeta cordobés, por mucho que lo considere mejor que Quevedo, siguen siendo de carácter crítico. En efecto, pocos años más tarde, Borges publica un nuevo libro de poemas titulado *El otro, el mismo* (1964) y, en el prólogo, vuelve a reafirmar sus críticas de juventud a la poesía de don Luis: «Los idiomas del hombre son tradiciones que entrañan algo de fatal. Los experimentos individuales son, de hecho, mínimos, salvo cuando el innovador se resigna a labrar un espécimen de museo, un juego destinado a la discusión de los historiadores de la literatura o al mero escándalo, como el *Finnegans Wake* o las *Soledades*» (Borges, *Poesía completa*, pág. 166)²¹.

Quizás deberíamos pensar la crítica de este Borges maduro a la obra de Góngora, pero también a la de Quevedo, en relación con su conocida desaprensión por

²⁰ Dice Octavio Paz en una entrevista con María Embeita del mes de agosto de 1967, tras mencionar su conocido culto juvenil por Quevedo: «Pero ahora, Góngora me interesa más. Me parece un poeta superior (la palabra *superior* es estúpida aquí, ¿verdad?). Góngora y Quevedo fueron rivales en su época. Lo siguen siendo en la nuestra. Son mis dos extremos» (Paz, 2005: 443).

²¹ También algunos años antes, en el ensayo «La metáfora» ya citado (1953), Borges seguía mostrándose crítico con el estilo de don Luis de Góngora. En este texto, en efecto, califica el siguiente verso de Dante (*Purgatorio*, I, 13), *Dolce color d'oriental zafiro*, como admirable por la afinidad entre las imágenes, las palabras escogidas, su sonoridad y el Oriente, mientras que *En campos de zafiro pace estrellas* (*Soledades*, I, 6) le parece, caprichosamente, una «mera grosería, un mero énfasis» (Borges, *Historia de la eternidad*, pág. 74), sin percibir sus aciertos.

el movimiento barroco en general o, mejor dicho, por «lo barroco». Dice el escritor argentino en este mismo prólogo: «Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad» (Borges, *Poesía completa*, pág. 166). Así, lo barroco es, para el Borges maduro, un pecado de juventud, un exceso ligado a la timidez de los escritores, que suelen recargar su prosa o sus versos para intentar mitigar sus limitaciones. Paradójicamente, es a su vez un acto de vanidad, puesto que el estilo barroco no solo busca asombrar o sorprender, sino que también reclama la admiración del lector. A este respecto, no podemos olvidar el prólogo de la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia*, donde vuelve a manifestar una teoría decadentista del arte, esta vez para referirse a «lo barroco»:

Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura. [...] Barroco (baroco) es el nombre de uno de los modos del silogismo; el siglo XVIII lo aplicó a determinados abusos de la arquitectura y de la pintura del siglo XVII; yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios. (Borges, *Historia universal de la infamia*, pág. 9)

3. DISCURSO EN HOMENAJE A GÓNGORA (1966).

En una conferencia dada en 1966, Borges vuelve sobre el tema de la metáfora, pero esta vez para concluir que, a diferencia de lo que pensaba en sus primeros años, las metáforas no son un elemento constitutivo de la poesía de Góngora y que, como hemos señalado, la audacia no es una virtud artística. En realidad, el gran defecto de la poesía de don Luis sería su uso desacertado de la metáfora:

Ahora, en el caso de Góngora, yo creo que nadie ha vivido como él en un mundo verbal, que nadie ha habitado de un modo más pleno en las palabras. Yo casi llegaría a decir que no hay metáforas en Góngora, que no compara una cosa con otra; acerca una palabra a otra, lo cual es distinto. Yo casi llegaría a decir que Góngora no es un poeta visual en el sentido en que Dante Alighieri lo es, o como lo es Wordsworth. No hay imágenes en Góngora; compara cosas que sensiblemente son incomparables, por ejemplo, el cuerpo de una mujer con el cristal, la blancura de una mujer con la nieve, el pelo de una mujer con el oro. Si Góngora hubiera mirado estas cosas hubiera descubierto que no se parecen, pero Góngora vive, como he dicho, en un mundo verbal (Borges, 1988: 66).

Es curiosa esta crítica por parte de Borges, quien, al igual que Góngora, también fue acusado en su tiempo de ser un escritor frío, demasiado intelectual. Por otra parte, en frases como: «Yo tengo para mí que a Góngora solo le interesaban las palabras. Por su poesía no sabemos si fue un hombre apasionado, si profesó alguna convicción. Nada de esto existe en el mundo verbal de su obra» (Borges, 1988: 67), volvemos a sentir el eco de sus lecturas de juventud de la obra de Menéndez Pelayo.

4. *LOS CONJURADOS* (1985).

Los conjurados (1985) es el último libro publicado por Jorge Luis Borges. En el prólogo, el escritor argentino retoma sus antiguas críticas al estilo de Luis de Góngora, acercándolo nuevamente a Joyce: «No profeso ninguna estética. Cada obra confía a su escritor la forma que busca: el verso, la prosa, el estilo barroco o el llano. Las teorías pueden ser admirables estímulos (recordemos a Whitman) pero asimismo pueden engendrar monstruos o meras piezas de museo. Recordemos el monólogo interior de James Joyce o el sumamente incómodo *Polifemo*» (Borges, *Poesía completa*, pág. 585). Sin embargo, uno de los poemas de esta obra pone de manifiesto un moderado cambio en la postura de Borges frente a la obra de Góngora en los últimos meses de su vida o, si se quiere, al menos cierta empatía por el poeta cordobés, una tímida palinodia. El poema se titula, precisamente, «Góngora», y dice así:

Marte, la guerra. Febo, el sol. Neptuno,
el mar que ya no pueden ver mis ojos
porque lo borra el dios. Tales despojos
han desterrado a Dios, que es Tres y es Uno,
de mi despierto corazón. El hado
me impone esta curiosa idolatría.
Cercado estoy por la mitología.
Nada puedo. Virgilio me ha hechizado.
Virgilio y el latín. Hice que cada
estrofa fuera un arduo laberinto
de entretejidas voces, un recinto
vedado al vulgo, que es apenas, nada.
Veo en el tiempo que huye una saeta
rígida y un cristal en la corriente

y perlas en la lágrima doliente.
 Tal es mi extraño oficio de poeta.
 ¿Qué me importan las befas o el renombre?
 Troqué en oro el cabello, que está vivo.
 ¿Quién me dirá si en el secreto archivo
 de Dios están las letras de mi nombre?

Quiero volver a las comunes cosas:
 el agua, el pan, un cántaro, unas rosas...

En un juego típicamente borgiano, Borges se pone en la piel de Góngora y escribe un poema en primera persona. Así, en una suerte de ejercicio de *mea culpa*, la voz poética retoma uno a uno todos los recursos gongorinos de los que ya hemos hablado y que el escritor argentino había criticado a lo largo de su vida, asumiéndolos, en cierta medida, también como errores propios.

En los primeros siete versos se cuestiona el uso desacertado de la tradición clásica, que alejaría a Góngora –«cercado por la mitología»– de la realidad. El verso «el mar que ya no pueden ver mis ojos» funde en una misma voz poética la incapacidad literaria del cordobés para captar en su obra la naturaleza real y tangible, con la ceguera física del propio Borges. En los dos versos que siguen, se vuelve a problematizar el uso de latinismos y una desmedida admiración (compartida) por el autor de la *Eneida*. Entre los versos nueve y doce se cuestiona la mentada oscuridad de Góngora, y entre los versos trece y dieciocho aquellas metáforas, la del tiempo y una saeta, el río y el cristal, las lágrimas y las perlas, la rubia cabellera y el oro, que Borges había comentado en numerosas ocasiones. La pregunta retórica del verso diecisiete funde nuevamente en una sola voz poética sus respectivas voces, puesto que ambos autores fueron víctimas de burlas y rehuyeron el renombre. Finalmente, en el último pareado, el poema toma un giro inesperado. Frente a tanta mitología y tanto latín, frente a la complejidad y un uso desacertado de la metáfora, Góngora, que también es Borges, llama a volver a las «comunes cosas»: «el agua, el pan, un cántaro, unas rosas...».

Este poema llevaría al argentino a una reflexión ulterior, que comenta en sus diálogos con Osvaldo Ferrari (1984-1986):

Veía mitológicamente, y veía mitológicamente a través de una mitología muerta para él. Entonces yo imaginé ese poema, pero luego, reflexionando, pensé que ese poema era injusto, que podría escribirse otro en el cual Góngora me constestara; y me dijera que hablar del mar, de algo tan diverso, tan vasto, tan inagotable como el mar, es no

menos mitológico que hablar de Neptuno. Y en cuanto a una guerra, ya sabemos que todas las guerras son terribles; pero ya la palabra «guerra» es quizá, no menos mitológica que Marte. Y en cuanto al sol «Febo» desde luego, es y no es el sol. De manera que podríamos llegar a la conclusión de que todos los idiomas son tan arbitrarios como aquel idioma del Culteranismo, en que no se hablaba del sol sino de Febo. Y hasta Góngora, podría decirse que si él habla de Febo, y habla de Marte, y habla de Neptuno, reconoce que hay algo sagrado en esas cosas, y quizá en todas las cosas. Ya que si yo digo Febo, yo afirmo algo divino en el sol; y si digo Marte, afirmo algo por lo menos sagrado e inexplicable en la guerra. Es decir, yo pensé que todas las palabras, o que todo un idioma, pueden ser mitológicos, ya que reducen el mundo; el mundo que cambia continuamente, a una serie de palabras rígidas. (Borges y Ferrari, 1987: 169-170)

Ciertamente, la valoración de la obra de Luis de Góngora por parte de Jorge Luis Borges no es monocorde a lo largo de su vida y en ella resaltan ciertas loas o alabanzas (Roses, 2001: 622). Ahora bien, hemos visto que los comentarios laudatorios se reducen exclusivamente a algunos sonetos o, incluso, a unos pocos versos (son muy pocas, en efecto, las obras que comenta el escritor argentino: sus sonetos, las *Soledades* y el *Polifemo*). Por lo demás, la opinión general de Borges sobre el poeta cordobés, desde sus primeros artículos hasta sus últimos poemarios, no deja de ser lapidaria: su poesía es «decorativamente visual y lustrosa» (*Fervor de Buenos Aires*, 1923), su estilo «campea resueltamente por los fueros de su tiniebla» (*El tamaño de mi esperanza*, 1926), el *culteranismo* se reduce a «un academicismo que se porta mal y es escandaloso» (*El idioma de los argentinos*, 1928), «la vaga historia que refieren las *Soledades* es deliberadamente baladí» (*Discusión*, 1932), todo este poema es «un espécimen de museo, un juego destinado a la discusión de los historiadores de la literatura» (*El otro, el mismo*, 1964) y el *Polifemo* es «sumamente incómodo» (*Los conjurados*, 1985). En este aspecto, no hay una verdadera valoración del estilo de Góngora frente a un rechazo absoluto del *gongorismo*, por más ocasional que fuere (Hoyos, 2015: 115), ni una evolución en su postura, ni demasiados matices en su opinión. Por otra parte, con respecto a la empatía que manifiesta en el poema de *Los conjurados*, nada nos permitiría afirmar que se trate de una genuina apreciación estética. La declaración final que hemos citado da cuenta, por el contrario, de que lo que acerca al escritor argentino y al poeta cordobés es en realidad una intuición filosófica, de orden semiótico.

Sucede que Borges, en sus últimos días, comprende y asimila casi a modo de epifanía algo que intuía desde sus primeros ensayos juveniles: que toda poesía mantiene siempre e indefectiblemente una distancia con el mundo real. Si el argentino

manifiesta una sutil empatía por Góngora, es porque ha comprendido que cualquier verso, por más prosaico que sea, cualquier palabra, cualquier signo lingüístico, en definitiva, no es más que el resultado de un acto de abstracción, una duplicación arbitraria de la realidad. La idea de que el hombre es un animal simbólico y de que todo lenguaje es metafórico no es en lo absoluto una invención de Borges. Se trata de un debate transversal a la historia de la semiótica, del *Cratilo* en adelante, pasando por las grandes polémicas escolásticas del Medio Evo²². En un maravilloso escrito de juventud, Nietzsche resume esta idea de la siguiente manera: «Así nos sucede a todos con el lenguaje. Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores; y sin embargo tenemos solo metáforas de las cosas, que de ningún modo corresponden con su carácter natural» (Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, pág. 31). Pero algo similar había sospechado el propio Borges desde muy temprano, cuando en su libro *Inquisiciones* (1925) anunciaba: «El idioma es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo. Lo que nombramos sustantivo no es sino abreviatura de adjetivos y su falaz probabilidad, muchas veces. En lugar de contar frío, filoso, hiriente, inquebrantable, brillador, puntiagudo, enunciamos puñal» (Borges, *Inquisiciones*, 71). De la misma manera, en un artículo de 1948 publicado en la revista *Sur*, el escritor argentino se atrevía a afirmar: «Hablar es metaforizar, es falsear; hablar es resignarse a ser Góngora» (Borges, 1999, 33)²³.

Sobre el final de su vida, Borges vuelve sobre esta idea acerca de los límites naturales de todo lenguaje y, por ende, de toda poesía, para asumir que son tan mitológicos los mares y las lunas, las guerras y los patios de sus poemas, como las divinidades y las fábulas de don Luis²⁴. No solo son ilusorias las rosas de la alquimia, de los persas y de Ariosto, o la rosa platónica y su traducción lingüística, arquetipos de todas las rosas (*Poesía completa*, págs. 27, 195). Lo son todas las flores cantadas, las sencillas, «sin marca o signo entre las cosas», las que su propia ceguera le vuelve «invisibles y silenciosas», y también las simbólicas, profundas y misteriosas (*Poesía*

²² La tesis opuesta es aquella que plantea a la metáfora como un accidente, un fallo, un salto o una renovación de un sistema lingüístico convencional (Eco, 1990: 168-169).

²³ En una conferencia dada en 1977 y titulada *La poesía*, Borges retoma esta idea: «Sentimos el aire que se mueve, lo llamamos viento; sentimos que ese viento viene de cierto rumbo, del lado del río. Y con todo esto formamos algo tan complejo como un poema de Góngora o como una sentencia de Joyce. [...]» (Borges, 1980: 104).

²⁴ Es posiblemente lo que auguraba en su ensayo «Examen de un soneto de Góngora» (1926), cuando afirmaba: «Yo he querido mostrar en uno de los mejores [Góngora], la miseria de todos» (Borges, *El tamaño de mi esperanza*, pág. 127).

completa, págs. 202, 225, 349, 416). Así lo intuyó Marino, según el escritor argentino, en su lecho de muerte:

Una mujer ha puesto en una copa una rosa amarilla; el hombre murmura los versos inevitables que a el mismo, para hablar con sinceridad, ya lo hastían un poco:

*Púrpura del jardín, pompa del prado,
gema de primavera, ojo de abril...*

Entonces ocurrió la revelación. Marino *vio* la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras y que podemos mencionar o aludir pero no expresar y que los altos y soberbios volúmenes que formaban en un ángulo de la sala una penumbra de oro no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo. (Borges, *El Hacedor*, págs. 39-40)

Como el poeta italiano, Borges parece haber comprendido en sus últimos años que una rosa es una rosa. *Et tout le reste est littérature...*

OBRAS CITADAS

- ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960.
- , *La lengua poética de Góngora, primera parte*, Madrid, Revista de filología española, 1961.
- ALAZRAKI, Jaime, «Borges o la ambivalencia como sistema», en *España en Borges*, Madrid, El arquero, 1990, págs. 11-22.
- BORGES, Jorge Luis, *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1953a [1932].
- , *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé, 1953b [1936].
- , *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Emecé, 1955 [1930].
- , *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1957 [1949].
- , *Siete noches*, Madrid, FCE, 1980 [1977].
- , «Discurso de Don Jorge Luis Borges Homenaje a Góngora», *Hispanamérica*, 50, 1988, págs. 66-69 [1966].
- , *El tamaño de mi esperanza*, Madrid, Alianza, 1998 [1926].
- , *Jorge Luis Borges en Sur (1931-1980)*, Barcelona, Emecé, 1999.
- , *El idioma de los argentinos*, Madrid, Alianza, 2000 [1928].
- , *Historia universal de la infamia*, Madrid, Alianza, 2010 [1935].
- , *Textos recobrados, I (1919-1929)*, España, Debolsillo, 2011.
- , *El libro de arena*, Buenos Aires, Sudamericana, 2016 [1975].
- , *El Hacedor*, Madrid, Debolsillo, 2019 [1960].
- , *Inquisiciones, Otras inquisiciones*, Barcelona, Debolsillo, 2019b [1925;1952].
- , *Poesía completa*, Barcelona, Debolsillo, 2019c.
- BORGES, Jorge Luis y FERRARI, Osvaldo, *Diálogos últimos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.
- CARREIRA, Antonio, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998.
- , «El conceptismo de Góngora y el de Quevedo», *Il Confronto Letterario*, 52, 2009, págs. 99-123.

- ECO, Umberto, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, 1990.
- GARCÍA-BRYCE, Ariadna, «Borges criollista y clásico: cambio y continuidad en su lectura de Quevedo», *La Perinola*, 15, 201, págs. 113-130.
- GÓNGORA, Luis de, *Letrillas*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1980.
- , *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.
- , *Soledades*, ed. de Dámaso Alonso, Madrid, Sociedad de estudios y publicaciones, 1956.
- , *Sonetos*, ed. de Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2019.
- HOYOS, Javier Antonio, «“Conservo estas impertinencias”: Las lecturas gongorinas de Borges», *Variaciones Borges*, 39, 2015, págs. 103-123.
- KLUGE, Sofie, «The World in a Poem? Góngora versus Quevedo in Jorge Luis Borges' El Aleph», *Orbis Litterarum*, 60, 2005, págs. 293-312.
- MATAMORO, Blas, «Borges en el espejo de Quevedo», *Variaciones Borges*, 10, 2000, págs. 139-144.
- MAURER, Christopher, «The Poet's Poets: Borges and Quevedo», en *Borges the Poet*, edición de Carlos Cortínez, Fayetteville, The University of Arkansas Press, 1986, págs. 185-196.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, volumen II, ed. de Enrique Sánchez Reyes, en *Obras completas*, volumen II, Madrid, CSIC, 1962.
- MONGE, Félix, COLLARD, Andrée y PARKER, Alexander A., «Conceptismo y Culturanismo», en *Historia y Crítica de la literatura española*, dir. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica 1983, págs. 103-112.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Sobre verdad y mentira*, traducción de Alfredo Tzveibel, Buenos Aires, miluno, 2009.
- PIGLIA, Ricardo, «Ideología y ficción en Borges», *Punto de vista*, 5, 1980, págs. 3-6.
- POGGI, Giulia, «Borges, censore di Góngora», en *Le Bugie della Parola. Il giovane Borges e il barocco*, coord. de Giulia Poggi y Pietro Taravacci, Pisa, ETS, 1984, págs. 89-115.

- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «Borges y el lujoso dialecto de Góngora. Notas desde la tradición», en *Borges entre la tradición y la vanguardia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1990, págs. 181-189.
- ROSES, Joaquín, «Borges hechizado por Góngora», en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, coord. de Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, 2001, págs. 609-638.
- STANTON, Anthony, «Octavio Paz y la sombra de Quevedo», en *Ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, págs. 179-204.
- STAVANS, Ilán, «Quevedo en Borges», *Plural*, 208, 1989, págs. 49-57.
- VELÁZQUEZ DE VELASCO, Luis José, *Orígenes de la Poesía Castellana* [1754], Málaga, Francisco Martínez de Aguilar, 1754.
- VIDELA DE RIVERO, Gloria, «Borges, juez de Góngora», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 552, 1996, págs. 63-70.



«BUSQUÉ POR LOS PAPELES DE LOS PASADOS
AÑOS ALGUNAS FLORES»:
SEDUCCIÓN METATEXTUAL EN LAS POESÍAS
DE LAS *NOVELAS A MARCIA LEONARDA*

Carlos BRITO DÍAZ

Universidad de La Laguna (España)

cbridiaz@ull.edu.es

Recibido: 10 de diciembre de 2020

Aceptado: 11 de enero de 2021

<https://doi.org/10.14603/8H2021>

RESUMEN:

Este artículo pretende mostrar la función de las poesías incluidas en las novelas cortas de Lope de Vega publicadas en *La Filomena* y *La Circe* en conjunción con la metaliteratura de la fase *de senectute*, que se inicia tempranamente con las *Novelas a Marcia Leonarda*, donde Lope de Vega se permitió audacias experimentales al modo cervantino aportando una novedad técnica frente a los relatos de los *novellieri* italianos y al referente de las *Novelas Ejemplares*. En sus novelas cortas Lope de Vega desliza composiciones líricas en continuidad con las poesías de los libros en los que se insertan y cuya naturaleza epistolar dialoga con los poemas externos a las narraciones donde este subgénero lírico es uno de los más representados.

PALABRAS CLAVE:

Lope de Vega; *Novelas a Marcia Leonarda*; metaliteratura; epistolaridad; poesías insertas en la narración.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 8 (2021) / ISSN: 2297-2692

«I LOOKED FOR SOME FLOWERS
THROUGHOUT THE PAPERS OF LAST YEARS»:
METATEXTUAL SEDUCTION
IN THE POEMS FROM THE *NOVELAS A MARCIA LEONARDA*

ABSTRACT:

This article tries to show the function of the poetry included in the short novels by Lope de Vega, published in *La Filomena* and *La Circe*, in conjunction with the metaliterature of *de senectute* cycle, which begins early with the *Novelas a Marcia Leonarda*, where Lope de Vega allowed experimental audacities in the Cervantes way, providing a technical novelty compared to the stories of the Italian *novellieri* and to the reference of the *Exemplary Novels*. In his short novels Lope de Vega slides lyrical compositions in continuity with the poems of the books in which they are inserted and whose epistolary nature dialogues with the poems external to the narratives where this lyrical subgenre is one of the most represented.

KEYWORDS:

Lope de Vega; *Novelas a Marcia Leonarda*; Metaliterature; Epistolary Nature; Poems Inserted in the Narrative.



La tendencia de Lope a la autocita y a desvelarse en su propio palimpsesto se precipita a partir de las *Novelas a Marcia Leonarda* en un disparadero autorreflexivo de una de sus constantes más reconocibles del ciclo *de senectute*: la literatura de la literatura, aspecto este que ya fue advertido en su día por Juan Manuel Rozas (1990: 75, 3n) en sus conocidos *Estudios sobre Lope de Vega*. En esta etapa de progresión meta (y auto) referencial se inscriben dos libros poéticos que el Fénix compuso con la ambición de acreditarse como poeta culto y no cultista y en correspondencia de la amistad que le profesaban los interlocutores de las epístolas que destila entre sus composiciones líricas: *La Filomena* (1621) —la más toledanista de sus obras, según se ha dicho— y *La Circe* (1624) conforman el díptico de la reinención lírica del Fénix como reacción al gongorismo que ya se forjaba en la estela de comentaristas y anotadores. Pero en Lope las decisiones no pueden simplificarse: si el propósito del poeta fue el de exhibirse como autoridad literaria afrontando el reto de dos poemas mitológicos, ¿por qué había de introducir cuatro *novelle* y decantar el tono elevado de la épica mitológica hacia el espíritu de relatos cuyo marco es el de la resuelta intimidad con su narrataria? Lope se anticipa deliberadamente a justificar el carácter misceláneo de ambos libros poéticos por causa del *reciclaje* de textos en reserva, como reconoce en el conocido prólogo de *La Filomena*:

busqué por los papeles de los pasados años algunas flores... Hallé *Las fortunas de Diana* ... y con algunas epístolas familiares y otras diversas rimas escribí las fábulas de *Filomena* y *Andrómeda*, y formado de varias partes un cuerpo, quise que le sirviese de alma mi buen deseo. (Vega Carpio, *Obras poéticas*, pág. 573)

La selva de composiciones en convivencia (poemas mitológicos en octavas a la *maniera épica* y canciones, sonetos, epístolas en tercetos, églogas, etc.) parece descartar un plan cohesionado de conjunto y la ausencia de una unidad general que permitiría incluir novelas cortas en prosa, vinculadas a la identidad lírica dominante por la antología poética de composiciones que se derraman por las grietas de la narración. En apéndice genérico incluye dos comentarios como respuestas o réplicas a los dos papeles «que escribió un señor destos reinos a Lope de Vega en razón de la nueva poesía», añagaza que el Fénix utiliza para dar rienda suelta a sus prevenções contra el gongorismo y donde se ejercita entre autoridades y citas de fuentes al modo de los comentaristas del poeta cordobés. La variedad en este caso es una coartada para la dispersión temática y genérica. Sin embargo, como veremos, entre la mixtura textual se pueden advertir ciertas vinculaciones en la inversión de las

fábulas mitológicas tratadas no «como un relato poético, sino como un suceso novelable, al que quiere prestar verosimilitud e interés psicológico», según apostilló José María de Cossío (citado por Blecua, 1983: 556, en su introducción a *La Filomena*); de igual modo sus novelas cortas vienen a ser concebidas como largos poemas que se comentan desde dentro, cuya tematización se desplaza de la narración al marco que la acoge bajo un protocolo de seducción de quien sabía galantear desde las dedicatorias, al decir de Anne Cayuela. A resultas de estas consideraciones parecen decantarse estos dos libros poéticos, vistas así las cosas, en poemas narrativos y novelas líricas donde Lope quiso ser comento de sí mismo *vía* Marta de Nevaes.

La esrilectura amorosa de narrador y narrataria es bien conocida y estudiada: Ynduráin (1962), Wardropper (1966), Díaz Migoyo (1982) y Loureiro (1985), entre otros, describieron la aventura de la escritura en estas novelas cortas de Lope con sus ironías metafictionales (según Fernández Cifuentes, 2013) y sus vaivenes retóricos cuyos *intercolumnios* escondían un lúdico arte nuevo de hacer novellas, al juicio de Carmen Rabell (1992), estrategias de la digresión metatextual que son el aporte más significativo del Fénix al género de la novela corta italiana, según ha advertido Muñoz Medrano (2001):

Son originales las intervenciones de Lope dirigidas a una dama tan cercana y real a él. Se sirve de la novela para galantear y festejar a su amada y este recurso no ha sido tomado de sus fuentes u otros autores. Si comparamos este recurso del cuentista con los precedentes que haya podido tener en cuenta, el resultado es que Lope ha ido mucho más allá en la utilización de posibilidades. Por ejemplo, en *Bandello* es habitual el dirigirse a unos oyentes, damas o caballeros, pero apenas en un rápido inciso vocativo; cuando no enlaza dos momentos con el recordatorio de un "come da me inteso avete o come già vi dissi" -*Le becate del Augello Griffone*-. Análogo procedimiento se halla en el *Amadís*. Pero no se conoce ningún caso en que el autor se dirija a persona tan próxima y querida, pues los demás se dirigen a lectores o lectoras imaginarios. Lope, se decía entonces aún, informa para festejar a su amada, ésta es la diferencia y en ello reside la causa por la que un viejo recurso se haya revitalizado primorosamente.

Lope personaliza la tradición de la novela corta italiana con el recurso de una relación epistolar novelada en el ámbito de su intimidad bajo el disfraz retórico de la escritura por mandato ajeno siguiendo las mañas de *Lazarillo de Tormes*:

No he dejado de obedecer a vuestra merced por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirla; porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para

mí, que aunque es verdad que en el Amadís y Peregrino hay alguna parte de este género y estilo, más usado de italianos y franceses que de españoles, con todo eso, es grande la diferencia y más humilde el modo. (Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, pág. 103¹)

La *captatio benevolentiae* no oculta la verdadera intención del Fénix: conjugar la tradición con un modelo nuevo de narración corta alejado de los cánones y modos de la novela extensa al uso, la pastoril y bizantina, cuyos anteriores logros no habían desafiado los estereotipos genéricos. La comparación con las narraciones mayores no es casual si tenemos en cuenta que Lope ha elegido deliberadamente repartir sus cuatro *novelle* en dos libros poéticos experimentales que ensayan el poema épico-mitológico y el relato corto a la italiana. Asombra la capacidad de reinención de Lope con su planteamiento de renovar el género de la novela corta siendo consciente del insoslayable precedente cervantino de las *Ejemplares*, cuyo magisterio reconoce frente a su inexperiencia en el relato corto, compensado por su facilidad inventiva y por el conocimiento de las fuentes italianas, principalmente las *novelle* de Mateo Bandello, que se habían publicado en España bajo el título de *Historias trágicas ejemplares* en 1589 y cuya edición Lope maneja; en el prólogo de *Las fortunas de Diana* reconoce que

... aunque en España también se intenta, por no dejar de intentarlo todo, también hay libros de novelas, de ellas traducidas de italianos y de ellas propias en que no le faltó gracia y estilo a Miguel Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandello ... Yo, que nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento, me veo embarazado entre su gusto de vuestra merced y mi obediencia; pero por no faltar a la obligación y porque no parezca negligencia, habiendo hallado tantas invenciones para mil comedias ... serviré a vuestra merced con ésta, que por lo menos yo sé que no la ha oído, ni es traducida de otra lengua. (Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, pág. 107)

Al margen de los tópicos de la retórica clásica que Lope administra con soltura (la incapacidad, la escritura contra la propia voluntad, el escribir por orden de otro, la insignificancia de lo ofrecido o la inconveniencia de entregarse a la escritura en edad madura o avanzada) y que se pueden rastrear en Cicerón, Virgilio, Plinio el Joven, Sidonio, Quintiliano, los autores medievales, entre muchos, como variaciones de la tópica de la falsa modestia y del exordio que estudió Curtius (1984: I), para

¹ Citaremos siempre por la edición de Antonio Carreño (Madrid, Cátedra, 2002).

los que se ejercitaron en el género de la narrativa breve los modelos italianos habían supuesto el norte temático y técnico, pues los *novellieri* habían tenido difusión en España, no solo Boccaccio a la cabeza de todos y Bandello, fuente visitada repetidamente por el Fénix para la composición de comedias —según había demostrado Gasparetti (1939), y cuyo periodo de mayor influencia sobre el Fénix se establece en las dos primeras décadas del siglo XVII—, sino también Straparola o Cinthio. En la web del Proyecto de Investigación *Pampinea y sus descendientes: novella italiana y española frente a frente* de la Universidad Complutense de Madrid puede encontrarse una bibliografía de Isabel Colón sobre las relaciones entre los *novellieri* y la novela corta española del siglo XVII. Según anota García López (2005: LXV-LXVI), de todos ellos hubo traducciones tempranas: el *Decamerón* fue traducido durante el siglo XVI pero solo autorizado en 1583 por el Catálogo de Quiroga, tras haber sido incluido en el índice de Valdés; *Le piacevoli notti* de Straparola se tradujo y editó en 1583 (reeditada en 1598 y 1612); las *Hore di recreatione* de Guicciardini fueron traducidas y editadas en 1588; la colección de *Historias prodigiosas y maravillosas* de Bovistau, Tesserant y Belleforest fueron traducidas y publicadas en 1586; se dieron a conocer las *Historias trágicas ejemplares* de Matteo Bandello a través de una traducción francesa en 1589, luego reeditadas en 1603, y los *Hecatommiti* de Giraldo Cinthio lo hicieron en 1592.

Al respecto recuerda Muñoz Medrano (2001):

De cada uno de ellos se hereda una característica que configura la novela corta española. Cada uno aporta un rasgo peculiar de su estilo: de Boccaccio, la forma breve y concisa; de Bandello, la recreación histórica y costumbrista; de Cinthio, las artimañas de las damas y la corriente moralizante.

Jorge García López (2005: LXVI) en el «Prólogo» a la edición de las *Ejemplares cervantinas* recuerda que en el dominio literario español solo existían habas contadas: obras aisladas, como la *Historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa*, las colecciones de *El Patrañuelo* y las *Noches de invierno* de Antonio de Eslava o reediciones de colecciones antiguas como la de *El conde Lucanor* llevada a cabo por Argote de Molina en 1575; también se da el caso de novelas cortas insertas en obras mayores, como las que enhebró Montemayor en la *Diana* o Alemán en el *Guzmán de Alfarache*, tendencia que cobra rédito en el primer *Quijote*. También deberían citarse las novelas comprendidas en el *Cancionero de poesías varias* del Ms. 2803 de la Biblioteca del Palacio Real (1989), editadas por Labrador Herraiz y DiFranco, atribuidas al licenciado Tamariz y a fray Melchor de la Serna (*El sueño de la viuda*,

la *Novela de un estudiante*, la *Novela de Mathea y su marido*, la *Novela de los bandos* y la conocida *Novela del cangrejo*), así como la colección del capitán Pedro de Salazar.

El precedente cervantino de las *Ejemplares* representaba un antecedente insoslayable pues al autor del *Quijote* se le debe la primicia de configurar un género de identidad propia ya emancipado de los autores italianos. Las deudas del escritor con la tradición de la narrativa mayor son palpables: a la novela de aventuras o bizantina y el relato de celoso «Cervantes abrió la puerta a una amalgama de procedimientos afines a los géneros de ficción más frecuentados en la época» (García López, 2005: LXVII), como la novela picaresca, la narración pastoril renacentista, los tintes caballerescos y las estrategias afines a la comedia de la época. Este sincretismo genérico que roza la heterogeneidad narrativa representa su credencial constituyente y, asimismo, el mayor reparo a su consideración dentro del marco de la novela corta al uso. Pero posiblemente sea esta mixtura la que instale al relato breve cervantino en la hora de la contemporaneidad. Concluye García López (*ibidem*):

Percibimos así el valor esencial de la colección cervantina en su contexto histórico: el camino que conduce de la tradición italiana —cercana al *exemplum* o *fabliau* de resultas de la cortesía— al alba de la narrativa moderna.

Las novelas lopescas tampoco se sustrajeron al influjo italiano a pesar de la personalización intimista entre narrador y narrataria que les da carácter y originalidad y la razón por la que Lope se distancia de las cláusulas del marco narrativo convencional aunque el relato obedezca a sus antecedentes y cuyos rasgos de contacto con los *novellieri* se cifran, a juicio de Muñoz Medrano (2001), en

el realismo de algunas situaciones, el predominio de la aventura sobre la sicología, ciertos paralelismos en los episodios, el imperio mismo del amor sensual, la irreflexión de sus protagonistas, que obran por sentimientos, más que por razón, el cambio frecuente del lugar de la acción, la verosimilitud sacrificada en aras de la fantasía.

Del mismo modo las *Novelas a Marcia Leonarda* se alejan de los estereotipos narrativos del relato breve italiano en lo que Lope aporta de su propia cosecha: si bien adopta la extensión larga y la continuidad argumental de los *novellieri* frente a Boccaccio, el Fénix favorece la irrupción del diálogo, ausente casi en las italianas y la interrupción de la ficción narrativa con el concurso de apelaciones, comentarios,

apostillas, ironías, chistes, digresiones y sentencias interpolados en el cuerpo de la obra —los célebres *intercolumnios*— que alejan al lector (en este caso su narrataria) del núcleo argumental principal, que se convierte en Lope en un pretexto para formular una teoría de la *novella*, desviando la consideración del relato de su flujo narrativo al marco que lo contiene, a la periferia de unos paratextos impertinentes que textualizan el proceso mismo con el que se lee, aprecia y escribe la narración. Esta impronta metatextual contamina la concepción de la novela corta italiana en las *novelle* lopescas de suerte tal que las narraciones mismas son un elemento secundario subordinado a la estrategia de la recepción con una interlocutora disfrazada en una identidad que es la responsable factitiva de las narraciones. Lope va más allá: la especulación acerca del arte de novelar se convierte en la materia de las mismas y bien es cierto que esto se lleva a cabo una vez que ya se ha asentado el modelo narrativo gracias a Cervantes. En este caso Lope ha trascendido el umbral de las *Ejemplares* y *cervantiniza* el género más allá de las previsiones del propio Cervantes: Lope en sus relatos breves aplica a la novela corta el mismo tratamiento que el alcaíno a la novela larga con su *Quijote*.

Se ha ilustrado el proceso de flirteo textual del narrador con su interlocutora que se pone de manifiesto cada vez que la paternidad del relato se hace explícita exponiendo sin ambages su omnisciencia, fuera y dentro del relato, como un acto exhibicionista ante su receptora: las citas, autoridades, reflexiones, comentarios, apostillas, paréntesis ilustradores y digresiones funcionan como los apartes en la comedia, y son la credencial de una impostura narradora que pretende deslumbrar a quien lee o cuenta los pormenores de su arte narrativo.

En las *novelle* lopescas, por otra parte, podemos encontrar muchos de los rasgos argumentales de los *novellieri* que Joaquín del Val (*apud* Muñoz Medrano, 2002) citó para la novela corta, a saber: metafísica amorosa del neoplatonismo renacentista, restos de novela pastoril, indicios de novela erótico-caballeresca, rasgos de novela bizantina, elementos de picaresca y cierto costumbrismo. A ello ha de añadirse la conjunción de prosa y verso, mixtura que también se importó de los italianos y de los que Lope pudo haberlo aprendido, según Muñoz Medrano, pues ya Girolamo Parabosco lo emplea en su colección de relatos *I Diporti*, escritos en la primera mitad del siglo XVI. Sin duda, la práctica de insertar composiciones poéticas no solo le llega a Lope de los italianos o de las *Ejemplares* cervantinas: esta costumbre estaba arraigada en las formas novelescas mayores, de las que el Fénix había practicado la novela pastoril (en versión profana y divina) y la bizantina, si bien los asuntos propios de la morisca y picaresca los había trasladado al tablado en algunas

comedias. Entre las formas narrativas coetáneas restaba aún por tantear el molde de la novela corta y el de la acción en prosa de raíz erudita y celestinesca, fronteriza en el teatro o identificable con él, que llevó a cabo en *La Dorotea*, cuando ya escribía para experimentar y no solo para vivir. Con las *Novelas a Marcia Leonarda* Lope acota las posibilidades narrativas que su tiempo y la tradición le ofrecían. Y aprovechó el concurso del verso en la prosa para alinear las narraciones de sus relatos breves.

En el océano bibliográfico cervantino apenas hay trabajos sobre la función de la poesía en la novela corta: a los trabajos de Alban Forcione (1982), Antonio Prieto (1987) y Monique Joly (1993) se suma un artículo de Alcalá Galán (1999: 33) que analiza el desplazamiento de la poesía citada en la narración y su progresivo dialogismo:

Al convertirse en cita de un texto novelístico la poesía se vuelve dialógica, se contamina de las resonancias del contexto y se rompe la relación de parentesco del texto con la presencia de la voz autorial. En la literatura del siglo XVI y del tiempo de Cervantes la mezcla de géneros era un uso común y la inserción de poemas en textos narrativos no solo constituía una práctica habitual sino que era necesaria en géneros como la novela pastoril. Pero la práctica corriente de intercalar poemas en la prosa narrativa no es causa para que no se aprovecharan deliberadamente las posibilidades y cualidades que la poesía citada ofrecía a la novela.

Si comparamos las poesías insertas en las *Ejemplares* con las de las *Novelas a Marcia Leonarda* la antología poética cervantina «comienza a escasear», según comenta Adrián Sáez (2016: 77) en su introducción a la edición de las *Poesías* de Cervantes, al compararlas con *La Galatea*, el *Persiles* o el *Quijote*, y sufre la misma desproporción que la lopesca: frente a la abundancia en *La gitanilla* o *La ilustre fregona* en las otras la presencia es menor y su intervención en la narración menos intensa; del mismo modo Lope concentra el *furor* poético en *Las fortunas de Diana* en menoscabo de las restantes: la razón no es otra que la naturaleza pastoril de esta *novella* lopesca, ámbito en el que la poesía irrumpe para dar entrada a los cantos eglógicos y a las variaciones filosóficas sobre el amor.

Como anota Carreño en su edición (2002), en *Las fortunas de Diana* domina el romance, forma estrófica idónea para el canto de todos los personajes que los entonan: uno de ellos, «Entre dos álamos verdes», fue musicado por su amigo Juan Blas de Castro, a quien citará en *La prudente venganza*, e incluido en el *Cancionero musical y poético de Claudio de la Sablonara* (compilado entre 1599 y 1633).

En los relatos pastoriles la oralidad que deviene del canto se corresponde con la efusión sentimental pues contar(se) y cantar son una misma esencia: no en vano el origen de la novela fue el cuento. Además Lope añade otros tres romances que forman el ciclo de las selvas amorosas: «Selvas y bosques de amor», «Verdes selvas amorosas» y «Selvas, en mi vida tuve», escritos probablemente antes de la novela, según anota Rico (Carreño, 2002: 164, 179n): como los mansos, las ruinas, la rosa, las barquillas, las soledades, Belardo, Filis o Zaide, Lope acostumbra a organizar series poemáticas sobre un motivo inicial reiterado; el tópico de la selva o silva es imagen del amor desordenado o en desequilibrio asociado a los celos, al dolor, a la ausencia o a la palinodia que dan pie a la *descriptio puellae* en reverso del estado contradictorio de la dama travestida para sostener la usurpación de identidad:

Pero ya, selvas amigas,
 soy por mi bien de otro dueño
 tan hermoso que parece
 de imaginaciones hecho.
 Verdes y pintados son
 sus ojos; mirad, os ruego;
 si esto se llama pintado
 ¿qué será lo verdadero?
 Cuanto los miro me admiro,
 y que es milagro sospecho
 que siendo soles pintados
 despidan rayos de fuego.
 En ellos viven dos niñas,
 no como los ojos bellos
 pintadas, sino pintoras,
 pues me retratan en ellos.
 Este cielo de sus ojos
 permite a dos arcos negros
 por amistad hermosura,
 que no es poco junto a ellos.
 Naturaleza y la diosa
 que vuestros prados amenos
 visten por abril y mayo
 en su boca compitieron.
 Y aunque os dio la primavera
 la rosa en honra de Venus,
 perdió con la de sus labios
 donde yo también me pierdo.
 De dos corales la hizo;

mas las perlas que vi dentro
 su misma risa las diga,
 que yo turbado no acierto.
 Sus manos son de marfil,
 y flechas de amor sus dedos,
 porque a ser de nieve el sol
 hubiera rayos de hielo.
 [...]
 De esta belleza que digo,
 seis años anduve huyendo,
 pero en un hora de amor
 le pago cuanto le debo.

(Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, págs. 170-171)

Se mantienen aquí las tres características que Montesinos señaló: la extensión, el ritmo en cuartetas y el abandono de la ficción autobiográfica propia de los romances pastoriles y moriscos. Sánchez Jiménez (2018) en su edición de los *Romances de senectud*, a los que pertenecen los de las *Novelas a Marcia Leonarda*, matiza que este romance se distancia de los otros porque canta, no infortunios, sino la dicha amorosa a pesar del fantasma de los celos que se recoge al final de la composición y recuerda que «para Lope el temor de perder el objeto amado es consustancial al amor» (2018: 27). El juego de escisión de las voces poéticas aquí genera un efecto casi sarcástico pues Diana canta este romance en hábito de varón figurando los efectos del enamorado pero con la descripción de sí misma (o, si nos dejamos llevar de la tentación, en trasunto extratextual de la propia Marta de Nevarres, porque «los ojos de la pastora amada son intensamente verdes» como recuerda Sánchez Jiménez [*ibidem*])). También merecen destacarse los juegos conceptistas con los que Lope revitaliza la vieja tradición petrarquista. Sin embargo, el romance es autorreferencial: Diana se descubre a sí misma en el objeto poético que enuncia y esta delación disfrazada congenia con el tono metatextual de las novelas cortas lopescas toda vez que el yo poético se formula en clave simulada, exteriorizado de sí mismo, pero desvelando sus propios sentimientos hacia Celio.

Según anota Carreño, Montesinos recuerda que muchos de estos romances gozaron de vida previa y algunos aparecieron en la compilación *Primavera y flor de los mejores romances*, recogida por Pedro Arias Pérez el mismo año de la publicación de *La Filomena*, que acoge a seis de los que aparecen en las *Novelas a Marcia Leonarda*. También aparecieron en otros romanceros y cancioneros en diferentes versiones y algunos fueron a parar directamente a la antología de Arias Pérez antes

de ser incluidos en las *novelle*. En otras ocasiones Lope, en su alarde intelectual, traduce a versos referencias de la *Eneida*, de las *Epístolas* de Ovidio, a Claudiano, cita al Marqués de Santillana o cierra la última de las novelas con una *recolectio* en décima, con apostilla a su inventor rematando el relato, donde aúna dedicataria, narrador y narrataria bajo disfraces narrativos, dioses y un elogio heroico a la casa de Guzmán. Aunque predomina la forma del romance Lope también hace concurrir en sus *novelle* un diálogo en redondillas, décimas solas, en epitafio o como glosa de un mote que sí está en consonancia con el estado de turbación de Diana, aunque se haya afirmado que la inclusión de algunas composiciones en el relato es arbitraria y que «los personajes cantan aquellos versos como podrían cantar otros cualesquiera» (según apostilla Carreño de Montesinos en su edición): no siempre es así, como la redondilla que da pie a la glosa:

Por entre casos injustos
me han traído mis engaños,
donde los daños son daños,
y los gustos no son gustos.

(Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 147)

En *La prudente venganza* Fabio y Antandro cantan una glosa sobre un mote lírico que componen un madrigal sobre un tono de Juan Blas de Castro, y le sirve a Lope para deslizar su admiración por el músico. Se ha advertido la oralidad y la naturaleza dialógica de las *Novelas a Marcia Leonarda*: a esa intimidad de fingida expresión amebea entre narrador y narrataria (solo escuchamos a Marta en boca de Lope) contribuyen los paréntesis líricos de las *novelle*, donde el relato se funda en el decir contado y cantado y donde la narración se explica no solo en el intercolumnio sino en la propia expresión lírica anexada a la narración, que la expande y la matiza, como una apostilla crítica más. Las composiciones cantadas aquí, a pesar de su neutralidad por la universalidad de los motivos y reflexiones derramados en romances, glosas, décimas, sextinas aliradas o redondillas toda vez que predomina el tono amoroso o pastoril, se engarzan como apéndices poéticos donde los personajes reflexionan sobre sí mismos o los otros ampliando las dimensiones del relato en el *tempo* lírico que no solo suspende el flujo de la narración sino que la interpreta. La función de la poesía en estas novelas cortas se puede explicar, en parte, por la aguda metaliterariedad del conjunto y por la ironía lúdica —a la *maniera* cervantina— con la que Lope interviene (en) sus relatos. Desde esta perspectiva las poesías insertas en sus narraciones breves no son inocuos suplementos de la trama pues en las

Novelas a Marcia Leonarda la prioridad metatextual ha dislocado la jerarquía del relato: el centro no lo constituye la evolución de la línea argumental de la ficción sino los aditamentos externos que la interrumpen y analizan suspendiendo en todo momento el principio de la representación literaria con comentarios no siempre en continuidad con la anécdota novelesca: aquí la ficción narrativa cede paso a intervenciones foráneas sobre aspectos de la actividad del narrador y del arte de narrar donde Lope gira sobre sí mismo para contemplarse en el espejo de la paternidad literaria, ponderando la condición profesional del escritor con su inventario de exhumaciones críticas y su concurso de autoridades para legitimar su probidad novelesca, a pesar de que no subyace en ellas un verdadero sustrato sistemático de especulación teórica sobre el arte narrativo. Desquiciado el marco de la ficción del centro del relato a la periferia metatextual, Lope subordina todo a la especulación aunque lo disfrace con la petición de su narrataria como causa inductora de la escritura de las *novelle*: como se ha apuntado es el flirteo amoroso, el escribir para alguien concreto (para unos ojos verdes) lo que desvela la voz oculta que regresa sobre su propia letra. Y Lope desemboca en Lope. Por otra parte, la inclusión de estas narraciones cortas en sendos libros poéticos, según se ha comentado, parece deberse a dos razones: la ausencia que Lope les concede como género autónomo (frente a Cervantes), otra disidencia del Fénix a quien no le parecen correctos los patrones cervantinos de la ejemplaridad, y las interferencias tradicionales del verso en la prosa, ya no solo en la identidad de la novela sino en la inclusión de poemas líricos que subrayan el carácter misceláneo de *La Filomena* y *La Circe*. También se advierte, de *Las fortunas de Diana* a *Guzmán el Bravo*, una progresión gradual en los comentarios independientes de la intriga narrativa y un acrecentamiento de los juicios en controversia o de las reflexiones sobre la anécdota del relato, de forma que este aumento de lo paratextual centraliza el interés del narrador y justifica en las *novelle* de *La Circe* menor atención a los interludios líricos. Al respecto Julia Barella (1988: 37) en su introducción a las *Novelas a Marcia Leonarda* recuerda el influjo de Ariosto toda vez que

también nuestro autor busca la medida en la expresión de los estados pasionales, para lo cual gusta de introducir comentarios cultos o citas de autoridades, que distancien al lector y enfrien el discurso del personaje. Lope acierta al utilizar este recurso, pues, como dice Pabst, «cuanto más se acerca la pericia a su punto culminante, tanto más retrocede y se ausenta la ornamentación».

El cantar en el relato es paralelo al contar fuera de él y ambos descubren análogos procedimientos de otro tipo de comunicación: en la ficción las poesías erigen el mundo interior, a menudo atribulado y normalmente expuesto con serena contención, de los personajes; el contar el relato externamente avisa de una familiaridad delatadora entre el contador y su lectora, de forma que el acto mismo de leer o contar el relato se asume como el descubrimiento de un texto entre líneas que descubre no solo el decir sino el querer decir del escritor, según Loureiro, a resultas de lo cual Lope se discute a sí mismo y discute a la tradición de la novela corta al propiciar una enunciación a veces contraria al discurso ficticio: con ello Lope se instala en la narratividad moderna porque el texto narrativo contiene su reverso negador e irónico al modo cervantino. Y esta escisión de la ficción en un discurso que la interviene se genera en parte por los *intermezzi* líricos que no solo despliegan el mundo interior con modos literarios convencionales —vengan o no al caso de la fábula— sino que subrayan la oralidad de las *novelle*, refieren intertextualidades de la propia producción lírica de Lope, tan aficionado como era a la autocita y a la autorreferencialidad, coadyuvan a la suspensión del *tempo* narrativo, y recuerdan la presencia inducida y diferida de la interlocutora, con quien dialoga continuamente el narrador. Las poesías en las *novelle* lopescas constituyen otra de las estrategias de exhibición del escritor, que se sabía un excelente poeta, frente a su lectora. En un género que tanteaba y ensayaba por vez primera, las composiciones poéticas insertadas le otorgaban el aval y la seguridad que despachaba como poeta dramático y lírico. Y para ello introdujo el subterfugio de una lectora que parecía comentar e interferir sobre la acción y cuya presencia tangible queda así justificada. En un género narrativo en el que era novel, la interlocutora no solo ordena la escritura del relato sino que se arroga la licencia de emitir valoraciones sobre él, que parecen enmendar el flujo de la ficción y que siguen al paso de la acción principal. De ahí la implícita epistolaridad de las *novelle*, como reconoció Zamora Vicente (1961, aunque citamos por la reedición de 2002), que mimetiza la estructura de una misiva con encabezamientos («Yo serviré a vuestra merced», «Mandóme vuestra merced escribir una novela») y apelaciones finales como fórmulas de despedida («Éste fue el fin de Felisardo, ésta la desdicha por la honra») con la promesa de escribir un nuevo relato («... y Silvia, criando aquella desdichada prenda suya, que si creciere, como en las comedias, tendrá vuestra merced la segunda parte»): las *novelle* se forjan así como un experimento lírico-narrativo a modo de prolongado billete amoroso del autor a su lectora, con la que constantemente dialoga. Anota Zamora Vicente (2002):

Las cuatro novelas están tan estrechamente concebidas en torno al encargo de Marta de Nevares, que más bien podían llamarse *novelas epistolares*. Con gran frecuencia saltan en los renglones apostillas directamente dirigidas a la lectora: «*Atrévome a vuestra merced* con lo que se me viene a la pluma, porque sé que como no ha estudiado retórica, no sabrá cuánto en ella se reprenden las digresiones largas». «*A vuestra merced*, ¿qué le va ni le viene en que hablen como quisieren de Garcilaso?», dice en otra ocasión. En otro momento, al describir el vestido de la heroína, Laura, que corretea por un jardín, descuidada, dice: «Caerá *vuestra merced* fácilmente en este traje, que, si no me engaño, *la vi en él* un día tan descuidada como Laura, pero no menos hermosa». En el momento cumbre de la novela tercera, el diálogo se entabla directamente: «Realmente, señora *Marcia*, que cuando llego a esta carta y resolución de Laura, me falta aliento para proseguir lo que queda...». Algo muy parecido ocurre cuando, al llegar a poemas o versos intercalados, dice a Marcia que puede saltarlos sin leerlos, si así le parece. Sí, novelas epistolares, novelas que son, en realidad, como un diálogo mantenido en el papel, obnubilada la mente de Lope por el expreso deseo de Marta, anhelante de hacer de él un novelista. Las cuatro novelitas comienzan igual: con una alusión directa al mandato de Laura, que sirve de introducción al texto de la trama. ¿No equivalen esas palabras, saltando las distancias, al encabezamiento de una carta? Creemos que sí. Las novelitas terminan también de una manera análoga: con un vocativo a Marcia, trayéndola desde la anonimidad del lector al diálogo y a la consideración directa. Estas cuatro llamadas, ¿no equivalen a una despedida de carta, sobre todo si tenemos en cuenta que en ella se invita a la reflexión sobre lo dicho y a esperar la próxima? Sí, no hay duda. Las cuatro *Novelas a Marcia Leonarda* son cartas desmesuradas, cartas también dentro de la increíble hipérbole en que la pasión le hacía vivir. Las constantes intervenciones de tú a tú, que esmaltan el texto, aumentan tal sensación.

Cabría considerar la vinculación de la epistolaridad de las *novelle* con las composiciones poéticas que Lope administró en los libros mayores, *La Filomena* y *La Circe*, en los que el molde de la epístola poética es uno de los géneros líricos más representados y parecen *dialogar* con la envoltura de las *novelle* como billetes amorosos narrativos en conjunción con las epístolas líricas extranovelescas del conjunto.

En este terreno vacilante que suponía para Lope la novela corta mimetiza usos de los géneros narrativos mayores: *Las fortunas de Diana* presenta rasgos de la novela de aventuras o bizantina con trazas pastoriles; *La desdicha por la honra* transparenta visajes de los relatos de cautivos y de la comedia de honor; *La más prudente venganza* es la prosificación de una comedia amorosa y *Guzmán el Bravo*

es una historia de honor y cautividad, de modo que hay un visible cambio de estrategia de Lope desde la primera a la última de sus *novelle* en un territorio narrativo que explora y que no domina: según Barella (1988: 39), el Fénix tenía más presente el modelo cervantino en *Las fortunas de Diana* y se proyectaba en un público más culto, pero en las otras se refugia aún más en su narrataria y en su propia autoevaluación con la voz que indaga *desde dentro* en el relato, previniendo críticas adversas, y en las tres restantes escribe sus historias con la perspectiva que no tenía al ensayar la primera cuando acudía al palimpsesto de los relatos caballerescos y a los cuentos de tradición oral.

Las poesías en las *novelle*, por otra parte, también contribuyen a la técnica de individualización que se percibe en las novelas cortas del Fénix al desplazarse el interés del relato de los personajes de la fábula a la interlocutora externa del marco narrativo: sin embargo, las composiciones líricas que tapizan la narración sí mantienen la tensión poética que se le exige al verso como expresión del sujeto en su radical y aislada singularidad; lo que obran en el paratexto los intercolumnios lo hacen efectivo las poesías en el seno de la ficción novelesca, poemas que, en todo caso, novelizan la exposición del caso personal del yo poético. Y así tenemos poemas líricos novelables en el interior de novelas líricas y epistolares —y fuera de ellas en los poemas mayores que sustentan la identidad épico-mitológica de *La Filomena* y *La Circe*—, que se afirman en el cantar y en el contar, concebidas en la misma dimensión oral que la poesía.

Concluimos: en la oscilación semántica entre los términos y géneros del romance (narración larga) y novela (relato corto), José Manuel Blecua afirmaba que don Quijote es la historia de un hombre que quiso convertir su novela en romance; para nosotros y en sentido inverso Lope, sin embargo, es el narrador que quiso convertir su romance en novela.

OBRAS CITADAS

- ALCALÁ GALÁN, Mercedes, «Teoría de la poesía en Cervantes: poesía citada en la novela», *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 5. 2, 1999, págs. 27-43.
- BARELLA, Julia, «Introducción» a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Júcar, 1988, págs. 15-39.
- BLECUA, José Manuel, «Introducción» a *La Filomena*, en Lope de Vega, *Obras Poéticas. Rimas / Rimas sacras / La Filomena / La Circe / Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed., introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, págs. 553-565.
- Cancionero de poesías varias. Manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid*, ed. de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco y prólogo de Maxime Chevalier, Madrid, Patrimonio Nacional, 1989.
- COLÓN, Isabel, *Bibliografía sobre las relaciones entre los «novellieri» y la novela corta española del XVII*. En Proyecto de Investigación *Pampinea y sus descendientes: novella italiana y española frente a frente*, Universidad Complutense de Madrid [Disponible en: <https://www.ucm.es/pampinea/bibliografia-sobre-las-relaciones-entre-los-novellieri-y-la-novela-corta-espanoladel-xvii> Consulta: 14 septiembre 2020.]
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1984, vol. I.
- DÍAZ MIGOYO, Gonzalo, «Escrilectura amorosa de la novela. *Las novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Quimera. Revista de Literatura*, VI-VII. 21-22, julio-agosto 1982, págs. 54-56.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, María Ángeles, *Tradición e innovación en las «Novelas a Marcia Leonarda» de Lope de Vega*, New York, Peter Lang, 2013.
- FORCIONE, Alban K., *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four «Exemplary Novels»*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, «Prólogo» a Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. de Jorge García López, estudio preliminar de Javier Blasco y presentación de

- Francisco Rico, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2005, págs. XLV-CXVII.
- GASPARETTI, Antonio, *Las «Novelas» de Mateo María Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega Carpio*, Salamanca, Cervantes, 1939.
- JOLY, Monique, «En torno a las antologías poéticas de *La gitanilla* y *La ilustre fregona*», *Cervantes*, XIII, 1993, págs. 5-15.
- LOUREIRO, Ángel G., «La aventura de la escritura en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Hispanic Journal*, VI, 2, 1985, págs. 123-126.
- MUÑOZ MEDRANO, M^a. Cándida, «Aproximación a las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 18, 2001, s. p. [Disponible en: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero18/marciale.html> Consulta: 10 octubre de 2020.]
- MUÑOZ MEDRANO, María Cándida, «Fuentes italianas para la novela corta del siglo XVII: las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Lemir. Revista de literatura española medieval y del Renacimiento*, 6, 2002, s. p. [Disponible en: <http://parnaseo.uv.es/lemir/revista/revista6/munoz/munoz.htm> Consulta: 3 de septiembre de 2020.]
- PRIETO, Antonio, «Cervantes poeta», en *La poesía española del siglo XVI*, II: *Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra, 1987, págs. 723-736.
- RABELL, Carmen R., *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer 'novelas'*, London, Tamesis, 1992.
- ROZAS, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990.
- SÁEZ, Adrián, «Introducción» a Miguel de Cervantes, *Poesías*, ed. de Adrián Sáez, Madrid, Cátedra, 2016.
- VEGA, Lope de, *La Filomena*, en *Obras poéticas*, edición, introducción y notas de José Manuel Bleca, Barcelona, Planeta, 1983.
- WARDROPPER, Bruce W., «Lope de Vega's Short Stories: Priesthood and Art of Literary Seduction», en *Medieval and Renaissance Studies. Proceedings of the Southeastern Institute of Medieval and Renaissance Studies*, ed. de John L. Lievsay, Durham, Duke University Press, 1968, págs. 57-63.

YNDURÁIN, Francisco, *Lope de Vega como novelador*, Santander, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, 1962.

ZAMORA VICENTE, Alonso, «*Novelas a Marcia Leonarda*», en *Lope de Vega: su vida y su obra*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, s. p. (1ª. ed.: Madrid, Gredos, 1961). [Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lope-de-vega---su-vida-y-su-obra-0/html/ff6cd9f4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_18.html#I_24 Consulta: 20 septiembre 2020.]



RETRATO DE UN ARTISTA NADA ADOLESCENTE

Antonio CARREIRA

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles (España)

a.carreira@telefonica.net

Recibido: 20 de noviembre de 2020

Aceptado: 23 de diciembre de 2020

<https://doi.org/10.14603/8I2021>

RESUMEN:

Presentación de Góngora como poeta precoz, cuya fama se cimentó desde muy pronto en el género satírico-burlesco, hasta el punto de parecer impropio de su ingenio cualquier otro más noble que practicase. En especial, se revisa su rivalidad con destacados poetas de su tiempo, como Lope de Vega y Jáuregui, quienes le profesaron una admiración teñida de resentimiento, a la que Góngora respondió con burlas de poco calado, alguna de las cuales ni siquiera son de segura autenticidad.

PALABRAS CLAVE:

Luis de Góngora y Argote; género satírico-burlesco; sátira personal; rivalidad de ingenios; Góngora frente a Lope de Vega y Juan de Jáuregui.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 8 (2021) / ISSN: 2297-2692

PORTRAIT OF AN ARTIST NOT AT ALL A YOUNG MAN

ABSTRACT:

Presentation of de Góngora as a precocious poet whose fame was based, since quite early, on the satirical and burlesque genres, to the extent that any other, more noble, genres he attempted seemed alien to his spirit. In particular, we examine his rivalry with important poets of the time, such as Lope de Vega and Jáuregui, who felt for him an admiration flavored with resentment, to which Góngora replied with low intensity attacks, some of which are of dubious authorship.

KEYWORDS:

Luis de Góngora y Argote; Satire and Burlesque; Personal Satire; Poet Rivalries; Góngora versus Lope de Vega and Juan de Jáuregui.



Góngora estuvo 200 años en el purgatorio; salió de él a comienzos del siglo XX, y hoy hemos vuelto a considerarlo, como lo fue en su tiempo, si no el mayor, uno de los mayores poetas de lengua española. La fama de los genios no la da su calidad intrínseca sino su grado de aceptación por un público, por nosotros. Recordemos que hoy el padre de la música es, sin sombra de duda, Juan Sebastián Bach. Pero a Bach ni sus propios hijos lo siguieron, algunas de sus mejores partituras tardaron un siglo en interpretarse, y otras se encontraron protegiendo los tallos tiernos de unos arbolillos. Así de variable es el juicio humano. Con Góngora ocurrió algo similar, y no es casualidad que poetas modernos hayan puesto las cosas en su sitio al conmemorar el tricentenario de la muerte de don Luis con variedad de actos y escritos. Gerardo Diego publicó en 1927 una *Antología poética en honor de Góngora* que reúne poemas gongorinos de cuarenta autores, desde el siglo XVII hasta Rubén Darío. En 2011 se presentó en Córdoba el libro *Cisne andaluz*, debido al poeta Carlos Clementson y subtítulo *Nueva Antología poética en honor de Góngora*, que, abarcando solo un siglo, recoge versos de sabor gongorino o dedicados a Góngora por un centenar de poetas actuales en varias lenguas, desde Rubén Darío hasta Pere Gimferrer¹. Tanto el olvido como la recuperación son fenómenos extremos y nunca vistos, que no deberían darse en una sociedad culturalmente madura. Esperemos que en lo sucesivo Góngora se mantenga ya sin sobresaltos en el lugar que le corresponde.

Ahora Góngora está bien editado, al alcance de todos, incluso alguno de sus mejores manuscritos circula por internet. ¿Qué nos falta, pues, para disfrutar de su obra? En primer lugar, perder el miedo. Pondré un solo ejemplo: Góngora escribió una de las mejores comedias del Siglo de Oro, *Las firmezas de Isabela*, que valía por mil, según Gracián. Pues para vergüenza nuestra, sigue sin estrenarse. No se ha estrenado por miedo a su autor. La comedia no es más complicada, en cuanto al enredo, que otras de Tirso o del mismo Lope, y todos sabemos que en este tipo de dramas la puesta en escena simplifica cosas difíciles de captar en la lectura. El lenguaje sí es más suntuoso de lo habitual, pero tampoco demasiado; lo único que requiere es actores que sepan decir el verso.

En segundo lugar, necesitamos recuperar la cultura de aquel tiempo, que puede cifrarse en las humanidades más difundidas: la Biblia, Virgilio, Horacio, Marcial, Claudiano; la mitología griega a través de Ovidio, y algo de la vieja ciencia

¹ De él hemos hablado en Carreira (2015), también incluido en Carreira (2021).

suministrada por Plinio el Viejo. Nada que requiera grandes esfuerzos: hoy existen muy buenas traducciones de los clásicos al alcance de cualquier fortuna. Es incluso un placer adicional ir desentrañando las referencias a esos textos, que constituyen en sí mismos una lengua de segundo grado parecida a la que forman el romancero viejo, el refranero o los cuentecillos populares que todo el mundo sabía, y de los que los poetas echaban mano para organizar sus conceptos.

En último lugar, hay que tener presente que la poesía, sobre todo la lírica, es un género literario muy próximo a la música, donde las palabras forman un absoluto en el que nada sobra ni falta y en el que nada se puede variar sin destruir el poema. La fruición de la forma apenas existe en la novela, y menos aún cuando está traducida. En la poesía, en cambio, lo es casi todo. No debemos olvidar que la poesía no se construye con ideas políticas, ni con realidades históricas, ni con honduras metafísicas, sino con palabras. Los poetas son quienes mejor saben decir las cosas que a todos nos afectan, por eso los antiguos creían que el poeta es un ser semidivino, tocado por la gracia de los dioses. Góngora es muy guasón, y en un romance juvenil se pinta a sí mismo en la serrezuela de Córdoba «ya cantando orilla el agua, / ya cazando en la espesura / del modo que se ofrecían / los conejos o las musas», según dicen sus propios versos. Pero no hay que tomarlo en serio: para él una musa es mucho más que un conejo, de ella depende todo, es decir, de la inspiración, del trabajo, de la autoexigencia, y, por supuesto, de las dotes naturales, ya que el poeta nace, no se hace. Ahora bien, la poesía es como una partitura, hay que saber interpretarla, convertirla en sonido. Quien solo se interese en el contenido conceptual, o quien la lea como prosa, sin atender al sistema rítmico que cada poema instaure, hará el triste papel del sordo que asiste a un concierto o del músico que desafina sin darse cuenta.

En nuestro Siglo de Oro hubo muchos poetas buenos, épicos, líricos y dramáticos. Pero en la lírica hubo dos fundamentales, que constituyen el canon de obligada referencia: Garcilaso de la Vega a comienzos del siglo XVI, y Góngora entre el XVI y el XVII; si se necesitaran pruebas, bastaría recordar que son los únicos poetas cuya obra fue objeto de comentarios extensos, manuscritos e impresos. Góngora muere en mayo de 1627, y unos meses después se publica su poesía con el título *Obras en verso del Homero español*. Góngora no fue poeta épico, por lo que la comparación con Homero no es muy apropiada, pero significa algo que todos admitían: así como Homero era el padre de la poesía griega, Góngora era la cima de la poesía castellana. Otros consideraban que había como un antiguo testamento, representado por Garcilaso, y uno nuevo inaugurado por un mesías: Góngora. Mucho se

han aireado y discutido las polémicas, las rencillas y las rivalidades en torno a Góngora y su obra. No debemos sacarlas de quicio ni darles más importancia de la que tienen. La polvareda que levantaron sobre todo las *Soledades* se debe precisamente a su altísima calidad, inexplicable para quienes tenían la cabeza llena de las supuestas reglas antiguas. Pero a los demás, que son la mayoría, aquella poesía los fascinó, como la comedia creada por Lope, que también se saltaba las normas. Góngora renovó el lenguaje poético de su tiempo y pronto de él aprendieron todos, y todos lo admiraron, incluidos sus rivales, como Lope, su contemporáneo, Jáuregui y Quevedo, en la siguiente generación. Y no solo los líricos: Calderón, por ejemplo, es inconcebible sin Góngora, como lo es buena parte de la novela cortesana. Si se suprimiera Góngora, desaparecería asimismo la mejor poesía portuguesa, brasileña e hispanoamericana del siglo XVII. La obra de Góngora renueva la lengua castellana apelando al latín, a su libertad sintáctica que origina los hipérbatos, a los cultismos de acepción o de forma, porque Góngora sabía que la lengua española, como hija de la latina, podía acudir a ella con pleno derecho. Y sabía también que en la Antigüedad había habido dos fuentes inagotables: de un lado, la Biblia; de otro, la mitología y la historia de Grecia y Roma, ámbitos en que se mueve como por su propia casa. A eso le llamamos hoy culteranismo. Pero Góngora es también consciente de que la gran poesía en su tiempo viene de Italia. Sus sonetos juveniles, sus canciones, algunos de sus romances, aunque castellanos en cuanto a la métrica, están plagados de *concetti*, recursos retóricos y poéticos que los italianos habían puesto en circulación desde Dante y Petrarca, y que habían culminado en Ariosto, y luego en Tasso. A ese tipo de literatura, llena de juegos de palabras, nosotros le llamamos conceptismo, y Gracián nos enseña, en su *Agudeza y Arte de ingenio*, que Góngora es su máximo representante.

El título de esta ponencia alude a un hecho algo insólito: Góngora, nacido en 1561, fue famoso ya en su juventud, cuando se le pidió un poema al frente de la versión española de *Os Lusíadas*, y de eso no hay duda, ya que tanto la fecha del nacimiento de Góngora como la de publicación del libro son seguras. Tenía entonces 19 años. Con la misma edad habría compuesto una de sus obras maestras: el romance «Hermana Marica», también de 1580 según el ms. Chacón. De 1581 sería la letrilla «Ándeme yo caliente», que parece obra de un viejo, su locutor abomina de la política, del amor, de los negocios: solo le apetece vivir bien. Del mismo año es «Da bienes Fortuna», que lo muestra muy desengañado de la justicia. En un romance de 1582 advierte a las mozas que procuren divertirse, que luego viene la vejez cargada de males. El colmo del desparpajo se da en una letrilla de 1583, cuando el

poeta tiene 22 años, que glosa esta cabeza: «Manda Amor en su fatiga / que se sienta y no se diga, / pero a mí más me contenta / que se diga y no se sienta», postura difícil de conciliar con la de los sonetos petrarquistas de esa época. En varios romances de esos años se ríe de sí mismo y de sus amadas, mostrándose ya muy harto de veleidades. De 1585 es el soneto magistral en que expresa su nostalgia por Córdoba. Y ese mismo año compone la primera de sus obras haciendo chacota de un colega: el romance «Ensíllenme el asno rucio», que parodia otro célebre de Lope de Vega². En 1587, llevado por su fama, compone un largo romancillo que es un autorretrato burlesco: «Hanme dicho, hermanas», y al año siguiente le toca el turno a Madrid, flamante corte de Felipe II, en tres sonetos: «Grandes, más que elefantes y que abadas», «Tengoos, señora Tela, gran mancilla» y «Duélete de esa puente, Manzanares». Ese año 1588, cuando Góngora cuenta 27, se mofa de sus propios amoríos en dos romances. Poco después, compone otro, que es el primero de irrisión mitológica: «Arrojose el mancebito», sobre la leyenda de Hero y Leandro. Todavía en 1590, aun no cumplidos los 30, vuelve a reírse de sus amores frustrados en dos romances más. Del año siguiente es la letrilla «Buena orina y buen color / y tres higas al doctor», estribillo bastante expresivo, y de nuevo en romances pone en solfa dos elementos de una ciudad querida, Toledo: el río Tajo y el castillo de san Servando. La producción de don Luis, al terminar el siglo XVI, no llega al centenar de poemas, casi todos breves y desenfadados, pero su alta calidad da que hablar en los corrillos, tanto que más adelante sus adversarios le reprocharán haberse apartado de aquella senda, como si un buen poeta joven no tuviese derecho a madurar y cambiar de rumbo.

Hasta ahora Góngora, si se prescinde del romance que parodia a Lope (y que podría haber creído obra de Liñán, al que lo atribuye un buen ms.), ha dejado bastante en paz a sus colegas, incluso ha dirigido un par de sonetos encomiásticos a un paisano suyo, Juan Rufo, pronto dedicará otros dos y unas décimas al también poeta conde de Salinas, y años más tarde poemas a don Luis de Ulloa, a Soto de Rojas, al conde de Villamediana y a Paravicino, aparte alusiones elogiosas a Baltasar de Medinilla y al Dr. Mira de Amescua en una carta de 1614. Vamos a ver cómo le fue con los restantes. Recordemos que la sátira en su origen es una composición seria, como son las de Juvenal, el mayor satírico de la Antigüedad, a quien Góngora sigue en sus tercetos «Mal haya el que en señores idolatra», de 1609. Lo que apenas practica Góngora es la sátira personal; prefiere la burlesca, en la que no busca afean algo sino

² Cf. José Rico Verdú (1993).

hacer reír. Para examinar esta parcela de su obra hemos de apartarnos de la poesía segura, puesto que las sátiras o burlas personales fueron excluidas, por el mismo poeta, de su principal testimonio: el ms. Chacón. Un soneto ausente de ese manuscrito, aunque no es satírico ni burlesco, se refiere «a cierto señor que le envió *La Dragontea* de Lope de Vega», libro impreso en 1598, probable fecha del poema. En él se encuentra la crítica más templada de todo el rifirrafe: el primer terceto hace justicia al Lope lírico, que apenas había publicado nada en ese género: «La musa castellana bien la emplea / en tiernos, dulces, músicos papeles, / como en pañales niña que gorjea». Pero antes, el segundo cuarteto menciona con cierto desdén el libro recibido: «Para ruido de tan grande trueno / es relámpago chico: no me ciega; / soberbias velas alza: mal navega; / potro es gallardo, pero va sin freno». En ello no le falta razón, porque ciertamente *La Dragontea*, uno de los primeros libros de Lope, no es de lo mejor suyo. Ese mismo año 1598 aparece la primera sátira, enderezada no contra la *Arcadia* también de Lope, sino contra el escudo de Bernardo del Carpio, orlado de 19 torres, que el poeta estampó en la portada de ese libro como si tal héroe legendario fuese su antepasado: «Por tu vida, Lopillo, que me borres / las diecinueve torres de tu escudo, / porque, aunque tienes mucho viento, dudo / que tengas viento para tantas torres», etc. Góngora, con 37 años, uno más que Lope, es ya hombre maduro, y lleva mal esas muestras de vanidad, sobre todo viniendo de alguien de origen humilde; Lope, hijo de un bordador, no podía presumir de hidalguía ni anteponer el *don* a su nombre ni mucho menos exhibir escudo nobiliario en sus obras, detalles que entonces tenían mucha importancia.

Lope de Vega escribe algunos sonetos de verso agudo ya a fines del s. XVI: uno de ellos, como ha mostrado Antonio Alatorre, usa el primer verso de otro, también agudo, de Garcilaso, que suscitó polémica entre sus comentaristas: «Amor, Amor, un hábito vestí». De fecha próxima es el perteneciente a la comedia *Los locos por el cielo*: «Pues ya murió el pastor Melquisedec», cuyas palabras-rima son casi todas antropónimos bíblicos: Melquisedec, Aserot, Astarot, Abimelec, etc., alguno tal vez inventado. Pero Lope, contento con la fórmula, la reitera en el soneto que remata sus *Rimas* (1602), el titulado «Alfa y Omega, Jehová»: «Siempre te canten Santo Sabaoth / tus ángeles, gran Dios, divino Hilec», etc. El libro, pronto reimpresso, hubo de llegar a manos de Góngora, quien puede bien ser autor del siguiente soneto con estrambote y que mantiene, como era de rigor, todas las palabras-rima del parodiado:

Embutiste, Lopillo, a Sabaot
en un mismo soneto con Ylec,
y echándosele a cuestras a Lamec,
le diste muy mal rato al justo Lot.

Sacrificaste al ídolo Behemot,
queme tan mal coplón Melquisedec,
y traiga para el fuego Abimelec
sarmiento de la viña de Nabot.

No te me metas con el rey Acab,
ni en lugar de Bethlen me digas Bet,
que con tus versos cansas aun a Job.

Guárdate de las lanzas de Joab,
de tablazos del arca de Jafet
y leños de la escala de Jacob.

Si este soneto a buenas manos va,
¡ay del alfa y omega y Jehová!

«Góngora crea coherencia donde no la había», resume bien Alatorre, y añade que a los endecasílabos agudos «la puerta grande de la poesía se les cerró, pero ellos se metieron por el postigo de la gracia, del ingenio y del puro juego» (Alatorre, 2007: 319-323). El soneto, sea o no de Góngora (cosa dudosa, pues no consta en ninguno de los mejores testimonios), arranca con un verbo insustituible: *embutiste*. Porque, en efecto, Lope, aprovechando las desinencias agudas del hebreo, había embutido en su soneto cosas muy diversas y peregrinas, de forma que la sátira, con solo ese verbo, lo convierte en un morcón o chorizo de contenido variopinto y sospechoso³. Lope, sin embargo, haya o no conocido la sátira, volvió sobre su fórmula dos años después. En el prólogo del auto *Viaje del alma*, de *El peregrino en su patria* (1604), libro I, vierte muchos de esos hebraísmos, y en el libro V, incluye el soneto «¡Oh viña de Engadí, no de Nabot, / zarza más defendida que Sidrac», etc., cuyas rimas recogen otros catorce, varios coincidentes con los del primero. También a Calderón se deben dos o tres sonetos con versos terminados en antropónimos hebraicos: «Medea, yo he de ser contigo Isaac» (*El divino Jasón*), otros en *La cena de Baltasar* y *Las*

³ Curiosamente, no tiene en cuenta el soneto de Lope ni su parodia Maria Grazia Profeti (2004), quien estudia cuatro sonetos de Góngora contra Lope (más un atribuido), y otros de Lope y Quevedo dentro de la misma polémica.

espigas de Ruth, según anotan los editores de su *Poesía* (Iglesias Feijoo y Sánchez Jiménez, 2018: 403). Por esas fechas componen sonetos agudos jocosos Mateo Rosas de Oquendo, en Perú, y en la Península el autor de *La pícara Justina*. En 1619 hay uno de Góngora, «Tonante monseñor, ¿de cuándo acá...?», cuyas desinencias agudas de modo casi natural recorren las cinco vocales, y es caso único de soneto a la vez fúnebre y burlesco (Colón Calderón, 2006). Siguen otros de Castillo Solórzano, Quevedo, Solís, Salazar y Torres, sor Juana, y, por supuesto, no faltan los anónimos. La moda llegó a Portugal y Brasil, con ejemplos en António de Noronha, Barbosa Bacelar y Gregório de Matos, y penetra en el s. XVIII.

Posteriores a 1603 han de ser las décimas «Musa que sopla y no inspira», enderezadas por Góngora contra un Miguel Musa que había atacado su letrilla «Qué lleva el señor Esgueva», compuesta aquel año, cuando la corte se había trasladado de Madrid a Valladolid. Como se sabe, el tal poeta no es otro que don Francisco de Quevedo, jovencito de 23 años, que buscó ganar fama repentina metiéndose con un poema famoso, cuya mayor virtud consistía en describir, en términos de doble sentido, el caudal del río Esgueva convertido en cloaca. Don Luis, bien informado de quién se escondía tras el pseudónimo, en la segunda décima alude a un hecho nada glorioso para Quevedo, que habría ayudado a arrestar a un amigo refugiado en casa de un embajador. En 1603 Góngora vivía en Córdoba, lejos de todo aquello, pero ese año viajó a Valladolid y las noticias volaban. La siguiente sátira o burla, curiosamente, es una décima dirigida en 1607 «contra el Abad de Rute», humanista valioso y buen amigo suyo, que había compuesto un epitafio latino lleno de imperativos a un obispo de Córdoba. Dos años más tarde escribe su soneto «a la *Jerusalén conquistada*» de Lope recién impresa. Esta es la primera sátira propiamente dirigida contra una obra poética que su autor, y su amigo Medinilla, tenían en gran estima, en lo cual no les ha seguido la fama. Góngora pone el soneto en boca de un negro, con la prosodia y confusión genérica que caracterizaba el habla de los esclavos: «Vimo, señora Lopa, su epopeia, / e por Diosa, aunque sá mucho legante, / que no hay negra poeta que se pante, / e si se panta, no sá negra eia», etc. (Del mismo año data su letrilla sacra y a la vez festiva «Mañana sá Corpus Christa, / mana Crara; / alcoholemo la cara / e lavémono la vista», diálogo entre dos negras)⁴. Y como también en 1609 se dio a conocer la versión del entonces considerado corpus de

⁴ En el certamen cordobés a la beatificación de santa Teresa (1615), se presentó un *Soneto guineo* de Gonçalo de Alcántara, dialogado entre los negros Antoñico y Francisquilla, con lenguaje muy similar: «A. ¿No sabe nara, mana Frasiquia? / ... F. Eso me panta mí por vira mía, / y pantará también toro negrico / que puele hasé vna muserico / tanta miragro, tanta maravía. / A. Pue mira que te pantará otro cosa...», etc.

Anacreonte por Quevedo, esa fecha será la del soneto «Anacreonte español, no hay quien os tope / que no diga con mucha cortesía / que ya que vuestros pies son de elegía, / que vuestras suavidades son de arrope», cuyo segundo cuarteto no se priva de dar otro alfilerazo a Lope. Góngora en ese soneto intuyó lo que ha demostrado la crítica moderna: que Quevedo sabía muy poco griego. En 1611, don Luis hace dejación de sus prebendas a sus sobrinos, y, liberado de obligaciones capitulares, se dedica a componer sus poemas mayores. Tras el escándalo provocado por la aparición de la *Primera Soledad* en la corte, compone un soneto satírico y alegórico que no está claro si apunta a Jáuregui o a Quevedo: «Con poca luz y menos disciplina» (1614).

En 1617, Góngora es aceptado como capellán de honor del rey, se ordena sacerdote y se instala en Madrid. No sabemos en qué barrio, aunque se ha supuesto, sin mucho fundamento, que viviese alquilado en una casa de Quevedo. De esa época es su décima «Dicho me han por una carta», contra Lope de Vega, ya sacerdote y amancebado con Marta de Nevares, a lo que alude también otra algo posterior que vamos a analizar:

En vuestras manos ya creo
el plectro, Lope, más grave,
y aun la violencia süave
que a los bosques hizo Orfeo,
pues cuando en vuestro museo
por lo blando y cebellín
cerdas rascáis al violín,
no un árbol os sigue, o dos,
mas descienden sobre vos
las piedras de Valsaín.

El poemilla es una pequeña broma sin mayores consecuencias. Pero nos permite entrar en el taller del poeta y descubrir cómo funciona su prodigiosa imaginación, unida a un no menos prodigioso dominio verbal. Todo proviene de una anécdota insignificante que corrió por Madrid, según la cual un loco, llamado Valsaín, había dado en arrojar piedras a la casa de Lope de Vega. Para Covarrubias, tirar piedras equivale a estar loco. La casa en cuestión, situada en la calle Francos, hoy llamada de Cervantes, no lejos del Paseo del Prado, es de las pocas construidas a fines del s. XVI que se conservan con bastante fidelidad. Lope la adquirió en 1610, cultivó su jardín, le dedicó poemas, y allí murió en 1635. Identificada gracias a eruditos como Mesonero, al acercarse 1935, año del tricentenario, fue restaurada por

el arquitecto Pedro Muguruza y convertida en museo. Góngora ha leído con atención su Virgilio y su Ovidio. El primero cuenta que Orfeo, hijo de la musa Calíope, al perder a su esposa Eurídice, con sus cantos amansaba los tigres y arrastraba tras sí las selvas (*Georg.*, IV, 453 y ss.). A esto alude el v. 8 de nuestra décima: «no un árbol os sigue, o dos». El segundo precisa más: «Con tal canto se lleva el vate tracio tras de sí las selvas y los animales feroces, así como las rocas que le siguen» (*Met.*, XI, 1-2; X, 90-105), lo cual permite a Góngora asociar el apedreamiento de la casa con la naturaleza poética de Lope, nuevo Orfeo a quien siguen no solo los árboles, sino también las piedras de Valsaín. No por casualidad, Valsaín es, además de nombre del loco, un lugar en la vertiente norte de la sierra de Guadarrama, en la actual provincia de Segovia, donde el rey Enrique IV edificó un palacio que sirvió de refugio de caza en reinados posteriores. Los bosques de Valsaín, atravesados por el río Eresma, son ricos en pinos y en rocas de granito. Góngora llega al extremo de fidelidad al mantener, en el v. 2 de su décima, las raíces del sintagma *plectro grauiore* («el plectro... más grave») usado por Orfeo en su invocación a Calíope, según el relato de Ovidio (*Met.*, X, 150). Por último, no hará falta señalar que el verso peor intencionado de la décima es el sexto, donde la palabra *cebellín* remite al animal denominado marta cebellina, alusión obvia a Marta de Nevares, la amante de Lope, viuda desde 1619; el término tiene así la virtud de desviar el sentido de *rascar cerdas al violín* hacia un campo mucho menos inocente que el puramente órfico. La sátira, en fin, es tan ingeniosa, que su gracia, a pesar de la malicia, habrá hecho reír a su misma víctima.

De hacia 1618 será el soneto famoso compuesto «cuando don Francisco de Quevedo se puso hábito de Santiago». No lo menciona por su nombre, pero de modo inequívoco se refiere a él, aludiendo a su cojera y poniéndolo de borracho: «a San trago camina, donde llega, / que tanto anda el cojo como el sano», resume su sentencia final, jugando con la paronomasia *Santiago / san Trago*. Antes de 1622 se pueden fechar dos sonetos contra Lope de Vega: «Patos de la aguachirle castellana», y «¡Aquí del conde Claros!, dijo, y luego». El primero ataca más bien a los secuaces del «con razón Vega por lo siempre llana», mientras que el segundo pinta una supuesta batalla, en la que cada uno de los seguidores de Lope combate armado con obra del caudillo: «con la *Estrella de Venus*, cien rapaces, / y con mil *Soliloquios*, solo un ciego; / con la *Epopeya* un lanudazo lego, / con la *Arcadia* dos dueñas incapaces», etc. Lope recogió el guante, y en 1634 antepuso un soneto laudatorio a sus *Rimas de Burquillos* firmado por el conde Claros, en el que menciona a siete poetas,

pero no a Góngora.⁵ La relación de estos ingenios, muy estudiada, es un tanto asimétrica, puesto que Lope se muestra casi siempre respetuoso con Góngora, y si alguna vez critica el nuevo estilo suele hacerlo más bien referido a los secuaces, es decir, a los llamados culteranos, salvando siempre la grandeza de Góngora, a quien considera gigante del Parnaso.⁶ Este, en cambio, es duro con Lope, a quien ataca tanto por su estilo como por su vida privada. Obviamente, contra lo que dice el tópico, fue Lope de Vega, y no el Quevedo casi 20 años más joven, el gran rival de Góngora. Recuérdese que Lope compuso centenares de comedias que se representaban con éxito, de hecho fue quizá el único escritor que logró vivir de su trabajo, gracias a su pasmosa fecundidad. Hubo quienes viajaron a Madrid solo por conocerlo, y su entierro, en 1635, fue una manifestación de duelo de toda la capital. Como señala Robert Jammes, la crítica más fuerte que Góngora hizo al teatro de Lope consistió en escribir una comedia perfecta que se apartaba por completo de la línea lopesca: *Las firmezas de Isabela*, que antes mencionamos. Baste decir, para probarlo, que en ella no aparece ningún noble, como tampoco en la otra, que dejó sin terminar, titulada *El doctor Carlino*. Sin embargo, los mosqueteros y demás público de los corrales no hubieran podido seguir ni apreciar su lenguaje. En aquel terreno, pues, Lope, con su llaneza, era imbatible.

En 1623 vino a España, de incógnito, Carlos Estuardo, príncipe de Gales, interesado por la Infanta doña María Ana de Austria, hermana de Felipe IV y futura emperatriz del Sacro Imperio Germánico. Con tal motivo se hicieron grandes festejos, cuyo mantenedor fue el duque de Cea, nieto del de Lerma, quien encargó a Juan Ruiz de Alarcón componer un *Elogio descriptivo* de las fiestas. El dramaturgo mexicano, apurado de tiempo, aceptó la sugerencia hecha por Mira de Amescua de proponer a otros colegas colaborar en la empresa, repartió la materia, y encargó a cada uno ciertas octavas en estilo gongorino, que luego peino y publicó en volumen bajo su nombre. Quevedo, u otro de estilo similar, supo lo ocurrido, y redactó un *Comento contra setenta y tres stancias que D. Juan de Alarcón ha escrito...*, que, además de ridiculizar la doble corcova del autor, hizo reír a los asistentes a la Academia

⁵ Puesto que luego hablaremos de Jáuregui, no sobraré recordar que el apodo de conde Claros dio pie a que el poeta sevillano, tras el *Orfeo en lengua castellana* que siguió inmediatamente al suyo, y que fue pronto atribuido a Lope, dirigiese su «Carta del licenciado Claros de la Plaza al maestro Lisarte de la Llana», con una dura crítica de la *Jerusalén conquistada* (Paz y Mélia, 1902: 279-296).

⁶ En su soneto «Canta, cisne andaluz, que el verde coro / del Tajo escucha tu divino acento», incluido en *La Filomena* (1621), después de hablar de Góngora con altos elogios. Sobre esto, cf. Antonio Sánchez Jiménez, «Polémicas (I): Lope contra los cultos (1614-1635)» (Sánchez Jiménez, 2018: 236-243).

de D. Francisco de Mendoza con ocurrencias de análisis literario malintencionado; luego circularon varios papeles con otras burlas, algunas de dudoso gusto⁷. Lo que nos interesa ahora es que el autor del *Comento* copia al final la siguiente décima satírica atribuyéndola a Góngora, como si de alguna manera sirviese de justificación a su propio libelo:

Contra don Juan de Alarcón porque se valió de algunos amigos suyos para celebrar
las fiestas reales que su majestad hizo en Madrid

De las ya fiestas reales
sastre y no poeta seas,
si a octavas como a libreas
introduces oficiales.
¿De ajenas plumas te vales,
corneja? ¿Desmentirás
la que delante y detrás
gémينا concha te viste?
Galápago siempre fuiste
y galápago serás.

La décima la atribuyen a Góngora también la ed. de Hozes y una docena de buenos mss. No hay, pues, razón alguna para dudar de su autenticidad. Hoy tal vez no nos parezca demasiado ético burlarse de un jorobado; entonces era algo mucho más venial. Según Luis Fernández-Guerra, Alarcón fue acusado no solo de apropiarse obras ajenas, sino también de quedarse con los dineros (Fernández-Guerra, 1891: 399). Sea o no cierto, lo que nos interesa es el ingenio con el que trata el asunto Góngora, que no parece haber tenido relación alguna con el dramaturgo. La sátira usa dos conceptos fundamentales: el primero consiste en achacar a Alarcón el dictado de poeta-sastre, y ya se sabe que la profesión de sastre no era de las más apreciadas. Sastre es quien corta un tejido, procurando ajustarse a las medidas tomadas para no desperdiciar el material; luego son los oficiales, los aprendices, quienes lo cosen. Alarcón por tanto será sastre de las fiestas reales, y oficiales sus colaboradores. Este concepto casero enlaza con otro de origen más culto: la fábula de la corneja que se adorna con plumas ajenas, ya desde Esopo (101; ed. Hausrath, 103), Babrio (72), Fedro (I, 3) y recordada por Horacio. La sátira alude a ella en los

⁷ Los especialistas no acaban de aceptar la autoría de Quevedo, que a Menéndez Pelayo y otros parecía indudable (Alonso Veloso, 2007).

vv. 5 y 6, pregunta luego si el bicho así disfrazado conseguirá ocultar su doble joroba, y concluye que no, que será siempre un galápago. Leído el poema de abajo arriba, presenta un galápago figurado que se adorna con plumas ajenas para fungir de poeta, engaño que, al ser descubierto, pone en evidencia que no pasa de ser un sastre del lenguaje.

Góngora puede parecernos injusto en meterse con quien nada le debía. Sin embargo, el mismo año de la décima, en carta a Paravicino, se compadece de Alarcón, cuando cuenta de que le echaron a perder el estreno de su comedia titulada *El Antecristo* «con cierta redomilla que enterraron en medio del patio, de olor tan infernal que desmayó a muchos de los que no pudieron salirse tan aprisa», dice textualmente, y añade que la justicia sospechó de Lope de Vega y Mira de Amescua, hasta que se descubrió que la gamberrada era obra de Juan Pablo Rizo, enemigo de Lope y amigo de Quevedo.⁸ Por tanto, Góngora sabía bien que Alarcón era un discreto poeta dramático; su sátira, como la mencionada redomilla, trataba solo de exhibir ingenio y hacer reír a costa del prójimo, algo más disculpable en un mozo estudiante que en un hombre de 62 años al que quedaban cuatro de vida. Pero Góngora hacía lo que los demás: Ruiz de Alarcón, en su comedia *Los pechos privilegiados*, algo anterior a la sátira de Góngora, se lamenta de haber sufrido otras burlas por su físico: «Culpa a aquel que, de su alma / olvidando los defetos, / graceja con apodar / los que otro tiene en el cuerpo» (vv. 2188-2191). Lope, en el prólogo a la suya titulada *Los españoles en Flandes* (1606), había denigrado a los gibosos; trece años después ciertos versos del mexicano, según Alfonso Reyes, apuntarían al sacerdote Lope y a su irregular situación: «Culpa a un viejo avellanado / tan verde que, al mismo tiempo / que está aforrado de martas, / anda haciendo madalenos» (*Los pechos...*, vv. 2168-2171), dice con guiño bíblico fácil de percibir⁹.

El poeta y pintor sevillano Juan de Jáuregui, 22 años más joven que Góngora, había vivido en Italia y traducido el *Aminta* de Tasso. Al difundirse en la corte la primera *Soledad* de Góngora, en 1613, Jáuregui, pertrechado con su teoría literaria, se puso a analizar el poema, y acabó escribiendo un *Antídoto contra la pestilente*

⁸ Carta del 19 de diciembre de 1625 (Góngora, *Epistolario completo*, pág. 181).

⁹ Y la copla anterior atacaría a Quevedo. Cf. Millares Carlo (1959: 719 y 1133), quien remite a Alfonso Reyes (1939: 191-192). Por otra parte, al investigar el origen del apellido Góngora, cuyo solar está en Navarra, Hans Janner da por seguro que proviene del lat. *conchula*, y le sorprende que no se repita en el País Vasco, sino en territorio de la Reconquista. En vascuence, derivados del mismo étimo son *konkor*, 'jorobado', y *kunkur*, 'joroba', por lo que el apellido podría venir de un apodo, como el de Bossuet viene de *bossu*, 'jorobado'. Esto le hace exclamar: «¡Qué poco motivo tenía Góngora para burlarse del jorobado Ruiz de Alarcón!» (Janner, 1949: 53).

poesía de las Soledades, redactado entre 1614 y 1615, diatriba que suscitó réplicas entre los partidarios de Góngora, como el Abad de Rute¹⁰. Es evidente que el panfleto de Jáuregui tenía igual motivación que las sátiras de Quevedo contra la letrilla del Esgueva: hacerse un hueco en el cotarro literario, dominado por dos grandes de la generación anterior, Góngora y Lope de Vega. Góngora no respondió a los ataques de Jáuregui, ni los menciona en sus cartas, y Jáuregui siguió pintando y componiendo. Publicó sus poesías en 1618, y en 1624, el *Orfeo*, dedicado al conde de Olivares (5 cantos, que suman 186 octavas); solo un mes más tarde, el *Discurso poético*, cuya publicación coincidió con la del otro *Orfeo en lengua castellana*, impreso a nombre de Pérez de Montalbán, y que la crítica suele considerar obra de Lope. Es entonces cuando Góngora se hace eco del revuelo, y entra en la polémica con el siguiente soneto:

A la *Fábula de ORFEO* que compuso don Juan de Jáuregui

Es el *Orfeo* del señor don Juan
el primero, porque hay otro segundo;
espantado han sus números al mundo
por el horror que algunas voces dan.

Mancebo es ingenioso, juro a san,
y leído en las cosas del profundo,
pluma valiente, si pincel facundo:
tan santo lo haga Dios como es Letrán.

Bien, pues, su *Orfeo*, que trilingüe canta,
pilló su esposa, puesto que no pueda
miralla, en cuanto otra región no mude.

Él volvió la cabeza, ella, la planta;
la trova se acabó, y el autor queda
cisne gentil de la infernal palude.

No conocemos sonetos chuscos con versos agudos terminados en nasal anteriores a este, que tiene cuatro (dejando aparte seis nasales más en otras tantas desinencias). Después aparecen algunos que ya afectan a los 14 versos: los de Castillo Solórzano «Aquí yaze vn Poeta tropezón», «De la que puso freno a Lebiathán»,

¹⁰ Para desencuentros posteriores, cf. Juan Matas Caballero (2002 y 2007).

«Mirando estaua el hijo de Anfitrión», «Aquí yaze Babieca el Alaçán» (Castillo Solórzano, *Donayres del Parnaso*, fols. 8, 19v, 38v y 46), el anónimo «Mula de tanta gracia y perfección» (atrib. a Góngora), y los de Quevedo, «Yo me voy a nadar con un morcón» (ed. Blecua, 550), «Si pretenden gozarte sin bolsón» (Bl., 614). La primera vez que tal desinencia aparece en el soneto de Góngora no causa mayor efecto, pues corresponde al nombre Juan. Luego las rimas *dan*, *san* y *Letrán* van poniendo las cosas en claro, en especial las dos últimas. Antes, el primer cuarteto alude a un hecho notable: Jáuregui había censurado voces humildes y bronco estilo en las *Solledades*. Ahora, el locutor del soneto dice que en el *Orfeo* «espantado han sus números al mundo / por el horror que algunas voces dan». En efecto, en el poema de Jáuregui chocan las siguientes: *algente*, *algoso*, *desperada*, *espelunca*, *flébil*, *ínfero*, *lama*, *limen*, *minaces*, *ministra*, *nervoso*, *ocurso*, *palude*, *reluchar*, *respondencia*, *sonancia*, *superna*, *súplice*, *tríplice*, *túrbido*, *undante* y *vinolento*, todas ellas cultismos más o menos raros, similares a los que el propio Jáuregui reprocha a Lope de Vega; es decir, que peca de inconsecuencia. El v. 5, «Mancebo es ingenioso, juro a san», contiene un eufemismo vulgar, puesto en boca de un ignorante. En un entremés de Sebastián de Horozco, poeta muy anterior, un villano cae en la cuenta de que aquel día es fiesta de san Juan Bautista y exclama: «Juro a san..., / que me llaman a mí Juan / y no se me avié acordado» (Horozco, *Representaciones*, pág. 149). Y el locutor de nuestro soneto remacha el clavo con otra expresión igual de popular en v. 8: «Tan santo lo haga Dios como es Letrán». El maestro Gonzalo Correas, en su *Vocabulario de refranes* (1627) registra este: «Dios te haga santo y sin vigilia, por que no te ayunemos». Y Letrán es palmaria alusión a san Juan de Letrán de Roma (basílica construida en territorio de los *Plautii Laterani*), traído a cuenta por el nombre Juan para que suene a *letrado*. Escuchamos así a un locutor extraño: por un lado usa el cultismo *números* por versos en v. 3, y antes revela conocer los dos *Orfeos*, el de Jáuregui y el de Montalbán. Por otro, en los vv. 5 y 8 usa expresiones vulgares propias de un rústico. A ello se suma la hipálage de v. 7: «pluma valiente si pincel facundo», cuando lo esperable sería lo contrario: Jáuregui era pintor además de poeta, y quien sería valiente sería su pincel, y facunda su pluma, pero el locutor lo trabuca. Los tercetos se consagran a resumir lo fundamental de la leyenda: Orfeo, al morir su esposa Eurídice mordida por una víbora, bajó al Hades y con su canto pidió a los dioses infernales que la dejaran regresar al mundo, lo que le concedieron a condición de que no se volviese a mirarla hasta llegar a la superficie. Orfeo no pudo resistir y la perdió para siempre. Luego se dedicó a evocarla con su canto, rechazó el amor de cualquier otra mujer (incluso se dice que inventó la homosexualidad), y

fue despedazado por las bacantes. El soneto no tiene en cuenta lo posterior a la pérdida de Eurídice, que son los cantos IV y V del poema, sino que abrevia la historia con mucho gracejo: «Él volvió la cabeza, ella la planta, / la trova se acabó y el autor queda / cisne gentil de la infernal palude». Pero claro es que la trova no se acabó, sino que le faltan 82 octavas, es decir, 656 versos, de los que no se hace caso. El crudo latinismo *palude*, es decir, pantano, lo toma Góngora del canto II, v. 34, del *Orfeo*, donde es una simple alusión a la laguna Estigia, y cierra así, con verso de gracia insuperable, una sátira benévola, en la que el maestro cordobés no se ensaña con su adversario, sino que lo contempla desde arriba con sorna, como si fuese un principiante cuyos aciertos son tan solo préstamos, y cuyos excesos e incoherencias es mejor perdonar. Como si le dijera: ¿quieres ser famoso? Pues de acuerdo: con tanta sapiencia sobre el infierno, quedas nombrado «cisne gentil de la infernal palude». Y ahí lo deja, pinchado con el alfiler de su propio cultismo, expuesto a público vejamen, ni más ni menos que el otro sabio contemplado en el romance «Tenemos un doctorando».

Góngora, al revisar su obra al final de su vida, desechó estas sátiras que hemos estudiado. No están a la altura de sus grandes poemas, ni siquiera son comparables a décimas o sonetos más logrados y trabajados. Sin embargo, llevan su sello, tienen la garra del satírico nato, algo de lo que él hizo alarde al recibir un anónimo en censura de sus *Soledades*, con estas palabras: «Agradezca vuesa merced que, por venir su carta con capa de aviso y amistad, no corto la pluma en estilo satírico, que yo le escarmentara semejantes osadías, y creo que en él fuera tan claro como le he parecido oscuro en el lírico». Góngora, a la altura de 1613, sabía bien cuál era su potencia de fuego, por así decirlo, aunque la usó pocas veces. Pero esas fueron seguidas ávidamente por sus admiradores, quienes en general, a diferencia de lo que puede ocurrir hoy a un filólogo, se preocupaban más por la calidad que por la autenticidad. De ahí que existan más sátiras atribuidas que seguras, y que en aquellas debamos andar con tiento, ya que los imitadores eran muy hábiles.

OBRAS CITADAS

- ALATORRE, Antonio, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México, El Colegio de México, 2007.
- ALONSO VELOSO, María José, «El Comento contra setenta y tres estancias atribuido a Quevedo: observaciones en torno a su autoría, edición y anotación», *La Perinola*, 11, 2007, págs. 11-34.
- CARREIRA, Antonio, «Reflexiones sobre la influencia gongorina en la poesía contemporánea. A propósito de *Cisne andaluz*, de Carlos Clementson (2011)», *Analecta Malacitana Electrónica*, 38, 2015, número especial: *Góngora y las poéticas de la Modernidad* ed. de Jesús Ponce Cárdenas, págs. 3-25.
- , *Nuevos gongoremas*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2021.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Donayres del Parnaso*, segunda parte, Madrid, Diego Flamenco, 1625.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, «Extrañas sendas: la destrucción por el rayo en la poesía del siglo XVII», *Lectura y Signo*, 1, 2006, págs. 9-40.
- FERNÁNDEZ-GUERRA, Luis, *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1871.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Epistolario completo*, ed. de A. Carreira; *Concordancias* de Antonio Lara, Zaragoza-Lausanne, Hispanica Helvetica, 2000.
- HOROZCO, Sebastián de, *Representaciones*, ed. de Fernando González Ollé, Madrid, Castalia, 1979.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, eds., *Pedro Calderón de la Barca, Poesía*, Madrid Cátedra, 2018.
- JANNER, Hans, «Orígenes de algunos apellidos españoles», *Filología*, 1, 1949, págs. 51-55.
- MATAS CABALLERO, Juan, «La mitología, campo de tiro en la batalla de los estilos poéticos: Jáuregui y Pérez de Montalbán», en *Poéticas de la Metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y modernidad*, ed. de Gregorio Cabello Porras y Javier Campos Daroca, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, págs. 283-320.

- , «Quevedo y Jáuregui frente a frente», en *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, págs. 151-183.
- MILLARES CARLO, Agustín, ed., Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*, II, *Teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- PAZ Y MÉLIA, Antonio, *Sales españolas*, vol. II, Madrid, M. Tello, 1902.
- PROFETI, Maria Grazia, «El micro-género de los sonetos de sátira literaria y Quevedo» *La Perinola*, 8, 2004, págs. 375-395.
- REYES, Alfonso, *Capítulos de literatura española*, 1ª serie, México, La casa de España en México, 1939.
- RICO VERDÚ, José, «Dos personalidades literarias enfrentadas: Comentario a dos romances de Lope y Góngora», *Hispanistica*, 2, 1993, págs. 38-53.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018.



MITO Y POESÍA EN LA EDAD DE ORO

Eduardo Francisco HOPKINS RODRÍGUEZ
Pontificia Universidad Católica del Perú (Perú)
efhopkins@gmail.com

Recibido: 22 de enero de 2021
Aceptado: 18 de febrero de 2021
<https://doi.org/10.14603/8J2021>

RESUMEN:

Este artículo examina los usos de la mitología en la poesía hispánica del Siglo de Oro, estudiando diversos ejemplos de Garcilaso y Quevedo a la luz de reflexiones sobre mitos de mitógrafos como Pérez de Moya o comentaristas como Fernando de Herrera.

PALABRAS CLAVE:

Mitología; mitografía; poesía del Siglo de Oro.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 8 (2021) / ISSN: 2297-2692

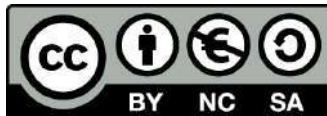
MYTH AND POETRY IN THE SPANISH GOLDEN AGE

ABSTRACT:

This article examines how Golden Age Hispanic writers used mythology, analyzing several examples by poets such as Garcilaso de la Vega and Francisco de Quevedo in the light of opinions by mythographers such as Pérez de Moya and commentators such as Fernando de Herrera.

KEYWORDS:

Mythology; Mythography; Golden Age Poetry.



El uso de alusiones mitológicas aparece desde la Antigüedad en la poesía griega¹. Los casos y los personajes de la poesía homérica constituyen ejemplos y referencias tomados constantemente en consideración por poetas griegos posteriores. Homero, además de emplear las divinidades mayores del Olimpo, presenta vicios y virtudes personificados (envidia, ceguera, discordia, exceso, soberbia, etc.) al servicio de los dioses. La literatura latina continúa la tradición estableciendo nuevas relaciones. En la España de la Edad de Oro el sistema de alusiones mitológicas es fundamental para la construcción y comprensión de significados en la poesía lírica. Pérez de Moya anuncia en la portada de su *Filosofía secreta* (1585) que «es materia muy necesaria para el entendimiento de poetas» (1611).

Debemos observar que los poetas españoles del periodo prefieren, de acuerdo con la tradición humanista, usar el término fábula en lugar de mito. De esta forma, enfatizan el aspecto ficticio de estos relatos, separándolos de las narraciones verdaderas. Un interés particular, al respecto, tiene que ver con la problemática religiosa cristiana. Es un tema de amplia discusión en la cultura europea, generalmente resuelto mediante la armonización de las fábulas con la doctrina cristiana. Frente a esta, los dioses del Olimpo, por ejemplo, no son dioses. Dante en *La divina Comedia*, al separarse de Virgilio en el *Purgatorio*, implícitamente señala la distinción entre lo pagano y lo cristiano (Canto XXX, 49-54). En *Infierno*, había dicho: «al tempo degli dei falsi, e bugiardi» (en tiempo de los dioses falsos y engañosos) (Canto I, 72). Y en *Paraíso* especifica: «le genti antiche, nell'antico errore» (los pueblos antiguos, en el antiguo error) (Canto VIII, 6). Fernando de Herrera, comentando el soneto XVII de Garcilaso de la Vega, puntualiza: «fingieron los antiguos» (*Anotaciones*, pág. 401). Juan de Horozco y Covarrubias, en sus *Emblemas morales* (1591), es insistente en especificar la índole ficticia de las fábulas mitológicas: «las fábulas fingieron» (pág. 34); «averse fingido esta fábula» (pág. 242). Se usa “fingir” para señalar que no es verdad cristiana; de esta manera, se especifica una distancia religiosa y moral con respecto al relato mitológico. Frases de este tipo son comunes en la época. Francisco de Rojas y Guzmán, en la presentación del libro de Baltasar Elisio de Medinilla, *Limpia Concepción de la Virgen Señora Nuestra* (1617), comenta:

Mas ya que hemos tocado en la fábula, será justo advertir, que los poetas no fingieron las mismas cosas porque fueran vanísimos, sino a las ya hechas aumentaron color, y

¹ El presente trabajo es una versión del artículo que expuse en el «Coloquio internacional sobre poesía. Clásicos y barrocos. En torno a la obra, el tiempo y las fuentes clásicas de Baltasar Elisio de Medinilla: homenaje a los 400 años de su muerte», en la Universidad Nacional de Cuyo, Argentina, el 23 de octubre de 2020.

hermosura, porque su licencia se dilata a traducir la verdad con figuras, y ambages: pero con decoro a la voluntad depravada, que la desprecia y aborrece, si bien descubierta, como insinúa en el principio de su Gofredo el Torquato Taso, porque tales mentiras no consisten en el hecho, sino en el nombre. (sin paginación)

Destacamos en esta declaración el aspecto de mito como ficción, así como las intervenciones de los poetas al adoptar los mitos, transformándolos en cuanto a color y hermosura. Todo lo cual corresponde a lo que Rojas llama “licencia” de poetas, definida como traducción, es decir, traslado. Quevedo las denomina «mentiras tan autorizadas» (*Obras*, Epístola 25, pág. 525), por la profusa erudición que suele acompañarlas.

Otis H. Green, al revisar las discusiones ante la problemática de la presencia de figuras de la mitología pagana en la literatura española desde la Edad Media hasta el Renacimiento, concluye que la mayoría de las opiniones apoyan el ámbito ficcional de las participaciones mitológicas bajo el principio de que “fingir no es mentir”, en el sentido de que lo ficticio oculta verdades y virtudes provechosas (1970: 121-122).

Es muy interesante examinar el léxico que los críticos y poetas del periodo utilizan al referirse a las fábulas. Fernando de Herrera dice “toqué”, “puse”, cuando indica que usó un relato de este tipo. Otros escritores dicen “aplicar”. Herrera consigna «declarar la fábula» (*Anotaciones*, pág. 371) para advertir que procederá a explicarla. Cuando Juan Pérez de Moya examina fábulas de tema mitológico recurre a una variada terminología que permite orientar acerca de su forma de leer y considerar estos relatos. A la manera de Herrera, también propone “declarar la fábula”; otras indicaciones aparecen como: «denótase con esta fábula» (*Filosofía*, pág. 138); «en sentido histórico» (*Filosofía*, pág. 138) (alude a una comprensión literal del relato); «es que...» (*Filosofía*, pág. 152) (es decir, ‘significa que’); «nos amonesta que no seamos curiosos» (*Filosofía*, pág. 153); «desto está clara la aplicación de la fábula» (*Filosofía*, pág. 182); «lo demás que acerca desto dize la fábula que aquí no declaramos, sirve de solo ornato» (*Filosofía*, pág. 223) «fingióse esta fábula» (*Filosofía*, pág. 251); «fábulas para exortar» (*Filosofía*, pág. 468); «podemos colegir desta fábula» (*Filosofía*, pág. 494); «en la narración desta fábula se ponen muchas cosas por hermosura y buena disposición, sin alguna significación» (*Filosofía*, pág. 521). Pérez de Moya sintetiza así las principales funciones de las fábulas en la poesía. Es claro que, principalmente, le interesa la significación; cabe su orientación ejemplarizante y también su intervención como ornato sin mayor significado. El mismo

autor, sobre las fábulas mitológicas, dice: «Mitológica es un habla, que con palabras de admiración significa algún secreto natural, o cuento de historia» (*Filosofía*, pág. 2). En cambio, las fábulas genealógicas son «las que tratan del linaje, o parentesco de los Dioses fingidos de la Gentilidad» (*Filosofía*, pág. 3).

En cuanto a la declaración o interpretación de la fábula, es decir, la problemática de la significación, Pérez de Moya propone cinco modos: «Literal, Alegórico, Anagógico, Tropológico, y Físico, o natural» (*Filosofía*, pág. 4). El sentido literal remite a la letra, a lo narrado o histórico. El sentido alegórico, corresponde a lo moral. El anagógico, concierne a lo Divino. El tropológico, se basa en la analogía. El sentido físico, se refiere a aspectos de la naturaleza (*Filosofía*, pág. 4). Pérez de Moya aclara que en su libro examina solamente los sentidos histórico, físico y moral (*Filosofía*, pág. 5).

Otro término interesante para el léxico crítico en torno a las fábulas mitológicas es “reducir”, como se aprecia en la portada del libro titulado *Las transformaciones de Ovidio: Traduzidas del verso latino, en Tercetos, y Octavas Rimas, Por el Licenciado Viana. En lengua vulgar Castellana. Con el Comento, y Explicación de las Fabulas, reduziendolas a Philosophia natural, y moral, y Astrología, e Historia*. (1589). El poema que dedica el Licenciado Martínez Polo al traductor y comentarista de este libro, especifica el proceso de reducción: «Autor de mil mañanas, y mentiras, / eras, liviano, torpe, deshonesto, / mas Viana te ha dado vida nueva / qual él la sabe dar, pues si te miras, / verdadero estás ya, grave, modesto, / y seguro que nadie se te atreva».

Giovanni Battista Strozzi en su discurso «Se sia bene il servirsi delle favole delli antichi», concluye su defensa del uso de las fábulas mitológicas en la poesía enumerando sus funciones artísticas y significativas: «servianci delle favole, e de favolosi non per soggetto principale, ma per framesso, per condimento, per passaggio nelle descrittioni de tempi, nelle comparationi, negl' esempli, per dilettere, per recrear gl'animi, per eccitar maraviglia» (págs. 137-138). En suma, para Strozzi, los objetivos de la incorporación de fábulas en poesía son: la intercalación, el adorno, la referencia temporal, la comparación, el ejemplo, el deleitar, el recrear el ánimo, el maravillar. En su discurso, Strozzi acude con frecuencia a la interpretación alegórica y moral de las fábulas mitológicas, siguiendo la lectura cristiana de las mismas. Con lo cual enfatiza el plano del significado.

La fábula mitológica recibe de parte de Pedro de Peralta y Barnuevo una especial distinción como elemento indispensable de la poesía: «esta es la Lengua que se habla en las eminencias del Parnaso, y en lo mejor de las Montañas del Pindo y

de Helicon» (*Lima*, Prólogo). Para el poeta, importa en las figuras mitológicas su valor simbólico y la condensación de contenidos de diversa complejidad. Resuelto, en la práctica y en la teoría de la poesía, el asunto de la adopción en el contexto cristiano de los dioses paganos mediante su transposición a simbología catequizada, concluye que su uso es norma poética obligada: «hase tenido esta Ley por tan precisa, que a varios se ha multado en el aprecio, por no haberla cumplido en el discurso» (*Lima*, Prólogo).

José María de Cossío, en su libro *Fábulas mitológicas en España*, al considerar que la fábula es un relato, una representación, concluye en que, como tal, puede ser aludida, ir implícita en la materia poética o aparecer como ejemplo (1998: 91).

Rosa Romojaro realiza un amplio examen acerca de las funciones del mito clásico en el periodo. Toma en cuenta las posibilidades denotativas y connotativas del mito, y destaca diversas intenciones en los procesos de *imitatio* y de demostración de erudición. Cabe incluir los usos particulares, las preferencias de cada autor, lo que supone recurrencia temática y simbólica implicando indicios personales, constitución de un paradigma mítico personal o una simbología personal (1998: 11-12). Romojaro distingue diferencias en el tratamiento poético de los mitos clásicos en consonancia con épocas o contextos históricos y culturales. Entre las múltiples funciones del mito propone: función tópico erudita (actúa mediante nominación mitológica sustitutiva, perífrasis, locución sinonímica explicativa, alusión, apelación, mitologización, actualización, hipóstasis simbólica); función comparativa (símil, metáfora, alegoría); función ejemplificativa (estructuras alusivas, a manera de avisos; estructuras emblemáticas, como apoyo doctrinal); función re-creativa o metamítica (re-creación estética, innovación mítico literaria); función burlesca (humor, ironía, parodia, sátira) (1998: 13).

En el ámbito español, el mito no solamente es lo aludido, o es parte del decorado del texto, sino que constituye un sistema de significación. Los significados son el resultado de la identificación, por parte del lector, del mito y sus componentes en el poema. El receptor reconoce y asume las significaciones que la tradición mitográfica ha asignado al mito. Finalmente, se requiere entender la forma en que el mito ha sido incorporado al poema y el campo de los significados específicos del texto poético. Aparte de los usos generalizados que siguen los escritores, corresponde entender tanto la técnica de la inclusión del mito, como la frescura de la interpretación personal que le otorga el poeta. Debe tomarse en cuenta que la alusión mitológica puede ser explícita o encubierta. En ocasiones, se alude de manera enigmática o se oculta la referencia. Sobre este último aspecto, un procedimiento

interesante consiste en la dispersión, acumulación e integración de mitemas procedentes de diferentes mitos. La versión propia de un mito, elaborada en un poema sin pretensión significativa personal, es parte de un reto artístico.

Estudiaremos algunos tipos de incorporación mitológica en la poesía de la Edad de Oro, tomando en cuenta varios factores: totalidad, fragmentación, escena, écfrasis, transposición, proyección, participación (la integración o la incorporación al mito), agregación de referentes míticos, auto mitificación, grados de aproximación o distancia respecto del mito, gestos, motivos, iconografía.

El mito se adopta como totalidad, útil para la comparación del caso o situación del yo lírico, a manera de una formulación para amplificar y proyectar el yo (“soy como...”). Por otro lado, los mitos pueden ser fragmentados en bloques mayores o en unidades mínimas. El fragmento significa por sí mismo o por su relación con el mito al que pertenece. Como parte de la fragmentación del mito, los atributos de los personajes tienen un valor metonímico: Eros (alas, vendas, flechas), Orfeo (poder del canto, gesto, infierno), Ícaro (plumas, cera, caída, sol, mar), Némesis (flechas), Fénix (fuego, cenizas).

En los textos dedicados a la contemplación del mito, este es asumido como un espectáculo o un cuadro representando una escena. Aquí el mito es motivo de observación en su desenvolvimiento, pudiendo elegirse la focalización en una parte del relato apropiada a los objetivos significativos del poema. Cuando el mito se examina como representación o relato de índole pictórica, estamos ante una écfrasis² del mito, tal como ha sido configurado en pinturas, grabados, etc. Es pertinente anotar que no necesariamente el poeta se basa en una representación plástica real, concreta, sino que elabora una descripción o un relato a partir de su propia imaginación, basándose en lecturas, etc. Este diseño puede aparecer incorporado dentro del poema, luego se procede a desenvolver su respectiva écfrasis. Es lo que pone en ejecución Garcilaso de la Vega en la «Égloga III» (*Poesía*, versos 105 y siguientes), en el pasaje de las ninfas que pintan y tejen en sus telas relatos mitológicos de amor. Garcilaso destaca la índole pictórica de su modelo mediante los verbos “figurar” y “pintar”:

² James Heffernan explica la écfrasis como «representación verbal de la representación visual» (1993: 3, 4). Entre texto e imagen interviene una serie de mediaciones. Al respecto, Ruth Webb propone que «all descriptions [...] are mirrors that must in some way “distort” their subjects. At the same time, by the very act of selecting, ordering, and presenting material they can act as a sort of commentary on their subjects» (1999: 61).

Estaba figurada la hermosa
 Eurídice, en el blanco pie mordida
 de la pequeña sierpe ponzoñosa,
 entre la hierba y flores escondida;
 descolorida estaba como rosa
 que ha sido fuera de sazón cogida,
 y el ánima, los ojos ya volviendo,
 de su hermosa carne despidiendo.

Figurado se vía estensamente
 el osado marido que bajaba
 al triste reino de la oscura gente,
 y la mujer perdida recobraba;
 y cómo después desto él, impaciente
 por miralla de nuevo, la tornaba
 a perder otra vez, y del tirano
 se queja al monte solitario en vano. (*Poesía*, vv. 129-144)

La lírica se sirve de múltiples formas de transposición, entre las cuales la proyección del yo lírico en el mito constituye una figura fundamental. El sujeto busca la participación, la integración o la incorporación al mito. En ocasiones, es solo un intento, un deseo. Otra modalidad de transposición consiste en la mitificación del caso mediante la integración de componentes o partículas de mitos, más allá de mitos específicos completos o totales. La auto mitificación del yo lírico puede darse con relación a mitos conocidos, de funcionalidad genérica compartida por otros poetas, o con relación a mitos a los que está vinculado de forma más personal. Cuando la transposición va del mito hacia el yo lírico, se produce composiciones de gran intensidad.

El sistema de la alusión al mito o a mitos es una forma de cultismo que remite a convenciones y tradiciones. Aquí cabe el mito como parte del ornato del poema. En sentido más profundo, la alusión produce una amplificación del significado del suceso en el texto, generando resonancias que enriquecen lo poético.

Las gradaciones de aproximación y de distancia con respecto al mito son importantes. El enunciador lírico pone en práctica su mayor o menor cercanía o alejamiento frente al mito.

Es recomendable analizar el método usado en cada poema: paralelismo; mitificación (como proceso); función metafórica, ejemplar o proyectiva; acumulación de referencias mitológicas; representación mítica; perífrasis mitológica; inversión del mito; ocultamiento, dispersión de componentes mitológicos.

Examinaremos, a continuación, algunos poemas de Garcilaso de la Vega y de Francisco de Quevedo con el objetivo de mostrar específicamente cómo operan en cada texto los procesos involucrados con relación a la materia mitológica. Lo usual en la poesía de la Edad de Oro es la simple alusión nominal, comparativa o metafórica, (Dafne, Apolo, Orfeo, Leteo, Marte, Venus, Fénix, etc.). Más importante es la configuración compleja que el mito adquiere para la construcción de significados de gran densidad, intención que va más allá de una simple alusión. Los poemas que analizaremos pertenecen a este grupo. En ciertos casos, se involucra un solo mito. Otras composiciones integran varias unidades míticas. Particularmente, es interesante con respecto a los procesos de significación apreciar la distancia involucrada en el poema con relación al mito, así como la gestualidad específica del relato mítico aludida. Igualmente productivo resulta examinar la fragmentación del mito y la seriación correspondiente en la que se ve involucrado. En los textos elegidos predomina la temática amorosa, lo que determina la selección, la combinación y la significación de los materiales.

En primer lugar, analizaremos producciones de Garcilaso de la Vega.

Garcilaso de la Vega. Soneto XI

Hermosas ninfas, que en el río metidas
contentas habitáis en las moradas
de relucientes piedras fabricadas
y en columnas de vidrio sostenidas;

agora estéis labrando embebecidas
o tejiendo las telas delicadas;
agora unas con otras apartadas,
contándoos los amores y las vidas;

dejad un rato la labor, alzando
vuestras rubias cabezas a mirarme,
y no os detendréis mucho según ando;

que o no podréis de lástima escucharme,
o convertido en agua aquí llorando,
podréis allá de espacio consolarme. (*Poesía*, págs. 185-186)

Garcilaso escenifica brevemente el mito pastoril de las ninfas que habitan bajo el agua contando historias de amor, mientras realizan sus labores. El poeta

desarrolla el tópico de la invocación a las ninfas sumergidas cuando el sujeto lírico solicita ser escuchado desde la orilla, o pide ser consolado estando bajo el agua entre las ninfas. Un detalle tradicional en este tópico consiste en el gesto solicitado a las ninfas de levantar la cabeza para ser mirado y escuchado. El elemento acuático sirve de conexión en “lástima”, aludiendo a las lágrimas de ellas, y en la transformación del amante en lágrimas acompañando a las ninfas en su mundo. El deseo de morir anuncia la incorporación del yo poético al espacio acuático del mito en que las jóvenes intercambian sucesos de amor, añadiendo, de esta manera, un nuevo caso de amor a sus historias. La distancia mítica ha sido eliminada progresivamente.

Soneto XIII

A Dafne ya los brazos le crecían,
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos qu’el oro escurecían.

De áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros, que aún bullendo estaban;
los blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían.

Aquel que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
el árbol, que con lágrimas regaba.

¡Oh miserable estado, oh mal tamaño!
¡Que con lloralla crezca cada día
la causa y la razón porque lloraba! (*Poesía*, pág. 187)

En este soneto, el yo poético contempla (“vi”) desde una distancia mínima una escena mitológica de metamorfosis. El poeta no da indicios de visualización de una obra pictórica, como sí lo hacía en sus écfrasis de la «Égloga III». Se evita narrar la historia completa, el poema se concentra en el momento de la transformación de la ninfa, que es el motivo generalmente atendido en literatura y arte. El yo lírico no interviene en la escena, pero sí extrae una dolorosa lección: las culpas y penas de amor («la causa de tal daño», «la causa y la razón») incrementan la pasión. El gesto del llanto de Apolo ante Dafne transformada es otro motivo fundamental para la significación de la obra. Observando a Apolo, el yo se reconoce a sí mismo, y en

Dafne descubre a la persona amada. Precisamente, es la monstruosa metamorfosis de su dama, por culpa del yo poético, lo que el sujeto lírico contempla y lamenta. Esta es la mutación que interesa. Es el momento de eliminación de la distancia mítica.

Canción Quinta (Oda a «La flor de Gnido»)

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son, que en un momento
aplacase la ira
del animoso viento,
y la furia del mar y el movimiento;
y en ásperas montañas
con el süave canto enterneciese
las fieras alimañas,
los árboles moviese,
y al son confusamente los trajese;
no pienses que cantado
sería de mí, hermosa flor de Gnido,
el fiero Marte airado,
a muerte convertido,
de polvo y sangre y de sudor teñido;
ni aquellos capitanes
en las sublimes ruedas colocados,
por quien los alemanes
el fiero cuello atados,
y los franceses van domesticados.
Mas solamente aquella
fuerza de tu beldad sería cantada,
y alguna vez con ella
también sería notada
el aspereza de que estás armada;
y cómo por ti sola
y por tu gran valor y hermosura
convertido en viola,
llora su desventura
el miserable amante en su figura.
Hablo de aquel cativo,
de quien tener se debe más cuidado,
que está muriendo vivo,
al remo condenado,
en la concha de Venus amarrado.

Por ti, como solía,
 del áspero caballo no corrige
 la furia y gallardía,
 ni con freno la rige,
 ni con vivas espuelas ya le aflige.
 Por ti con diestra mano
 no revuelve la espada presurosa,
 y en el dudoso llano
 huye la polvorosa
 palestra como sierpe ponzoñosa.
 Por ti su blanda musa,
 en lugar de la cítara sonante,
 tristes querellas usa,
 que con llanto abundante
 hacen bañar el rostro del amante.
 Por ti, el mayor amigo
 le es importuno, grave y enojoso;
 yo puedo ser testigo,
 que ya del peligroso
 naufragio fui su puerto y su reposo.
 Y agora en tal manera
 vence el dolor a la razón perdida,
 que ponzoñosa fiera
 nunca fue aborrecida
 tanto como yo dél, ni tan temida.
 No fuiste tú engendrada
 ni producida de la dura tierra;
 no debe ser notada
 que ingratamente yerra
 quien todo el otro error de sí destierra.
 Hágate temerosa
 el caso de Anajérete, y cobarde,
 que de ser desdeñosa
 se arrepintió muy tarde;
 y así su alma con su mármol arde.
 Estábase alegrando
 del mal ajeno el pecho empedernido,
 cuando abajo mirando,
 el cuerpo muerto vido
 del miserable amante allí tendido.
 Y al cuello el lazo atado,
 con que desenlazó de la cadena
 el corazón cuitado,

que con su breve pena
compró la eterna punición ajena.
Sintió allí convertirse
en piedad amorosa el aspereza.
¡Oh tarde arrepentirse!
¡Oh última terneza!
¿Cómo te sucedió mayor dureza?
Los ojos se enclavaron
en el tendido cuerpo que allí vieron,
los huesos se tornaron
más duros y crecieron,
y en sí toda la carne convirtieron;
las entrañas heladas
tornaron poco a poco en piedra dura;
por las venas cuitadas
la sangre su figura
iba desconociendo y su natura;
hasta que, finalmente,
en duro mármol vuelta y transformada,
hizo de sí la gente
no tan maravillada
cuanto de aquella ingratitud vengada.
No quieras tú, señora,
de Némesis airada las saetas
probar, por Dios, agora;
baste que tus perfetas
obras y hermosura a los poetas
den inmortal materia,
sin que también en verso lamentable
celebren la miseria
d'algún caso notable
que por ti pase triste y miserable. (*Poesía*, págs. 174-178)

Garcilaso acude a la convergencia de mitos, tanto de forma genérica, como bajo una amplificación particular. Las distancias respecto de los mitos varían en este poema, yendo desde la alusión hasta la escenificación. La canción plantea como argumento inicial que, si el yo poético tuviera el poder de la música de Orfeo sobre las fuerzas de la naturaleza, no cantaría sobre la guerra (Marte), sino sobre la fiereza de la dama con el objetivo de aplacarla en favor del amigo enamorado. La concha de Venus es un motivo asociado ahora a una emblemática nave-prisión para un galeote de amor. El relato de Anájérete e Ifis, un caso de tardío arrepentimiento de la amada

indiferente, castigada mediante una metamorfosis del cuerpo en mármol, sirve de advertencia dirigida a la destinataria del poema («Hágate temerosa»). No se cuenta toda la historia, pero sí se expone detalladamente el proceso de transformación de la figura femenina, intensificando, de esta forma, la admonición. Garcilaso prolonga la duración del gesto final de Anajérete mirando desde su ventana para siempre el cuerpo de Ifis, quien se había ahorcado ante su puerta («abajo mirando», «los ojos se enclavaron / en el tendido cuerpo que allí vieron»). Aquí resalta la proximidad de la escena mitológica. El soneto culmina avisando que Némesis («no quieras tú, señora, / de Némesis airada las saetas probar») podría transformar también a la dama en otro paradigma poético de “aspereza” culpable, condenándola, como a Anajérete, a «eterna punición» lírica.

Veremos, ahora, algunos métodos de utilización de mitos en dos sonetos de Francisco de Quevedo:

A todas partes que me vuelvo veo
las amenazas de la llama ardiente,
y en cualquiera lugar tengo presente
tormento esquivo y burlador deseo.

La vida es mi prisión, y no lo creo;
y al son del hierro, que perpetuamente
pesado arrastro, y humedezco ausente,
dentro en mí propio pruebo a ser Orfeo.

Hay en mi corazón furias y penas;
en él es el amor fuego y tirano,
y yo padezco en mí la culpa mía.

¡Oh dueño sin piedad, que tal ordenas,
pues, del castigo de enemiga mano,
no es precio, ni rescate l'armonía. (*Poesía*, N° 297)

Observamos asociaciones muy personales con el mito de Orfeo en el momento del gesto de voltear a la salida del Hades para ver a Eurídice («me vuelvo / veo las amenazas de la llama ardiente»). Probar a «ser Orfeo», significa tratar de rescatarse a sí mismo de su infierno de amor, ordenado y presidido por Eros, mediante la poesía («l'armonía»). Pero esto no da resultado, lo que constituye una hipérbole sobre la fuerza superior de Eros, dado el poder extraordinario que se atribuye a la música de Orfeo. El texto manifiesta una reducción de la distancia mítica

en favor de la interiorización del mito de Orfeo. La frase «Castigo de enemiga mano», alude a Eros, «fuego y tirano». El yo poético no puede escapar del acoso del amor. El arte no consuela ni protege. Eros vence a Orfeo, lo expulsa y se apodera del sujeto. Se suprime, de esta manera, toda distancia.

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no, de esotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un Dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado. (*Poesía*, N° 472)

Aquí la presencia del mito de Leteo está semioculta, repartida en varios motivos indicados en «no,...en la ribera, / dejará la memoria», «nadar sabe mi llama la agua fría»³. El mito de Hero y Leandro sostiene, por oposición, la orgullosa afirmación del yo poético en «nadar sabe mi llama la agua fría», frente al no saber, no poder nadar de la llama de la pasión en Leandro. Igualmente, se evoca, esta vez nítidamente, a Eros en el verso «Alma a quien todo un Dios prisión ha sido». Mucho más recóndita, (no detectada por la crítica para este famoso poema de Quevedo⁴), acumulada en fragmentos dispersos y en serie, es la remisión al ave Fénix (ardía,

³ En el soneto «Si hija de mi amor mi muerte fuese» (*Poesía*, N. 460), esta vinculación con Leteo surge explícita: «De esotra parte de la muerte dura, / vivirán en mi sombra mis cuidados, / y más allá del Lethe mi memoria».

⁴ Antonio Ramajo Caño, en 1993, apuntaba en esta dirección, sin desarrollar su idea: «nos preguntamos si en la expresión feliz *polvo enamorado*, en la que se cifra la unión de la muerte (*polvo*) y el triunfo de la vida *post-mortem* (*enamorado*) no se encuentra un sutilísimo recuerdo del mito del ave Fénix, resucitadora en sus cenizas, como el amado resucita, por el calor de la llama amorosa, en las suyas» (1993: 328). Con respecto a este soneto, el tema del Fénix no se toma en cuenta en el amplio estudio de Antonio Gargano dedicado al Ave Fénix en Quevedo: «“Animales soñados”: Quevedo y el ave fénix», publicado en 2015.

llama, fuego, ardido, ceniza, polvo) que sustenta la permanente renovación del voto amoroso en el poema. «Desatar» es un verbo que usa con frecuencia Quevedo, generalmente formando sintagma con ceniza o cenizas⁵. El Soneto «Arder sin voz de estrépito doliente» (*Poesía*, N° 322) trae el verso «¿Y ordenas, Floris, que en tu llama ardiente / quede en muda ceniza desatado / mi corazón sensible y animado, / víctima de tus aras obediente?». (*Poesía*, 452). En metáfora de Góngora, desatar describe una mariposa quemándose: «Mariposa en cenizas desatada» (*Soledad I*, 89). Estamos ante una imagen frecuente en la poesía de la Edad de Oro (Trueblood, 1977; Cabello, 1990, 1991). La idea de retorno del mundo de la muerte hacia la vida concierne al mito de Orfeo, aunque, en esta oportunidad, en versión inversa: la amada, o Eurídice, permanece en la vida, y Orfeo (el amante) en el infierno, no la olvida, pese al Leteo. En todos los casos, estos mitos son parte de una serie de imposibles que el yo poético declara superar gracias a la intensidad del amor. Observamos en el poema la anulación de la distancia mítica: el yo es Orfeo derrotando al Leteo.

Concluimos esta exposición resaltando la importancia del análisis de las formas de elaboración de relaciones mitológicas complejas en textos poéticos, en tanto son parte constitutiva de los sistemas de significación y de composición artística.

⁵ Sandra Romano Martín establece la conexión de «desatar esta alma mía» en Quevedo con «animam...resolveret» en la *Eneida* de Virgilio (IV, 693-5), 1994: 81.

OBRAS CITADAS

- ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia*, Testo Critico della Società Dantesca Italiana, Milano, Ulrico Hoepli Editore-Libraio, 1955.
- CABELLO PORRAS, Gregorio, «La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea, o el drama espiritual que se combate dentro de sí» (Primera parte), *Estudios Humanísticos. Filología*, 12, 1990, págs. 255-278.
- , «La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea, o el drama espiritual que se combate dentro de sí» (Segunda parte), *Estudios Humanísticos. Filología*, 13, 1991, págs. 57-76.
- COSSÍO, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Istmo, 1998.
- GARGANO, Antonio, «“Animales soñados”: Quevedo y el ave fénix», *La Perinola*, 19, 2015, págs. 15-50. [Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/324062173.pdf> (Consulta: 10 de enero de 2021).]
- GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 2016.
- GREEN, Otis H., «Fingen los poetas - Notes on the Spanish Attitude toward Pagan Mythology», en *The Literary Mind of Medieval & Renaissance Spain*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1970, págs. 113-123.
- HEFFERNANN, James A. W., *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1591.
- PERALTA BARNUEVO, Pedro de, *Lima Fundada o Conquista del Perú*, Lima, Imprenta de Francisco Sobrino y Bados, 1732.
- PÉREZ DE MOYA, Juan, *Filosofía secreta*, Alcalá de Henares, Andrés Sánchez, 1611.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obras*, Tomo Segundo, Madrid, M. Rivadeneyra, 1859.
- , *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

- RAMAJO CAÑO, Antonio, «Huellas clásicas en la poesía funeral española (en latín y romance) en los siglos de oro», *Revista de Filología Española*, Tomo 73, Fasc. 3-4, 1993, págs. 313-328.
- ROJAS Y GUZMÁN, Francisco de, (Introducción), en Baltasar Elisio de Medinilla, *Limpia Concepción de la Virgen Señora Nuestra*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1617, (sin paginación).
- ROMANO MARTÍN, Sandra, «Notas sobre la influencia de la *Eneida* en algunos sonetos de Quevedo», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, 7, 1994, págs. 75-86.
- ROMOJARO, Rosa, *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- STROZZI, Giovam Batista, «Se sia bene il servirsi delle favole delli antichi» (1588), en *Orazioni et altre prose del signor Giovam Batista Di Lorenzo Strozzi*, Roma, Nella Stampa di Lodovico Grignani, 1635, págs. 126-138.
- SÁNCHEZ DE VIANA, Pedro, *Las transformaciones de Ovidio: Traduzidas del verso latino, en Tercetos, y Octavas Rimas, Por el Licenciado Viana. En lengua vulgar Castellana. Con el Comento, y Explicación de las Fábulas, reduziéndolas a Philosophia natural, y moral, y Astrología, e Historia*, Valladolid, Diego Fernández de Córdova, 1589.
- TRUEBLOOD, Alan S., «La mariposa y la llama: motivo poético del Siglo de Oro», en *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. de Maxime Chevalier, et al., Burdeos, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Université de Bordeaux III, 1977, págs. 829-837.
- VEGA, Garcilaso de la, *Poesía castellana completa*, ed. de Consuelo Burell, Madrid, Cátedra, 2008.
- WEBB, Ruth, «The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in *Ekphraseis* of Church Buildings», *Dumbarton Oaks Papers*, 53, 1999, págs. 59-74.



BALTASAR DE MEDINILLA, CUATROCIENTOS AÑOS. (BALANCE Y PROSPECTIVA)

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

Recibido: 24 de noviembre de 2020
Aceptado: 22 de diciembre de 2020
<https://doi.org/10.14603/8K2021>

RESUMEN:

Se presenta un resumen de los estudios sobre Baltasar Elisio de Medinilla llevados a cabo hasta la fecha y se sugieren vías de trabajo todavía no bien exploradas, en particular, su relación con el maestro Lope de Vega. Se ofrece además un conjunto de poemas desconocidos del autor.

PALABRAS CLAVE:

Medinilla; Lope de Vega; poemas desconocidos.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 8 (2021) / ISSN: 2297-2692

BALTASAR DE MEDINILLA, FOUR HUNDRED YEARS. (BALANCE AND PROSPECTIVE)

ABSTRACT:

This article offers a summary of studies on Baltasar Elisio de Medinilla carried out to date, and suggests some directions for future research that have not yet been explored, in particular Medinilla's relationship to his mentor, Lope de Vega. In addition, the article also presents a set of unknown poems by Medinilla.

KEYWORDS:

Medinilla; Lope de Vega; Unknown Poems.



La figura del poeta Baltasar Eloy o Elisio de Medinilla (1585-1620) hoy parece reducida al ámbito local toledano, pero nosotros creemos que es más que eso. Y lo es por su estrecha vinculación con el gran poeta Lope de Vega y por su relación con el no menos grande don Luis de Góngora (Madroñal, 1999; Gauna Orpianesi, 2017). Desde Antonio Martín Gamero a mediados del siglo XIX, pero sobre todo desde los estudios de San Román a principios del XX y, especialmente, y en fecha más reciente los de Antonio Rodríguez Moñino, Miguel Ángel Pérez Priego y otros su figura ha sido bastante conocida, aunque faltan todavía cosas por estudiar en lo que se refiere a su persona y su obra.

Pero empezando por el principio, tenemos que decir que no hay seguridad en ninguno de los retratos que podemos encontrar del autor. Una consulta a la página de la Biblioteca Digital Hispánica¹ nos ofrece un grabado, supuestamente de un Medinilla soldado, que en realidad corresponde a un retrato publicado en la *Jerusalén* de Lope (que aparece en la edición de Lisboa, 1611) que no representa al poeta, sino —con toda seguridad— al protagonista de la obra, Garcerán Manrique. Lo que ocurre es que dicho retrato figura colocado inmediatamente detrás del texto «Baltasar Elisio de Medinilla, toledano, a los aficionados a los escritos de Lope de Vega Carpio» y ello ha llevado a confusión. Tampoco le debe de corresponder el retrato que publica Vegue y Goldoni en uno de sus libros (1928), porque su atuendo presenta a un caballero más del tiempo de Felipe IV, tiempo que Medinilla no llegó a alcanzar.

Posibles retratos del poeta:



Jerusalén, 1611 Vegue y Goldoni, 1928 El Greco

¹ En la dirección: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000032058>

Un estudioso toledano del Greco, José Carlos Gómez Menor, aventuraba si sería un caballero joven retratado por el pintor y, aunque es verdad que alguna relación tuvo que tener con el cretense, sobre todo a propósito de los fastos toledanos a la muerte de la reina Margarita en 1611; pero tampoco estamos seguros de que tal retrato le pertenezca, aunque es posible y se diría que refleja muy bien el alma del joven poeta. Así las cosas, solo nos quedan con seguridad sus versos y un buen número de manuscritos autógrafos que coleccionaba uno de sus señores, el conde de Mora.

Hay que decir que Baltasar Elisio de Medinilla fue un poeta amigo de Lope de Vega, que floreció entre 1605 y 1620. Hidalgo, hijo de regidores, hombre de extrema religiosidad, que forjó fama de erudito y escritor de mérito, Medinilla era el poeta toledano por excelencia y su muerte temprana y violenta contribuyó aún más a darle fama (San Román, 1920 y 1923). Entre otras cosas porque al “romanticismo” de su muerte se unió también otra leyenda romántica, según la cual el poeta habría muerto a manos del dramaturgo Agustín Moreto, que tenía solo dos años en 1620 (Madroñal, 2013). Desde Jacinto de Salas y Quiroga en el *Seminario Pintoresco Español* (1838) a Vicente Barrantes, en sus *Baladas españolas* (1853), pasando por el dramaturgo Luis de Eguilaz, en su drama *Alarcón* (1853), se forjó la leyenda de un Medinilla asesinado por el dramaturgo, que expió su culpa haciéndose enterrar en el toledano Pradillo de los Ahorcados por ello. Todavía hoy se pueden encontrar leyendas toledanas relativas al poeta, que nada tienen que ver con la realidad histórica.

Y es que en cierto modo la figura de Medinilla es también un símbolo, el de Toledo, una ciudad que se extingue al tiempo que la propia estrella del poeta se apaga: es un Toledo que se muere (1620), que ha perdido la capitalidad en 1561 en favor de Madrid, que piensa que se puede recuperar a finales del XVI, con el asunto de la navegabilidad del Tajo en 1588 y, sobre todo, con las esperanzas con el traslado de la corte a Valladolid (1601) y su posterior vuelta (los toledanos piensan hacia 1605 que pueden ser la ciudad elegida para reinstalar la corte); pero el golpe definitivo llega en 1606 con la vuelta a Madrid y la imposición de nuevos impuestos un poco después (Montemayor, 1996: 265). Toledo sufre la pérdida de ciudadanos que se marchan a Madrid y su traslado supone, entre otras muchas cosas, el hecho de quedar reducida a ser una ciudad espiritual frente a la mundana que es la corte. Medinilla intenta frenar esta pérdida de ciudadanos y hasta se convierte en arbitrista e imprime el memorial *A la imperial ciudad de Toledo* para paliar en lo posible la situación (Gauna Orpianesi, 2017: 559-574).

Bueno será que comencemos distinguiendo su nombre de otros Medinilla escritores, como el que menciona Cervantes en el *Viaje del Parnaso* (cap. VII), donde describe cómo el autor de *La pícara Justina* (atribuida al toledano Francisco López de Úbeda, no se olvide), dispara de sus manos el librazo que derriba una muela de Medinilla «y le llevó de un muslo un gran pedazo». Pero este Medinilla, que dice Cervantes compuso el romance de la tumba oscura, es Pedro de Medina Medinilla, autor de una bella elegía a Isabel de Urbina, esposa de Lope, en 1595. Se dice que este Medina Medinilla era también toledano, pero lo cierto es que puede que se trate de un poeta madrileño o andaluz (Lara Garrido, 2004), y lo que sí es seguro es que es mayor que Baltasar y parece participar con Lope en el Romancero nuevo. Su nombre poético era Melanio, a diferencia del Elisio de nuestro protagonista. Y es que este, como antes sus paisanos Garcilaso o don Luis de Vargas, es un poeta de ciclo corto, cuya prematura muerte nos privó de mayores logros como los conseguidos hasta 1620. Medinilla era el guía de un grupo de poetas, que a su vez seguían a Lope de Vega como herederos de la manera de hacer poesía de Garcilaso de la Vega, también toledano, a principios del siglo XVI: Martín Chacón, Alonso Palomino, Gregorio de Angulo, Luis Hurtado de Écija, José de Valdivielso, Gaspar de Barrionuevo...

Buena parte de este grupo de ingenios defiende a muerte a Lope (por ejemplo en el asunto de la *Expostulatio Spongiae* (1618) contra el crítico Pedro de Torres Rámila, que se había atrevido a censurar al Fénix y, de paso, también a Medinilla. Entre ellos se puede contar tanto a nuestro poeta como a otros, tales como Tomás Tamayo de Vargas. Los dos nombres, con los del maestro Lope, participan en una academia cercana a esa fecha y que da origen al diálogo *El Vega de la poética española* (Giuliani-Pineda, 1998).



Expostulatio Spongiae (1618)

Lope y Medinilla participan en muchas cosas juntos, pero antes el gran poeta madrileño se había convertido también en defensor de la ciudad del Tajo, por cuanto había vivido en ella cuando la famosa «querella fluvial» de 1591. Lope, que estaba entonces en Toledo, se convierte en defensor de la ciudad frente a Góngora (Sánchez Jiménez, 2018: 94). Medinilla es todavía un niño, pero el poeta se va a convertir también andando el tiempo en defensor de su ciudad, junto a un Lope de Vega que vuelve a ser vecino de la misma a partir de 1604, frente a los que se burlaban de Toledo y del carácter de los toledanos, a los que acusaban de diversas cosas, como presumir de hidalguía.

Es lo que se puede llamar la «querella del *Quijote*» (1605), todavía más importante que la anterior: los poetas toledanos probablemente de la Academia de Fuensalida unidos alrededor de Lope, que acababa de llegar a la ciudad, no quieren participar en la alabanza de la obra de Cervantes porque justamente criticaba a su jefe de filas. Pero es que además la obra, según mi opinión, se pudo interpretar como una burla a la ciudad y a sus habitantes. Hay demasiadas referencias concretas que vinculan la historia del loco caballero con la ciudad imperial, por cuanto es en ella donde se localiza el manuscrito arábigo que la contiene y por cuanto un canónigo de la catedral es el que critica abiertamente el teatro del Fénix. Incluso, la publicación del libro coincide en el tiempo con la edición de una justa literaria celebrada en Toledo por el nacimiento del futuro Felipe IV, donde especialmente Lope, pero también Medinilla y otros, cierran filas en torno a la ciudad imperial, como si hiciera falta que se defendiera. Investigaciones recientes hacen participar a Medinilla (y a Lope, por supuesto), en la composición del falso *Quijote*, el de Alonso Fernández de Avellaneda, una obra especialmente crítica contra el *Quijote* de Cervantes (Pérez López, 2002), aunque tengo que subrayar la animadversión del joven poeta toledano a la orden de los dominicos, a diferencia de lo que expresa Avellaneda en su obra.

Eso nos da pie a considerar las numerosas justas toledanas en que toma parte el poeta, de 1605 a 1616, alguna todavía espera la edición que merece. No se ha destacado suficientemente el papel de Medinilla como organizador de justas a partir de 1608 (hay que rescatar por ejemplo la de 1614), pero el poeta falta en 1616, como todos los amigos del Fénix (excepto Valdivielso, que no tenía más remedio

que contribuir). Porque en 1616 es Góngora y su grupo quien se impone, con motivo de la grandiosa justa literaria organizada por el cardenal Sandoval por la traslación de las reliquias del Sagrario a la catedral.

Y es que para estudiar a Medinilla hay que tener en cuenta también a sus mecenas: el arzobispo de Toledo, el cardenal Sandoval y Rojas (Gómez Canseco, 2017), que protege de alguna manera a Cervantes, como este reconoce. Pero sobre todo el conde de Mora es el gran protector de Medinilla, quien le permite tener el reposo necesario en Toledo y en su señorío de Layos. Gran estudioso y bibliófilo (su mujer se quejaba de él porque decía que por los libros descuidaba las cuestiones de la generación), el conde muere casi a la vez que su criado (en 1621) y anota un texto de Medinilla, la *Descripción de Buenavista*, donde también rinde tributo al gran Lope. El texto ha sido editado modernamente con las notas del prócer (Gauna Orpianesi, 2017).

LOPE Y MEDINILLA (CON TORRES RÁMILA AL FONDO)

Evidentemente, si por algo es conocido hoy el poeta toledano es por su relación con Lope de Vega. Medinilla es el discípulo joven del Fénix (como Montalbán en Madrid), su amigo y colaborador. Y como tal, cuida -por ejemplo- de la *Jerusalén conquistada* (1609) con el rigor de un filólogo: publica en ella un texto a los aficionados a Lope, se ocupa de que se imprima el retrato del poeta y compone parte de las notas del libro. A él le debe de corresponder la anotación al nombre Rodrigo Fernández de Medinilla, que aparece en el libro XVII:

Familia de los Medinillas, noble y antigua, en quien estuvo por muchos años el oficio de Balletero mayor de a caballo de los Reyes de Castilla... (2003: 682)

Lope le dedica en *La Filomena* dos epístolas y una elegía, donde alaba la vida retirada y piadosa del poeta toledano y su dedicación a la Virgen, y Medinilla le dirige también una bella epístola. Además el Fénix le dedica la comedia *Santiago el Verde (Trecena parte)*. Pero no olvidemos que cuando Lope habla con sinceridad, por ejemplo en sus cartas al duque de Sessa, escribe que no ha terminado de leer a Medinilla por «pesado y impertinente escolástico» (*Epistolario*, IV, pág. 24), seguramente se refiere a la *Limpia concepción*.

Pero uno de los asuntos que más contribuyen a unir a los dos escritores es el asunto de la polémica con el bachiller Torres Rámila, que dirige su *Spongia* contra Lope en 1617, como se ha dicho. Rámila acusa a Lope de no saber latín y de valerse

de Medinilla, el «eruditus Medinilla» (*Expostulatio Spongiae*, pág. 25) para entenderlo, y también debía de acusar a este de otras cosas. El caso es que se escriben (además de la citada *Expostulatio*) unas sátiras hirientes contra Torres Rámila, en que se le dice que deje de meterse con Lope y con el toledano Apolo, en clara alusión a Medinilla. Todo ello desemboca en un proceso, donde todo el mundo se exculpa.

La sátira contra el bachiller Torres Rámila, escrita probablemente por Lope (Tubau, 2008) nada más publicarse la satírica *Spongia* del primero (1617), es decir, solo tres años después del falso *Quijote* de Avellaneda dice cosas que muy bien podrían aplicarse al libro de Cervantes y que tienen interesantes puntos en común con la actitud que seguramente mantuvo Lope nada más aparecer el *Quijote* de 1605, donde tanto se le atacaba. Recordemos que por aquel entonces el Fénix es reconocido como «poeta toledano» y de Toledo sale también esta sátira contra Rámila, que se divide en dos partes (o quizá tres, pero la última no está localizada). La primera sátira contra Rámila comienza:

Yo, Juan Martínez, oficial de Olmedo,
por la gracia de dios poeta sastre,
natural de La Sagra de Toledo. (Tubau, 2008: 153)

Recordemos que uno de los ingenios que participan con Lope en Toledo en todo ese movimiento literario se llama justamente «el sastre de Toledo», apodo que se le daba a un pobre sastre analfabeto que mendigaba le copiasen las comedias que él mismo imaginaba, alguna de las cuales parece ser que contó con la colaboración del propio Lope, al menos en la tarea de fijar por escrito los versos que al pobre sastre se le venían al magín (San Román, 1935).

El caso es que la citada sátira continúa:

El arte de cortar no tiene precio
y en tu lengua de víbora insolente
verá un ciego y juzgará un necio.

Claro que juega con la frase «cortar un traje», muy propia de sastres, pero que aquí quiere decir «murmurar» de otro.

Y continúa diciendo de Rámila: «tú, paje por Italia y aun sarnoso» (pág. 154), que parece podría escribirse también de Cervantes, como el siguiente verso: «Oh frente de Alcalá, honor de España», claramente irónico y que alude, claro es, a que

Rámila era profesor en la universidad que fundó Cisneros, no a la patria de Cervantes.

Pero más nexos encontramos todavía cuando sigue diciendo que sus escritos, los de Rámila,

dijeron un morisco y un gitano
que de la lengua de los dos tenía (pág. 159)

y que Rámila se ha atrevido contra el «español Terencio», es decir, contra Lope y también contra

el claro Apolo, de estos montes gloria,
no ha de parar con mi maestro Olmedo
hasta que a puras sátiras te lleve
a profesar en el Nuncio de Toledo. (*ibíd.*)

y al final le apremia:

deja vivir al español Terencio
y al toledano Apolo. (pág. 161)

El Apolo, gloria de los montes de Toledo, suponemos que alude al poeta Medinilla.

En la segunda sátira todavía le da alguna punzada más (por continuar con la metáfora de los sastres), no pequeña, como cuando escribe: «cristianos viejos hay, tú no eres viejo» (pág. 164), con lo que hay que sobreentender que tampoco cristiano, lo cual se corresponde perfectamente con lo que antes había escrito en la primera de las sátiras de que su madre era mora. Y remacha, refiriéndose a sus padres no limpios de sangre:

Confiesa los que tienes, Zulemilla,
y vete a Argel con la nefanda trulla. (pág. 164)

Puede no ser gratuito el adjetivo «nefando», que permite entender una alusión maliciosa al pecado nefando, del que tal vez acusa de pasada a Rámila. Recuérdese que Cervantes habla también en su *Quijote* de la cuesta de Zulema y no hace falta recordar su relación con Argel. Como en el caso de Cervantes, a Lope le ha molestado que Rámila critique sus comedias, y se defiende:

Si el vulgo a las acciones llama enredos,
tiene razón, que quien mejor los hace
más gana que Riquelmes y Pinedos. (pág. 165)

Es decir, dos autores de comedias de los que representaban las de Lope.

PROSPECTIVA: LO QUE FALTA POR ESTUDIAR

Después de la edición de la obra completa de Medinilla (Gauna Orpianesi, 2017), faltan ya pocas cosas por saber del poeta toledano, pero todavía podemos añadir algunas referencias importantes y algunos textos desconocidos hasta ahora.

En lo que toca a las primeras, se pudo añadir que la carta que dirige a un padre dominico por haberse atrevido en el púlpito, hay que identificarla con otro crítico del Fénix: Diego Colmenares. Xavier Tubau (2007) ha publicado los cuatro textos de una polémica referidos a la nueva poesía, es decir, a la de don Luis de Góngora, que aparecen en *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624); pero es evidente que Colmenares era también enemigo de Medinilla, por cuanto a él se debe la censura de la *Limpia concepción de Nuestra Señora* (1617), que se cita en la respuesta de este. La obra de Medinilla se tituló *Carta a un padre dominico respondiéndole a ciertas libertades que dice dijo en el púlpito de un libro de la Concepción de Nuestra Señora* (San Román, 1920: 53-59). Colmenares utilizó el púlpito, «cátedra de pestilencia», según el toledano, para «tratar de inorante en público» a Medinilla y para criticar su poema, más por su contenido religioso que por su continente poético. Las referencias directas que Medinilla le dirige son verdaderamente agresivas, pues le dice, entre otras cosas: «Vuestra paternidad, que es la mayor desdicha que puede tener su religión». Y por si fuera poco insulta a su orden:

Las palabras eran de fraile dominico, que nunca supieron latín [...]. El duque de Lerma instituyó [...] dos cátedras en las universidades para padres dominicos porque ninguno las obtenía por oposiciones.

Medinilla llega a reírse abiertamente de los dominicos y subraya la oposición que estos tienen a la limpia concepción de la Virgen y a la orden franciscana, con una anécdota satírica, más propia de un vejamen que de una carta:

Un padre de su religión, viendo a un sardesco de los franciscos dijo: «Arre, borriquito, concebido sin pecado original». Desvergüenza que mereciera castigo de fuego (San Román, 1920: 56).

Para que no le quede ninguna duda al lector, juega con su nombre y lo desenmascara en cierto momento (la cursiva es mía):

Juzgo sus letras en sus *Colmenares*, juguemos un poco de vocablo como monjas, que son la escuela en que estudia su paternidad.

Si no se nos conservara autógrafa la tal sátira *ad hominem*, nos costaría creer que es el piadoso Baltasar el autor de esta crítica acerada. Termina diciendo el poeta:

No es mucho crea de mí que soy idiota quien cree que la Virgen S. N fue concebida en pecado (pág. 57).

Falta también, según mi opinión, relacionar a Medinilla con la figura de otro escritor toledano, el aventurero contemporáneo Diego Duque de Estrada (Madroñal, 2016). En efecto, la muerte de Medinilla parece escrita en una comedia de Lope y no deja de influir en el imaginario de los contemporáneos, como el citado falsario Duque de Estrada, que relata un episodio similar, sin duda inspirado en la trágica suerte del poeta, como si él hubiese sido el protagonista:

Llevado de mi celosa furia, subí por las rejas y escala y me puse en la sala de aquel cuarto, [...]. El que dentro estaba, viniéndose para mí no con poco ánimo, pues desembrazó tres o cuatro terribles cuchilladas, hallome cubierto con daga y capa él, y yo reparé en su broquel a dos furiosas estocadas, y sin perderme de ánimo o de cólera (que es la que muchas veces quita vista y quita la vida), acordándome de mi juego, cerré con él con espada y daga tan furiosamente que, desbaratándole de su postura, le hice dar dos pies atrás, y por en medio de la espada y broquel le herí el pecho con la daga. (Duque de Estrada, *Comentarios del desengañado*, págs. 30-31)

Y faltan también algunas obras. Felizmente, hoy podemos señalar que Medinilla quiso componer una novela pastoril, que sucede en el Tajo, porque una parte de la misma está copiada de la mano del poeta en uno de los manuscritos que poseía el conde de Mora. En efecto, en el *Museo o biblioteca selecta de el Excmo. Sr. Don Pedro Núñez de Guzmán, marqués de Montelaegre y de Quintana, conde de Villaumbrosa* (1677) se recogen los manuscritos e impresos que contenía la biblioteca de dicho noble, y se registra una “Novela intitulada *El Tajo*” (1677, fol. 202). El título aparece en el código de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, L-9, que perteneció sin duda a la biblioteca del conde de Mora (Rodríguez Moñino,

1950-51), mecenas de Medinilla. Y lo copiado no es más que una parte de un capítulo (el segundo) titulado «El Tajo». En él aparecen los pastores Dinardo y Rosarda, y también otros, como Delio o Amarilis, «la más bella pastora del Tajo». Todo ello, probablemente, con posterioridad a 1614 por los versos ajenos que se glosan, como indico en las notas.

En ellos, Medinilla vuelve a demostrar que es un buen poeta, especialmente cuando escribe poesía lírica. Y con estos versos, el joven poeta toledano se sigue situando entre Lope y Góngora, como también lo estaba su amigo Tomás Tamayo de Vargas, en suma, los amantes de la buena poesía del Siglo de Oro. Como escribe Góngora a una persona desconocida:

Invíole a vuesa merced dos cartas, una de don Tomás Tamayo de Vargas, otra de Baltasar de Medinilla, grande amigo ha tiempo de Lope de Vega, ingenio toledano que si cumple lo que promete por su carta será digno de toda estimación (Carta de 4 de septiembre de 1614, *Obras completas*, 2000, II, págs. 300-301).

Quedan por espigar noticias de contemporáneos, como la que aporta su amigo Tomás Tamayo de Vargas, en su manuscrita *Cifra y contracifra*, donde aparece el grupo de poetas con el propio Lope a la cabeza, entre ellos está también, como no podía ser menos, el desdichado Medinilla.

APÉNDICE. VERSOS DESCONOCIDOS DE BALTASAR DE MEDINILLA.

Baltasar Elisio de Medinilla: libro de pastores manuscrito (Biblioteca de la RAH, L-9 ff. 181-188v^o)². Libro 2, “El Tajo”.

ROSARDA

Retrato, cuya pintura pone a mis ojos su dueño, a quien el cristal risueño sirve de hermosa moldura, ¿quién tan al vivo os formó,	5
que me da celos dudar?, ¿quién os pudo trasladar, si sola os guardaba yo? El engaño es desigual, a lo que fió mi fe,	10
pues una cosa juzgué retrato y original. Dos ya por mis vales veo, si no es que a los ojos míos en estos cristales fríos	15
os finja a vos mi deseo. Que según el corazón contempla su calidad puede ser que haga verdad la misma imaginación.	20
Que, como yo lo deseo, hará con falso valor que para engañar mi amor	

² Actualizo la ortografía, en lo que no afecta a la fonología de las palabras.

tome cuerpo mi deseo.	
Mas vuelvo a sospechar luego	25
mi mal en su sombra fría,	
pues no puede mi porfía	
retratar en agua el fuego.	
Que de mi pecho exhalado	
sacando al agua el humor;	30
antes menguará mi amor	
que creciera mi cuidado.	
Si no es que el mismo amor pruebe,	
que tales engaños fragua,	
a sustentarse en el agua	35
a quien su principio debe.	
Aunque en esta agua sospecho	
no siendo el valor distinto	
que habita, como Jacinto	
y como el alma, en mi pecho.	40
Mas lo que cierto será	
que al llegar a verme aquí	
el alma se vio por mí	
que vuelta en Dinardo está.	
Y el cristal, agradecido	45
al alma que le ensulta	
la estampa en su centro oculta	
representó a mi sentido.	
Viéndoos con tanta escelencia	
otra vez a pensar vengo	50
que el alma de cristal tengo	
que hizo pedazos la ausencia.	
Que en los que así se dilata	
el mismo retrato dejo,	
como en el quebrado espejo	55
que cualquier parte retrata.	
Y que el medroso cristal	
ya liquidado a mi ardor	
del alma, donde está amor,	

es pedazo principal.	60
Y atrevida en este miedo	
pruebo a creer lo dudoso	
mas mi valor temeroso	
con mayores dudas quedo.	
Retrato, ¿cómo os movéis,	65
si solo fingido estáis?,	
¿cómo hablándoos no me habláis,	
si sentimiento tenéis?	
Mas en él me dais aviso	
que estáis vivo; como loca	70
a hacer verdad me provoca	
la fábula de Narciso.	
Que aunque yo no merecí	
tan honrosa gloria y palma	
seré Narciso del alma,	75
que está retratada aquí.	
Mas ya que ajena me veo,	
cuando ser suya entendí,	
si no con Dinardo aquí,	
con vos desculpa deseo.	80
Color y gusto sospecho,	
oyéndome, que mudáis;	
mas ¿qué mucho que aprendáis	
de las mudanzas que he hecho?	
Fielmente estáis imitado,	85
sois más que yo, en fin, leal,	
pues de vuestro original	
sentís el daño traslado.	
Forzada y forzosa esposa	
soy, sin culpa desdichada:	90
por desdichada forzada	
y por honrada forzosa.	
Mas el alma que le di	
con vuestro dueño quedó,	
que es lo más que tengo yo	95

y lo mejor que hay en mí.
 Pero en mal tan inhumano
 es consuelo muy pequeño
 que posea l' alma el dueño
 y goce el cuerpo un tirano. 100
 Viéndoos con tanto dolor,
 no juzgo a Dinardo ingrato
 pues hasta el propio retrato
 llora lágrimas de amor.
 Uso es que la ley abona, 105
 cuando no se puede hallar
 en la imagen castigar
 lo que ofendió la persona.
 Aquí es al contrario el trato,
 pues con lo que desleal 110
 yo ofendo al original,
 viene a pagar su retrato.
 No lloréis, no os consumáis,
 dejadme todo el dolor,
 que pues soy el ofensor 115
 no es bien que lo parezcáis.
 Que en esta división nuestra
 me matará, yo lo fío,
 saber que ya no sois mío
 porque dejé de ser vuestra. 120

DINARDO

*Bellas armas de amor, etc.*³

Ya basta por castigo de la culpa
 haber muerto por ella

³ Estribillo de Lope de Vega en *La hermosura de Angélica*: “Bellas armas de amor, estrellas puras, / divino resplandor de mi sentido” (Madrid: Pedro Madrigal, 1602, f. 1).

ajena os quiero, no defunta agora.
 Volved, resucitad, será desculpa 5
 que temple mi querella
 mirar vuestra beldad, que l' alma adora.
 Mas, ¿para qué, señora,
 os pido que volváis, si a mi forzosa
 pena venir no habéis jamás pidadosa? 10
 Que cerrando el honor a amor la puerta
 no hay diferencia, no, de ajena a muerta.

ROSARDA

*Ven, muerte, tan escondida
 que no te sienta venir,
 porque el placer del morir
 no me vuelva a dar la vida⁴.*

Tal pena a la alma atropella 5
 que si sé que he de dejalla
 hará el gusto de acaballa
 que vuelva otra vez a ella,
 y si la muerte la olvida
 llegue encubierta al venir 10
*porque [el placer del morir
 no me vuelva a dar la vida].*

No vengas, muerte, también
 con capa del fin del mal,
 que si lo sabe mi mal 15
 no morirá con tal bien,
 que eres tan apetecida

⁴ Parece tomarlo Medinilla de las *Rimas sacras* de Lope, porque no coincide con la versión de Cervantes (*Quijote*, II, 38), que dice “torne” en vez de “vuelva”; ni tampoco con la copla atribuida a Escrivá, que dice: «Ven, Muerte, tan escondida / que no te sienta conmigo, / porque el gozo de contigo / no me torne a dar la vida». El *Cancionero* de Jorge de Montemayor (1544) la da como ajena (*Rimas sacras*, págs. 309-310).

que si te veo venir
el contento del morir
me volverá a dar la vida. 20

Pon término a mi tristeza
 con las flechas de tu aljaba,
 con lo que empezaste acaba,
 que un triste a morir se empieza.
 No me descubras la herida 25
 hasta que cese el vivir
porque [el placer del morir
no me vuelva a dar la vida].

[DINARDO]

Esta mañana [falta el resto de la composición] fol.163.

OBRAS CITADAS

- DUQUE DE ESTRADA, Diego, *Comentarios del desengañado de sí mismo*, ed. de Henry Ettinghausen, Madrid, Castalia, 1982.
- Expostulatio Spongiae. En defensa de Lope de Vega*, ed. y trad. de Pedro Conde Parrado y Xavier Tubau, Madrid, Gredos, 2015.
- GAUNA ORPIANESI, Lorena, *Baltasar Elisio de Medinilla: un poeta entre Lope y Góngora*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2017.
- GIULIANI, Luigi y Victoria PINEDA, eds., «El Vega de la poética española, de Baltasar Elisio de Medinilla», *Anuario Lope de Vega*, 3, 1998, págs. 235-272.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, *Don Bernardo de Sandoval y Rojas. Dichos, escritos y una vida en verso*, Huelva, Universidad de Huelva, 2017.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras completas*, ed. de Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000.
- LARA GARRIDO, José, «Revisión del poeta Pedro Medina Medinilla», en *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, Madrid, Castalia, 2004, I, págs. 719-733.
- MADROÑAL, Abraham, *Baltasar Elisio de Medinilla y la poesía toledana de principios del siglo XVII*, Madrid, Iberoamericana, 1999.
- , «Un Moreto de leyenda: (El supuesto asesino de Baltasar Elisio de Medinilla)», *eHumanista*, 23, 2013, págs. 161-198.
- , «Un amigo del capitán Alatríste. Noticia del auténtico don Diego Duque de Estrada», en *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Homenaje a Carlos Alvar*, ed. de Constance Carta, Sarah Finci y Dora Mancheva, San Millán de la Cogolla, CILENGUA, 2016, II, págs. 1521-1540.
- , «Baltasar Elisio (o Eloy) de Medinilla», en *Diccionario biográfico español*, de la Real Academia de la Historia. Accesible en línea: <http://dbe.rah.es/biografias/31016/baltasar-elisio-o-eloy-de-medinilla>
- MONTEMAYOR, Julián, *Tolède entre fortune et déclin*, Panazol, Presses Universitaires de Limoges, 1996.
- PÉREZ LÓPEZ, José Luis, «Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda», *Criticón*, 86, 2002, págs. 41-71.

- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «Poetas toledanos del Barroco. Baltasar Elisio de Medinilla», *Anuario de Estudios Filológicos*, IX, 1986, págs. 225-238.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, «La colección de manuscritos del marqués de Montealegre», *BRAH*, CXXVI, 1950, págs. 427-492; CXXVII, 1950, págs. 307-344 y CXXVIII, 1951, págs. 219-276.
- , «Las justas toledanas a Santa Teresa en 1614 (Poesías inéditas de Baltasar Elisio de Medinilla)», en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, vol. III, Madrid, Gredos, 1963, págs. 245-268.
- SAN ROMÁN, Francisco de Borja, *Elisio de Medinilla y su personalidad literaria*, Toledo, Sucesor de J. Peláez, 1920.
- , «Sobre la muerte de Medinilla», en *BRABACHT*, V, 1923, págs. 114-116.
- , *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, Imprenta Góngora, 1935.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope de Vega. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018.
- TUBAU, Xavier, *Una polémica literaria. Lope de Vega y Diego de Colmenares*, Madrid, Iberoamericana, 2007.
- , *Lope De Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*, tesis doctoral, dirigida por Alberto Blecu, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.
- VEGA, Lope de, *Epistolario*, ed. de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, 1943, tomos III-IV.
- , *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003.
- , *Rimas sacras*, ed. de Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel, «Poetas eucarísticos toledanos. El Maestro José de Valdivielso y Baltasar Elisio de Medinilla», en *Temas de arte y de literatura*, Madrid, Imprenta Iris, 1928.



ARQUITECTURA BARROCA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA: TRANSFERENCIA DE FUENTES Y MODELOS

María Angélica MARTÍNEZ RODRÍGUEZ

Universidad de Navarra (España)

mamartinezr@unav.es

Recibido: 15 de diciembre de 2020

Aceptado: 23 de enero de 2021

<https://doi.org/10.14603/8L2021>

RESUMEN:

Se trata sobre la arquitectura barroca española y novohispana, abordando especialmente los medios de difusión en tratados y fuentes impresas, y sus procedimientos creativos o de diseño.

PALABRAS CLAVE:

Arquitectura; diseño; creatividad.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 8 (2021) / ISSN: 2297-2692

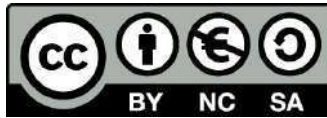
SPANISH AND HISPANO-AMERICAN BAROQUE ARCHITECTURE: TRANSFER OF SOURCES AND MODELS

ABSTRACT:

This article examines Baroque architecture from Spain and New Spain, focusing on means of dissemination in treatises and printed sources, as well as on creative procedures and design.

KEYWORDS:

Architecture; Design; Creativity.



Como punto de partida, resulta sugerente imaginar a Baltasar Elisio de Medinilla en los cigarrales de Toledo con su amigo Lope de Vega, Tirso de Molina y otros poetas rindiendo «culto a las musas en el idioma del Lacio», como expresó el filósofo y escritor, Concejal del Ayuntamiento de Toledo y miembro de la Real Academia de la Historia, Juan Marina Muñoz.

El selecto grupo de asistentes celebraba veladas y fiestas con el acompañamiento de música y se escenificaban comedias, en los jardines o en la casa, que también se representaban en los coliseos de la villa de Madrid. El escritor se figuró esos atardeceres así:

Allí las más ilustres notabilidades se reunían y celebraban sabrosas pláticas, reñidos torneos poéticos; allí también las cuestiones literarias tenían acabada discusión, en las cuales se anatematizaban los procedimientos de ogaño puestos en práctica por los Lope de Vega, los Tirso de Molina, y tantos otros; allí, los poetas, rendían culto á las musas en el idioma del Lacio, y para que nada faltara, no se celebraba una fiesta sin que la hubiera notable de comedia, representándose, ora en el jardín, teniendo por techo el azulado cielo tachonado de estrellas, (pues esta fiesta ponía término á las del día) y sobre la verde grama, ora dentro de la misma casita, cuantas notables comedias, entremeses y loas estrenaban en los coliseos de la villa de Madrid, los más famosos comediantes que á la sazón existían.

¡Qué encantos laberínticos de letras ingeniosas! ¡Qué maravillas de invención para esparcir el ánimo se verificaban sobre las tranquilas aguas del Tajo, llenando de admiración á cuantos presenciaban semejante espectáculo, ya fueran personas de humilde condición, ya de ilustración no común! ¡Qué deliciosos días pasaron en los toledanos cigarrales, por los primeros años del siglo XVII, nuestro desgraciado Baltasar Eliseo de Medinilla, nunca bastante llorado, vate muerto de manos de quien menos debiera; el maestro Tirso de Molina; el gran Lope de Vega, admiración de propios y extraños; el Conde de Mora; el aún leído con agrado jurisconsulto Jerónimo de Cevallos; el doctoral D. Tomás Tamayo de Vargas, y tantos otros cuya enumeración seria prolija! (Juan Marina Muñoz, 1898: 169-171)

El cronista Antonio Martín Gamero aportó la siguiente *Recreación literaria*, evocando sus jardines de aire islámico y de la antigüedad clásica. La residencia donde tenían lugar las diversiones literarias era un palacio de arquitectura severa:

Generalmente el punto de reunión era Buenavista, encantadora recreación del cardenal Don Bernardo Sandoval y Rojas, fundada á emulación de la quinta de Quiroga, á orillas casi del Tajo, en un extremo de la Vega de San Martín. Magníficos jardines, donde había copiado el deseo las maravillas de Zahara, fuentes de mármol alabastro, estatuas representando Ninfas y Deidades del Olimpo pagano, millares de aves

raras presas en vistosas pajareras, plantíos estensos de frutales y olivas, bosques cuajados de pinos, abetos y castaños, y por remate de este cuadro un palacio de severas formas, colocado en medio, con miradores á la ciudad y al río, tal era el teatro que para sus diversiones literarias habían escogido los ingenios toledanos. (Antonio Martín Gamero, 1857: 116)

Baltasar Elisio de Medinilla expresó poéticamente sus impresiones de la finca de recreo y la vega del Tajo en su *Descripción de Buena Vista* (pág. 1) así:

Ninfas de Tajo que entre arenas de oro
risueñas discurris diciendo amores
a las plantas que os hacen palio umbroso
i con el curso decristal sonoro
eternamente entretenéis las flores
que hermosean en circulo oloroso
vuestro margen undoso
escuchadme que es justo, apercebidas
oi que acantar con instrumento nuevo
intrépido me atrevo
de que si con mi intento ennoblecidas
caiendo diere fama a vuestro río
dejeis su nombre y heredeis el mio.

Y las referencias a su arquitectura asoman en todo el poema¹, siendo el de más abajo, un expresivo fragmento (*Descripción*, págs. 9-10):

El ventanaje del palacio ilustre
que en igual proporción en alto y baxo
haze alegre y vistosa consonancia
de que en la vega cobra honroso lustre
gloria Toledo y ornamento el Tajo
que entre dos islas rompe su arrogancia
con pequeña distancia
sobre un jardín al Occidente mira
con quatro puertas y con quadros quatro
que forman un teatro
a que una fuente en medio perlas tira
con quatro mas pequeños que la adornan
i gratos su tributo en flores tornan.
en un peñasco cresco i eminente

¹ También hace referencia en otros pasajes a figuras como Fidias o Dédalo.

un castillo soberbio se situa
coronado de tiros y de almenas
por quien partida una copiosa fuente
el fuerte cerca, i en sumar fluctua
el nacar que enriquece sus arenas
de buccios y ovas llenas
y con la trompa en la sonora boca
le asegura en su alcazar una guarda
que velando la guarda
i a veces con estrepito latoca
haciendo allí el oficio de aire el agua
que tales pruebas y milagros fragua.

Posiblemente Medinilla y los demás poetas disfrutaron de una panorámica similar a la que ofrece el dibujante francés Louis Meunier desde el norte, bajo el título «Perfil de la ciudad de Toledo, capital del Reino de la Vieja Castilla». La estampa es una de las pocas que muestra la ciudad de Toledo desde esta orientación, siendo más habitual representar las vistas del Sur. Era un paisaje que se podía disfrutar desde el palacio de Buenavista, a una hora de camino andando hasta el Alcázar.

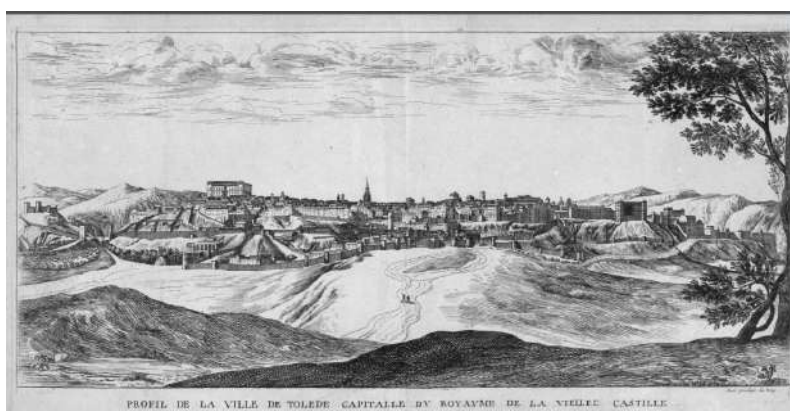


Fig. 1. Archivo Municipal de Toledo. Colección Municipal de Grabados, núm. 289. PROFIL DE LA VILLE DE TOLÈDE CAPITALLE DU ROYAUME DE LA VIELLEE CASTILLE [Perfil de la ciudad de Toledo, capital del Reino de la Vieja Castilla] / [Israël Silvestre]; [Louis Meunier].

Datos de edición: [Paris] [s.n.], [ca.1665]

Desde las distintas vistas, la arquitectura era un elemento protagonista, y precisamente en ese periodo presenta un desarrollo interesantísimo en sus procesos creativos.

En España, y también en la Nueva España, el diseño italiano fue un referente continuo. Pero diseñar a la manera italiana entrañaba un proceso creativo diferente. No se podían aplicar los mismos métodos ni criterios de la Roma papal del siglo XVII. Variados factores hacían distinto este proceso, siendo la singularidad histórica española y novohispana, uno de los más determinantes.

Aquí se puede citar además otro factor. El profesor de la Universidad de Navarra, Joaquín Lorda (2018: 267-296), en su artículo póstumo «La perfección esquiva» atribuyó la diferencia a la habilidad para el dibujo de los artistas y de los arquitectos.

La sensibilidad, facilidad y desenvoltura ante el cuerpo humano que desarrollan los pintores, se traslada a la arquitectura, con sus masas y perfiles. Dibujando así, Raffaello había alcanzado gracia en sus proyectos y en sus dibujos. Y lograba esa “sprezzatura” también en arquitectura: desenvoltura y gracia.

El profesor Lorda añadía en su escrito que: «La habilidad proporcionaba a los mejores arquitectos italianos una sensibilidad ante las proporciones, que interiorizaban. Hasta 1700, el dibujar con soltura fue algo exclusivo de los italianos, con lo que ganaron prestigio y trabajaron en otros países. Asunto, pues, de la mayor importancia».

Esa sensibilidad y habilidad permitían componer proyectos que lograban una especial expresividad y soltura en manos del diseñador. Aunque también había lugar para la licencia y la extravagancia en algunas soluciones (Gombrich, 1980: 233).

En España, la sensibilidad y la habilidad diferentes provocaron que las composiciones se vieran transformadas. Los arquitectos recurrieron a otras fórmulas para lograr un diseño expresivo: los órdenes perdieron su protagonismo clásico en la proporción y la articulación, los entablamentos y otros elementos arquitectónicos se transformaron en juegos de líneas y los paños se enriquecieron con texturas ajenas al clasicismo como las tramas, los cajeados y otras variaciones.

Se levantaron o intervinieron en señaladas obras durante el siglo XVI: el Alcázar de Toledo (1537 – 1553) bajo la dirección de Alonso de Covarrubias, la Catedral de Granada (1523) de Diego de Siloé, sobre el edificio del siglo XV, y el Palacio de Carlos V en la misma ciudad (1527 – 1568) dirigido por Pedro Machuca. En Sevilla destacarían la Sacristía Mayor y cabildo de su Catedral (1528 – 1536) de Diego de Riaño, y la Iglesia del Hospital de la Sangre (1558 – 1567) de Hernán Ruiz el Mozo, en Úbeda, la Capilla de San Salvador (1536) de Andrés de Vandelvira, y en Salamanca, la Iglesia de San Esteban (1524 – 1610) de Juan de Álava.

Entre 1560 y 1660, hay una imposición del clasicismo a través de los maestros reales que marcaron unas directrices; el Monasterio de El Escorial (1562 – 1582) de Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, y la Catedral de Valladolid (1580) de Juan de Herrera, la Iglesia de San José en Ávila (1608) de Francisco de Mora, el Convento de la Encarnación (1611 – 1616) de fray Alberto de la Madre de Dios, La Clerecía en Salamanca de Juan Gómez de Mora y Andrés García de Quiñones (1617 – 1795), o el Hospital de la Caridad en Sevilla de Pedro Sánchez Falconete y Bernardo Simón de Pineda (1645 – 1670), por citar algunas obras, son ejemplos de este giro.

Pero también contemporáneamente, hacia 1600, en Sevilla se dio cierta búsqueda por la complejidad. Se puede citar a Alonso Cano y a sus sucesores. En la siguiente centuria destacó el mixtilíneo español: la iglesia de San Luis en Sevilla (1699-1731) de Leonardo de Figueroa y Pedro Duque Cornejo, y la Sacristía y Sagrario de la Cartuja de Granada (1716-1742) de Francisco Hurtado Izquierdo.



Fig. 2. Izquierda: Monasterio de El Escorial. Derecha: Hospital de la Caridad en Sevilla.

En Hispanoamérica, —y en la Nueva España, de la que se tratará en particular—, una vez trazadas las ciudades y levantadas las nuevas fundaciones y sus

nuevas catedrales, la arquitectura presentó un gran desarrollo. Además, el mixtilíneo mexicano brillaría destacadamente dejando una original impronta en todas sus ciudades.

Las formas y las fórmulas de diseño que poseían prestigio se difundieron a través de publicaciones de láminas y de grabados. El material que llegaba a España y a América era heterogéneo. Algunas veces se puede detectar la fuente original analizando los elementos arquitectónicos. Otras veces llegaban motivos fragmentados que sufrieron un proceso de aclimatación que los deformó y los adaptó a una sensibilidad distinta.

Se dieron cambios por cuestiones de gusto, prácticas y de etiqueta. El vocabulario formal o las fórmulas de diseño que fueron heredadas desde la Península se vieron afectadas por las nuevas circunstancias culturales, los medios de transmisión y el desarrollo local del estilo.

EL USO DE MODELOS

El artista de cualquier disciplina artística, requería de modelos para realizar su obra. A partir de estos modelos, aprendía y maduraba en su formación.

En el entorno que nos ocupa, resulta oportuno citar al poeta sevillano y pintor Francisco Pacheco (1564-1644). El maestro de Alonso Cano y de Diego Velázquez, escribió un *Elogio* a Lope de Vega publicado por Baltasar Elisio de Medinilla. Era el prólogo a la primera edición de *Jerusalén Conquistada* (Madrid, 1609) que ilustraba con una imagen de Lope que provenía de su *Libro de retratos* (Bonaventura Bassagoda i Hugas, 1991: 13).

En su obra de mayor envergadura, *Arte de la Pintura*, concluida en 1638, consideraba que eran tres los caminos o estadios en los que se podían hallar los que profesaban el arte de la pintura: *principiantes, aprovechados y perfetos*².

Y resulta interesante trasladar a la arquitectura las reflexiones de Pacheco sobre el empleo de los modelos y la categoría del artista.

El primer nivel o estadio, según Pacheco (1638: 241) «[...] consiste en imitar justamente el exemplar [...] conviene arrimarse a cosas determinadas, y bien entendidas de buenos artífices [...] pertenecen a este estado todos los que, o debuxando, o pintando de colores, están siempre pendientes de las cosas ajenas, sin acaudalar

² Un discurso similar realizaría más tarde, en 1723, Antonio Palomino, en *El Museo Pictórico y Escala Óptica*.

para si cosa alguna [...]». Aquí se encuentran los artistas principiantes que se inician en la disciplina y se dedican a imitar las obras de los grandes maestros, o los que carecen de capacidad para la creación.

En el segundo estadio se encuentran aquellos artistas, los aprovechados, que componen un buen todo a partir de varios modelos distintos. El resultado se compone de los trabajos que no son propios y de combinaciones diversas, resultando finalmente en una creación personal del artista³:

Enriquecida la memoria, y llena la imaginación de las buenas formas que de la imitación ha criado, camina adelante el ingenio del pintor al grado segundo de los que aprovechan, y teniendo muchas cosas juntas, de valientes hombres, así de estampa como de mano, ofreciéndosele ocasión de hacer alguna historia, se alarga a componer, de varias cosas de diferentes artífices, un buen todo[...] y haciendo un compuesto, viene a disimular algunas veces de manera esta disposición, que (respeto de ser tantos los trabajos ajenos y tan innumerables las cosas inventadas) se recibe por suyo propio lo que en realidad de verdad es ajeno. Y esto, tanto más, cuanto mejor ingenio tiene el que lo compone, para saberlo disimular, valiéndose de cosas menos ordinarias y comunes [...]. (Pacheco, *Arte*, pág. 242)

El método de las diversas fuentes de inspiración, habitualmente empleado por la mayor parte de los artistas en su proceso creativo, no era mal visto por hacer uso de las ideas de otros, utilizar recursos similares o imitar.

No se condena en ninguna manera el seguir este camino y ejercitarse en él mucho tiempo, mientras un hombre no se halla con el suficiente caudal; condénase, empero, la negligencia en no aspirar a lo mejor y más perfeto los que tienen lindo natural y gallardo espíritu de pintores [...]. (Pacheco, *Arte*, pág. 243)

Por último, en el tercer nivel se hallan los artistas que realizan creaciones originales: los *perfetos*.

[...] donde, con propio caudal, se viene a inventar y disponer la figura o historia que se les pide, con la manera o modo a que se han aficionado y seguido. Y ésto, práctica y espedidamente, con destreza y facilidad; de suerte que, donde quiera que se hallare el tal artífice sin particulares cosas, ni originales ajenos, con solo su ingenio y mano,

³ Palomino señala que el aprovechado, debe emplear las estampas para enriquecer la mente, sin abusar de las facilidades de copiar de manera directa: «[...] sirva esto de alimento, para proseguir con más vigor el camino, y tomándolo como estudio, y no como soborno, y observando en cada una aquello, que tuviere más peregrino [...]» (Palomino, 1988: 189).

tiene la sabiduría y riqueza competente para obrar libremente [...]. (Pacheco, *Arte*, pág. 247)

Si se aplica esta distinción a los diseñadores —arquitectos, alarifes, maestros de obra— se podría decir que los artistas españoles e hispanoamericanos en su gran mayoría pertenecían a la categoría intermedia de los estadios de Pacheco. Se servían de grandes diseños, aprovechaban las formas prestigiadas y componían *un buen todo*.

Con este procedimiento, algunos artistas solían emplear motivos prefabricados y no es extraño encontrar en las obras distintos elementos tomados de tratados arquitectónicos y de otras fuentes.

Dos interesantes ejemplos de este proceder, en el periodo renacentista, se pueden apreciar en el Palacio de Carlos V. Recurriendo una vez más al estudio del profesor Lorda, dice: «El primer detalle está en el cuerpo bajo: en el almohadillado. Es muy bonito: las almohadillas son poderosas y se encuentran bien con las pilastras (así se veían en el dibujo italiano). Pero en lugar de los rudos golpes (o cosa parecida) de pico que cabría esperar, la mayoría de las piedras llevan labradas unos cuidados “puntitos”. Intentan reflejar los “puntitos” que en el dibujo italiano expresarían la rugosidad de los sillares. Este asunto, como muchos otros, debió desconcertar a los alarifes que trabajaron en el palacio. Y a ese ensayo, se añadieron otras texturas: por ejemplo otras piedras exhiben un “jaqueado”, incluso un entrelazado típico de cestería; texturas que gustaron y se copiaron (sobreviven al menos dos portales con el mismo tratamiento en Granada)».

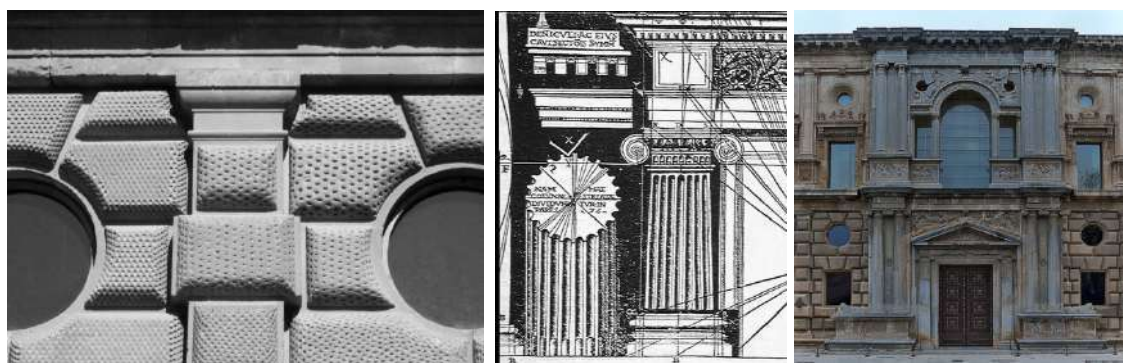


Fig. 3. De izquierda a derecha: Detalle del almohadillado. Palacio de Carlos V, Granada. *Vitruius* (Cesare Cesariano, 1521). Portada meridional del mismo palacio.

«El segundo detalle está en el cuerpo alto: los capiteles jónicos. Sin duda, no se apreciaban bien en el dibujo italiano. Y quizá no llegaron detalles. El diseñador los dejaba al constructor. Machuca no recordaría bien ningún jónico de sus tiempos romanos; porque optó por el impreso jónico de Cesariano, cuyo *Vitruvio* publicado en 1521, llegó sin duda a Madrid o Granada. Es un capitel único: las volutas sobresalen a los lados, y se enredan dejando vías iguales (la voluta se enrolla como una alfombra o un pastel de “brazo de gitano”). Ningún arquitecto italiano, conocedor de la arquitectura en Roma, Venecia etc., colocaría algo tan ingenuo; es muy llamativo: a simple vista se distancia de la elegante voluta que se enrolla armónicamente.»

En la arquitectura hispanoamericana se puede apreciar de manera más notable el uso de los modelos y, en algunas ocasiones, detectar un diseño conseguido por un acopio de imágenes o combinación de elementos arquitectónicos.

El historiador John F. Moffitt (1984: 334) calificó como textura *mazelike* el producto de este procedimiento y señaló el dominio del principio del *horror vacui* sobre la decoración de las superficies, en lugar de la organización y diseño en profundidad del estilo renacentista o del barroco italiano.

Sin embargo, un análisis detenido permite argumentar que no se trataba de una transmisión imitativa de formas, soluciones arquitectónicas o modelos decorativos. Las diversas fuentes de inspiración no sustituían las facultades creadoras de sus artistas.

Pero es necesario explicar este proceso de diseño: Las composiciones arquitectónicas novohispanas, especialmente las portadas, presentan una jerarquía de disposiciones y motivos. Existe un proceso muy estructurado de enriquecimiento o decoración:

En primer lugar, hay un andamiaje básico de líneas mayores, formado por los órdenes clásicos y los entablamentos, muy fuerte y destacado.

En segundo lugar, una trama de líneas menores, como la línea de los pedestales o la línea que marcan las impostas de arcos, que crea unos campos más reducidos.

Y finalmente, un relleno cuidadoso que se dispensa de acuerdo a una gradación: puede ser una textura uniforme o puntos para enfatizar un detalle decorativo o culto.



Fig. 4. Izquierda: Catedral de Chihuahua, México. Derecha: Catedral de México.

Las fuentes de la arquitectura novohispana fueron los tratados, libros de distintas disciplinas y demás impresos como estampas o láminas. Cabe decir que también los tejidos y los bordados, las tallas en madera del mobiliario importado, la orfebrería y la joyería proporcionaron sus propios repertorios conformando un amplio catálogo de formas.

Algunos motivos fueron especialmente preferidos sobre otros, logrando cierta persistencia de algunas formas que algunas veces no se corresponde con el estilo de la época, pero que daba un carácter distinto a la arquitectura local y originaba una tradición.

LOS TRATADOS DE ARQUITECTURA

Los tratados de arquitectura constituyeron necesariamente la fuente para diseñar, proyectar y construir. Se buscaban conocimientos de geometría y de dibujo, estereometría y otros procesos constructivos, así como las proporciones ajustadas de los elementos arquitectónicos.

Se tiene constancia documental de la llegada de los primeros ejemplares que trataban sobre arquitectura a la Nueva España a partir de la segunda mitad del siglo XVI.

Coincide con el concepto en esa época del arquitecto versado en la teoría. Aunque la transformación de la profesión de arquitecto, de un oficio práctico y empírico a una actividad de tipo intelectual, pudo aplicarse sólo a unos pocos

arquitectos, principalmente de la Italia renacentista. En el resto de los países, y particularmente en España y en la Nueva España, el proceso fue lento. Para el común de los arquitectos la diferencia entre teoría y práctica no era relevante. Su labor era equiparable a los tradicionales maestros de obras.

Durante el siglo XVII, hay un evidente avance en la formación teórica, y a finales del XVIII, aparece el profesional preparado específicamente como arquitecto. A la consolidación de su figura contribuirían las Ordenanzas de Arquitectura y la Academia.

Los inventarios de las bibliotecas y los libros citados en documentos diversos acreditan que los arquitectos novohispanos del siglo XVII tenían un conocimiento amplio de los principales tratados del clasicismo: Vredeman de Vries, Fray Lorenzo de San Nicolás, Viñola, Vitruvio, Palladio, Cataneo, Scamozzi y Serlio.

El maestro mayor de la Catedral de México, Alonso Martínez López (fallecido en 1626) tuvo en su poder los tratados de Vitruvio, Vignola, Alberti, Serlio (Libros I, III, IV y el Extraordinario), la *Aritmetica practica, y especulativa* del Bachiller Juan Pérez de Moya, la *Práctica de la Perspectiva* de Daniele Barbaro, la *Noticia General para la estimación de las artes* de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, y un libro de iglesias, palacios, estatuas y antigüedades de Roma.

Figuraban también en estos listados, otros ejemplares de literatura o ciencias que dan muestra del cambio de estatus profesional del arquitecto acercándolo a definiciones más intelectuales o humanísticas. Así por ejemplo, se pueden citar las bibliotecas de Melchor Pérez de Soto, arquitecto que trabajó en la Catedral de México durante la primera mitad del siglo XVII, que tenía una biblioteca de más de mil quinientos ejemplares, y la de José Eduardo de Herrera que vivió durante la primera mitad del siglo XVIII.

El autor anónimo del tratado mexicano del siglo XVIII *Architectura mechanica* recomendaba en el capítulo «Maximas para un maestro» estudiar los escritos de los tratadistas para aprender los conocimientos prácticos del oficio. Aconsejaba que: «No se aparte jamas de lo que nos han escripto los Autores, porque ninguno puede decir mas que ellos [...]».

Señalaba tres libros imprescindibles para un maestro arquitecto: los tratados de *Arte y Uso de Arquitectura* de Fray Lorenzo de San Nicolás, *Tratados de arquitectura civil, monte y cantería y relojes* del Padre Tosca, y el tratado cuyo autor es nombrado como *Uvolfo*. Puede tratarse de John Woolfe, coautor junto a James Gandon de los volúmenes 4 y 5 del *Vitruvius Britannicus*; o cabe citar también como

posibilidad a Enrique Wotton cuyo tratado *Elementos de Architectura*, traducido al castellano en 1698, presenta un discurso similar al de *Architectura mechanica*.

Los arquitectos novohispanos necesitaban para diseñar un primer apoyo de formas y proporciones, que se tomaría de esas referencias. Los libros de arquitectura y los tratados proveían la fuente exacta para los detalles de la construcción clásica; el formulario básico con recetas plásticas y decorativas listas para ser empleadas en las fábricas.

Es una tarea complicada identificar los tratados que se emplearon en determinados edificios, o por determinado arquitecto o maestro alarife. Algunas veces la fórmula se presenta muy general y no puede remitirse a un autor determinado. Otras veces se ha deformado tanto que resulta irreconocible. Sin embargo, en ocasiones, algunos rasgos extraños o privativos de algún tratado concreto evidencian la utilización del mismo. Se pueden citar los siguientes ejemplos:

El arco suspendido o arco pendiente es una solución arquitectónica singular y un alarde de estereotomía, especialmente cuando el arco suspendido se dispone en ángulo. Se divulgó en la Nueva España con tratados especializados como el de cantería de Tosca (1794: 107-109), que en el capítulo de los arcos degenerantes enseñaba cómo construir *arcos pendientes en el ayre*. La solución es antigua: Villard de Honnecourt explicaba en su cuaderno cómo construir *la voussure pendante* y hay ejemplos peninsulares como el monasterio de Poblet y de San Juan de Duero. La tradición se mantuvo y se presenta en otros ejemplos notables, como la escalera de la Fábrica de Tabacos en Sevilla.



Fig. 5. De izquierda a derecha: Villard de Honnecourt, detalle fol. 20v. Arco pendiente en el patio del Palacio del Conde de Súchil, Durango, México. Universidad de Navarra. Fondo Antiguo. Tosca, Tomás Vicente, *Tratados de Arquitectura Civil, Monte y Canteria, y Reloxes*, Fig. 18.

La obra más señalada en la Nueva España fue el Palacio de la Inquisición en la Ciudad de México, de Pedro de Arrieta. Su originalidad fue elogiada por el matemático José Antonio de Villaseñor y Sánchez en 1755: «principalmente la construcción de los arcos de los cuatro ángulos de su patio principal por estar sostenidos sin pilares con el corte de sus claves, cuyo artificio y primor solamente conocen los aficionados a [la] arquitectura, porque la vulgata mira estas cosas sin reparar en ellas lo admirable» (Gómez Piñol, 1983: 361-362).

A finales del siglo XVIII, el bachiller poblano Juan de Viera, dijo del mismo palacio:

[...] Corta esta portada la esquina [...] y forma su prodigiosa fábrica en su perspectiva un perfectísimo sexavo, siendo por dentro esta prodigiosa fábrica una abreviada maravilla, pues el primer patio que en su centro se descubre, forma un cuadro perfectísimo, sobre danzas de arcos que dan espacio y capacidad para treinta coches [...] estando en las cuatro esquinas un arco junto al otro de modo que los arcos medios puntos descansan sobre un pedestal que no asienta sobre columna alguna, sino que se queda en el aire, pendiente [...] de modo que causa horror ver estribar estas columnas en el aire sobre los arcos que forman la danza inferior. (Francisco de la Maza, 1985: 38)

Sería modelo de otros edificios como los arcos volados de la casa del alférez Cebrián y Valdés en la Ciudad de México (1762 y 1766), así como el arco del patio y el arranque de la escalera de la casa del Conde de Súchil en Durango (1760- 1770).

También se puede citar como rasgo particular la llamativa solución del triple goterón en la cornisa, derivada con toda seguridad del toscano de Vitruvio cuyo dibujo recogió Sebastiano Serlio, y se reproduce en la cornisa del primer cuerpo de la torre de la Catedral de Durango (1700-1721) del maestro arquitecto Mateo Núñez y el maestro albañil Joseph de la Cruz.



Fig. 6. De izquierda a derecha. Cornisa de la torre de la Catedral de Durango, México. Universidad de Navarra. Fondo Antiguo. Serlio, Sebastiano, *Tercero y Quarto Libro de Architectura*.

Igualmente, el libro de platería *De Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura* de Juan de Arfe y Villafañe, recoge en el Capítulo 5 de su *Libro Quarto*, el detalle de la cornisa inclinada que procede de la arquitectura de Miguel Ángel y se incorpora al retablo español con Gaspar de Becerra. Su influencia aparece también en el primer cuerpo de la portada principal de la Catedral de Durango.

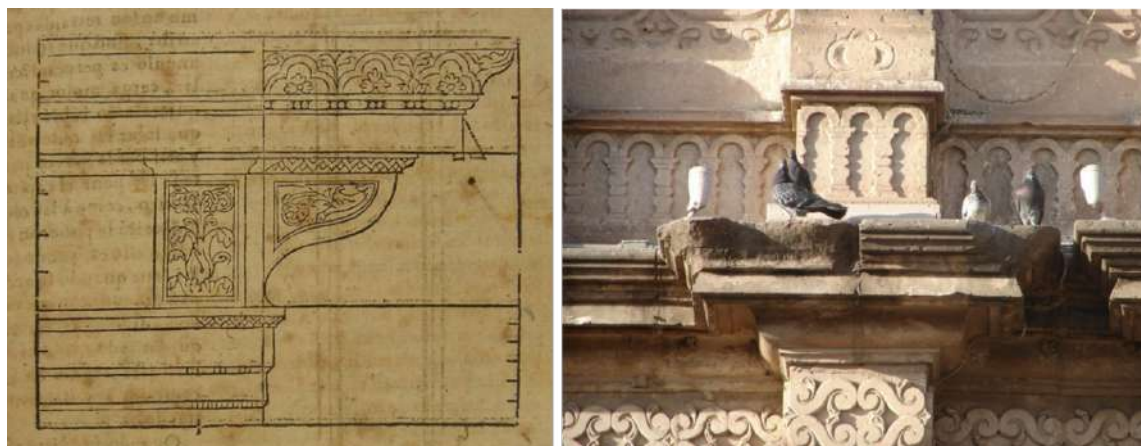


Fig. 7. De izquierda a derecha: Universidad de Navarra. Fondo Antiguo. *De Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura*, de Juan de Arfe y Villafañe. Detalle de la fachada principal de la catedral de Durango, México.

A veces, los motivos eran más generales. Se pueden citar las labores para adornar las bóvedas de *Arte y uso de arquitectura* de Fray Lorenzo de San Nicolás (1736), o la cornisa ondulada posiblemente difundida por medio del tratado de *Disegni d'architettura civile ed ecclesiastica*, de Guarino Guarini (1686), que tuvo especial acogida en la Nueva España, no solo por la *cornice ondeggiante* sino que también por el orden salomónico entero.



Fig. 8. De izquierda a derecha: Palacio de Zambrano, Durango, México. Casa del Alfeñique, Puebla, México.

En otras ocasiones, los tratados proporcionaron ideas para la composición espacial o las disposiciones en planta. Por ejemplo, en el giro clasicista del proyecto de la catedral de México, cuando el primer diseño tipo *hallenkirche* se cambió a uno de esquema basilical. Su arquitecto Juan Gómez de Trasmonte explicaba que este cambio seguía a San Pedro del Vaticano, de acuerdo a la planta mostrada por Serlio en su tratado, El Escorial o el Gesú de Roma (Bérchez, 1992: 84).

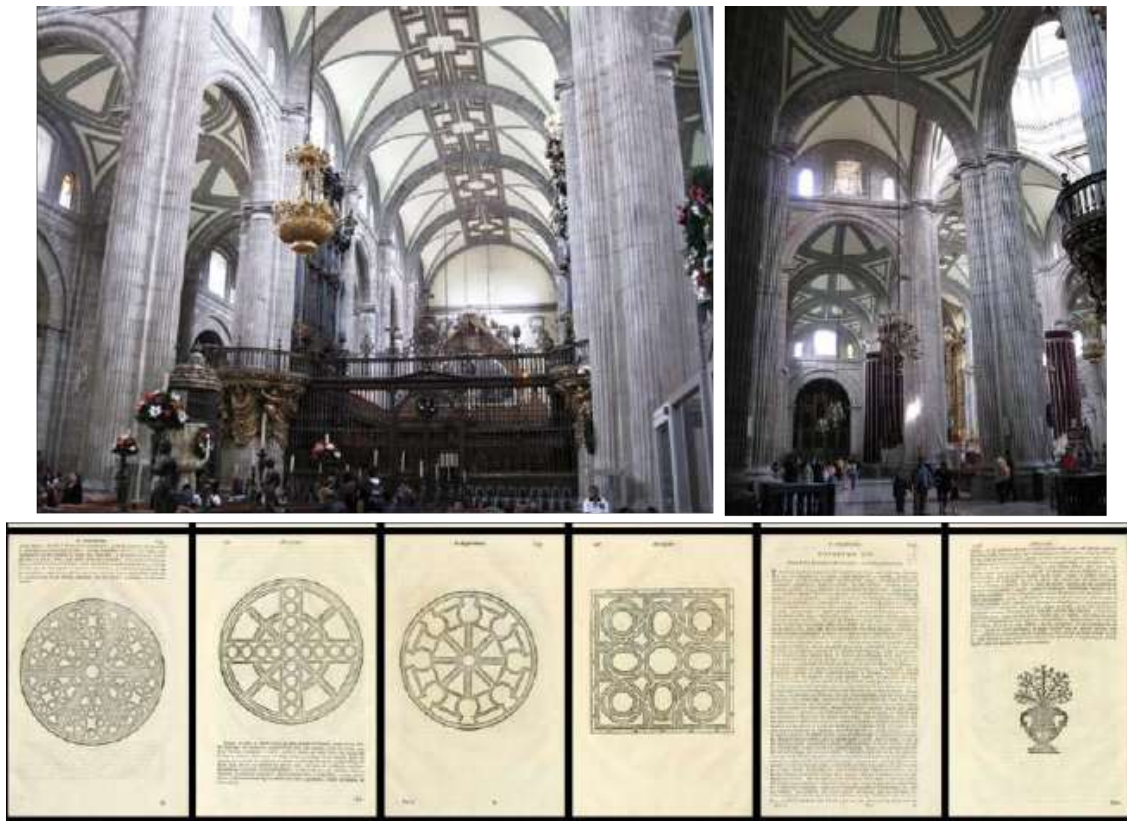


Fig. 9. Arriba: Catedral de México, interior. Abajo: Labores para adornar las bóvedas. Fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y uso de arquitectura*.

También el dibujo de la planta de un *Templo antiguo fuera de Roma* del tratado renacentista de Sebastiano Serlio inspiró a Francisco Antonio Guerrero y Torres para su proyecto de la capilla del Pocito en el Santuario de Guadalupe en la Ciudad de México (1777-1791).



Fig. 10. De derecha a izquierda: Capilla del Pocito en *Gazeta de México* del 27 de diciembre de 1791. Universidad de Navarra. Fondo Antiguo. *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastian Serlio Boloñes* (1552). Capilla del Pocito en el Santuario de Guadalupe, México.

OTRAS FUENTES IMPRESAS

La presencia de diversidad de repertorios ornamentales resulta de los distintos lugares de edición de libros. Las obras eran impresas en Madrid, Barcelona, Sevilla, Granada, Valladolid, Pamplona o San Sebastián; y en otras ciudades de Europa, como Roma, Bolonia, París, Lyon, Bruselas, Amberes y Venecia.

Flandes fue uno de los principales productores de libros en el mercado español destacando sus ediciones de lujo por la calidad de su papel, la tipografía e ilustraciones, características que favorecerían la transmisión de adornos y otras imágenes.

Las Biblias y libros religiosos, de emblemática y de música, podían presentar sus frontis enmarcados en estructuras arquitectónicas y ornamentadas con distintos repertorios de imágenes que eran perfectamente mudables a portadas arquitectónicas u otros elementos compositivos.

La importación de las estampas y su distribución a las instituciones religiosas, auspiciadas por la devoción popular, aseguraban la difusión de las imágenes de la Virgen y los santos que se veneraban en capillas, conventos y oratorios, incluyendo muchas veces el retablo en el que se hallaban, ya fuera real o imaginado por el grabador.

Igualmente los libros que documentaban festejos reales, ceremonias religiosas y otras fiestas, en particular los libros publicados con motivo de exequias regias, difundían magníficas estructuras efímeras para su celebración, que eran obra de artistas o arquitectos importantes como Sebastián Herrera Barnuevo, José de Churriguera o Juan Gómez de Mora, y que les hacían muchas veces más conocidos a sus autores por éstas, que por las construcciones permanentes.

También eran objeto de interés para los arquitectos, los planos y las vistas de ciudades, como Roma y Jerusalén, que se obtenían de guías de viajeros y álbumes, y que reproducían sus principales edificios, iglesias, palacios y plazas.

La temática era abundantísima y se conoce que *Cosas Maravillosas de la Santa Ciudad de Roma*, editado en Roma en 1648, y el *Devoto Peregrino y Viaje a Tierra Santa* de Fray Antonio del Castillo, editado en Barcelona en 1719, eran obras que figuraban por ejemplo en el inventario del obispado de Durango en la Nueva Vizcaya.

La literatura bajo el título de *Cosas Maravillosas de la Santa Ciudad de Roma* o *mirabilia* mostraba la ciudad desde un punto de vista principalmente religioso y proporcionaba un itinerario al peregrino exaltando la religión y la devoción. Las guías más cercanas al concepto moderno aparecieron a partir del siglo XVII, cuando la arquitectura barroca transformó la ciudad, y presentaban explicaciones más detalladas de sus monumentos, antiguos y modernos, y noticias artísticas e históricas. Sus ilustraciones, de distintas calidades según la obra, constituirían sugerentes fuentes de ideas y formas.

Se puede citar como muestra, las linternillas que rematan las dos torres de la Catedral de Durango que evocan el haz de columnillas que corona la cúpula de San Pedro; un detalle que podía haber llegado a Nicolás Morín, el artífice de la obra, o al obispo promotor de ella, difundido posiblemente a través de estas guías.



Fig. 11. De izquierda a derecha: Portadas de libros diversos. *La Vie du Pape Sixte Cinquième. Traduite de l'Italien de Gregorio Leti, Tome II*, Paris, 1758. Biblioteca José I. Gallegos, Durango, México. Linternilla de una de las torres de la Catedral de Durango, México.

Algunos autores (Santiago Sebastián, 1974: 165-166) han señalado la importancia de la portada de la *Historia de la muy Noble y Leal Ciudad de Cuenca*, de Juan Pablo Mártir Rizo de 1629, para la difusión de la columna salomónica en la arquitectura novohispana. Aunque algunos tratados de arquitectura también la divulgaron, como se ha dicho más arriba. En todo caso, la columna salomónica con los rasgos del barroco español se empleó en la península a partir de 1636 y 1640. Era frecuentemente usada en los retablos andaluces y apareció en la Nueva España en el altar de los Reyes de la Catedral de Puebla en 1646, sentando las bases del primer barroco mexicano entre 1640 y 1720. En el exterior, se presentó en las portadas de la Catedral de México, debida a la intervención parcial del arquitecto y ensamblador Juan Montero en la década de los ochenta del siglo XVII.

ORNAMENTACIÓN TIPOGRÁFICA Y CALIGRÁFICA

El motivo de un mascarón con un sarmiento vegetal en la boca fue muy común en los impresos de la época y se puede encontrar especialmente en frisos y *cul-de-lampe* de la tipografía francesa del siglo XVII.

En el medio novohispano tuvo gran popularidad y se puede encontrar, bajo diversas interpretaciones, en las más variadas arquitecturas y épocas. Por citar algunos ejemplos de la retablistica, se puede mencionar el retablo mayor de la iglesia

de San Francisco en Tlaxcala, el retablo del camarín de Loreto en San Miguel Allende, y para la arquitectura, basta recordar la casa de los Mascarones en la Ciudad de México, las columnas de la capilla de Jesús Nazareno de la parroquia de San José, o las bases de las columnas de la portada lateral de la Catedral de Durango.

Resulta más evidente el empleo de motivos planos en forma de viñetas tipográficas, en la composición del nivel superior de la Casa del Conde de Súchil en Durango, en donde los paños lisos han sido rellenos con cestas con frutas de forma triangular, cuernos de la abundancia, medallones y patenas.

Otras fórmulas del dibujo de la letra como los típicos *chiffres* de moda durante el siglo XVIII, o algunas composiciones decorativas también de ese siglo, como las de Baumgartner, u otras labores de imbricados, lazos o arabescos, aparecen en la arquitectura de la misma casa, como en la clave de la puerta del salón.



Fig. 12. De izquierda a derecha: Diversas viñetas tipográficas. Segundo nivel de la portada del palacio del Conde de Súchil, Durango, México. Clave de la portada del salón del mismo palacio. Universidad de Navarra, Fondo Antiguo. Monograma de *L'Histoire du Pontificat de St.-Grègorie le Grand*, grabado por Jean Papillon le Frère, París, 1686.

UN GUSTO ESTÉTICO DIFERENTE

Este modo de diseño era diferente; se trataba de un método apoyado en medios similares al europeo, pero que recurrió a nuevas fórmulas para alcanzar un nivel adecuado y expresividad. Precisar esas fórmulas es difícil.

Aunque se trata de un exponente de la primera Ilustración española, aquí resulta útil traer la cita de Fray Benito Jerónimo de Feijoo (1956: s. I., 2) cuando dice:

Entran en un edificio, que al primer golpe que dà en la vista, los llena de gusto, y admiracion. Repassandole luego con un atento examen, no hallan, que ni por su grandeza, ni por la copia de luz, ni por la preciosidad del material, ni por la exacta observancia de las reglas de Arquitectura exceda, ni aun acaso iguale à otros que han visto sin tener que gustar, ò que admirar en ellos. Si les preguntan, què hallan de exquisito, ò primoroso en èste, responden, que tiene un no sé què, que embelesa.

El autor añadía que:

[...] muchos objetos compuestos agradan, ò enamoran, aun no haviendo en ellos parte alguna, que tomada de por sí lisongee el gusto. Esto es decir, que hay muchos, cuya hermosura consiste precisamente en la reciproca proporcion, ò coaptacion, que tienen las partes entre sí. [Y cuyo éxito se halla en una determinada combinación:] Aquel no sé què de gracia, que tal vez los ojos encuentran en uno, y otro, no es otra cosa, que una determinada combinacion simetrica, colocada fuera de las comunes reglas. (1956: 9)

Así, en una arquitectura apartada de los cánones el efecto final se conseguía por otros medios distintos a las normas clásicas: «Encuentrase alguna vez un edificio, que en esta, ò aquella parte suya desdice de las reglas establecidas por los Arquitectos; y que con todo hace à la vista un efecto admirable, agradando mucho mas que otros muy conformes à los preceptos del arte» (1956: 25).

En definitiva, el diseño, objeto de este escrito, se consiguió a través de modelos. Los artistas o arquitectos se inspiraron en tratados, libros, grabados, estampas y otras imágenes impresas y proyectaron composiciones arquitectónicas siguiendo un método creativo diferente. Algunos de sus adornos, e imágenes, fueron considerados y apreciados entre las líneas de bellos poemas y composiciones literarias. Y a la inversa igualmente, podemos encontrar alusiones al arte y a la arquitectura empleados por escritores y poetas novohispanos como el bachiller Diego Ribera (h. 1630 - h.1688), con sus descripciones de templos, la dedicación de la catedral metropolitana y la (perdida) descripción de los edificios públicos de México; don Isidro Sariñana y Cuenca (1630- 1696) y su *Materia de la deseada y ultima dedicación del templo Metropolitano de México*; don Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) y sus *Glorias de Querétaro*; don Alonso de Ramírez de Vargas (siglo XVII), con su *Descripción del templo de San Bernardo*, entre otras obras; el padre Francisco

de Florencia (1620-1695) y su *Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia*; y la poetisa Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), con su descripción del arco triunfal a la llegada de los virreyes y otros poemas.

También, Sor Juana Inés de la Cruz compuso unos villancicos que constaban de una parte, la *Ensaladilla*, que era interpretada por las diferentes castas de la sociedad novohispana. Fueron cantados en la fiesta de la Asunción de los años de 1676 y de 1685 en la Catedral de México, y en la Navidad de 1680 en la Catedral de Puebla. Reflejaban el origen variado de sus distintas voces, castas que también fueron representadas en el género pictórico del mismo nombre.

Interesa sumar a esta reflexión sobre el diseño novohispano y a propósito de la literatura del Siglo de Oro, esta circunstancia. La pintura de castas muestra una variedad de pigmentación en los rostros, la literatura, una variedad de modos del lenguaje, y la arquitectura, una variedad de composiciones que obedece a distintos procesos creativos y a diversos gustos estéticos y culturales.

OBRAS CITADAS

- ARFE Y VILLAFANE, Juan de, *De Varia Commensuracion para la Escultura y Arquitectura*, Madrid, por Francisco Sanz [...] a costa de la Viuda de Bernardo Sierra, 1675.
- BÉRCEZ, Joaquín, *Arquitectura Mexicana de los Siglos XVII y XVIII*, México, Azabache, 1992.
- DE HONNECOURT, Villard, *Cuaderno, Siglo XIII, Manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de París*.
- DE LA MAZA, Francisco, *El Palacio de la Inquisición*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.
- FEIJOO, fray B. J., «Razón del Gusto - El no se qué» (1733), en *Bibliófilos Gallegos III, Opúsculos Gallegos sobre Bellas Artes, de los siglos XVII y XVIII*, Compostela, 1956.
- GOMBRICH, Ernst. H., *El sentido de orden*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- GÓMEZ PIÑOL, Emilio, «Las Artes Plásticas», en *Historia general de España y América*, Tomo XI-1, Madrid, Rialp, 1983.
- GUARINI, Guarino, *Disegni d'architettura civile ed ecclesiastica*, Turín, Per gl Eredi Gianelli, 1686.
- LORDA IÑARRA, Joaquín, «La perfección esquivada. Problemas de la arquitectura centralizada: Granada y Cádiz», en *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento. De la casa de Mantegna al Palacio de Carlos V, Actas del Simposio*, ed. de Pedro A. Galera y Sabine Frommel, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2018, págs. 267 - 296.
- MARINA MUÑOZ, Juan (ca. 1858-1911), *Toledo: tradiciones, descripciones, narraciones y apuntes de la Imperial Ciudad* / Juan Marina; ilustraciones de Luis García Sampedro. Barcelona, Juan Gili, Librero, 1898.
- MARTÍN GAMERO, Antonio, *Los Cigarrales de Toledo. Recreación Literaria [...]*, Toledo, Imprenta y Librería de Severiano López Fando, 1857.
- MEDINILLA, Baltasar Elisio de (1585-1620), ROJAS Y GUZMÁN, Francisco de (m. 1621). *Descripción de Buena Vista* (h. 1-26). Biblioteca Nacional de España, Obras [Manuscrito], Fecha entre 1601 y 1700.

- MOFFITT, John F., «El Sagrario Metropolitano, Wendel Dietterlin, and the estipite observations on Mannerism and Neoplateresque architectural style in 18th-Century Mexican ecclesiastical facades», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*: BSAA, 50, 1984, págs. 325-348.
- PACHECO, Francisco (1571-1654) / Sánchez Cantón, Francisco Javier (pr.), *Arte de la Pintura*, Vol. I, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1956, Ed. del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638.
- , *El arte de la pintura*, ed. de Bassegoda i Hugas, Bonaventura, Madrid, Cátedra, 1991.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio (1655-1726) / CEÁN Y BERMÚDEZ, Juan A. (pr.), *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Tomo II, Madrid, Aguilar, 1988.
- SAN NICOLÁS, fray Lorenzo de, *Arte y Uso de Arquitectura*, Madrid, Manuel Román, 1736.
- SERLIO, Sebastiano, / VILLALPANDO, Francisco de (trad.), *Tercero y Quarto Libro de Architectura*, Toledo, Ivan de Ayala, 1552.
- TOSCA, Tomás Vicente, *Tratados de Arquitectura Civil, Montea y Canteria, y Reloxes*, Valencia, en la oficina de los Hermanos de Orga, 1794.



BURLA Y MITO EN LOS SONETOS DE GÓNGORA

Juan MATAS CABALLERO

Universidad de León (España)

juan.matas.caballero@unileon.es

Recibido: 11 de diciembre de 2020

Aceptado: 19 de enero de 2021

<https://doi.org/10.14603/8M2021>

RESUMEN:

Góngora ha ofrecido en algunos de sus sonetos un tratamiento burlesco de la mitología que le ha permitido mostrar su perspectiva sobre sus propias preocupaciones o anécdotas vitales, como el amor («Muerto me lloró el Tormes en su orilla»), la muerte («Ícaro de bayeta, si de pino» y «Tonante monseñor, ¿de cuándo acá?») o la batalla poética («Pisó las calles de Madrid el fiero» y «Es el Orfeo del señor don Juan»), un enfoque que ha sido posible porque el poeta ha bajado del Olimpo a sus dioses y héroes, que en ese proceso de transgresión jocosa han habitado el terreno de los humanos y, de forma más concreta, el ámbito más o menos personal, autobiográfico, del poeta. Góngora ha proyectado en estos sonetos su concepción artística de lo burlesco, que, en feliz sintonía con sus célebres epilios paródicos, ha alcanzado su cima estética.

PALABRAS CLAVE:

Luis de Góngora; sonetos; burla; mitología.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 8 (2021) / ISSN: 2297-2692

MOCKERY AND MYTH IN GÓNGORA'S SONNETS

ABSTRACT:

In some of his sonnets, Luis de Góngora adopted a tongue-in-cheek attitude towards mythology, and attitude that allowed him to express his own interests or even biographical memories, be they on love («Muerto me lloró el Tormes en su orilla»), death («Ícaro de bayeta, si de pino» and «Tonante monseñor, ¿de cuándo acá?»), or literary wars («Pisó las calles de Madrid el fiero» and «Es el *Orfeo* del señor don Juan»). This new optics was possible because, through mocking transgression, the poet makes his gods and heroes descend from Olympus, and therefore they inhabit in human terrain, and, more concretely, in the more or less personal and biographical sphere of the poet. In the sonnets in question, Góngora projected his artistic ideas on burlesque poetry, obtaining results which, in happy consonance with his parodic epyllia, have reached the highest peaks of aesthetic value.

KEYWORDS:

Luis de Góngora; Sonnets; Mockery; Mythology.



La poesía del Siglo de Oro tenía un marcado carácter circunstancial. Podría decirse que los poetas cumplían una función social y participaban con sus versos en infinidad de acontecimientos públicos, nacimientos, cumpleaños, bodas, muertes... de reyes, príncipes e infantas y de cualquier prócer de rancio o ilustre abolengo, justas poéticas por la beatificación y canonización de santos, academias literarias y no faltaron otros acontecimientos más o menos rimbombantes o fútiles, como cárceles, inauguraciones, traslados de imágenes, etc., que también requerían del concurso de los poetas¹.

Luis de Góngora no ha ofrecido entre sus sonetos ningún ejemplo de parodia o burla mitológica cuyo interés se concretara exclusivamente en la anécdota mítica, una modalidad que pareció limitarse solo a sus conocidos cuatro romances dedicados a parodiar las fábulas de Hero y Leandro y Píramo y Tisbe, en los que Góngora cifró las claves estéticas de un género que sería seguido por los poetas de su tiempo, algunos de los cuales, como Quevedo, sí vertieron dicha burla o parodia mitológica en el cauce del soneto². No obstante, el poeta cordobés compuso sonetos en los que aparecen algunos dioses o héroes mitológicos presentados de forma burlesca, poemas que tienen un marcado carácter circunstancial, y también autobiográfico, pues fueron escritos con motivo de alguna ocasión concreta que provocaría la reacción del poeta, que se expresó en tono burlesco —y satírico— con el fin de reírse —y a veces también criticar— de las anécdotas personales e históricas que suscitaron la inspiración de los poemas.

En estas páginas se pretende prestar atención a algunos de estos sonetos con la intención de observar, al margen de otras posibilidades, de qué forma se enfrentaba nuestro poeta a temas tan trascendentes como el amor y la muerte o la batalla literaria desde una perspectiva burlesca, a menudo aderezada con pullas satíricas, que le permitían distanciarse de la afectación personal y asumir dichas empresas tal vez como una guerra poética consigo mismo, cuyo reto principal quizás no sería otro que el de reírse de semejantes trances y convertirlos en una oportunidad para lograr la perfección artística en el poema burlesco.

¹ Sobre la poesía circunstancial del Siglo de Oro véase Carreira (2002).

² Pueden recordarse, por ejemplo, sus sonetos dedicados a Apolo y Dafne, «Bermejazo platero de las cumbres» y «Tras vos, un alquimista va corriendo» o su burlesca «Imitación de Virgilio en lo que Dido dijo a Eneas queriendo dejarla» (Arellano, 1984: 403-407 y 437-438).

Dado el carácter circunstancial o autobiográfico que ocasiona la creación de estos sonetos, puede comprenderse que la mitología no fuera el objetivo principal sino más bien un instrumento idóneo para llevar a cabo el perseguido fin jocoso de los implícitos destinatarios poéticos, de forma que la visión humorística de los dioses o héroes del Olimpo implicaría su actualización y contribuiría especialmente a proporcionar carácter estético a la poesía circunstancial de tono burlesco. Además, la mayoría de estos sonetos se corresponde con un periodo en el que Góngora no solo ha demostrado ya sobradamente su extraordinaria calidad literaria sino que ha alcanzado su genuina y personal voz poética, de modo que no hay un tratamiento simple de los mitos, sino que sus alusiones y perífrasis mitológicas evidencian, más allá de su destreza poética, su perfecta y particular asimilación del mundo mitológico y su óptima adaptación a sus circunstancias y necesidades expresivas.

Así pues, veamos unos ejemplos de los pocos sonetos de Góngora que ofrecen un tratamiento burlesco de los héroes y dioses de la Antigüedad para intentar conocer, por un lado, las circunstancias históricas y personales que los motivaron y los procedimientos o mecanismos retóricos empleados por el poeta para lograr su visión burlesca de los mitos y su valor estético.

EL AMOR

El 28 de junio de 1593 Luis de Góngora viajó a Salamanca para dar obediencia, en nombre del cabildo cordobés, al obispo de Salamanca Jerónimo Manrique y Aguayo, obispo electo de Córdoba que estaba administrando su oficio en la ciudad castellana. En ese viaje Góngora cayó gravemente enfermo y tuvo que alargar su estancia, mucho más tiempo de los 26 días previstos³, hasta el 26 de noviembre. De alguna forma y de distinto modo, los sonetos «Descaminado, enfermo, peregrino», «Muerto me lloró el Tormes en su orilla» y «Huésped, sacro señor, no: peregrino» recrean la enfermedad física y amorosa padecida y el agradecimiento por el hospedaje, sin necesidad de vernos obligados a creer a pies juntillas la anécdota contada como si se tratara de un verdadero episodio de la vida de Luis de Góngora, como creyó Salcedo Coronel⁴.

³ La enfermedad debió de ser tan grave que el 1 de agosto Góngora dio poder al obispo para que pudiera hacer «ante escribano público mi testamento y última voluntad». Dicho poder fue hallado por Espinosa Maeso (1962: 86-87).

⁴ En efecto, así lo llegó a creer Salcedo Coronel (*Segundo*, pág. 681): «Habiendo convalidado Don Luis de una grave enfermedad, que tuvo en Salamanca, en que estuvo tres días sin sentido, se enamoró de cierta dama,

El humor y la parodia del autobiografismo sentimental del segundo soneto ofrecen —como sugirió Micó (1990: 36)— una buena coartada para su consideración exclusiva como ficción literaria. Góngora hilvanó algunos detalles de su malogrado viaje salmantino con el tono jocoso con que recrea el tópico símbolo del petrarquismo español del amante enfermo y casi muerto que desea revivir y que queda asemejado al personaje protagonista de la anónima novela. En este soneto el poeta, «redivivo y siervo del ciego Amor» (Micó, 1990: 35), se compara con dos Lázaros, el bíblico y el protagonista de la novelita anónima, el *Lazarillo de Tormes*:

1594

A UNA ENFERMEDAD MUY GRAVE QUE TUVO EN SALAMANCA DON LUIS, DE QUE LE TUVIERON TRES DÍAS POR MUERTO, Y SANÓ

Muerto me lloró el Tormes en su orilla,
en un parasimal sueño profundo,
en cuanto don Apolo el rubicundo
tres veces sus caballos desensilla.

Fue mi resurrección la maravilla 5
que de Lázaro fue la vuelta al mundo,
de suerte que ya soy otro segundo
Lazarillo de Tormes en Castilla.

Entré a servir a un ciego que me envía
sin alma vivo, y en un dulce fuego 10
que ceniza hará la vida mía.

¡Oh qué dichoso que sería yo luego,
si a Lazarillo lo imitase un día
en la venganza que tomó del ciego!⁵

En el primer cuarteto el poeta refiere la anécdota real de su enfermedad pasada en Salamanca, aludida a través de la sinécdoque por la mención del río Tormes, que lo tuvo en un «sueño profundo» durante tres días. El poeta concreta el tiempo gracias a la alusión a Apolo, pero de forma sutil transgrede la imagen tópica que

y queriendo partirse para Andalucía escribió este Soneto, en que graciosamente describe su enfermedad y el nuevo accidente de sus amores».

⁵ Los sonetos que se transcriben en el trabajo proceden de la edición que Matas (2019) ha preparado de los *Sonetos* de Luis de Góngora; en este caso (2019: 586).

desde la tradición clásica se ha presentado de los amaneceres mitológicos, pues ahora «el rubicundo» Apolo —dios rebajado burlescamente a «don»— «tres veces» «desensilla» sus «caballos»⁶.

El poeta identifica la superación de su grave enfermedad con la resurrección de Lázaro (San Juan, II, 1), y ahora resucitado, aprovechando el lugar donde padece su enfermedad, se identifica con otro Lázaro, el de Tormes, y con su primer servicio, pues también el poeta entró «a servir a un ciego», refiriéndose a Cupido, no menos cruel que el amo del niño. Precisamente, esta perífrasis mitológica permite al lector interpretar la anécdota que cuenta el poeta como un episodio, real o literario, de corte amoroso; a ello contribuye también el empleo de los oxímoros que frecuentemente designan el dolorido sufrimiento que produce el amor: «sin alma vivo» o el «dulce fuego» que consumirá la vida del poeta.

Continuando con la concatenación de símiles, el soneto se cierra con una exclamación en la que el poeta expresa su deseo de vengarse del ciego, es decir, de Cupido, del mismo modo que el Lazarillo se vengó del suyo, en clara alusión al testarazo que el ciego se dio contra un poste al saltar un arroyo siguiendo las espurias indicaciones del muchacho. Góngora nos ofrece una imagen del poeta enamorado que coincide plenamente con la visión del amor que ha mostrado siempre concebido como una servidumbre y esclavitud de la que tiene que liberarse, como había dicho unos años antes, en 1580, en su letrilla «Déjame en paz, amor tirano»⁷.

LA MUERTE

La reina Margarita murió en El Escorial el lunes 3 de octubre de 1611 al dar a luz al octavo hijo de Felipe III, el infante don Alonso, llamado el Caro precisamente porque le costó la vida a su madre, un bebé que, por otra parte, ni siquiera llegó a cumplir un año de vida. Las honras fúnebres se celebraron en las dos orillas del Atlántico y muchos poetas del Parnaso (B. Leonardo de Argensola, Alonso de

⁶ De esta forma el poeta se refiere a la noche, que es cuando Apolo desensilla sus caballos, como aclaró Salcedo Coronel (*Segundo tomo*, pág. 681): «Fingieron los poetas que el sol cuando llega al occidente hace que las horas que son ministros suyos quiten los caballos de su carro, y que al comenzar su viaje los pongan». Una expresión similar la veremos en boca de don Quijote, quien creía que su «primera salida tan de mañana» sería contada «desta manera»: «Apenas había el rubicundo Apolo» (Rico, 2004: I, 50). El epígrafe del soneto, que procede de varios testimonios que lo recogen, ratifica algunos de los pormenores de la enfermedad, el lugar y el tiempo sucedido: «A una enfermedad muy grave que tuvo en Salamanca don Luis, de que le tuvieron tres días por muerto, y sanó».

⁷ Véase las atinadísimas palabras que Micó (1990: 35-38) dedica al soneto.

Ledesma, Villamediana, Jáuregui, López de Zárate, Soto de Rojas, Martín de la Plaza, Vaca de Alfaro, Antonio de las Infantas, Antonio de Paredes, Pedro de Cárdenas, Saavedra Fajardo, etc.) invocaron a las musas para cantar tan fatídico suceso, como hizo Luis de Góngora, quien no solo se sumó a esa larga nómina de poetas que rindieron su tributo poético en honor de la fallecida reina, sino que además lo hizo de una forma prolífica, pues escribió seis poesías: tres sonetos («A la que España toda humilde estrado», «No de fino diamante, o rubí ardiente» y «Máquina funeral, que de esta vida»), una octava («En esta que admiráis, de piedras graves») y dos décimas («Ociosa toda virtud» y «La perla que esplendor fue»), que debieron de ser compuestas en el último trimestre de 1611, con una diferencia de tiempo que pudo oscilar entre varias semanas o meses entre unos y otros⁸.

Pero la contribución de Góngora a las honras de la malograda reina no se limitó a esas seis composiciones escritas *en seso*. A pesar de tratarse de un fatídico acontecimiento que llenó de luto todas las provincias del reino, don Luis no pudo resistirse a la tentación de invocar a la musa para que inspirase su pluma en corte satírico burlesco al contemplar o imaginar los túmulos que para celebrar los funerales de la reina Margarita erigieron las ciudades de Baeza y Jaén en el soneto «Oh bien haya Jaén, que en lienzo prieto» y la de Écija en este otro (Matas, 2019: 1065):

1611

AL TÚMULO DE ÉCIJA, EN LAS HONRAS DE LA SEÑORA REINA DOÑA MARGARITA

Ícaro de bayeta, si de pino
cíclope no, tamaño como el rollo,
¿volar quieres con alas a lo pollo,
estando en cuatro pies a lo pollino?

¿Que Dédalo te induce peregrino
a coronar de nubes el meollo,
si las ondas que el Betis de su escollo
desata ha de infamar tu desatino?

5

⁸ Sobre estas composiciones fúnebres puede verse, entre otros, los siguientes trabajos: *Relación...* (1612), Calcraft (1980: 86-88), Marras (1984: 43, 56-57, 64, 67-68, 82-83, 102-106, 122-125, 173), Jammes (1987: 195, 211; 2011: 23-27), Poggi (1997: 338-343; 2009: 135-138), Paz (2011: 60), Carreira (2011: 49-53; 2015: 345-346), Matas (2019: 1039-1061).

No des más cera al sol, que es bobería,
funeral avestruz, máquina alada, 10
ni alimentos gacetas en Europa.

Aguarda a la Ciudad, que a mediodía,
si mase Duelo no en capirotada,
la servirá mase Bochorno en sopa.

Apenas se tienen noticias del túmulo que erigió la ciudad de Écija para la ocasión (Artigas, 1925: 123-144), pero al poeta le debió de parecer tan grotesco como para escribir el poema en el que se dirige al catafalco burlándose de los materiales con los que ha sido construido y lo identifica mediante una de sus características fórmulas estilísticas (*A, si B no*) con *Ícaro, de bayeta*, si no con un *cíclope de pino*. Con esta alusión mitológica el poeta asocia la peculiar construcción que edificaron en Écija, que debió de ser una arquitectura con alas y cubierta con bayeta negra⁹. Los dos materiales, *bayeta* y *pino*, con los que construyeron el catafalco no eran sino una tela rústica y una madera de poco valor.

A don Luis también le debió de llamar la atención el gran tamaño del túmulo, cuya elevación hacia el cielo le recordaría al atrevido Ícaro o a un cíclope gigante, al parecer tan grande como el *rollo* de Écija, que ya Covarrubias identificaba como emblema de la ciudad, que «es celebrada por el rollo u horca de piedra entre gente pícara», y el astigitano Luis Vélez de Guevara lo citaba en varias de sus obras¹⁰. Esta alusión al singular monumento de la ciudad andaluza permitió asociar el soneto a Écija, como recoge el epígrafe del manuscrito Chacón, que es el único que lo especifica correctamente¹¹.

⁹ *Bayeta*, «especie de paño flojo y de poco peso, del cual usamos en Castilla para aforros y para luto» (Cov., s. v.); y, según *Autoridades*, es «aquel adorno que se pone a los difuntos en el féretro de bayeta negra sobre el ataúd, y en el suelo, que, aunque muchas veces es de paño, comúnmente se llaman bayetas» (s. v.).

¹⁰ Como en *El diablo cojuelo*: «—¿Qué columna tan grande es ésta? —le preguntó don Cleofás. —El celebrado rollo del mundo —le respondió el Cojuelo. —Luego ¿esta ciudad es Écija? —le repitió don Cleofás»; Rodríguez Marín (1918: 152), en su edición de *El diablo cojuelo*, había anotado: «Se elevaba cerca de la margen derecha del Genil a la salida del puente, en dirección a Córdoba. Consistía en una gran columna de granito azul y negro, como de cinco a seis varas de altura, y de unas tres cuartas de diámetro. En su parte superior tenía una losa de piedra tosca... y sobre esta losa se veía un león sentado sobre sus patas traseras, que con las garras... sujetaba el escudo de Écija». También lo menciona en su obra dramática *El diablo está en Cantillana*, donde dice Rodrigo: «Conjuros sé con que puedo / arrojar esta fantasma / al rollo de Écija. Miren / adónde quieren que vaya»; y responde Carrasca: «Mira, el rollo, sacristán, / no la ha menester», vv. 1727-1732 (Manson y Peale, 2015: 152). Sobre el rollo de Écija puede verse García León y Martín Ojeda (2004).

¹¹ La mención del *Betis* hizo que algunos testimonios creyeran que se refería a los túmulos de Córdoba o de Sevilla, y así lo reflejaban sus epígrafes; en *Vicuña* (Góngora, *Obras en verso*, fol. 21r) y *Hoces* (Góngora, *Todas*

La forma del monumento funerario también fue objeto de la burla de don Luis, una construcción alargada que el poeta llama de manera metafórica «funeral avestruz, máquina alada» (v. 10), riéndose de la desproporción del cuerpo de la construcción respecto de sus alas. En este sentido es como un ave de corral, «a lo pollo» (de gallina), pero después permanece a cuatro pies, de modo que su ridícula apariencia es comparada, gracias a la derivación, con un asno, «a lo pollino». Ciertamente, la escultura efímera debía de resultar tan desproporcionada entre sus elementos que el poeta le pregunta retórica y burlescamente si el raro Ícaro pretende volar como si fuera un pollo, cuando está a cuatro pies como un pollino (vv. 3-4).

En el segundo cuarteto el poeta continúa dirigiéndose al túmulo, identificado con Ícaro, para preguntarle, una vez más de forma retórica, qué peregrino Dédalo lo anima a subir hasta el meollo de nubes (originadas por el excesivo humo que han formado los cirios)¹² si acabará infamado en las aguas del Betis. El poeta cuenta de nuevo con la competencia del lector, que conoce sobradamente la anécdota mítica de Ícaro, y aplica el resultado de su fracasada aventura al del túmulo astigitano. *Dédalo* era el padre de Ícaro y lo *indujo* a volar, después de hacerle unas alas de plumas y cera, con el fin de huir de Creta, donde estaban retenidos por el rey Minos, pero Ícaro, desobedeciendo los consejos de su padre, se acercó tanto al sol que se derretieron sus alas y se precipitó al mar, que desde entonces fue denominado mar Icaro (Ovidio, *Tristia*, I, 1, 90: «*Icarus Icaris nomina fecit aquis*»). De forma muy diferente, el que habría de verse *infamado* por el Ícaro de Écija sería el Guadalquivir (a cuyas aguas confluye su afluente el Genil), adonde se precipitaría el bodrio funeral.

En los tercetos el poeta cambia de tono y en vez de preguntar retóricamente al catafalco icárico, ahora metafórica e hiperbólicamente transformado en «funeral avestruz, máquina alada», de forma apostrofica le ordena que no queme más cera

las obras, fol. 135v) y también de forma parecida en otros manuscritos se lee: «Al Túmulo que la ciudad de Córdoba hizo a las honras de la Reyna nuestra señora doña Margarita de Austria». Hasta el censor de don Luis, el padre Pineda, tan presto en censurar el soneto, había creído que se dirigía contra la patria chica del poeta: «Dize mal de Córdoua» (Alonso, 1963: 32). Incluso así lo creyó el erudito comentarista Salcedo Coronel (*Segundo tomo*, pág. 715): «El asunto es el mismo del pasado en que no perdona Don Luis a Córdoba, patria suya, de quien burla en igual prevención». Sin embargo, realmente se refiere al túmulo erigido en Écija, ciudad por la que pasa el río Genil, que es un afluente del Guadalquivir, adonde al fin y al cabo terminaría de llegar el horroroso engendro escultórico.

¹² Como ha observado Carreira (2009: 349), de las burlas de Góngora, podría deducirse que «el catafalco de Écija tenía alas y estaba rodeado de nubes».

inútilmente, «que es bobería» con tanta luz solar¹³. Para el poeta, sería mejor que continuara el derroche de cera de ese «funeral avestruz» para no seguir siendo escarnio de las *gacetas* europeas¹⁴.

Con el mismo tono imperativo, como si fuera admonitorio, que adquiere en ese contexto ridículo un matiz claramente humorístico, el poeta desarrolla un concepto culinario en el último terceto. Y aconseja al personificado catafalco funeral que no siga deritiéndose y que espere a la llegada, «a medio día», de *la ciudad*, metonimia con la que se refiere a los astigitanos o a sus representantes (ayuntamiento) que asistían al funeral. Para la elaboración del concepto Góngora se sirve de la fama que tenía Écija como uno «de los más calurosos lugares de Andalucía», como había anotado Chacón al margen; ya entonces, Covarrubias atestiguaba que Écija era llamada *sarteneja*; y todavía, en la actualidad, se la conoce con el sobrenombre de «sartén de Andalucía». A la hora de la comida, «a medio día», el *duelo*, ‘el dolor’, y el *bochorno*, ‘el excesivo calor’, personificados por el poeta en *mases*, es decir, ‘maeses’ —que era el título que recibían los expertos en un oficio, que, en este caso, sería el de cocineros—, la servirían, si no en *capirotada*, en *sopa*. El *duelo* o el luto por la fallecida reina sería probablemente escenificado por los representantes de la ciudad que irían cubiertos con *capirotos* o *capuchas*, de ahí que el poeta use el término de *capirotada*, que, según Covarrubias, era «cierta manera de guisado [...] la cual se echa encima de otro guisado, que va debajo; y porque lo cubre a modo de capirote se dijo capirotada». El poeta, sirviéndose ahora de la expresión popular «venir hecho una sopa», alude a la otra metáfora culinaria, pues el excesivo calor que debería haber hecho terminaría convirtiendo a los penitentes, ataviados con sus capirotos, en *sopa*.¹⁵

Góngora no tuvo reparos en tratar de forma burlesca un tema tan difícil y espinoso como el de la muerte de la reina Margarita, si bien es cierto que el tema quedó absolutamente relegado y nada sabríamos de él si no fuera por la información

¹³ El mencionado P. Pineda añadía en la argumentación de su censura: «y más, dize, *No des más cera al sol, que es bobería*, con todo lo de los dos tercetos, es mal sonante, y parece que condena (como lo hazen hereges y moros) las luces funerales de los entierros, que dize ser superfluas en medio de la luz del día» (Alonso, 1963: 32).

¹⁴ Así se llamaba a esa forma de periodismo de la época; según *Autoridades*: «sumario o relación, que sale todas las semanas o meses, de las novedades de las provincias de Europa».

¹⁵ Realmente el concepto culinario podría referirse tanto a la ciudad (sus representantes) como al catafalco: ambos serían servidos en capirotada, unos por los capirotos que llevan, y el catafalco por esas alas a lo pollo; y ambos quedarían hechos una sopa, por el sudor provocado por el excesivo calor, el del sol y el de las velas, que también se derretirían.

que ofrecen los paratextos, en este caso los epígrafes de algunos testimonios. Lo que, por otra parte, permitía conocer a los lectores de la época la circunstancia que originó la creación del soneto, que indudablemente quedaba vinculada a tan fatídico suceso, que el poeta en cualquier caso pudo evocar a través de la burla mitológica¹⁶.

Miguel de Guzmán (1595-1619), quinto hijo de Alonso Pérez de Guzmán, VII duque de Medina Sidonia, murió entre Pastrana y Alcalá al parecer alcanzado por un rayo cuando iba a cazar. Góngora dedicó este soneto al trágico suceso (Matas, 2019: 1354):

1619
A JÚPITER

Tonante monseñor, ¿de cuándo acá
fulminas jovenetos? Yo no sé
cuánta pluma ensillaste para el que
sirviéndote la copa aun hoy está.

El garzón frigio, a quien de bello da 5
tanto la antigüedad, besara el pie
al que mucho de España esplendor fue,
y poca, mas fatal, ceniza es ya.

Ministro, no grifaño, duro sí,
que en Líparis Estéropes forjó, 10
piedra, digo, bezahar de otro Pirú,

las hojas infamó de un alhelí,
y los Acroceraunios montes no.
¡Oh Júpiter, oh tú, mil veces tú!

El fatídico episodio de don Miguel de Guzmán suscitó numerosas composiciones poéticas, lo que hizo pensar a la crítica —Millé (1972: 1154) y Jammes (1987: 211)— que se convirtió en motivo de academia literaria y que el poema debió de ser compuesto para aquella ocasión¹⁷. Sin embargo, no hay certeza absoluta al

¹⁶ Cabría recordar que el poeta había actuado de forma muy parecida en los sonetos que compuso en 1603 con motivo de la muerte de la duquesa de Lerma; véase Carreira (2002).

¹⁷ Entre los poetas que cantaron el nefasto suceso cabría mencionar a Lope de Vega («Venerable a los montes laurel fuera»), Bartolomé Leonardo de Argensola («Tu fe, oh Guzmán, obró en los cielos tanto», «Respetó el

respecto, pues —como demostró Colón (2006)— los sonetos no coinciden en los aspectos más destacados de la anécdota: los protagonistas, las circunstancias, el árbol en que se refugió, la época del suceso, ni siquiera en el nombre del fallecido.

El soneto se estructura a raíz de una alocución burlesca dirigida a Júpiter, *Tonante monseñor*, al que en un tenso apóstrofe le pregunta desde cuándo mata a jovencitos¹⁸. El poeta considera a Júpiter, con su lanzamiento de un rayo, el causante de la muerte de un joven que era más hermoso aún que Ganimedes, «el garzón frigio» (de la región de Frigia), a quien precisamente por su belleza lo llevó al Olimpo raptado por un águila (nombrado, a través de la sinécdoque, *pars pro toto*, «pluma») para que le sirviera como copero («el que / sirviéndote la copa aún hoy está»). La belleza de don Miguel de Guzmán es subrayada hiperbólicamente, pues incluso el bellísimo Ganimedes («a quien de bello da / tanto la antigüedad») rendiría vasallaje («le besara el pie») al joven «que mucho de España esplendor fue». El poeta no se explica cómo un joven tan hermoso pudo ser víctima de un rayo, de ahí que se lo reproche a Júpiter de forma irónica y despectiva.

El tono burlesco del soneto se intensifica sobre todo en el primer cuarteto y en los tercetos, gracias a «las eruditas alusiones» y al tono admonitorio con que el poeta, en el último verso, «reconviene burlescamente» a Júpiter por haber matado al hermoso joven. El uso del pronombre de segunda persona «tú» en esta época era una forma despectiva de dirigirse a alguien, salvo cuando éste fuera de clase social baja. Esa manera de interpelación a Júpiter no es sino un modo de reprensión y rebajamiento de su dignidad, de ironía y burla del poeta de Júpiter. A este fin contribuye sobremanera el uso de la rima aguda, cuyo efecto jocoso está enfatizado por

rayo tus virtudes tanto»), López de Zárate («A la mano de Júpiter envían», «No es sacrilego el rayo que derriba», «Teme el fuego abreviar últimos plazos»), Sebastián Francisco de Medrano («Manda la gran deidad que un bueno muera»), Paravicino dedicó al asunto dos sonetos que fueron atribuidos a Góngora («Ten, no pises ni pases sin cuidado» y «Yace aquí un cisne en flores que batiendo»). Sobre algunos de estos poemas puede verse McGrady (1989), Gianna Carla Marras (1984: 100-102, 157-159) y Colón (2006).

¹⁸ *Tonante* es uno de los sobrenombres que recibía Júpiter por su facultad de arrojar, fulminar con rayos, como aparecía, por ejemplo, en los *Carmina* (III, V, 1-2) de Horacio («*Caelo tonantem credidimus Iovem / regnare*»). Y «monseñor» es una de las formas de tratamiento italiano a las dignidades de la Iglesia. La combinación de los dos términos en un mismo sintagma para dirigirse a Júpiter tiene un evidente tono irónico y burlesco, que marcará todo el soneto. El poeta reprocha a Júpiter que se dedique a matar 'jovenetos', usando un italianismo (*giovinettos*) y quizás también un neologismo formado a partir de *Iove*, 'Júpiter', de modo que *iovenetos*, sería como sus propios 'hijos jóvenes'. Así, la pregunta retórica y el apóstrofe resultan burlescos al sugerir la acción ridícula de Júpiter de dedicarse ahora a matar a jóvenes inocentes.

las rimas agudas que curiosamente conforman las cinco vocales, que están ordenadas para potenciar su efecto ridículo, *á é í ó ú*; y el ritmo yámbico de la mayoría, nueve, de los endecasílabos¹⁹.

Algo enigmático resulta el motivo por el que Góngora pudo tratar de forma burlesca la triste muerte del joven hijo del duque de Medina Sidonia. No parece cierta la maldad de Lope al sugerir que se debía a la enemistad de don Luis con el suegro del joven fallecido, don Tello de Guzmán²⁰. Y tampoco parece tener visos de realidad que la burla del poeta se sustente —como ha sostenido McGrady (1989: 410)— en la posible condición homosexual del joven fulminado: «Su énfasis sobre el parecido entre Miguel de Guzmán y Ganimedes, y su insólita mofa de Júpiter, hacen pensar que Guzmán era sodomita». De acuerdo con Ponce Cárdenas (2018: 39), las diversas asociaciones que el poeta cordobés hizo en torno a la figura de Ganimedes se vinculan «al mundo de la corte, a la prestancia juvenil de una figura noble, a la elegancia y también, ocasionalmente, al favor de los poderosos». Sin embargo, el exceso interpretativo de algunos críticos ha llevado de forma tendenciosa y anacrónica a «arrojar sobre el perfil de aquellos personajes [como ahora al garzón de Ida] la sombra de la ambigüedad sexual, insinuando el posible homo-erotismo de tales figuras». Es posible que la justificación de la composición de este soneto que combina lo funeral con lo jocoso se halle sencillamente en la necesidad de buscar una expresión original y sorprendente para recrear un asunto convertido en tema de academia y que le permitiera provocar la admiración del público²¹.

En todo caso, a pesar de tratarse de un fatídico suceso, ocurrido además a un miembro de la nobleza, lo que llamó la atención ya en su tiempo era el tono

¹⁹ Como dijo Dámaso Alonso (1998: VII, 450), el artificio en este soneto «está llevado en orden perfecto y es especialmente eficaz». El maestro del gongorismo señaló que el procedimiento fue cultivado por otros poetas áureos. Orozco Díaz (2002: 261) señaló que el procedimiento de «la rima aguda va a venir a reforzar la expresión del verso y al mismo tiempo del soneto, que con la agudeza de la vocal cerrada *u* queda resonando en su intención de llamar tú a Júpiter, que además, con segura y eficaz técnica la ha colocado antes en el mismo verso recogiendo el acento fundamental en la sílaba sexta». Por otra parte, la rima aguda era usada particularmente en la poesía satírico-burlesca e, incluso, ocasionalmente, en la poesía religiosa; véase Rico (1983).

²⁰ Lope de Vega en una carta dirigida al marqués de Celada aludía a la muerte de Miguel de Guzmán señalando a Góngora por el tono hiriente contra la víctima: «Aquí se ha sentido la muerte de don Miguel de Guzmán, por ser de enfermedad que no entienden los médicos: murió de un rayo, aunque vuelva a decir Góngora: “Huélgame en cuanto a Tello”» (González de Amezúa, 1943: IV, 262); véase Barrera (1973: 652).

²¹ Precisamente, como ha dicho Jammes (1987: 211), al ser un soneto compuesto para una academia «no puede ser considerado como la expresión espontánea del pésame de don Luis; tampoco está destinado a una ceremonia oficial de carácter religioso: tanto en un caso como en otro hubiera sido una actitud indecente, dado su carácter burlesco».

burlesco del soneto. De hecho, Salcedo Coronel, al subrayar el vituperio de don Luis contra Júpiter advertía precisamente con la mezcla de «las veras de tan grave asunto, lo burlesco de su estilo». Esta controvertida conjugación de lo serio y lo burlesco también acabó por confundir a los copistas y editores que transmitieron la poesía de Góngora, pues clasificaron el soneto de forma diferente: si *Ch*, *ho2* o *N* lo dejaron en el limbo indeterminado de los «varios», *K*, *LA* y *V* lo incluyeron entre los «satíricos», mientras que otros testimonios como *pc* o *pv* lo estimaron «burlesco», y *E*, *H*, *I*, *L*, *O*, *R* y *RB* lo consideraron «fúnebre»²². Ciertamente, el carácter híbrido del soneto resultaba radicalmente novedoso y rompía los códigos genéricos de su tiempo. Esta variedad clasificatoria del soneto evidenciaba que el poema no se acomodaba a los constreñidos límites de los géneros poéticos del Siglo de Oro, que solo podrían definirlo con la combinación y conjugación de los distintos criterios genéricos. El tono burlesco aplicado al tema fúnebre sería la forma en que —como recuerda Carreira (1998: 182)— para Lázaro Carreter (1976: 117) Góngora «acometió el experimento frustrado de la elegía culticómica». No podemos olvidar que el soneto fue compuesto muy poco tiempo después de la *Fábula de Píramo y Tisbe*, donde demostró «que todo era posible a lo burlesco, incluso un tema trágico» (Jammes, 1987: 176), como ahora evidencia de nuevo en este soneto. Salazar y Mardones en su comentario de la *Fábula de Píramo y Tisbe* señaló cómo el poeta cordobés había sido el primero en la creación del poema jocosero²³. Dámaso Alonso (1998: VII, 449) ratificaba la identificación de la *Fábula de Píramo y Tisbe* con el soneto, «aunque allí la mezcla cae más del lado chocarrero y aquí del grave». Como había afirmado Orozco Díaz, «sólo en Góngora se explica este gesto sorprendente de dar una solución burlesca a una circunstancia tan grave y triste como la muerte violenta de un joven». Y de acuerdo con el gongorista granadino (2002: 260), el tono jocosero con que el poeta trata de forma simultánea el asunto mitológico y el tema de la muerte representa una novedad temática en su época.

²² Con el fin de evitar una excesiva relación bibliográfica en este trabajo, puede verse Matas (2019: 99-159) para la descripción e información completa de los testimonios que se mencionan con estas siglas.

²³ Para Salazar Mardones (1636: 62v), Góngora ha sido «el primer inventor deste linaje de poesía heroicómica, mixto de jocoso y serio, cosa tan estimable en la esfera ingeniosa, que o por no haber visto este poema de Don Luis o porque la jactancia le entiende en su lengua propia hallamos gloriándose al moderno poeta toscano, que se intituló el Tasone [Alessandro Tassoni] en su prólogo de una obra deste género, que llamó la *Secchia rapita* [1622] [...], de haber sido el primer artífice desta agraciada mixtura de grave y festivo en obra complicada de heroico y burlesco».

LA GUERRA LITERARIA

Al ámbito de la guerra literaria pertenece el soneto «Pisó las calles de Madrid el fiero», que fue fechado por Antonio Chacón como obra de 1615, probablemente del otoño de ese año cuando don Luis salió en defensa de sus dos grandes poemas, las *Soledades* y el *Polifemo*, que habían sido atacados muy duramente al difundirse en la corte poco tiempo antes. Como es sabido, la batalla en torno a la *nueva poesía* se libró en forma de cartas, poesías, opúsculos, memoriales, etc. y en todos los tonos, siendo el satírico y burlesco uno de los predilectos, al menos en los primeros compases de la polémica. Tanto los detractores como los apologistas de la *nueva poesía* emplearon todos los medios a su alcance para expresar sus contrarias opiniones, y de todos los argumentos esgrimidos en la polémica fue el de la oscuridad el que hizo correr más tinta²⁴.

A juzgar al menos por los textos conservados, Góngora apenas participó en la defensa de sus dos grandes obras, una tarea que al parecer dejó en manos de sus partidarios y amigos. Este soneto es uno de los escasos testimonios en los que el propio don Luis salió a la palestra a defender su *Fábula de Polifemo y Galatea* de los ataques recibidos sobre todo desde los bandos de Lope de Vega y de Francisco de Quevedo²⁵. Según Orozco (1973: 212-213), el soneto se compuso «contra la carta o escrito que le había enviado a Córdoba el grupo capitaneado por Lope. Ese es el *memorial* a que se refiere el último verso, en el que se descarga con gran efecto explosivo el chiste. Y la crítica *turba al fin, si no pigmea*, es el grupo de Lope»²⁶. Esta hipótesis podría aceptarse si se estima que el propio Lope llegó a afirmar que las décimas «Por la estafeta he sabido», escritas en la misma fecha que el soneto, iban dirigidas contra él. En este sentido conviene recordar que Lope de Vega, a través de su heterónimo Tomé de Burguillos (2008: 389), se había referido al soneto en su «Ya, Becolín, que al español mataste»: «más estimo la burla que la temo, / que donde no se ve la oculta esfera / no ha menester camisa Polifemo» (vv. 12-14).

²⁴ Sobre la polémica en torno a Góngora puede verse el portal dirigido por Mercedes Blanco en la Sorbonne Université, <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/> [consulta: el 2 de diciembre de 2020].

²⁵ Además, Góngora compuso otros textos contra sus enemigos literarios: «Por la estafeta he sabido», «Royendo, sí, mas no tanto» (agradeciendo al conde de Saldaña su décima en defensa de sus dos magnas obras) y los sonetos «Con poca luz y menos disciplina» y «Restituye a tu mudo horror divino». Con ese mismo espíritu de la polémica Góngora dirigió contra Lope y sus secuaces los sonetos «Patos del aguachirle castellana» y «Aquí del conde Claros, dijo, y luego». Y no se olvidó de Jáuregui en su soneto «Es el *Orfeo* del señor don Juan el segundo», que se comentará más adelante.

²⁶ Orozco (1973: 210-214).

La estrategia de Góngora en el soneto es la de presentarnos su *Fábula de Polifemo*, a modo de *fictio personae*, identificada con uno de sus tres protagonistas, el que le da el título precisamente, el cíclope Polifemo, que es quien se defiende de los ataques recibidos en forma de memoriales. El poeta emplea un tono satírico y burlesco, pues de forma humorística critica y se burla al mismo tiempo de los destructores de su fábula, usando una de sus armas más características de su poesía, la escatología²⁷. Este soneto es, sin duda, un excelente ejemplo de «grosería soberbia», con palabras de Jammes (1987: 139), en el que Góngora expresa su desprecio por algunos críticos envidiosos e ignorantes (Matas, 2019: 1211):

1615

DE LOS QUE CENSURARON SU *POLIFEMO*

Pisó las calles de Madrid el fiero
monóculo galán de Galatea
y, cual suele tejer bárbara aldea
soga de gozques contra forastero,

rígido un bachiller, otro severo,
crítica turba al fin, si no pigmea,
su diente afila y su veneno emplea
en el disforme cíclope cabrero.

5

A pesar del lucero de su frente,
lo hacen obscuro, y él, en dos razones
que en dos truenos libró de su occidente,

10

«Si quieren —respondió— los pedantones
luz nueva en hemisferio diferente,
den su memorial a mis calzones».

Sin duda, el rasgo físico más característico del cíclope Polifemo es que tenía un solo ojo, de ahí que el poeta nos presente la llegada, «Pisó las calles de Madrid el

²⁷ Podemos recordar que don Luis había utilizado el chiste escatológico, ya hacia 1603, en los poemas cortesanos dedicados a Valladolid, «¿Qué lleva el señor Esgueva?», o en otros poemas como «En todo lo q'hago», «¿De dónde bueno, Juan, con pedorreras?». Juan de Jáuregui (2002: 3-5) se había referido en su *Antídoto* a la facilidad de don Luis para el chiste escatológico. Por otra parte, la propensión a lo escatológico es un rasgo de la sátira en el Siglo de Oro y, como señaló Jammes, nos encontramos ante un rasgo de las costumbres de la época, el público era mucho menos mirado sobre esto de lo que sería algo más tarde.

fiero», es decir, la difusión de su poema mitológico en la corte madrileña, destacando a su «monóculo galán de Galatea». Es *galán monóculo* porque tiene ‘un solo ojo’; el cultismo, que es un adjetivo, se refiere al ojo de la frente característico de los cíclopes, pero también al otro ‘ojo’, como sugiere la segunda parte del latinismo, *mono-culo*. Dos ojos que serán los protagonistas de la defensa y ataque de don Luis, como se verá en los dos tercetos del poema. El poeta describe de forma despectiva los ataques recibidos por su *Polifemo*, en una expresión que —como anotó Carreira (2009: 522)— había aparecido en la carta de Góngora al Dr. Tamayo de Vargas, 18-VI-1614: «los que impugnan ahora el santo viejo [el P. Mariana] son gozques latidores apenas». Los «gozques» eran, según Covarrubias, «unos perrillos que crían gente pobre y baja; son cortos de piernas, largos de cuerpo y de hocico, importunos a los vecinos, molestos a los galanes, odiados de los ladrones»²⁸. El poeta opone la grandeza de Polifemo con la pequeñez de esos «perrillos», con lo que subraya la debilidad de sus argumentos.

Sin mencionar ningún nombre de manera explícita, el poeta nos muestra de forma despectiva a los censores de su poema mitológico, como «crítica turba» y «pigmea» (‘enana’, ‘insignificante’, sobre todo en relación con la enormidad de Polifemo, es decir, de su fábula, lo que se traduce en la insignificancia e insustancialidad de sus críticas)²⁹. Una crítica que sobre todo censuró la oscuridad del poema: «le hacen obscuro» (v. 10). Como puede verse, el poeta emplea uno u otro plano de la personificación e identificación de los dos Polifemos (el cíclope y el poema) según le interesa, de manera que si ahora el lucero pertenece al cíclope, la oscuridad que le achacan, al poema. De ahí que Góngora, en sentido contrario, niegue tal oscuridad como se observa en el «lucero de su frente», un rasgo fundamental del cíclope que el poeta había destacado en su *Polifemo*: «este (que, de Neptuno hijo fiero, / de un ojo ilustra el orbe de su frente, / émulo casi del mayor

²⁸ El poeta había empleado el término en el soneto «Por niñear, un picarillo tierno» (1588): «que un gozque arrastre así una ejecutoria», v. 12 (Matas, 2019: 515).

²⁹ En este soneto y en el que compuso Góngora en defensa de sus *Soledades*, se puede observar —como señaló Orozco (2002: 246)— un «hondo sentimiento de menosprecio de corte» al referirse a la *crítica turba*, *si no pigmea*, *cual suele tejer bárbara aldea*, a los críticos. De hecho, el poeta había enviado sus poemas a Madrid cuando aún estaba apartado en su tierra tras la desengañada experiencia cortesana. Podemos observar cómo ese tono anticortesano se aprecia al presentarnos a su «Polifemo» pisando *las calles de Madrid*, *bárbara aldea*; de la misma forma mostrará a la *Soledad*, saliendo *en Madrid* y caminando *a Palacio*, en el poema citado anteriormente.

lucero)» (vv. 50-52); «miréme, y lucir vi un sol en mi frente» (v. 421); y ahora también en el soneto, donde identifica el sol y el ojo del cíclope que quedan sustituidos por la palabra «lucero»³⁰.

La respuesta que el poeta puso en boca de su Polifemo se cifró, en clave escatológica, «en dos razones, / que en dos truenos (‘pedos’, ‘ventosidades’) libró de su occidente (‘trasero’, y también ‘hemisferio posterior’, como el poeta había sugerido en el v. 2 [-culo] y reiterará en el v. 13)». «Si quieren luz nueva en hemisferio diferente», o sea, si pretenden claridad en el culo, «den su memorial (‘su parecer’ o ‘su juicio crítico’) a mis calzones». En la carta que se mencionó anteriormente había dicho don Luis a Tamayo de Vargas, en relación con esos *pareceres* o *memoriales* que le dedicaron sus detractores: «de tanto crítico, de tanto pedante como ha dejado la inundación gramática de este Egipto moderno».

A pesar de que el sentido escatológico resulta evidente, lo cierto es que Góngora ha evitado —como había señalado Jammes—, como suele ser habitual incluso en su poesía satírico-burlesca, el término grosero y la vulgaridad, prueba evidente de un gusto muy refinado; la realidad evocada nos es sugerida por series de juegos de palabras o por alusiones³¹. No obstante, este gusto por la vulgaridad no es particular de la parodia, sino que caracteriza lo burlesco en su conjunto y en especial lo burlesco español.

La fecha de composición del soneto *A la fábula de Orfeo que compuso don Juan de Jáuregui* podría ser 1624, año en que el poeta sevillano publicó su fábula mitológica, que es la destinataria implícita del poema de Góngora³². Con este soneto don Luis tal vez satisfizo su deseo de venganza de unos agravios que arrancaban,

³⁰ La comparación del único ojo de Polifemo con el sol había sido realizada por Virgilio (*Eneida*, III, 635-637), fue recogida por Ovidio (*Metamorfosis*, XIII, 851-853) y, desde luego, tuvo algunos ecos en la literatura italiana, que Góngora debía de conocer (véase Vilanova, 1957: I, 448-453; Micó, 2001: 19-20, 88; Ponce Cárdenas, 2010: 203-205, 336-337).

³¹ De una forma similar se había expresado Orozco (2002: 246) al señalar que Góngora «no tenía pelillos en la lengua para lanzar una suciedad, pero con refinado humor y agudeza extrema, prefiere hacer el chiste con la misma técnica de su estilo cultista del que se reían por oscuro».

³² Chacón excluyó el soneto de su manuscrito por su carácter de sátira personal, y tampoco fue recogido por Hozes (1633). Sin embargo, Millé (1934: 359) lo considera «indudablemente auténtico», una autoría que vendría avalada por su presencia en veinticinco testimonios, entre ellos buena parte de los manuscritos *íntegri* de Góngora y en la edición de los sonetos de Góngora que preparó Salcedo Coronel (*Segundo tomo*, págs. 619-620). Sobre el soneto puede verse, entre otros trabajos, Matas (2019: 1617-1623) y el artículo de Carreira publicado en este mismo número de la revista.

cuando menos, desde que Jáuregui hacia la primavera de 1614 difundiera su *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades para defender a su autor contra sí mismo* y se situara, junto a Lope en el bando contrario a la *nueva poesía*.

Pasados unos años, en 1624, Jáuregui publicó, casi de forma conjunta y programática el *Discurso poético* y el *Orfeo*. Pareciera que el traductor del *Aminta* hubiera querido mostrar, por un lado, cuál era su concepción teórica acerca de lo que debía ser una poesía culta diferenciada de la *nueva poesía* de las *Soledades* y, por otro, ejemplificarla con su fábula mitológica. No lo creyeron así los poetas de su tiempo, que pensaron que Jáuregui, a pesar de sus disimulados esfuerzos, había abrazado la estética cultista de Góngora. Y desde los dos frentes le llovieron los ataques. Para los contendientes en la batalla de los estilos poéticos —simplificando, para los *claros* y para los *oscuros*— resultaba evidente la contradicción que se observaba entre lo que teorizaba (*Discurso poético*) y lo que practicaba (*Orfeo*) el sevillano³³.

Y Góngora, que permaneció callado cuando recibió el durísimo ataque de Jáuregui con su *Antídoto*, ahora decidió abandonar su indiferencia y con su espíritu socarrón y zumbón escribió este soneto en el que se burlaba del acercamiento de su rival al estilo de la *nueva poesía* (Matas, 2019: 1620):

1624

A LA FÁBULA DE ORFEO QUE COMPUSO DON JUAN DE JÁUREGUI

Es el *Orfeo* del señor don Juan
el primero, porque hay otro segundo;
espantado han sus números al mundo
por el horror que algunas voces dan.

Mancebo es ingenioso, juro a San, 5
y leído en las cosas del profundo;
pluma valiente, si pincel facundo:
tan santo lo haga Dios como es Letrán.

Bien, pues, su *Orfeo*, que trilingüe canta, 10
pilló su esposa, puesto que no pueda
miralla, en cuanto otra región no mude.

³³ Acerca de la situación de Jáuregui como destinatario de los ataques de los *claros* y de los *oscuros*, véase Matas (1990: 217-226).

Él volvió la cabeza, ella la planta;
la trova se acabó, y el autor queda
cisne gentil de la infernal palude.

La burla que hace Góngora de la fábula de Jáuregui se sustenta obviamente en el conocimiento que el lector tiene no solo del poema sino también de la anécdota mítica. Así, para subrayar el estilo oscuro que Jáuregui ha adoptado en su poema y mofarse de su conversión a la *nueva poesía*, que era criticada de oscura, el poeta destaca sobre todo la larguísima descripción que el sevillano había realizado del sitio más oscuro por antonomasia, el Averno, al que había dedicado casi dos cantos de los cinco de que consta su *Orfeo*.

El poeta ironiza al aparentar que el *Orfeo* de Jáuregui es el primero, pero no porque sea el mejor poema dedicado al héroe lírico, sino porque hay otro segundo poema mitológico dedicado al mismo asunto, en clara referencia al *Orfeo en lengua castellana* de Juan Pérez de Montalbán (1991), escrito para contraatacar el de Jáuregui al sentirse traicionado por el sevillano.

Por otra parte, puede observarse cómo Góngora vuelve a usar la rima en aguda que sirve para subrayar el carácter burlesco del soneto y enfatizar su crítica contra el poeta sevillano, pues incluso coloca su nombre al final de verso: *Juan-dan-San-Letrán*. Pareciera que don Luis, con el paso del tiempo, hubiera identificado a sus censores, concretado en Jáuregui, con aquellos enemigos de Garcilaso que solo veían poesía en el «porrazo del consonante».

Góngora destaca uno de los aspectos que llamó más la atención de los críticos del *Orfeo* de Jáuregui: el uso de un léxico en el que destacan los cultismos. Una de las principales críticas que el sevillano había formulado contra las *Soledades* era el uso de cultismos léxicos y sintácticos y señaló una larga serie de ellos. Lope y sus secuaces pusieron en solfa el uso que el autor del *Antídoto* hacía en los «números» (‘versos’) de su *Orfeo* de algunas de esas «voces» —como ahora subraya Góngora— que, por su extrañeza y novedad, causan «horror». Don Luis se ríe irónicamente de Jáuregui empleando algunos términos que aparecen con cierta frecuencia en su *Orfeo* con la intención de destacar el carácter siniestro del infierno: «Espantado» (el «reino del espanto» llama en ocasiones al Averno), «numerosa» (‘armoniosa’), «horror». La pulla del cordobés parece acentuarse al reiterar el efecto cacofónico de la rima aguda con esa especie de rima *al mezzo*: «han».

En el segundo cuarteto, don Luis se refiere a Jáuregui, al que de forma irónica llama «mancebo ingenioso», pues el sevillano ya no es ningún joven poeta

cuando publicó su poema, y el término «mancebo» tenía, además, un significado peyorativo. El aparente elogio se desactiva con el apóstrofe hueco que el poeta coloca a continuación subrayando la futilidad de su protesta, «juro a San», que tampoco menciona el nombre del santo, y que era una fórmula vulgar eufemística, frecuente en otros autores de la época, como Lope. Góngora también aparenta elogiar la formación, «leído», que tenía el «mancebo» sevillano «en las cosas del profundo», aludiendo, por un lado, de forma irónica quizá a su conocimiento de la poesía oscura de don Luis y, por otro, a la exhaustiva atención que le dedica al oscuro infierno, «profundo», en su *Orfeo* (cantos II y III), lo que se convierte en una evidente pulla por su conversión al estilo oscuro.

A través de uno de sus recursos favoritos, la hipálage, Góngora aparenta elogiar la bonhomía de su rival, aludiendo a la doble condición de Jáuregui como poeta (*pluma*) y pintor (*pincel*). La inversión de los adjetivos que propone Góngora, en contra de lo esperable, tal vez pretende destacar que Jáuregui era mejor pintor que poeta. Además, el poeta podría referirse a la valentía y osadía de su pluma, demostrada con su *Antídoto*, donde demostró una extraordinaria capacidad para la malicia. Así, de forma irónica, concluye la estrofa burlándose de tal maldad pidiendo que Dios «lo haga» «tan santo» «como es Letrán»: en la forma, el poeta juega con el nombre de San Juan de Letrán en Roma ('tan gran santo lo haga Dios como es letrado') y, en el fondo, resuena el eco del refrán «Dios te haga santo, y sin vigilia, porque te ayunemos» (Correas). Góngora evoca a Jáuregui al mencionar a un santo de nombre homónimo, pero la malicia es aún mayor cuando su sobrenombre literalmente también se correspondía con el aumentativo de «letra», de lo que se deriva un evidente efecto burlesco al referirse de forma metonímica al poeta.

Si en los cuartetos el poeta ha dirigido sus pullas contra Jáuregui y su poema mitológico, en los tercetos Góngora centra su burla del vate sevillano sirviéndose de la anécdota del héroe mitológico. Así, el poeta alude a uno de los momentos culminantes de la fábula: una vez que Orfeo, gracias a su canto, ha logrado conmover a los reyes del infierno, Plutón y Proserpina, que acceden a su súplica de permitir que su fallecida esposa Eurídice pueda regresar con él a la tierra (una imagen que, entre otros, fue immortalizada plásticamente por Rubens), aunque le imponen la condición de que durante el camino hacia la superficie terrestre Orfeo no debería mirar atrás, ya que en ese caso perdería a su esposa para siempre. La curiosidad provocó que el héroe mitológico incumpliera el mandato infernal y se volviera a ver a Eurídice que, *ipso facto*, se desvaneció para siempre en el Averno.

El poeta no cuenta con detalle el argumento de la fábula, sino que parte de que el lector lo conoce y con ligeras modificaciones consigue dirigirlo hacia el propio Jáuregui (Orfeo) y su poema mitológico (Eurídice) provocando el efecto burlesco. De este modo, Orfeo (Jáuregui) es presentado como un héroe mítico que canta en *trilingüe*, de la misma forma que el propio Jáuregui había censurado las *Soledades* de Góngora por estar, a su juicio, escritas en una mezcla de tres lenguas, griego, latín y castellano. Tal habilidad y cualidad le permitió *pillar su esposa* (Eurídice = poesía); el sentido burlesco aparece gracias al uso del italianismo *pilló*, ‘atrapó’, un verbo que en castellano también significa ‘robar’. Góngora presenta el incumplimiento del precepto de Plutón en un verso bímembre, «*Él volvió la cabeza, ella la planta*», que puede referirse al cambio de dirección que Jáuregui, cual Orfeo, ha cometido: si Orfeo volvió la mirada, Jáuregui también se orientó poéticamente a lo que había censurado unos años antes y, como consecuencia, si Eurídice regresó al Averno, la poesía del sevillano también se hizo *oscura*. El poeta se burla de nuevo del *Orfeo* al calificarlo como *trova*, rebajando su condición de fábula mitológica o epilio a un simple poemilla vulgar. Además, la burla resulta más hiriente si se tiene en cuenta que, después de ese lance, el *Orfeo* aún continúa su relato con dos cantos, de modo que don Luis está censurando su debilidad estructural y argumental.

Como el objetivo de Góngora era la burla de Jáuregui y su poema mitológico, al poeta cordobés ya no le interesaba seguir con la recreación de la anécdota; por otra parte, tampoco el marco del soneto permitía más detalles. De forma que concluye el poema lanzando una nueva pulla contra el polémico sevillano que *queda / cisne gentil de la infernal palude*: es decir, convertido en el poeta por antonomasia (*cisne gentil*) de la laguna infernal (*infernal palude*), utilizando precisamente un cultismo, *palude*, que el propio Jáuregui había empleado en su poema (v. 258, en el canto II), y que había sido usado por Ovidio (*Fasti*, II, 610).

CONCLUSIÓN

A modo de conclusión, puede decirse que Góngora no cultivó en el cauce compositivo del soneto la visión burlesca del mito *per se*, es decir, por su interés en sí mismo, como sí hizo, sin embargo, en el romance, cuyos epilios burlescos —especialmente los dedicados a Hero y Leandro, «Arrojóse el mancebito» (1589), y a Píramo y Tisbe, «La ciudad de Babilonia» (1618)— terminaron siendo las más logradas creaciones poéticas del género en la poesía del Siglo de Oro, convirtiéndose, sin duda, en modelo para todos los poetas.

Como se ha intentado demostrar en este breve corpus de sonetos, Góngora ha usado la mitología para ilustrar los temas, los motivos, los personajes o las circunstancias que ponía en solfa o que había convertido en destinatarios de sus pullas burlescas. Así, hemos visto cómo el poeta utiliza la degradación burlesca de los dioses para ofrecer una imagen distinta no solo de esos mitos, sino *mutatis mutandis* de los temas a los que remiten o ilustran, asuntos tan trascendentes como el amor, la muerte o la guerra literaria, porque, a diferencia de estos romances paródicos inspirados en la mitología (Jammes, 1987: 132), en sus sonetos sí hallamos referencias o alusiones autobiográficas. Así, hemos observado cómo el poeta había caído víctima de la crueldad del Amor, en forma del «ciego» al que sirvió, Cupido, y contra el que se revuelve deseando que sufra la misma venganza cruel y ridícula que padeció a manos de Lázaro, su avaro y ciego amo.

Del mismo modo, hemos visto cómo el poeta ofrece una perspectiva paródica de los grandes fastos funerales (y autoparódica, pues ofrece una visión invertida de los poemas que el propio Góngora compuso *en seso* para la fallecida reina [Terukina-Yamauchi, 2009: 722]), aunque los homenajeados pertenecieran a la nobleza o incluso a la realeza, como sucedía con la ridícula máquina funeral que se había construido en Écija y que solo podía aspirar a infamar las aguas del río Betis. El imposible vuelo del grotesco engendro de Écija, convertido en un esperpéntico Ícaro, le ha permitido al poeta evocar sutilmente el fallecimiento de la reina Margarita.

El suceso luctuoso de la trágica muerte de Miguel de Guzmán, quinto hijo del VII duque de Medina Sidonia, no le impidió a Góngora dirigirse al propio Júpiter para increparlo por su estúpida y avara crueldad al fulminar a jóvenes inocentes. La degradación burlesca de Júpiter, rebajado a «Tonante monseñor» —como hiciera con «don Apolo»— y culpable de tantas desgracias, le ha permitido a Góngora tratar en tono jocoserio un tema tan trascendente como la muerte.

El tratamiento burlesco de la mitología ha sido la coartada, o mejor, el instrumento que ha escogido Góngora para salir a la palestra en la guerra de los estilos poéticos y, de forma más personal, responder a los ataques recibidos de sus más enconados enemigos. Así, hemos podido observar cómo, a través de la *fictio personae*, el poeta convertía su *Fábula de Polifemo* en el cíclope protagonista de su magno poema, cuya luz reivindicaba y limpiaba su occidental hemisferio con los memoriales de sus enemigos. Y de forma muy parecida, aunque algo más enhebrada a la historia del héroe lírico y, por tanto, más paródica, Orfeo asumía la identificación

con la fábula mitológica de su enconado enemigo Juan de Jáuregui, que terminaba aceptando su suerte y, simbólicamente, el giro de su derrota poética.

Desde esta perspectiva, Góngora nos ha ofrecido en estos sonetos una recreación burlesca de los temas o las anécdotas que le han interesado, el amor, la muerte y la batalla poética, un enfoque que ha sido posible porque el poeta ha descendido del olimpo a sus dioses y héroes, que en ese proceso de transgresión jocosa han habitado el terreno de los humanos, y concretamente, el ámbito más o menos cercano, autobiográfico, del poeta para decantar la contienda a su favor, ya sea la amorosa, la fúnebre o la metapoética. Pero, más allá de este servicio circunstancial que los dioses y héroes olímpicos han prestado al poeta, la aportación más relevante y significativa para la causa de Góngora tal vez haya sido la demostración de que en estos sonetos ha proyectado su concepción artística de lo burlesco, que en feliz sintonía con sus célebres epilios paródicos inspirados en la mitología ha alcanzado su cima estética.

OBRAS CITADAS

- ALONSO, Dámaso, *Obras completas. VII: Góngora y el Gongorismo*, Madrid, Gredos, 1998^{1ª reimpr.}.
- ARELLANO, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1984.
- ARTIGAS, Miguel, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, RAE, Tipografía de la «Revista de Archivos», 1925.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1973 [Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nueva-biografia-de-lope-de-vega-0/html/feec789a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_30.html#I_1 (Consulta: 2 de diciembre de 2020).].
- BLANCO, Mercedes, dir., <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/> (Consulta: 2 de diciembre de 2020).].
- CALCRAFT, R. P., *The Sonnets of Luis de Góngora*, Durham, University of Durham, 1980.
- CARREIRA, Antonio, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998.
- , «Poesía de circunstancias: epitafios a la duquesa de Lerma (1603)», en *Poéticas de la Metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y Modernidad*, ed. de Gregorio Cabello Porras y Javier Campos Daroca, Málaga, Universidad de Málaga y Universidad de Almería, 2002, págs. 321-342.
- , «Cuestiones filológicas relativas a algunos poemas gongorinos de 1609-1615», en *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, ed. de Begoña López Bueno, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, págs. 33-56.
- , ed., Luis de Góngora, *Antología poética*, Barcelona, Crítica, 2009.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, «Extrañas sendas: la destrucción por el rayo en la poesía del siglo XVII», *Lectura y Signo*, 1, 2006, págs. 9-40.
- CORREAS, Gonzalo de, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* [1627], ed. de L. Combet, revisada por R. Jammes y M. Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000.

- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Thesoro de la lengua castellana o española* [1611], ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Vervuert-Universidad de Navarra, 2006.
- Diccionario de Autoridades*, 3 vols., Madrid, Francisco Hierro, 1726-1737.
- ESPINOSA MAESO, Ricardo, «Nuevos datos biográficos de Góngora», *Revista de Filología Española*, 45, 1962, págs. 57-88.
- GARCÍA LEÓN, G. y M. MARTÍN OJEDA, *El rollo de Écija*, Écija, Diputación Provincial de Sevilla-Ayuntamiento de Écija-Asociación Martín de Roa, 2004.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras en verso del Homero español que recogió Iuan López de Vicuña*, Madrid, a costa de Alonso Pérez: Viuda de Luis Sánchez, 1627 [edición facsímil con prólogo de Dámaso Alonso, Madrid, CSIC, 1963].
- , *Todas las obras de Don Luis de Góngora en varios poemas, recogidos por don Gonzalo de Hozes y Córdoba*, Madrid, a costa de Alonso Pérez: Imprenta del Reino, 1633.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, ed., *Epistolario de Lope de Vega*, vol. IV, Madrid, Gráficas Aldus, 1943.
- JAMMES, Robert, *Etudes sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux (impr. en Toulouse), Institut d'Études Ibériques et Hispano-Américaines, 1967 [trad. esp. de Manuel Moya, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987].
- JAMMES, Robert, «Góngora en el espacio y en el tiempo (1609-1615)», en *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, ed. de Begoña López Bueno, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, págs. 15-32.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Estudios de poética (la obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1976.
- MANSON, W. R. y C. G. PEALE, eds., Luis Vélez de Guevara, *El diablo está en Cantillana*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2015.
- MARRAS, Gianna Carla, *Il sonetto funebre in Góngora*, Nuoro, La Poligrafica Solinas, 1984.
- MATAS CABALLERO, Juan, ed., Luis de Góngora, *Sonetos*, Madrid, Cátedra, 2019.
- , *Juan de Jáuregui: poesía y poética*, Sevilla, Diputación Provincial, 1990.

- MCGRADY, Donald, «Explicación del soneto *A Júpiter* de Góngora: sobre la evidencia de otros ingenios», en *Estudios sobre Calderón y el teatro del siglo de oro. (Homenaje a K. y R. Reichenberger)*, Barcelona, PPU, 1989, págs. 397-416.
- MICÓ JUAN, José María, *La fragua de las «Soledades»*, Barcelona, Sirmio, 1990.
- , *El Polifemo de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria*, Barcelona, Península, 2001.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan M., «Un soneto de Góngora contra el Marqués de Almenara», *Bulletin Hispanique*, 36, 1934, págs. 357-360.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan M. e Isabel MILLÉ Y GIMÉNEZ, eds., Luis de Góngora, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1932 [varias reediciones y reimpresiones, 1972^{6, 1} reimpr.].
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.
- , ed., *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, introducción de José Lara Garrido, Córdoba, Diputación Provincial, 2002.
- PAZ, Amelia de, «Góngora en entredicho, o la superstición del *codex optimus*», en B. López Bueno (ed.), *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, págs. 57-81.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Orfeo en lengua castellana*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1624.
- POGGI, Giulia, ed., Luis de Góngora, *Sonetti*, Roma, Salerno Editrice, 1997.
- , *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Firenze, Alinea, 2009.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, ed., Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, 2010.
- , «La mitología en las décimas de Góngora: texto y contexto», en *Espacios y Tiempos en diálogo: lecturas y reescrituras mitológicas en el Siglo de Oro español*, ed. de Raquel Barragán Aroche, Ciudad de México, UNAM, 2018, págs. 11-48.
- Relación de las honras que se hicieron en la ciudad de Córdoba a la muerte de la Serenísima Reina señora nuestra doña Margarita de Austria*, Córdoba, viuda de Andrés Barrera, 1612 [ejemplar de la B. N. M., R/11699].

- RICO, Francisco, «El destierro del verso agudo. (Con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)», en *Homenaje a José Manuel Blecua: ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid, Gredos, 1983, págs. 525-552. [Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/estudios-de-literatura-y-otras-cosas--0/html/cd30cf7d-6b2d-4061-9286-8674355c7f8b_55.html#I_17 [Consulta: 3 de diciembre de 2020].
- , dir., Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004.
- RICO GARCÍA, José Manuel, ed., Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, ed., Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, Madrid, La Lectura, 1918.
- SALAZAR MARDONES, Cristóbal de, *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe*, Madrid, Imprenta Real, 1636.
- SALCEDO CORONEL, García, *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera. Francisco Navarro, 1644.
- TERUKINA-YAMAUCHI, Jorge, «Parodia, autoparodia y deconstrucción de la arquitectura efímera en dos sonetos de Luis de Góngora (Millé 315, 326)», *Bulletin of Spanish Studies*, 86.6, 2009, págs. 719-745.
- VILANOVA, Antonio, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, 2 vols., Madrid, CSIC, Anejo LXVI de la RFE, 1957 [reimpr. Barcelona, PPU, 1992].



BALTASAR ELISIO DE MEDINILLA. SEMBLANZA

María Lorena GAUNA ORPIANESI
Universidad Nacional de Cuyo (Argentina)
lothri2000@gmail.com

Recibido: 7 de diciembre de 2020

Aceptado: 6 de enero de 2021

<https://doi.org/10.14603/8N2021>

RESUMEN:

El presente artículo se propone una revisión de los principales puntos de la vida y la producción del poeta toledano Baltasar Elisio de Medinilla, miembro de una Segunda promoción de poetas nucleados alrededor de Lope y conocidos como «los cisnes del Tajo».

PALABRAS CLAVE:

Medinilla; Lope de Vega; Luis de Góngora; poesía del Siglo de Oro español.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 8 (2021) / ISSN: 2297-2692

BALTASAR ELISIO DE MEDINILLA. BIOGRAPHICAL SKETCH

ABSTRACT:

This article aims to review the main points of the life and production of the poet Baltasar Elisio de Medinilla, member of the Second Promotion of Toledan Poets nucleated around Lope de Vega and known as «Swans of the Tagus».

KEYWORDS:

Medinilla; Lope de Vega; Luis de Góngora; Golden Age Spanish Poetry.



¿Quién fue Baltasar Elisio de Medinilla? Un buen poeta, ante todo, escribe el crítico Abraham Madroñal: «Un buen poeta lírico tanto en la vertiente humana como en la divina» (1999: 93). Medinilla dominó el soneto y la canción petrarquista, así como las formas tradicionales del romance y el villancico. Compuso poemas breves y también de largo aliento a través de estrofas como la octava y la estancia. Entre ellos, su obra más ambiciosa, un extenso poema teológico con mucho de narrativo, escrito en metros italianos.

¿Cuál fue su patria? La antigua ciudad primada de las Españas. En la justa de 1608, dedicada al Santísimo Sacramento e impresa al año siguiente, presentó un soneto titulado «A la imperial ciudad de Toledo». En él resumía toda su admiración por la ciudad que lo vio nacer y retomaba los principales símbolos a ella asociados:

Coronada del sol, de luz vestida,
bañada en oro el pie que el Tajo besa,
forme tu imagen, en su curso impresa,
la tabla de safir, del mundo vida.

Contigo el cielo su virtud divida,
haga por ti su celestial empresa
eterno el sol y donde todo cesa
el tiempo volador su edad no mida.

Nueva ciudad del sol, alma de España
a cuyo nido, en pedernal labrado,
la paloma bajó, de la paz dueño,

admire el mundo en ti tan alta hazaña,
pues, como el mundo fue mundo abreviado,
eres, Toledo, en él cielo pequeño. (fol. 3v)

Puede considerarse que Medinilla ejerció una suerte de magisterio poético sobre algunos de sus contemporáneos, si se creen los versos del vejamen compuesto por Juan Ruiz de Santa María en la Justa a la beatificación de santa Teresa de Jesús, que cita Madroñal en un artículo para el Boletín *Toletum*:

Ignacio de Manzanares,
bueno salió aquel romance,
no se ha echado en balde lance
que actiona ya las cucharas;

pero estoy en una duda
 porque dice un maldiciente
 que vuestra musa impotente
 y concibe con ayuda.
 Esta Jacinta andadera
 con tantas gracias infusas
 creo que allá entre las musas
 es de la orden tercera,
 y si es la que se imagina
 pienso que no se disfama
 porque aunque viene tan dama
 servir sabe en la cocina.
 ¿Qué me quies, archipoeta,
 que me tientas, Medinilla,
 de las diosas almohadilla,
 de las musas estafeta,
 hermafrodita compones
 ya de hombre, ya de mujer,
 quién bastará a conocer
 tus ardides y invenciones? (1996: 175)

Existe un cuidadoso trabajo de lima en sus versos, que puede constatarse mediante el cotejo de variantes en sus manuscritos. Si bien en general tiende a suponerse la ausencia de errores en sus textos, sí se registran algunos.

Y es que como dice de *La Celestina* el poeta entreverado en los versos preliminares del *Quijote*, por más divi- que pareciera el poeta, no podía encubrir lo huma-. O casi. En los cerca de 11000 versos conservados en sus autógrafos se observan apenas unos diez errores no corregidos en el momento. Existen más bien algunas tachaduras y variantes sobrescritas en sus manuscritos, que demuestran que releía y corregía sus versos.

Fue un buen hermano. Han quedado en sus papeles señales de un lazo estrecho con Gracia y Estefanía, las cuales le sobrevivieron. Es posible que algunos le fueran encargados por ellas, quienes habían profesado de niñas en el Monasterio de Santa Úrsula. El ms. 4266 del poeta termina con un texto inconcluso y varias páginas en blanco. En una de ellas se registra una frase escrita por una de sus hermanas: «Estoy tan bien con el autor de este libro que diera por su vida la mía y me pareciera bien perdida por ganar la suya» (fol. 118v).

Respecto a la relación con sus padres, hay una curiosa interpretación que un crítico hace de una frase en uno de sus escritos. Se trata de Francisco de Borja de

San Román y Fernández, quien anota: «los primeros años de la vida de Medinilla se deslizan para él en un ambiente de tristezas [...] así él dirá más tarde: “conozco los afectos de los padres aunque no los oí”» (1920: 135). Madroñal corrige esta lectura y afirma: «creemos que más bien hay que entender que el poeta escribió “aunque no lo soy”, pues sí es de suponer que Baltasar y sus hermanos oyeran afectos por lo menos de su madre» (1999: 79). Lo que se sabe con seguridad es que la situación económica de su familia era desventajosa, como se ilustrará al referirnos más adelante a uno de sus escritos, y que los hijos no estuvieron siempre a cargo de su madre.

Fue muy devoto, como demuestran las anotaciones en sus códices y sus propios versos. Por ejemplo, la invocación «alabada sea para siempre» cuando nombra a la Virgen o a la concepción se registra varias veces en su obra. En la «Sentencia de la Justa» publicada en 1613 por Mateo Fernández Navarro, al dar un tercer lugar a un poeta llamado Diego de Ávila y Oviedo, escribe que «La congregación se obliga / a premiarle, porque dure / la inclinación de las musas / y solo en Dios las ocupe» (fol. 214v). Más adelante, en el «Elogio a la poesía», composición que incluye en un texto manuscrito, esta vez en prosa e inconcluso, titulado «El Vega. De la poética española», el cual forma parte del ms. 4266 de la BNE y que con algunas variantes también encabeza las *Obras divinas*, dedica a los «ingenios de Toledo» la siguiente exhortación:

¡Oh, vos, cerco de ingenios milagroso,
escrebid, escrebid versos divinos,
que Dios es el asunto más glorioso!
¡Dejad, dejad los ásperos caminos
del mundo ya! ¡Volved, volved al cielo,
de que andáis desterrados peregrinos! (fol. 102v)

Luego de su muerte, una hermana carmelita llamada Juana de Jesús María dirá de él, según lee San Román, que era «un hidalgo muy bien quisto y gran poeta, que para la fiesta de nuestra Madre Santa hizo muchas cosas» (1920: 12). Esto evidenciaba la importancia que como poeta le daba esta comunidad religiosa, cuyo convento era muy próximo a la vivienda de los Medinilla, por otra parte. El joven fue un ferviente defensor del patronato de Teresa de Jesús.

¿Dónde estudió? Si bien por su sólida erudición se sospecha que pudo haber asistido a la Universidad de Toledo, no hay registros que así lo demuestren. El ya

citado Francisco de Borja de San Román y Fernández, en 1920, aludía a esta hipótesis, esgrimida por Nicolás Magán en un texto de 1843 titulado «La Universidad de Toledo» en el que señalaba que el poeta había sido discípulo de Andrés Schott. Sin embargo, San Román descarta esta idea, pues ninguno de sus biógrafos y comentaristas aluden a su paso por estas aulas. Además, concluye el crítico mencionado, «del antiguo archivo universitario, referente a los siglos XVI y XVII, solo subsisten los libros de claustros; en ellos, ninguna cita he hallado sobre el poeta; los demás libros (de matrículas, pruebas de cursos y grados) correspondientes a aquellos siglos, fueron quemados con el resto del archivo, por los soldados franceses en la guerra de la Independencia» (1920: 137). En 1998, en una renovada exploración de archivos y bibliotecas toledanos para su libro *Baltasar Elisio de Medinilla y la poesía toledana de principios del siglo XVII*, Abraham Madroñal Durán retoma la hipótesis de San Román, puesto que incluso en aquellos años no se había hallado material probatorio del supuesto cursado en la Universidad (1999: 79)¹.

Medinilla, como otros poetas contemporáneos, forjó sus primeras armas en las «justas y certámenes poéticos, en general, de extraordinaria importancia en la transmisión de la poesía barroca» (Pérez Priego, 1986: 226). Lope como dinamizador cultural será el responsable del extraordinario florecimiento de justas y certámenes poéticos en Toledo justamente en estos años y elegirá a Baltasar como su discípulo y amigo. Madroñal estima que ambos ingenios debieron haberse encontrado hacia 1604, cuando «el Fénix recalca en Toledo por segunda vez» (Madroñal, 1999: 87).

De 1605 data el primer poema conocido de Baltasar Eloy, un soneto que comienza «Las armas, el valor, la monarquía», escrito en ocasión de la Justa organizada en Toledo en honor al nacimiento de Felipe IV y que se conservó en su *Relación*, impresa en Madrid por Luis Sánchez. En esta justa tuvo una importante presencia el dramaturgo.

Otra ocasión en que podían lucirse poetas principiantes era en los preliminares de libros de sus amigos y en estas circunstancias se gesta su segundo poema publicado, también en 1605, en edición de Pedro Crasbeek de las *Rimas*, titulado «A Lope Félix de Vega Carpio, su maestro. Baltasar Eliseo de Medinilla». Aquí aludirá al consabido *topos* en la obra del Fénix y en los escritos a él referidos, el de la envidia, pues le pregunta: «¿qué importa que la envidia finja ahora / niebla —¡oh

¹ Hasta el presente no hemos conocido pruebas de su paso por esta universidad.

Lope— a tu gloria, que derrama / océanos de luz, donde se inflama / y espléndida por ti más te decora?» (fol. v).

No será sino hasta 1608 cuando se publique la tercera composición del poeta novel, esta vez en un libro de otro escritor de renombre, Bernardo de Balbuena. Será un soneto en los preliminares del *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*.

Este mismo año se realiza una justa dedicada al Santísimo Sacramento en la que Lope y Medinilla tienen una participación sobresaliente. Al año siguiente verá la luz la respectiva relación. En ella encontramos la mayor cantidad de poemas publicados por Medinilla hasta ese momento: dos sonetos, la entrada de la justa y una canción. Por otra parte, una glosa y un soneto que en el impreso figuran con un nombre poético femenino, también pueden ser atribuidos al poeta y por ello en la edición de sus *Obras completas* han sido publicados como «poemas de atribución dudosa» (Gauna Orpianesi, 2017: 139-141). El autor que en sus primeras intervenciones mostraba cierta dureza y versos no logrados, a partir de sus veintitrés o veinticuatro años y de la mano de Lope muestra notable maestría en el hacer poético.

Entre 1607 y 1609 puede datarse la composición de unas décimas, la sentencia a una justa y, quizás, un romance que recoge Mateo Fernández Navarro en 1613, en una Floresta que aúna «versos de diversas justas, entre ellas la de San Ignacio, junto a un auto sacramental compuesto por él mismo» (Madroñal, 1999: 74). Se estima que a partir de 1610, ya a sus veinticinco años, comenzó el poeta la escritura de su obra máxima, la *Limpia concepción*, y a partir de 1613 o 1614 debió tener acceso a los códices en los que se resguarda la mayor parte de su obra manuscrita.

La vida de Medinilla fue atravesada por un drama en su niñez, que tuvo mucha influencia en su destino: la muerte temprana de su padre y la de su abuelo, que conllevaron la pérdida de sus derechos y lo convirtieron en uno más de los que en esa época podían aducir nobleza, pero no dineros². Esto lo llevó a buscar el abrigo del mecenazgo, bajo la conocida figura del secretario, y a componer un texto polémico, un memorial titulado *A la imperial ciudad de Toledo*. Se trata de un

² Afirmaba San Román: «La familia de nuestro poeta procedía de Bocos, en la provincia de Burgos, y se consideraba de hidalgo abolengo. No he podido comprobar la aseveración hecha por Martín-Gamero, de que dicha familia se distinguiese en Toledo “por su riqueza”, antes bien, parece deducirse, por fehacientes documentos, que su situación económica era muy modesta, hasta el punto de que a la muerte del abuelo, los escasos bienes que poseía, fueron embargados por los acreedores; en cambio, sentíase envanecida con su hidalguía, lo cual nada tiene de extraño, pues el caso es frecuentísimo en aquella época» (1920: 132).

impreso de diez folios que se conserva en la BNE sin lugar, ni editorial ni año y que, se estima, vio la luz en 1618. En él el escritor se presenta como «hijo, nieto y sobrino de regidores» (Medinilla, 2017: 560, fol. 1v) y se queja de que ciertos privilegios que hereditariamente pertenecían a los vecinos de Toledo, «cuyos padres y abuelos la defendieron y aumentaron con su sangre» (fol. 6v) les sean asignados a extranjeros. Esos padres y abuelos a los que refiere posiblemente sean sus antecesores, que quizá el propio poeta en una nota a *La Jerusalén conquistada* hace ascender hasta don Rodrigo Fernández de Medinilla (Martín Gamero, 1857: 166), y el vecino de Toledo injustamente despojado, él mismo. No es, para el arbitrista, el traslado de la Corte a Madrid la principal razón del declinar toledano, sino la mala distribución de las prebendas.

Desposeído de sus privilegios hereditarios, el poeta deberá buscar el abrigo del mecenazgo. Borja de San Román afirma: «El gran favorecedor de Medinilla se llamó don Francisco de Rojas y Guzmán, segundo conde de Mora, señor de la villa de Layos y el Castañar, caballero de la Orden de Santiago y mayordomo de la reina doña Isabel de Borbón» (1920: 247)³. Era hombre de inmensa cultura. En su biblioteca muy probablemente Baltasar pudo hallar «material suficiente con que acabar de completar su formación» (Madroñal, 1999: 81).

Sin embargo, el editor de las *Obras divinas* aclara que el conde no es el único mecenas que tuvo Medinilla, pues «el 22 de septiembre de 1610 se inauguran las tertulias de Buenavista bajo la presidencia del cardenal Sandoval y Rojas, tío del conde de Mora y arzobispo de Toledo» (1999: 81). Medinilla será uno de sus protegidos. Se estima que el poeta fue quien impulsó al cardenal y al conde a organizar la Justa en honor a Santa Teresa en 1614.

Por otra parte, se encuentra entre sus autógrafos una obra titulada *Descripción de Buenavista*, que tiene como asunto la alabanza al cigarral del prelado. Medinilla le dedicará este largo poema en estancias y, además, el conde, a imitación de Herrera o de Tamayo y Vargas, le hará unas anotaciones que se conservaron en los manuscritos junto con el texto, copiadas de letra de Medinilla con el título: «Esposición a las canciones de Buenavista de Baltasar Elisio de Medinilla, por Francisco de Rojas y Guzmán».

En la dedicatoria al cardenal el poeta, como era frecuente, le rinde pleitesía al Fénix. Le ruega a su destinatario: «Mirad, pues, con amor este retrato / al Vega

³ De este noble decía su hermano, don Pedro de Rojas, en 1654: «persona de grandes letras, talento y juicio» (50).

heroico natural sujeto / y no será imperfeto / en que para esta ausencia, estudio y trato / cuando mal al deseo se resista / d' ofrecer, a la vuestra, a Buenavista» (vv. 34-39). El conde comenta "Al Vega heroico" de la siguiente forma encomiástica: «Lope de Vega Carpio, insigne poeta español, cuyas alabanzas no tienen lugar en este, ni en breve tiempo se podrían numerar, y así por no ofendelle, las dejo, que no hay mayor loor que no ser el más capaz bastante» (fol. 219r).

Begoña López Bueno resalta como característica de la poesía a partir de 1610 «una vuelta de la mirada al orden de lo sensorial, con un gusto por lo descriptivo en cuyo horizonte compiten lo natural con los productos del artificio, con el jardín (y sus variantes) como objeto privilegiado y el bodegón como forma artística de realización, con abundantes contaminaciones entre la poesía y la pintura» (2006: 170). Estos rasgos están presentes en la *Descripción*.

La afición del poeta parece haber sido el estudio en lugares retirados y acogedores como este, a los que tenía acceso gracias a sus benefactores. Sitios en que, al amparo de la riqueza de los nobles, el arte y la naturaleza competían y daban el marco perfecto para recrear el tópico del menosprecio de corte, como en el caso de Buenavista: «En fin, el regio sitio solo escede / cuanto puede criar naturaleza / en nativa belleza / y cuanto 'n la cultura 'l arte puede, / labrando aquí el ingenio lo que imita / y allí lo que a la tierra el suyo incita» (vv. 463-468).

También se trasunta en su obra la alegría de los encuentros literarios, el espíritu gozoso de la reunión, ya sea en un grupo selecto y reducido, como el de la Academia, o un poco más amplio, el de las justas literarias. En la obra de Medinilla se ve además apenas insinuado el tono mordaz de los vejámenes. En el caso de las contribuciones del poeta, se puede observar más bien una sana bonhomía en el momento de dar los premios. Así, en la «Sentencia de la justa» del Certamen de 1614:

Solo don Luis de Guzmán
glosó la copla propuesta
que aunque a muchos vence, a todos
ventaja glosando lleva.

Las obras de fray Luïs
su ingenio superior premian,
porque si no vencer justas
huir pecadoras sepa. (Medinilla, 2017: 166)

Al maestro Alonso Márquez
dan las obras de la sancta
en que estudie más conceptos,
¡que infinitas flores gasta! (Medinilla, 2017: 167)

La alegría de los encuentros literarios se ve reflejada en una curiosa obra, un texto incompleto titulado «El Vega. De la poética española. Diálogo literario de Baltasar Elisio de Medinilla», que nos permite adentrarnos en la casa de Francisco de Rojas y Guzmán. Allí contemplamos la reunión de un selecto grupo de escritores, la flor y nata de la intelectualidad toledana. Medinilla los nombra a su llegada: el doctor don Tomás Tamayo de Vargas y el licenciado Jerónimo de Cevallos, regidor de Toledo. Estos «divinos mostros» suelen convocarse en juntas de academia, a una de las cuales llegan Lope de Vega y Francisco de Céspedes, secretario del cardenal. Dice Medinilla:

Fueron benignamente recibidos y, alegres con la presencia del Vega, el conde los llevó a una hermosa, no muy grande cuadra, en que tenía curiosamente vistoso su estudio, rico de varios libros, hijos de la grande Italia y Roma, deste y del pasado siglo, de todas ciencias y artes. Que para creer las dotes de Naturaleza, especiales en él, quiere esmaltallas con la dotrina, a que su entendimiento altamente industriado tiene admirable respeto y parentesco.

Coronaban en torno los estantes diez lienzos en dorados marcos, efecto superior al arte del valiente pincel y artificiosa mano del estudioso en virtud, escelente pintor, Juan Baptista Mayno, que con el ejercicio noble suyo da no menor gloria a su patria Italia que su antecesor Jasón del Mayno con las letras, aunque en la competencia de varón tan claro se le opone España, progenitora en parte suya. (fol. 95v)

Como se desprende de la cita, puede contemplarse aquí la contaminación de pintura y poesía a la que nos referimos (Gauna Orpianesi, 2012).

Este diálogo fue tomado por José Sánchez como fuente para referirse a una de las academias toledanas (1961: 301).

¿Fue Medinilla gran enamorado? Así no lo parece. Lejos de los escándalos de su maestro, su vida es caracterizada como «piísima» por sus contemporáneos (Pérez de Guzmán, 1891: 180)⁴. Aunque su misteriosa muerte en defensa de una joven fue tomada y ensalzada por el romanticismo, no ha quedado clara constancia en su obra

de un amor correspondido o de una relación comprometida. Sí hay un poema dedicado a «Jacinta», pero este nombre pareciera ficticio. Desconocemos si hubo una destinataria real de estos juegos, quizá «la de ojuelos azules» que el mismo poeta menciona en la Sentencia de uno de los certámenes. El nombre «Jacinta» figura en el ms. 3889 de la BNE, no así en las otras versiones que se conservan del poema.

Sin embargo, se ha preservado en sus manuscritos una carta en la que Medinilla hace alusión a un enamoramiento y a una decepción. Se trata de una epístola dirigida «A don Antonio de Luna, señor de Carrascal y Castrojimenos» y que inadvertidamente constituye quizá lo más confesional de su obra. Así comienza:

Estaba a morir a manos de Vuesa Merced, porque no quiero que de mis pocos coman muchos, confesiones tenga secreto, que no es bien que descubra estas verdades, pues han de convertirse en enemigos. Yo, señor, dejé la capa al toro de esa ciudad y acogíme al sagrado del Castañar, de donde miro la confusión de tantos que corren despeñados de sí mismos a empeñarse en dificultades y vicios. (Medinilla, 2017: 535, fol. 88v)

Como puede observarse, pide discreción al destinatario, porque se ha sentido «traicionado» por sus propios amigos.

Así descubrimos otro de los sitios frecuentados por Medinilla, ya que relata que ha decidido alejarse de la ciudad de Toledo por su voluntad y se ha refugiado en las afueras, específicamente en el Castañar, «sitio recoleto» en palabras de Mardroñal y perteneciente a uno de sus mecenas, como ya se habrá advertido⁵.

En la *Revista de Estudios monteños* número 92 se lee: «En el término municipal de Mazarambroz (Toledo) y a siete kilómetros de este municipio se encuentra la finca de El Castañar, al pie de la sierra de su nombre en la comarca de los Montes de Toledo, propiedad de D. José Finat Bustos» (Leblic, 2000: 15). Esta propiedad, fue en el siglo XII posesión de la orden del Temple, en el siglo XIV entregada por la Corona a una familia mozárabe y en 1515 vendida a don Francisco de Rojas, antecesor de uno de los mecenas de Medinilla⁶. Ya en 1613 la dehesa del Castañar llega a ser posesión de este, el II conde de Mora.

⁵ El propio poeta se llama a sí mismo «poeta recoleto» en la «Carta a don Antonio de Luna» (Medinilla, 2017: 537).

⁶ «En 1515 Vasco de Guzmán y otros herederos, vendían a D. Francisco de Rojas, Señor de la Villa de Layos y Embajador de los Reyes Católicos en Roma, sus propiedades en aquel lugar. A partir de 1526 los Rojas fueron incorporando al patrimonio inicial las partes que otros descendientes de los Guzmán aún mantenían en la

A esta finca huye Medinilla en su imaginado destierro, después de la traición de sus amigos, según confiesa. Esta carta contiene una de las pocas caracterizaciones de sí mismo que pueden rastrearse en su obra: se presenta como de ánimo sencillo y, además, como alguien capaz de “querer” a una mujer y no simplemente de “desearla” como hacen otros, a quien califica de “brutos”.

La carta abunda en contradicciones y muestra a un yo profundamente dolido y lleno de despecho: «Muchas cosas se ofrecían que decir, pero embarqueme en mis ofensas y tráenme confuso, sin dejarme tomar puerto. Pasó mi gusto como arroyo de verano, mas ¿qué se pudo esperar de tan encendido y fácil deseo, que fue sol entre nubes, que abrasa mucho y dura poco?» (Medinilla, 2017: 537, fol. 91v). Finaliza su misiva con una «Elegía» dedicada al conde de Mora y que somete al veredicto del señor de Carrascal. La escribe en latín y la traduce al castellano. Su declarada intención era aliviar el cansancio de la carta, pero paulatinamente la ausencia del mecenas comienza a asociarse a la lejanía de la amada y el poeta concluye de forma brusca la epístola.

Sobre su muerte existen dos hipótesis principales: la primera, que se debió a un hecho fatídico y casual, al haberse encontrado en un lugar en que no debía y haber recibido las puñaladas que no eran para él, al interponerse en el camino de un homicida. La segunda, que en realidad su muerte tuvo carácter político y que se desencadenó luego de unas elecciones (Madroñal, 1999: 84-85). No hay seguridad sobre ello, sin embargo. Uno de sus compañeros de academia fue de los primeros en referirse a su muerte, según recoge Pérez de Guzmán: «Medinilla, de quien Tamyayo de Vargas escribió: “Fue su nobleza de las principales de Toledo; su condición amable; su edad florida; su vida piísima, y su muerte temprana e infelícísima, por ser a manos de quien menos debiera”» (Pérez de Guzmán, 1891: 180).

dehesa. Pero había que esperar hasta 1613 para que la totalidad de las tierras de los antiguos Palomeque quedasen incorporadas al mayorazgo de Layos que lo poseían los condes de Mora como descendientes del citado D. Francisco de Rojas, incorporando también en estas fechas una tercera parte propiedad de la orden de Calatrava.

Los condes de Mora poseyeron solo la propiedad de la dehesa ya que la jurisdicción la mantuvo Toledo hasta 1689...» (Leblic, 2000: 16).

OBRAS CITADAS

- GAUNA ORPIANESI, María Lorena, «Baltasar de Medinilla y “El Vega de la poética española”», en *Letras del Siglo de Oro español*, ed. de Graciela Balestrino y Marcela Sosa, Salta, EUNSA, 2012, págs. 241-247.
- , *Baltasar Elisio de Medinilla: un poeta entre Lope y Góngora*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2017.
- LEBLIC GARCÍA, Ventura, «El Castañar informe histórico artístico», *Revista de Estudios Monteños. Montes de Toledo. Boletín de régimen interior de la Asociación cultural Montes de Toledo*, 92, 2000, págs. 15-21 [Disponible en: <http://www.montesdetoledo.org/wp-content/uploads/RDE/pdf/rev92.pdf> (Consulta: 15 de octubre de 2020).]
- LÓPEZ BUENO, Begoña, coord., *La renovación poética del Renacimiento al Barroco*, Madrid, Síntesis, 2006.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, «Alonso Palomino y Juan Ruiz de Santa María, dos poetas toledanos del tiempo de Lope de Vega (con un vejamen inédito)», *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 35, 1996, págs. 53-87.
- , *Baltasar Elisio de Medinilla y la poesía toledana de principios del siglo XVII (con la edición de sus “Obras divinas”)*, Madrid / Iberoamericana, Frankfurt am Main/ Vervuert, 1999 [1998].
- MARTÍN GAMERO, Martín, *Los cigarrales de Toledo*, Toledo, Severiano López Fando, 1857.
- MEDINILLA, Baltasar Elisio de, *A don Antonio de Luna, señor de Carrascal y Castrojimeno*, en el ms. autógrafo de la BNE, 4266, fols. 88v-93v.
- , «A la imperial ciudad de Toledo [soneto]», en *Al Santísimo Sacramento en su fiesta*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1609, fol. 3v.
- , «A Lope Félix de Vega Carpio, su maestro. Baltasar Eliseo de Medinilla», en Vega, Lope de, *Rimas de Lope de Vega Carpio. Primera parte. Va el Arte nuevo de hacer comedias*, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1605, fol. v.
- , *El Vega. De la Poética española. Diálogo*, en el ms. autógrafo de la BNE, 4266, fols. 94-114.

- , *Obras completas*, en Gauna Orpianesi, 2017.
- , «Soneto», en Balbuena, Bernardo de, *El siglo de Oro en las selvas de Erifile*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1608, fol. 7.
- , «Sentencia de la Justa», en Fernández Navarro, Mateo, *Floresta espiritual*, Toledo, Tomás de Guzmán, 1613, fols. 214v-217v.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Juan, *Cancionero de la rosa, manojo de la poesía castellana*, vol. I, Madrid, M. Tello, 1891.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «Poetas toledanos del barroco. Baltasar Elisio de Medinilla», *Anuario de estudios filológicos*, 9, 1986, págs. 225-238.
- ROJAS, Pedro de (conde de Mora), *Historia de la imperial, nobilísima, ínclita y esclarecida ciudad de Toledo, cabeza de su felicísimo reino*, vol. 1, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1654.
- RUIZ DE SANTA MARÍA, Juan, «Vejamen a los poetas que escribieron a los sujetos de el certamen por Joán Ruiz de Santa María, escribano público», en Madroñal Durán, Abraham, «Alonso Palomino y Juan Ruiz de Santa María. Dos poetas toledanos del tiempo de Lope de Vega», *Toletum*, Separata del *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 35, 1996, 2º Semestre, págs. 166-187.
- SAN ROMÁN Y FERNÁNDEZ, Francisco de Borja de, «Elisio de Medinilla y su personalidad literaria», *Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 8-9, 1920, págs. 129-214.
- SÁNCHEZ, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.



LA MONARQUÍA ESPAÑOLA
PUESTA A PRUEBA EN EL SIGLO XVII:
ANÁLISIS DE ALGUNAS CLAVES
EXPLICATIVAS DE SU RESILIENCIA

María Luz GONZÁLEZ MEZQUITA
Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina)
gonmez@hotmail.com

Recibido: 17 de enero de 2021
Aceptado: 12 de marzo de 2021
<https://doi.org/10.14603/8O2021>

RESUMEN:

En este trabajo nos proponemos realizar algunas reflexiones sobre la situación de la Monarquía de España en un período definido como especialmente crítico (siglo XVII). Lo haremos tomando como referencia investigaciones propias tanto como publicaciones referidas al tema que, en los últimos años se han propuesto revisar los problemas que afectaban a ese cuerpo político desde perspectivas novedosas con el objetivo de contribuir a la desmitificación de algunas categorías analíticas que se han aplicado al período.

PALABRAS CLAVE:

Monarquía de España; siglo XVII; crisis; 1640.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 8 (2021) / ISSN: 2297-2692

THE MONARCHY OF SPAIN PUT TO TEST
IN THE SEVENTEENTH CENTURY:
ANALYSIS OF SOME EXPLANATORY KEYS
OF HER RESILIENCE

ABSTRACT:

In this work we propose to make some reflections on the situation of the Monarchy of Spain in a period defined as especially critical (the seventeenth century). We will do so taking as reference our own research as well as publications on the subject that, in recent years, have proposed to review the problems that affected this political body taking in account new perspectives, with the aim of contributing to the demystification of some analytical categories that have been applied to the period.

KEYWORDS:

Monarchy of Spain; Seventeenth Century; Crisis; 1640.



ALGUNAS CONSIDERACIONES A MODO DE INTRODUCCIÓN

En este trabajo nos proponemos realizar algunas reflexiones sobre la situación de la monarquía de España en un período definido como especialmente crítico (Siglo XVII)¹. Lo haremos tomando como referencia investigaciones propias tanto como publicaciones referidas al tema que, en los últimos años se han propuesto revisar los problemas que afectaban a ese cuerpo político desde perspectivas novedosas con el objetivo de contribuir a la desmitificación de ciertas categorías analíticas que se han aplicado al período.

Tal como afirma J. Amelang, es importante destacar que algunas de las publicaciones recientes más visibles dirigen su atención no sólo a la conformación de las identidades diversas de la monarquía sino también a los principios y a los modos de funcionar de los distintos sistemas políticos de la Iberia moderna (2006).

Convengamos en que no se puede estudiar la monarquía de España sin una referencia constante al contexto histórico del que es inseparable. El siglo XVII se ha identificado desde el punto de vista cultural con el Siglo de Oro, con el Barroco y, desde el punto de vista político, social y económico —durante mucho tiempo— con la que se dio en llamar «decadencia» española.

Esta representación de una España decadente, gestada a lo largo de dos siglos, se consolida a mitad del XVIII y da lugar a la construcción de un mito alentado por propios y ajenos a través del tiempo². De hecho, se ha llegado a afirmar que es el más importante de la historia de España³. Desde hace algunos años, se ha procedido a la deconstrucción de este mito historiográfico en el caso español, generado en torno a este período (Fernández Albaladejo, 2009; Benigno, 2000; Yun Casalilla,

* Este trabajo forma parte del Proyecto «Failure: Reversing the Genealogies of Unsuccess, 16th-19th Centuries» (H2020-Marie Skłodowska Curie Actions, RISE, Grant Agreement, no. 823998)

¹ El texto sigue, en sus planteamientos principales, la presentación realizada en la conferencia dictada como parte del Panel: «Política y arte en el tiempo de Medinilla», *Coloquio internacional: En torno a la obra, el tiempo y las fuentes clásicas de Baltasar Elisio de Medinilla: homenaje a los 400 años de su muerte*. Modalidad virtual. Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza-Argentina. 22 y 23 de octubre de 2020.

² Para un análisis de la historiografía sobre el tema, véase González Mezquita (2018); vid. para una bibliografía extensa, entre otros autores: Contreras (2003), Molas Ribalta (1985), Enciso Recio (1988); Martínez Shaw y Alfonso Mola (2001), García Cárcel y Alabrús Iglesias (2001), Álvarez-Ossorio Alvarino (2007), Ribot García (2009) y Albareda (2010).

³ Sobre el tema, a pesar de algunos debates generados a propósito de algunas tesis sostenidas por el autor, sigue siendo de consulta ineludible, la obra clásica de Maravall (1975). Vid. también Kamen (2006) y Aranda Pérez (2004).

1992). Al respecto, es importante señalar que las reformas de 1680, en especial las económicas, indican que la monarquía contaba con iniciativas y recursos para producir una transformación y evidenciaron su capacidad de resiliencia —como ha señalado Storrs— y luego su posibilidad de protagonizar un resurgimiento (Storrs, 2006, 2012, 2016; Maffi, 2020; Parker, 2001)⁴.

El concepto de resiliencia —procedente de la física— «alude a la capacidad que tiene un material para recuperar su forma anterior después de haber sido sometido a una presión que lo doblegaba o incluso lo hacía crujir» (Fernández Albaladejo, 2009: xxi). Ha sido utilizado por Storrs, para destacar las posibilidades militares de la Monarquía y las redes diplomáticas tejidas por los representantes españoles. Sus investigaciones encuentran en el reinado de Carlos II y la política reformista de sus ministros elementos suficientes para considerar que es posible una continuidad entre las políticas financieras, fiscales, comerciales y administrativas de las últimas décadas del siglo XVII y las implementadas a comienzos del siglo XVIII. En el mismo sentido, propone una revisión de la valoración de la situación internacional española a comienzos del siglo demostrando su recuperación en el ámbito mediterráneo y atlántico (Storrs, 2006; 2012).

Hoy se puede matizar la calificación de H. Kamen sobre el período como la «edad oscura» de la moderna historiografía española (1974: 9).

La renovación historiográfica de las últimas décadas ha significado que el XVII español ya no sigue siendo un siglo desconocido al que se aproximaban los historiadores a partir de la aplicación de grandes narrativas construidas sobre otros espacios, de la herencia de la retórica ilustrada sobre la modernización borbónica o de supuestos morales fundados en la crítica literaria. (Ruiz Ibáñez, 2019: 261)

Una categoría analítica que ha tenido mayor aceptación que «decadencia» es «crisis», también aplicada, por otra parte, a las diferentes monarquías europeas (Ashton, 1983). Resulta más apropiada contra la connotación de irreversibilidad de «decadencia» aunque sean también problemáticas sus posibilidades semánticas y deben ser matizadas con las correspondientes precisiones de tiempo y espacio. A pesar de los debates se puede partir de una «cierta idea de lo que sea una crisis: se trata de un momento decisivo en la evolución de un sistema, de un tiempo crítico

⁴ Desde otra perspectiva Antonio Espino López (2019).

que obliga a la adopción ineludible de decisiones, de cuya idoneidad depende el escenario que pueda instalarse posteriormente» (Fernández Albaladejo, 2009: xx).

En los últimos años se ha puesto el acento en los usos que los agentes históricos hacen del lenguaje y las convenciones del contexto en el que actúan (García Cárcel, 2013: 12). F. Benigno insiste en la interesada proyección en el pasado de categorías del presente en contraposición a la necesaria crítica sobre las utilizadas por los agentes históricos y por los historiadores para evitar las tentaciones del anacronismo y los riesgos del presentismo (Benigno, 2013: 31-33). Esto implica el reconocimiento de un respeto obligado a la alteridad de estos agentes y sus manifestaciones (Fernández Albaladejo, 1993: 14). Los resultados de estas investigaciones alientan la necesidad de seguir profundizando en diferentes problemas del siglo para desarticular la tradicional visión oscurantista y abrir campos que prevengan sobre los peligros derivados de la utilización de conceptos ex-post (Schaub, 2004) que operan con valor performativo, (Austin, 1982; Searle, 1989) manteniendo la precaución de no caer en simplificaciones y generalizaciones que vean renovación donde antes había estancamiento.

Para comprender el tema es necesario atender, entre otras cuestiones, a la difusión de corrientes de pensamiento, a las tradiciones orales y escritas y a las hibridaciones entre cultura popular y erudita en diferentes ámbitos. En suma, es un problema que involucra nada menos que la construcción de una identidad propia (González Mezquita, 2017). A esto se deben agregar las polémicas europeas, las representaciones del conjunto social, las relaciones complejas entre la Iglesia y la monarquía y las ideologías dominantes y dominadas (Le Flem, 1987). Dada la complejidad del conjunto interpretativo y teniendo en cuenta las limitaciones espaciales, expondremos algunas reflexiones que nos parecen significativas en torno al tema que nos ocupa sin pretensión de exhaustividad.

Son muchos los interrogantes que se presentan, para los que, con seguridad no tendremos respuestas definitivas. Por otra parte, resulta difícil abordar las claves explicativas de los problemas imperiales en diferentes áreas por separado ya que hay una interconexión entre distintos campos puesta de manifiesto en la trilogía de política —economía— sociedad, en la que se ha insistido con frecuencia. Cada una posee sus ritmos propios, como ocurre, por otra parte, si nos ocupamos de las manifestaciones en el campo cultural⁵.

⁵ Sobre la construcción de un imperio español vid. Martínez Shaw y Martínez Torres (2014).

Para aproximarnos al entramado de los procesos que tuvieron lugar en el siglo XVII es importante, apelar a explicaciones multicausales. Tal como sugiere G. Parker, deberíamos preguntarnos más por el cómo y menos por el porqué de los procesos identificados con las etiquetas de fracaso o éxito y de las interacciones entre ambos conceptos, así como de su posible relativización. Debemos insistir en la necesidad de análisis debidamente contextualizados que permitan comprender la viabilidad de un imperio con una difícil defensa a un alto costo, en el que la unión con Portugal terminó por exacerbar los problemas que tan bien simboliza el año 1588.

Repensar de manera pertinente los problemas imperiales, supone también tener en cuenta las grandes distancias, la heterogeneidad, las quejas contra el papel de Castilla como centro y la necesidad de integrar todos los reinos para construir una identidad colectiva que fuera más allá de la unión contra los enemigos comunes de una monarquía agregativa con dimensiones globales (Ruiz Ibáñez y Vincent, 2007). En este sentido, esto sería posible siguiendo dos caminos paralelos para contribuir a la formación de una identidad: por un lado, los aportes de los autores del Siglo de Oro o de textos y ceremonial religioso/monárquico en torno a los conceptos de lealtad a la monarquía; y por otro, la construcción de la legitimidad de la autoridad real, de la defensa de la fe⁶, la limpieza de sangre y la xenofobia (Álvarez Junco, 1999). El Imperio español se construyó como un conglomerado territorial muy diverso integrado por unidades que, en ocasiones, contaban con una larga tradición de enfrentamientos mutuos que ha llegado a ser calificado como «Un tejido lleno de agujeros compuesto por pedazos mal cosidos» (Benton, 2010: 2 apud. Palos, 2018: 16). Al respecto, Pedro de Valencia (1555-1620) realizaba un claro diagnóstico sobre los problemas de la monarquía:

Los daños que padece la Corona de Castilla y León, que es la cabeza y el corazón de esta monarquía, proceden de dos cosas, las más queridas y las que más se defienden y se pretenden conservar y las que parece que sin ellas no puede pasar España // [f. 118v.] ni Europa; estas son la monarquía [e] imperio que tiene Vuestra Majestad sobre reinos y provincias fuera de España y las riquezas de plata y oro y especiería con

⁶ Para superar la visión estrictamente economicista de los problemas de la monarquía J. Martínez Millán propone un enfoque más amplio y estudia las relaciones con Roma en los siglos XVI y XVII, ya que considera que la religión es un factor fundamental para hablar de la «decadencia» causada por la defensa del catolicismo. El mito de Faetón, de amplia difusión durante la época barroca, sirve para simbolizar la desacertada actuación política de actores como Felipe IV (Martínez Millán, 2011).

las dos Indias orientales y occidentales. Estas dos cosas van inficionando, no sólo los reinos de Vuestra Majestad sino al mundo todo y cortando a gran prisa la cabeza de la Monarquía. (Ruiz Ibáñez y Vincent, 2007: 354)

Podemos aproximarnos a las explicaciones que buscamos a través de miradas cruzadas sobre las tendencias morales, ideológicas, la ineficiencia de algunos monarcas, los privados corruptos; todo ello, relacionado con el contexto de la trilogía enunciada. Hoy ya no tiene sentido explicar el declive por un fenómeno en particular (por ejemplo, la Inquisición) para construir una Leyenda Negra (García Cárcel, 2017) que mostraba —y para algunos aún muestra— una España sumida en el oscurantismo. (Le Flem, 1987).

El lema anglosajón de la historiografía liberal *whig*, «Spain is different», sólo tiene sentido si buscamos los rasgos peculiares que forman parte de su construcción identitaria como sucede en cualquier otra monarquía. Domínguez Ortiz afirmaba que la auténtica particularidad de España (todas las monarquías son particulares a su modo) es la estructura jerárquica estamental y, sobre todo, la diferencia entre cristianos viejos y nuevos con pruebas de limpieza de sangre (Domínguez Ortiz, 1973 apud. Amelang, 2006; Feros, 2017).

Felipe II recibió un imperio inviable —afirmaba el duque de Sessa, embajador español en Roma— en su correspondencia a Baltasar de Zúñiga, embajador español en Bruselas el 28 de setiembre de 1600, después de la muerte del rey:

Me parece que poco a poco nos vamos haciendo terreno adonde todo el mundo quiere tirar sus flechas y sabemos que ningún imperio por grande que haya sido ha podido sustentar largo tiempo muchas guerras juntas en diferentes partes. Yo me puedo engañar pero dudo de que con solo tratar de defendernos se pueda sustentar un imperio tan derramado como el nuestro. (Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid, Colección de manuscritos 82/444; apud. Parker, 2001: 44)

Los problemas surgidos en el siglo XVI se agravaron en el siglo XVII al que se atribuyeron como procesos propios, una serie de tópicos que se convirtieron en habituales desde ese momento y, aún antes, a propósito de lo que se definió como la «decadencia» española. Una representación que se incrementa en relación con el último de los Austrias pero, en algunos casos, se extiende a otros reinados.

Insistimos en aclarar los prejuicios que aún hoy subyacen en el concepto «decadencia» por ser esencial para comprender el complicado marco social del Barroco, entre otras cosas, porque en él tienen lugar fenómenos tan diversos y contrapuestos como la persecución de heterodoxos, la construcción del palacio del

Retiro, la apoteosis de la literatura y del arte, la crisis de subsistencias, las rebeliones con ambiciones secesionistas y el movimiento intelectual de los *novatores*. Ante todo, es conveniente tener en cuenta la compleja pluridiscursividad del Barroco. El mismo reinado de Carlos II (Ribot García, 1999) puede ser interpretado como la continuidad de una situación ruinoso o el punto de arranque hacia una recuperación que el primer Borbón no haría sino continuar y acentuar (Pérez Magallón, 2006: 51 y ss.; Braun and Pérez Magallón, 2014).

Con precisión cronológica J-P. Dedieu afirma que los especialistas tomaron conciencia hace unos cuarenta años, y

...la comunidad historiadora hace unos veinte, de que la monarquía de Carlos II era bien distinta del cadáver ambulante que solía describir la tradición memorialista. Luis XIV, al fin y al cabo, admiraba la Corte de España, y no dudó en librar la guerra más dura de su reinado para echar mano de la presa. Algo tenía que valer. Sin embargo, es innegable que estaba pasando por una etapa difícil. (2019: 2)

UNA ENCRUCIJADA A RESOLVER: 1640

La década de 1640 constituye un momento crucial en el siglo XVII a nivel español y europeo. El programa de Olivares⁷ y las reacciones que lo sucedieron, deben explicarse en el contexto del clima reformista que se vivía en los primeros años del reinado de Felipe IV y el comienzo de la Guerra de los 30 años. La crisis económica y constitucional, que se perfila entre 1626 y 1628, es el preludio de la resistencia constitucional que estallará en las décadas siguientes en los disturbios de Vizcaya, Cataluña y Portugal. Con el triunfo del foralismo y a partir de 1652, se garantiza la estabilidad y en cierta medida la supervivencia de la monarquía española en su vertiente interior, pero al mismo tiempo, el fracaso del experimento innovador impide a España racionalizar y mejorar sus métodos de gobierno (Elliott, 1982).

⁷ Gaspar de Guzmán y Pimentel Ribera y Velasco de Tovar, conocido como el conde-duque de Olivares fue valido de Felipe IV. Realizó un interesante *cursus honorum* en la corte del rey hasta llegar a tener su absoluta confianza. Propuso una política de reforma y reputación. Su Memorial secreto (1624) diseñaba una política de corte mercantilista. Su proyecto para organizar lo que llamó Unión de Armas fue un detonante en el contexto de la Guerra de treinta años y no consiguió su objetivo principal para defender la posición internacional española ante los frentes diseñados por los enemigos de los Habsburgo y, sobre todo, de su principal adversario: el cardenal Richelieu.

¿Por qué se destaca la década de 1640? En principio, creemos que representa la “crisis perfecta” (Fernández Albaladejo, 2009: XX) en la que se puso en cuestión un modelo de gobierno, el de los Austrias, en un contexto de problemas coyunturales y estructurales. Si aceptamos la mala gestión financiera, el saqueo de los extranjeros, una burguesía débil, las quejas y remedios que generaron explicaciones providencialistas, también debemos valorar el voluntarismo cristiano y el empirismo que abundaron desde mucho antes. Pero lo cierto es que, en 1640 la intensificación de diferentes factores provocó una grave situación que puso en riesgo la integración de la monarquía de España. Hasta esa década España había ejercido a nivel global una dominación política, religiosa y económica aunque su monopolio fuera vulnerado con frecuencia. Los actores del siglo XVII tenían conciencia de los problemas. El objetivo era buscar un gobierno con justicia, una gestión eficaz, conseguir la conservación de la monarquía entendida como una república constituida por una suma de familias; en suma, perfeccionar el arte de gobernar.

La interacción de las escalas en análisis micro y macro analíticos permite comprobar que la crisis material se agravó por la fiscalidad y la guerra. De esta manera, el sobreesfuerzo llevó a Felipe IV a un punto sin retorno. Era necesario realizar reajustes para recomponer la relación entre el rey y el reino, un monarca que era soberano pero también pastor. También sería el fénix político como restaurador de España para crear un clima de esperanza con adhesión a las novedades (Fernández Albaladejo, 2009).

A nivel internacional, las monarquías europeas buscaban disminuir el poder español para decidir quién ejercería la hegemonía política, militar, económica y cultural que hasta ese momento estaba en manos españolas. La independencia de la Corona de Portugal debilitó obviamente a la monarquía, pero también le devolvió flexibilidad. Mayores consecuencias tuvieron otros acontecimientos que modificaron radicalmente la posición de España: el auge de Francia y de Inglaterra. La monarquía española sobrevivió, pero, después de la paz de los Pirineos (1659) ya no lideraba la coalición antifrancesa. Abandonó este papel a Austria, y más todavía, desde los últimos años del siglo XVII, a Inglaterra. Como proponía Saavedra Fajardo,⁸ había llegado el momento de entender la realidad que les tocaba vivir más allá de las iniciales ambiciones del proyecto.

⁸ Diego de Saavedra Fajardo (1584-1648) fue un diplomático y escritor político al servicio de Felipe IV. Fue uno de los representantes de la monarquía española para la negociación de la Paz de Westfalia en Münster.

Los acuerdos alcanzados en Westfalia se han entendido como el símbolo del fracaso de los proyectos liderados por los Habsburgo; sin embargo, debe prestarse atención a los resultados en diferentes territorios de esta monarquía policéntrica (Cardim; Herzog; Ruiz Ibáñez y Sabatini, 2012).

Las paces de Westfalia (1648) y de Utrecht-Rastatt (1713-1714) se suelen describir como el cimiento sobre el que se construyó un sistema de relaciones internacionales sustentado en el equilibrio de poderes entre estados plenamente soberanos y desligados de toda autoridad supranacional. Según este esquema interpretativo, durante la segunda mitad del siglo XVII se pondrían las bases del triunfo del moderno estado-nación y se desarrollaría un complejo entramado de garantías destinado a evitar la consolidación de toda potencia hegemónica en Europa. (Herrero Sánchez, 2015:44; Herrero Sánchez, 2017)

Pero la realidad parece contraponerse con ese relato teleológico hacia la «modernidad» al comprobarse la persistencia de una imponente pluralidad de modelos estatales entre 1648 y 1713, que permite una nueva lectura sin la oposición entre los modelos dinásticos y republicanos o entre absolutismo y parlamentarismo, para pasar a contraponer modelos de «soberanía única y centralizada a sistemas policéntricos con soberanías múltiples y compartidas» (Herrero Sánchez, 2015: 45).

LOS MECANISMOS DE CONSERVACIÓN

¿Cómo se explica que una monarquía con tantas dificultades pudiera resistir durante tanto tiempo? Esta pregunta nos lleva a considerar, brevemente en esta oportunidad, tanto los presupuestos teóricos como los cuadros institucionales, centrales, regionales y locales que componen el cuerpo de la monarquía en el marco de los temas metodológicos más debatidos por la historiografía actual. Nos referimos a la discusión sobre los caracteres del Estado en el siglo XVII (Fernández Albala-dejo, 2003; 1993; González Mezquita, 2015). Como sabemos, durante mucho tiempo el tema se definió con una concepción genealógica que es conocida como «paradigma estatal o estatalista», tal como lo designaron Antonio M. Hespanha (1984. 1987) y Pietro Costa (1986), quienes a su vez, caracterizaron el poder político

Como parte de la corriente tacitista, su obra se inspira en un maquiavelismo mitigado en el que la razón de estado se acepta como parte de las imposiciones del nuevo contexto internacional que supone un equilibrio de estados. Entre sus obras, se destaca *Idea de un Príncipe político christiano, representada en cien empresas* (1640) un hito de la literatura de emblemas y también de la conocida como *espejos de príncipes*

de las monarquías centralizadas o absolutas como *iurisdictio* extraña a la concepción del Estado de derecho posterior a la Revolución Francesa. Frente al sintagma «Estado Moderno» o monarquía absoluta los enemigos del paradigma estatista reivindican la alteridad de actores e instituciones del Antiguo Régimen y proponen nuevas categorías analíticas para desvelar la naturaleza y conformación de la monarquía de España. La crítica de categorías presentistas ha multiplicado los trabajos que se han abierto camino para exigir que el estudio del Antiguo Régimen se realice por sí mismo y no en cuanto contenedor de anticipaciones, raíces y presupuestos de lo que vendrá. Más que releer los datos del pasado como precedentes, terminando por encontrar lo que se busca o descubrir lo que ya se sabe, los historiadores se han puesto a buscar otras lógicas, diferentes de la moderna o estatal (Benigno, 2013).

Los estudios para desvelar la naturaleza e integración de la monarquía de España han dado como resultado diferentes conceptualizaciones, tales como monarquía compuesta (Elliott, 1992), agregativa, policéntrica, o las que se vinculan con la articulación de sus territorios: «Historia Atlántica», «Historia Global», «Connected Histories» y «Entangled Histories» (Potofsky, 2008; Washbrook, 1997; Bailyn, 2005; Subrahmanyam, 2014; Gould, 2007). Al mismo tiempo, la problematización de los conceptos Estado Moderno, Imperio (Fernández Albaladejo, 2019), monarquía, ha posibilitado profundizar en la aplicabilidad de categorías tradicionales y ha permitido nuevas lecturas sobre la política y lo político en el Antiguo Régimen.

En cuanto a los mecanismos en los que se fundamentaba el poder regio, podemos considerar en primer lugar su recurso al monopolio de la fuerza, pero no debemos olvidar la importancia de la negociación, del consenso, del prestigio y la reputación en la construcción de poder y en la legitimación de la autoridad real.

Investigaciones recientes proponen una aproximación al Imperio español entendido como una extensa y compleja red de ciudades política y culturalmente integradas por un sofisticado ceremonial que permitió, a través de un sistema de representaciones, hacer presente la figura del rey. En este sentido se propone que, más que en el control directo de los territorios, «El Imperio se fundamentó en la acción de una multiplicidad de intermediarios que obtuvieron grandes beneficios y fueron, consecuentemente, los principales artífices de su conservación» (Palos, 2018: 10-11).

Las indagaciones en curso siguen profundizando sobre las preguntas acerca del funcionamiento de los diferentes mecanismos políticos de la monarquía. En este

sentido, siguen siendo objeto de debate algunas cuestiones tales como: la pluralidad y diversidad de sistemas contra la idea de unidad monolítica de un sistema de gobierno, el papel que cabe a la vinculación con el exterior y a la integración de los territorios y las alternativas que se produjeron por las diferencias entre la normativa y la realidad. Estos planteamientos llevan a una necesaria reconceptualización de lo político en la que es necesario considerar las cuestiones relacionadas con la agencia, la micropolítica, la genealogía de los conceptos, el análisis de los discursos y de los lenguajes que conformaron una específica cultura política.

Entre las problemáticas que concentran el interés, se destaca la referida a las razones que podrían explicar la adhesión a un territorio. No considerada como un fenómeno que se daba de una vez y para siempre, sino que podía fluctuar de acuerdo con situaciones, dinámicas y contextos específicos que podrían explicar la diferencia en la resolución de la crisis de 1640 en los distintos territorios de la monarquía. No está claro que dependiera de un masivo sentido popular de identidad con una entidad mayor entendida como «nación», sino de la elección de unas elites adecuadas que en el siglo XVII producen —afirma J.L. Palos— una deshispanización de la monarquía por la fluidez de sus fronteras. Sus integrantes tejen lazos en diferentes espacios del Imperio y se esfuerzan para conseguir de la gracia real la creación de nobles nuevos. En el juego complejo de intercambios de mercedes por servicios, de fidelidades por beneficios, que unían elites regionales y soberanos, las aristocracias tenían un protagonismo destacado. Atraer a un grupo significativo de la aristocracia local significaba atraer al territorio; o por lo menos dar un gran paso hacia ello. Conseguir su adhesión no sólo a través de intereses, sino manejando afectos (Palos, 2018)⁹.

Para subsanar la ausencia del rey en los territorios americanos resultó de gran importancia el papel de los intermediarios que al mismo tiempo eran beneficiarios del sistema. Las ciudades desempeñaron un papel fundamental, integradas a través de un ceremonial a esos efectos. Las dificultades derivadas de la distancia si no se podían resolver sólo con una buena administración del sistema polisindial, podían subsanarse con el funcionamiento de un imperio en el que los virreyes compensaran, con el buen ejercicio de sus funciones, el desarrollo de un Imperio virreinal en

⁹ Esto no impide que el proceso se vea relativizado a finales del siglo XVII en el caso de la elite nobiliaria, ya que se comprueba un agotamiento biológico del grupo y una valorización de actores militares. Sobre los mecanismos de colaboración y corrupción en la monarquía vid. entre otros trabajos del autor Andújar Castillo (2018) y Andújar Castillo; Feros Carrasco; Ponce Leiva (2017).

el que Madrid fuera uno de los centros de decisión —el más importante— dentro de una concepción policéntrica del poder que contemplara la importancia del peso de los poderes locales (Palos, 2018: 12 y ss.). Manuel Herrero (2017) ha propuesto la existencia de un Imperio urbano unido por intereses comerciales de las elites. Pero la Monarquía de España era más que una simple suma de partes y para lograrlo desarrolló una tecnología imperial creando nuevos centros de poder con espacios de representación, con nuevos modelos urbanos, con desplazamiento de población, fomentando la producción de conocimiento (a través de mapas, viajes, corografías, gramáticas, diccionarios), ordenando la redacción de documentos de gobierno, de información y de comunicación (cartas, relaciones y memoriales) (Brendecke, 2012; Gaudin, 2017)

El interés sobre los orígenes de la primera globalización volvió a colocar a los imperios ibéricos al centro del interés historiográfico. Se trataba de un imperio extendido por las «cuatro partes del mundo» (Gruzinski, 2010) que conformaba una agrupación de reinos que tuvo como consecuencia un heterogéneo conjunto político. Serge Gruzinski insiste con la necesidad de reflexionar sobre las razones que permitieron a estos imperios mantenerse unidos. En algunas oportunidades se ha apelado a la religión católica y al poderío militar como los factores responsables de la cohesión imperial (aunque en algunos casos a su disgregación) y de su dominio a escala planetaria. Sin embargo, parece importante insistir en la necesidad de apelar a explicaciones multicausales. Es así como se ha determinado que, además del uso de la fuerza, el establecimiento de un campo cultural fue determinante para crear un espacio en el que los mensajes circularan y se apropiaran de manera eficaz. De esta manera, a través del uso de herramientas culturales, se logró la creación de marcos comunes de referencia y se legitimó el poder y la perdurabilidad de los imperios ibéricos (Gruzinski, 2018).

Es necesario aclarar que el respeto a las prácticas locales se impuso por la necesidad de consensuar, de manera oficial, con aquellas que no iban contra el poder real en los llamados imperios «negociados» (Greene, 1994) e imperios «coalescentes» (Greengrass, 1991)¹⁰, tal como Yun Casalilla ha estudiado con respecto al papel de las elites en el caso español (2009). Estos acuerdos implicaron renunciar a una

¹⁰ Para las categorías imperiales tales como imperios negociados o coalescentes vid. un estado de la cuestión en Andrade Arruda (2015).

parte de la soberanía y la existencia de alianzas con agentes intermedios poco controlados. Por otra parte, en este contexto, se entiende que el rey no era “absoluto” sino que tenía una autoridad preeminente, poseía la majestad pero gobernaba como parte de un cuerpo político junto con los estamentos o asambleas y consejos respetando las leyes y los pactos acordados. Ese cuerpo tenía una lengua y una religión pero además respetaba una constitución o marco legal general que definía las bases de un sistema político y establecía normas y principios contra la arbitrariedad (Gil Pujol, 2012, 2016). El rey aseguraba el buen regimiento que implicaba distribuir justicia (entendida como lo que correspondía a cada uno) equilibrando rigor y clemencia y mantener la paz, permitía que la alta nobleza fuera hegemónica desde el punto de vista político y social, favorecía el aumento de los fieles a través de la labor de los misioneros, concedía a una elite universitaria la garantía de obtener cargos administrativos, concedía beneficios y un lugar destacado a los militares, defendía los intereses de los grupos mercantiles que se beneficiaban en algunos casos con prácticas ilegales, alentaba a las elites indígenas para cumplir el lugar de intermediarios y favorecía las actividades de artistas, literatos y científicos para que colaboraran en el diseño de una imagen de la Monarquía concediendo recursos para la representación en sus dominios (Palos, 2018: 12 y ss.)¹¹.

Lo importante, políticamente, por contradictorio que parezca, es que la construcción de esta imagen del rey ausente fortaleció el cuerpo místico de la monarquía (Mínguez, 2013; Chenel, 2010). Esta idea del cuerpo invisible desligó de su presencia física el ejercicio de la soberanía real en los territorios de la monarquía, porque posibilitó la sustitución del cuerpo físico por la representación. Las imágenes y los símbolos fueron fundamentales para crear el efecto de omnipresencia real. Para Fernando Rodríguez de la Flor (1995), la imagen del rey se codificó a partir de símbolos, jeroglíficos y emblemas (Apud. Salazar Baena, 2012: 152 y ss.). Todos estos elementos convergieron en cuadros ceremoniales, a través de los cuales el rey se hacía presente en todos sus territorios. Este fenómeno, denominado por José Antonio Maravall (1975) «teatralización del poder», o el «efímero de Estado» en términos de Fernando Rodríguez de la Flor (2002), hace referencia al retroceso de lo real a favor de lo ilusorio, de lo reconstruido, de lo mediato y lo espectacular. Todo esto para destacar la construcción de poder no sólo basado en la coerción sino a través de la persuasión y la propaganda (ceremoniales y etiqueta), lo que Galbraith

¹¹ Ver sobre este aspecto los interesantes aportes de Carrasco Martínez (2017) y Sanz Ayán (2006).

(1983) llamó *conditioned power* (1983) y Nye (2004) *soft power* (Apud. Salazar Baena, 2012: 152 y ss.).

El estudio del surgimiento de un espacio público está relacionado —aunque no identificado— con el proceso de «epifanía» (Hermant, 2014) de una opinión pública que también ha sido objeto de discusiones y de significativos estudios que se han incrementado en años recientes. La circulación de textos de diferente orden aludiendo a los problemas contemporáneos explica la construcción de una cultura política pública (González Mezquita, 2007: 205-360; Müllenbrock, 1997) y una cultura comunicacional cuyas manifestaciones se intensifican en momentos de especial conflictividad como los que venimos señalando (Benigno, 2013: 245-262; Olivari, 2004).

Todo lo apuntado no debe llevarnos a aceptar la idea de que se trataba de mecanismos que se traducían en una simple manipulación para lograr aceptación de ideales comunes. No se trata de vinculaciones mecánicas de causa efecto sino de considerar la puesta en escena del rey donde se crea en buena medida la percepción de consenso cultural en un imperio global (Salazar Baena, 2017). Estas estrategias tenían lugar en el contexto de la expansión territorial, de las intrincadas cuestiones dinásticas, de las redes de relaciones, clientelares y de patronazgo, todo lo cual supone tratar de comprender la Monarquía como un complejo poliédrico que daba expresión a la construcción al mismo tiempo de «un poder compuesto y policéntrico, coherente y cohesionado» (Salazar Baena, 2017: 144).

El éxito de la monarquía —afirma Vigarello (2005)— estaba ligado a la creación de una comunidad de intereses que mantenían unido el núcleo a sus partes. En este núcleo se encontraba el rey, físicamente invisible pero omnipresente en sus reinos a partir de su representación. Esto significaba que el cuerpo inmaterial, que se superponía al material, no podía morir jamás, para que la comunidad pudiera existir eternamente (Apud. Salazar Baena, 2017: 173).

BREVES REFLEXIONES FINALES

El concepto de «decadencia» se convirtió en un tópico sostenido por muchos historiadores apoyados en testimonios de la época. No pretendemos zanjar un debate que sigue vigente, con juicios muchas veces divergentes, que parten de las correspondientes posiciones historiográficas. Sólo nos interesa puntualizar la existencia de nuevas interpretaciones que discuten la validez de categorías conceptuales o precisiones estadísticas y reflexionan sobre la conveniencia o inconveniencia de

la utilización de algunos conceptos que responden a mitos historiográficos instalados en la historiografía tradicional sobre el siglo XVII. Estos estudios han puesto en duda la realidad de una situación pintada con signo negativo y han sometido a consideración de los especialistas los resultados que proponen una realidad menos estereotipada sobre el funcionamiento de la maquinaria imperial y los mecanismos de poder vigentes en la monarquía española del siglo XVII alentando las explicaciones multicausales y pluridisciplinarias. Como afirma R. Mackay si bien es cierto que la monarquía tuvo que pelear para obtener recursos y la planificación estuvo algunas veces ausente o exitosamente frustrada, queda claro que las aparentes debilidades pudieron conciliarse con importantes fortalezas (MacKay, 1999). En el mismo sentido se argumenta, cuando se propone una interpretación policéntrica para explicar las posibles contradicciones en la construcción de su sistema de gobierno (Cardim, Herzog, Ruiz Ibáñez y Sabatini, 2012).

Los «males» de la monarquía se intensificaron de manera crítica en 1640. Las relaciones entre el rey y los reinos entraron en tensión y la monarquía vio peligrar la integridad de sus territorios. Los contemporáneos a los hechos asumieron diferentes actitudes. Ante las dificultades, los discursos manifiestan desaliento, la intención de conservar y restaurar pero también de renovar «un cuerpo no tan muerto» (Fernández Albaladejo, 2015).

Independientemente de que se utilicen los conceptos de crisis, reconfiguración, resiliencia o se utilice sin ningún tipo de matices —obviando las investigaciones recientes— «decadencia», lo que parece claro es que la sociedad que sostenía a la Monarquía cambió en un agónico impulso de adaptación, en una reacción frente a las demandas fiscales regias, y que en dicho proceso se redefinió también la organización de la propia Monarquía, tanto en su construcción administrativa, como en la percepción que de ella tuvieron sus habitantes. Todo ello hace necesario reflexionar sobre el sentido mudable de conceptos como obligación, monarquía y patria, servicio, lealtad o autoridad, recordar la función y la formación de los agentes reales, el papel de los poderosos e indagar los efectos locales de semejantes cambios (Herrero Sánchez, 2020).

Hay una compleja interacción entre el reformismo y la defensa de ciertas continuidades identitarias. Pero, la mirada hacia el glorioso pasado a recuperar, no impidió los temores y las esperanzas de un futuro mejor. Partiendo de lecturas que asignan la posibilidad de una salida favorable a los problemas de la Monarquía, la

metodología y los responsables de conseguirla son diferentes, en función de las posiciones generadas durante un largo proceso conflictivo (González Mezquita, 2018: 44).

Los temores no impiden la confianza de los contemporáneos en un cambio de rumbo en sentido positivo: si por una parte existe la conciencia de un retroceso por otra, se manifiesta la sensación de que no todo está perdido, porque hay un gran potencial en la Monarquía, ya no se habla de la «pérdida de España», se impone un sentido más pragmático, acorde a los tiempos, que ya se había empezado a respirar a partir de la obra de Saavedra Fajardo a propósito de la paz de Westfalia-Pirineos.

Pero como los dominios de los Reyes de Castilla son como la cera que así como con ella suele hacer un artífice una sierpe o una figura de un diablo u otra imagen de otra calidad como la de un ángel o de un santo... aún se halla la Monarquía hoy muy capaz para volverse a reducir a mayor grandeza que la que ha tenido hasta este siglo. (Seijas y Lobera, 1702: 145)

OBRAS CITADAS

- ALBAREDA, Joaquim, *La Guerra de Sucesión Española*, Barcelona, Crítica, 2010.
- ÁLVAREZ JUNCO, José, «Identidad heredada y construcción nacional. Algunas propuestas sobre el caso español, del Antiguo Régimen a la Revolución Liberal», *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 2, 1999, págs. 123-148.
- ÁLVAREZ-OSSORIO ALBARIÑO, Antonio, coord., *La pérdida de Europa. La Guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2007.
- AMELANG, James, «The Peculiarities of the Spaniards: Historical Approaches to the Early Modern State», en *Public Power in Europe. Studies in Historical Transformations*, ed. de J. Amelang y S. Beer, Pisa, Pisa University Press, 2006, págs. 39-56
- ANDRADE ARRUDA, José, «Imperios coloniales del Atlántico Sur e iberismo», *Revista de Estudios brasileños*, 2.2, 2015, págs. 11-20.
- ANDÚJAR CASTILLO, Francisco, «El mercado de venta de cargos de Indias durante el último cuarto del siglo XVII. Una nueva interpretación», *Magallanica: revista de historia moderna*, 5. 9, 2018, págs. 80-110.
- ANDÚJAR CASTILLO, Francisco, Antonio FEROS CARRASCO y Pilar PONCE LEIVA, «Corrupción y mecanismos de control en la Monarquía Hispánica: una revisión crítica», *Tiempos Modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, 8. 35, 2017, págs. 284-311.
- ARANDA PÉREZ, Francisco José, «Los lenguajes de la "Declinación": pensamiento y discurso político en la España del Barroco», en *VIIª Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, coord. de Francisco Jospe Aranda Pérez, vol. 1 (La declinación de la monarquía hispánica), Cuenca, FEHM, 2004, págs. 811-844.
- ASHTON, Trevor, comp., *Crisis en Europa, 1550-1660*, Madrid, Alianza, 1983.
- AUSTIN, John, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1982.
- BAILYN, Bernard, *Atlantic History: Concept and Contours*, Cambridge, Harvard University Press, 2005.

- BENIGNO, Francesco, *Espejos de la revolución. Conflicto e identidad política en la Europa Moderna*, Barcelona, Crítica, 2000.
- , *Las palabras del tiempo*, Madrid, Cátedra, 2013.
- BENTON, Lauren, *A Search for Sovereignty: Law and Geography in European Empires, 1400–1900*, New York, Cambridge University Press, 2010.
- BOUZA, Fernando, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001.
- BRENDECKE, Arndt, *Imperio e información. Funciones del saber en el dominio colonial español*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- CARDIM, Pedro, Tamar HERZOG, José Javier RUIZ IBÁÑEZ y Gaetano SABATINI, eds., *Polycentric Monarchies. How Did Early Modern Spain and Portugal Achieve and Maintain a Global Hegemony?*, Eastbourne, Sussex Academic Press, 2012.
- CARRASCO MARTÍNEZ, Adolfo, «Hacer anatomía del poder en la Monarquía de España: una nobleza y diversos reinos», en *La nobleza y los reinos. Anatomía del poder en la Monarquía de España (siglos XVI-XVII)*, ed. de Adolfo Carrasco Martínez, Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana y Vervuert, 2017, págs. 1-31.
- CONTRERAS, Jaime, *Carlos II, el Hechizado. Poder y melancolía en la corte del último Austria*, Madrid, Temas de Hoy, 2003.
- COSTA, Pietro, *Lo Stato immaginario. Metafore e paradigmi nella cultura giuridica fra Ottocento e Novecento*, Milano, Giuffré, 1986.
- DEDIEU, Jean-Pierre, «El canto del cisne del Imperio y el canto del cisne de la grandeza o cómo se gobernaba el Imperio», en *L’Espagne de Charles II. Une modernité paradoxale (1665-1700)*, coord. de Marina Mestre Zaragoza, Lyon, Garnier, 2019, págs. 13-45.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*, Madrid 1973.
- ELLIOTT, John., «A Europe of Composite Monarchies», *Past and Present*, 137-1 (The Cultural and Political construction of Europe), 1992, págs. 48-71.

- , «Introspección colectiva y decadencia en España a principios del siglo XVI», en *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, ed. de John Elliott, Barcelona, Crítica, 1982, págs. 198-224.
- ENCISO REGIO, Luis Miguel *et. al.*, *La época de los primeros Borbones (1700-1759). La cultura española entre el Barroco y la Ilustración (1680-1759)*, «Historia de España Menéndez Pidal», vol. XXIX, dir. de José María Jover Zamora, Madrid. Espasa-Calpe, 1988.
- ESPINO LÓPEZ, Antonio, «Armas para las Indias. El problema del suministro de armas y la defensa colonial durante el reinado de Carlos II», *Revista Complutense de Historia de América*, 45, 2019, pág. 189-210.
- FERNÁNDEZ ALBALADEJO, P., *Fragmentos de monarquía. Trabajos de historia política*, Madrid, Alianza, 1993.
- , «La historia política: de una encrucijada a otra», en *Balance de la Historiografía modernista. 1973-2001. Actas del VI Coloquio de Metodología Histórica Aplicada. Homenaje al Profesor Dr. D. Antonio Eiras Roel (Santiago de Compostela, 25 al 27 de octubre de 2001)*, ed. de R. J. López y D. L. González Lopo, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia -Dirección Xeral de Patrimonio Cultural 2003.
- , *La crisis de la Monarquía*, Barcelona, Marcial Pons-Crítica, 2009.
- , «Presentación» al dossier: «Un cuerpo no tan muerto. Revisitando el escenario ibérico, 1680-1740», *Magallánica, Revista de Historia Moderna*, 2.3, 2015, págs. 1-7. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/magallanica/article/view/1506/2212>.
- , «Imperio e identidad: consideraciones historiográficas sobre el momento imperial español», en *Sociedad, Cultura y política en el Antiguo Régimen: Prácticas y representaciones en la Monarquía de España*, ed. de María Luz González Mezquita, Buenos Aires, Biblos, 2019, págs. 277-303.
- FEROS, Antonio, *Speaking of Spain: The Evolution of Race and Nation in the Hispanic World*, Cambridge, Harvard University Press, 2017.
- GALBRAITH, John, *The Anatomy of Power*, Boston, Houghton Mifflin, 1983.

- GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo, «Los mitos de la Historia de España», *EIDON*, 40, 2013, págs. 67-70.
- , *El demonio del Sur. La Leyenda Negra de Felipe II*, Madrid, Cátedra, 2017.
- GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo y Rosa ALABRUS IGLESIAS, *España en 1700*, Madrid, Arlanza, 2001.
- GAUDIN, Guillaume, *El imperio de papel de Juan Díez de la Calle. Pensar y gobernar el Nuevo Mundo en el siglo XVII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- GIL PUJOL, Xavier, «Integrar un mundo: Dinámicas de agregación y de cohesión en la monarquía de España», en *Las Indias Occidentales: procesos de incorporación territorial a las monarquías ibéricas (Siglos XVI a XVIII)*, ed. de O. Mazin y J. J. Ruiz Ibáñez, México, El Colegio de México, 2012.
- , *La fábrica de la Monarquía. Traza y conservación de la Monarquía de España de los Reyes Católicos y los Austrias*, Discurso de recepción en RAH, Madrid, Real Academia de la Historia, 2016.
- GONZÁLEZ MEZQUITA, María Luz, *Oposición y disidencia nobiliaria en la Guerra de Sucesión Española. El caso del Almirante de Castilla*, Valladolid, Junta de Castilla y León 2007.
- , «Estado y conflictividad: algunas reflexiones», Introducción al dossier: «Estado y conflictividad», *Pasado Abierto*, 1, 2015, págs. 6-20. <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto>
- , «Como el pájaro de Arabia. Apología de la Monarquía de España y construcción de memoria a fines del siglo XVII», en *Historia en fragmentos. Homenaje a Pablo Fernández Albaladejo*, ed. de Julio Pardos, Julián Viejo, Fernando Andrés, José María Iñurritegui y José María Portillo, Madrid, UAM, 2017, págs. 525-536.
- , «Entre esperanzas y temores: Expectativas sobre la ‘renovación’ de la Monarquía de España entre dos siglos», *Magallánica, Revista de Historia Moderna*, 4.8, 2018, págs. 14-52, <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/magallanica/article/view/2767/2793>.

- GOULD, Eliga, «Entangled Histories, Entangled Worlds: The English-Speaking Atlantic as a Spanish Periphery», *American Historical Review*, June 2007, págs. 764-786.
- GREENE, Jack, *Negotiated Authorities. Essays in Colonial Political and Constitutional History*, Charlottesville, London, University of Virginia, 1994.
- GREENGRASS, Mark, org., *Conquest and Coalescence: The Shaping of the State in Early Modern Europe*. London, Edward Arnold, 1991.
- GRUZINSKI, Serge, *Las cuatro partes del mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- , *El águila y el dragón. Desmesura europea y mundialización en el siglo XVI*, México, FCE, 2018.
- HERMANT, Héloïse, «¿Pérdida de España? Epifanía de un espacio público y reconfiguración de identidades en la España de Carlos II», *Espacio, tiempo y forma*, serie IV, Historia Moderna, 27, 2014, págs. 295-325.
- HERRERO SÁNCHEZ, Manuel, «Paz, razón de estado y diplomacia en la Europa de Westfalia. Los límites del triunfo del sistema de soberanía plena y la persistencia de los modelos policéntricos (1648-1713)», *Estudis. Revista de Historia Moderna*, 41, 2015, págs. 43-65.
- , «La Monarquía Hispánica y las repúblicas europeas: el modelo republicano en una monarquía de ciudades», en *Republicas y republicanismo en la Europa moderna (siglos XVI-XVIII)*, coord. de Manuel Herrero Sánchez, México, Fondo de Cultura Económica, 2017, págs. 273-327.
- , «Spanish Theories of Empire: A Catholic and Polycentric Monarchy», en *A Companion to Early Modern Spanish Imperial Political and Social Thought*, ed. de Jörg Tellkamp, Leiden-Boston, Brill, 2020, págs. 17-52.
- HESPANHA, Antonio, *Poder e instituições na Europa do Antigo Regime*, Lisboa, FCG.DL, 1984.
- , *As vésperas do Leviathan, Instituições e poder político. Portugal século XVII*, Lisboa, Universidad de Lisboa, 1987.
- KAMEN, Henry, *La Guerra de Sucesión en España 1700-1715*, Barcelona, Crítica, 1974.

- , *Del Imperio a la decadencia. Los mitos que forjaron la España moderna*. Madrid, Temas de Hoy, 2006.
- LE FLEM, Jean-Paul. et. al., *La frustración de un Imperio (1476-1714)*, Barcelona, Labor, 1987, págs. 345-349.
- MAC KAY, Ruth, *The Limits of Royal Authority*, New York, Cambridge University Press, 1999.
- MAFFI, D., *Los últimos tercios. El Ejército de Carlos II*, Madrid, Desperta Ferro, 2020.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José, *El mito de Faetón o la imagen de la decadencia de la Monarquía Católica*, Granada, Universidad de Granada, 2011.
- MARTÍNEZ SHAW, Carlos, y Marina ALFONSO MOLA, *Felipe V*, Madrid, Arlanza, 2001.
- MARTÍNEZ SHAW, Carlos, y José Antonio Martínez Torres, dirs., *España y Portugal en el mundo (1581- 1668)*, Madrid, Polifemo, 2014.
- MÍNGUEZ, Víctor, *Los Reyes Distantes*, Castelló, Universitat Jaume I, 1995.
- , *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2013.
- MOLAS RIBALTA, Pedro, «Reactivación económica y cambios sociales en los países de la Corona de Aragón» y «Reactivación económica y cambios sociales en los países de la Corona de Castilla», en *Historia de España R. Menéndez Pidal. La Transición del siglo XVII al XVIII*. T. XXVIII, dir. de José María Jover Zamora, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, págs. 553-604 y 605-660.
- MÜLLENBROCK, Heinz Joachim, *The Culture of Contention. A Rhetorical Analysis of the Public Controversy about the Ending of the War of the Spanish Succession, 1710-1713*, Fink, Munich, 1997.
- NYE, Joseph, *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, Nueva York, Public Affairs, 2004.
- OLIVARI, Michele, *Entre el trono y la opinión. La vida política castellana en los siglos XVI y XVII*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2004.

- PALOS, Joan-Lluís, «Una nueva tecnología imperial. La experiencia española (1519-1808)», en *Memorias de las XI Jornadas internacionales de arte, historia y cultura colonial. Uniendo las cuatro partes del mundo: Transferencias culturales en el Imperio hispánico*, 29 al 31 de agosto de 2018, Museo Colonial, Bogotá D. C., Colombia, págs. 10-23.
- PARKER, Geoffrey, *El éxito nunca es definitivo*, Madrid, Taurus, 2001.
- PASCUAL CHENEL, Álvaro, *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, «Modernidades divergentes. La cultura de los novatores», en *Fénix de España. Modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII (1737-1766)*, ed. de Pablo Fernández Albaladejo, Madrid, Marcial Pons, 2006.
- POTOFKY, Allan, «New Perspectives in the Atlantic», *History of European Ideas*, 34, 4, 2008, págs. 383-388.
- RIBOT GARCÍA, Luis, «Carlos II: el centenario olvidado», *Studia Histórica. Historia Moderna*, 20, 1999, págs. 19-43.
- , dir., *Carlos II: el rey y su entorno cortesano*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995.
- , *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico*, Madrid, Cátedra, 2002.
- RUIZ IBÁÑEZ, José Javier, «El final de un sueño imperial: Guerra y poder en Castilla tras 1635», *Studia histórica: Historia moderna*, 41, n. 1, 2019, págs. 259-288.
- RUIZ IBÁÑEZ, José Javier, y Bernard VINCENT, *Los siglos XVI-XVII: política y sociedad* Madrid, Síntesis, 2007.
- SALAZAR BAENA, Verónica, «El cuerpo del rey: poder y legitimación en la monarquía Hispánica», *Fronteras de la Historia*, 22, 2., 2017, págs. 140-168.
- SANZ AYÁN, Carmen, *Pedagogía de reyes: El teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia, Discurso de recepción RAH, 2006.

- SCHAUB, Jean-Frédéric, *La Francia española. Las raíces hispanas del absolutismo francés*, Madrid, Marcial Pons, 2004.
- SEARLE, John, «How Performatives Work», *Linguistics and Philosophy*, 12, 5, 1989, págs. 535-558.
- SEIJAS Y LOBERA, Francisco de, *Gobierno militar y político del reino imperial de la Nueva España, 1702*, estudio, transcripción y notas de Pablo Emilio Pérez-Mallaína Bueno, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- STORRS, Christopher, *The Resilience of the Spanish Monarchy 1665-1700*, New York. Oxford University Press, 2006.
- , «The Spanish Risorgimento in the Western Mediterranean and Italy 1707-1748», *European History Quarterly*, 42, 2012, págs. 555-557.
- , «Reflections on Spain's historiographical "Dark Ages" (1665-1746)», en *Historia Moderna: Actores, discursos y prácticas*, ed. de María Luz González Mezquita, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2016, págs. 25-30.
- SUBRAHMANYAM, Sanjay, *Mondi connessi. La storia oltre l'eurocentrismo (secoli XVI-XVIII)*, Roma, Carocci, 2014.
- The Transatlantic Hispanic Baroque. Complex Identities in the Atlantic World.* Harld Braun, and Jesús Pérez Magallón, Farnham, Ashgate Press, 2014.
- VALENCIA, Pedro de (1555-1620), *Al rey Nuestro Señor. Consideracion de Pedro de Valencia, su cronista, acerca de enfermedades y salud del reino, (c. 1613-1617)*, en *Los siglos XVI-XVII: política y sociedad*, en: *Los siglos XVI-XVII: política y sociedad*, José Javier Ruiz Ibáñez, Bernard Vincent, Madrid, Síntesis, 2007, pág. 354.
- VIGARELLO, Georges, «El cuerpo del rey», en *Historia del cuerpo*. Tomo I. *Del Renacimiento a la Ilustración*, coord. de Georges Georges Vigarello, Madrid, Taurus, 2005, págs. 373-394.
- WASHBROOK, David, «From Comparative Sociology to Global History: Britain and India in the Pre-History of Modernity», *Journal of Economic and Social History of the Orient*, 40, 4, 1997, págs. 410-443.

- YUN CASALILLA, Bartolomé, «Spain and the Seventeenth-Century Crisis in Europe: Some Final Considerations», en *The Castilian Crisis of the Seventeenth Century*, ed. de Irving Thompson y Bartolomé Yun Casalilla Cambridge, Cambridge University Press, 1992, págs. 301-321.
- , «Introducción: Entre el imperio colonial y la monarquía compuesta. Élités y territorios en la Monarquía Hispánica (ss. XVI y XVII)», en *Las redes del imperio: Elites sociales en la articulación de la Monarquía Hispánica, 1492-1714*, coord. de Bartolomé Yun Casalilla, Madrid, Marcial Pons, 2009.

RESEÑAS



LUCERO, Ernesto, ed., Alonso de Barros, *Filosofía cortesana*, Madrid, Polifemo [Biblioteca Áulica 1], 2019. ISBN: 978-84-16335-63-3. 192 págs.

Luis GÓMEZ CANSECO

Universidad de Huelva (España)

canseco@uhu.es



De 1593 es la letrilla «Un buhonero ha empleado», en la que Góngora reparte higas a diestro y siniestro entre los necios que en su tiempo parecían vivir de la mentira, sustituyendo el ser por el parecer. En la última estrofa, son los pretendientes a cargos en la corte los que ganan el premio a la majadería con un total de diez higas: «Al pretendiente engañado, / que, puesto que nada alcanza, / da pistos a la esperanza / cuando más desesperado, / figurando ya granado / el fruto de sus espigas, / diez higas» (Góngora, *Letrillas*, págs. 72-75). Para entonces el pretendiente era ya una

figura claramente codificada para la literatura satírica del Siglo de Oro, que iría cobrando protagonismo en los años siguientes.

Un hito decisivo en ese proceso de codificación fue sin duda la publicación en 1587 de la *Filosofía cortesana*, compuesta por Alonso de Barros. Por más que pudiera parecer lo contrario, se trataba de un juego de mesa, acompañado de instrucciones de uso y de una explicación simbólica. Así se apunta desde el privilegio real, que se refiere a «una pintura intitulada *Filosofía cortesana*, con ciertas diferencias de figuras y letras que se contiene en un pliego grande, y la habéis moralizado en una relación aparte». El juego de la oca, que procedía de Italia y se había puesto entre los españoles, fue el modelo del que Barros se sirvió, aunque adaptara sus elementos al recorrido que un pretendiente había de seguir para moverse por la corte castellana. De ahí que, en las diversas casillas, nos vayamos encontrando con figuras o lugares alegóricos que remiten a ese entorno, como la Liberalidad, la Diligencia, la Casa del Privado, la Falsa Amistad, la Mudanza de Ministros, la Muerte del Valedor o el Olvido, y que la Oca se vea sustituida por el Trabajo, que se representa, como el autor explica, por medio de dos bueyes: «Esto se figura por dos bueyes arando con unas frutas enhiladas, que son los frutos del justo trabajo, enhilados

unos de otros, y los bueyes son los animales que más trabajan y menos lo sienten» (pág. 145). El premio final es la Palma de la Victoria, que, no obstante, se alcanza en un Mar de Sufrimiento, bajo la máxima «Quien pretende ha de sufrir, / como quien nace morir» (pág. 162).

No cabe pensar en mejor estreno para la Biblioteca Áulica que esta impecable edición que Ernesto Lucero nos ofrece. Y es que ese proyecto editorial que Eduardo Torres Corominas encabeza desde la Universidad de Jaén «tiene como propósito la edición crítica y el estudio de todas aquellas obras que, dentro de la tradición española, integran el llamado discurso cortesano, conformado por tratados de cortesanía, de buenas maneras, ceremoniales, manuales de etiqueta, libros de avisos, libros de emblemas, sátiras anticortesanas, epistolarios y, en general, textos de naturaleza diversa que, de un modo u otro, conformaron el sistema de valores y la forma de vida propios del hombre de la Corte» (Torres Corominas, 2019: 1). La sólida y mantenida trayectoria de Lucero en torno a Barros y su círculo intelectual culmina con este trabajo editado con esmero por Polifemo, con un precioso encarte en la contracubierta que reproduce muy cuidadosamente el tablero de juego que acompañaba la edición de la *Filosofía cortesana* que salió del taller napolitano de Giuseppe Cacchii en 1588.

Como fruto de ese minucioso quehacer mantenido por Lucero, hay que considerar el descubrimiento de la *princeps* en la Biblioteca Nacional de Portugal, un texto estampado por la viuda de Alonso Gómez el año de 1587. A pesar de la extraordinaria novedad que ello significa, el autor ha tenido el buen criterio de optar por la segunda impresión, la de Pedro Madrigal, como texto base para construir su edición crítica. Ese rigor filológico queda patente en la constitución del texto, en el aparato crítico que lo respalda, así como en una anotación certera y útil para el lector, que prescinde de alardes eruditos. Se añade a ello el capítulo 3º del estudio, donde se explica detenidamente la historia del texto y de la pintura con el tablero que acompañaba a las tres ediciones antiguas.

La biografía de Alonso de Barros lo sitúa en el seno de una de esas familias de letrados que vivían al servicio de la corona, pues no en vano su padre fue aposentador con Carlos I. El hijo recibiría como herencia el mismo cargo, que ejerció el resto de su vida con el nuevo monarca. Era, pues, lo que podríamos llamar un cortesano profesional, que vivió en primera persona los entresijos de la corte. En cuanto a las ideas, Barros se movió entre un pequeño grupo intelectual del que formaban parte gentes como Cristóbal Pérez de Herrera, Hernando de Soto, Francisco Vallés o Mateo Alemán. Todos mantenían vínculos con la corona y compartían una ideología

en la que se mezclaban estoicismo, cristianismo, reforma social y tacitismo político. Una simple nómina de algunos de los libros publicados por el grupo da buena cuenta de esos intereses y del ámbito genérico en el que se movían: *Discurso del amparo de los legítimos pobres* de Pérez de Herrera (1598), *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto (1599), *Cartas familiares de moralidad* de Francisco Vallés (1603), *Proverbios morales y consejos cristianos muy provechosos para concierto y espejo de la vida, adornados de lugares y textos de las divinas y humanas letras; y enigmas filosóficas, naturales y morales*, que Pérez de Herrera estampó al final de sus días (1618), el *Guzmán de Alfarache* mismo (1599 y 1604) y, por supuesto, las *Dos cartas de Mateo Alemán a un amigo*. En la primera trata de lo hecho cerca de la reducción y amparo de los pobres del reino y en la segunda cuál debe ser la verdadera amistad.

En el caso de don Alonso, su aproximación a las letras fue también la de un cortesano, más que la de un escritor profesional. Aun así, sus aficiones lo mantuvieron cerca de los círculos literarios, pues no en vano Alemán le encargó la composición de un *Elogio* del autor para la primera parte de su *Guzmán* y tanto Liñán de Ríaza como Cervantes contribuyeron a su *Filosofía cortesana* con sendos sonetos de encomio, muy perfilado el del segundo, que, como quien sabía de lo que hablaba, acierta a dar en el clavo del negocio: «El que navega por el golfo insano / del mar de pretensiones verá al punto / del cortesano en labirinto el hilo» (pág. 132). Hasta la aprobación del libro está firmada por Alonso de Ercilla, que, además de haber publicado para entonces las dos primeras partes de *La Araucana*, conocía de primera mano la maraña de la corte, pues no en vano había sido paje del príncipe y luego gentilhomme.

Para Alonso de Barros el hilo de ese confuso laberinto del que Cervantes habla parece que fue el poderoso secretario real Mateo Vázquez, a quien el aposentador dedicó el libro, exaltando «el valor de su persona y la antigua grandeza de las casas de Leca y Colona, de donde deciendo» (pág. 138), por más que tal ascendencia fuera más que discutible. Ernesto Lucero analiza los vínculos de Barros con la facción castellanista de la corte, encabezada por Vázquez, que parece haber respaldado el libro, al menos desde su segunda edición (págs. 54-56). Como el editor apunta, la obra se sitúa en el marco de una «literatura cortesana» y significaría un punto de inflexión entre el ideal de cortesano que representó Baltasar de Castiglione para el Renacimiento y la deriva hacia el avisado discreto que ha de sobrevivir en un mundo hostil, tal como lo diseñaría Baltasar Gracián en el siglo XVII. El cortesano perfecto se veía convertido en pretendiente, el ideal de vida que enlazaba con

la caballería se venía a sustituir por el afán de medro, la prudencia política dirigida al bien era remplazada por la discreción, que atendía al beneficio propio. Al fondo estaba Maquiavelo envuelto un socorrido y cristianizado Tácito. No se olvide, como indicio de esa presencia tutelar, que Mateo Alemán quiso retratarse sosteniendo en la mano un libro, en cuyo canto puede leerse: «Cor. Ta.», esto es, Cornelio Tácito.

Barros convirtió todo esto en un juego en el que varios pretendientes aspiraban al mismo premio del oficio real, y lo hizo avisando de la intención moral que su invención escondía: «Y, finalmente, ello es un retrato al vivo de las muertes que se padecen para que, si fuese posible, alguno escarmentase en cabeza ajena contentándose cada cual con su suerte, supuesto que en ninguna faltan trabajos» (págs. 141-142). Al final del texto, en la «Declaración del juego y orden de jugarle», se anuncia que el libro se acompañaba de un tablero imprescindible para poder jugar: «Anda aparte en un papel grande pintado con 63 casas o divisiones, que son los años de la vida que se gastan en una pretensión y los que también la gastan a ella» (pág. 169). Como Lucero explica, Barros otorgó una dimensión emblemática a cada casilla del juego de la oca, aunque adaptada a la corte. Haciendo uso de una disposición emblemática, se van explicando en el libro la simbología de las imágenes que ilustran las casillas y el sentido moral de los lemas con que se declaran, para concluir: «Mi intento no ha sido sino mostrar entre burla y juego las veras y desventuras que siguen a una larga pretensión y reducida orden lo que tan sin ella se trata» (pág. 135). Pero el discreto que Barros fue esconde, bajo la moralidad, una profunda y amarga sátira sobre la pretensión como modo de vida, en el que la oca sirve de itinerario lúdico en un viaje a través de una corte históricas y concreta, la de Felipe II a finales del siglo XVI.

Ernesto Lucero no solo nos ha ofrecido la edición perfilada de un texto esencial para entender la cultura y la ideología de la época, sino que también lo ha puesto en suerte para los lectores, desentrañando su sentido, describiendo el contexto en el que se produjo y analizando el cruce de juego, emblemática, filosofía moral, política, sátira y literatura que articula la obra. Y junto a otros muchos datos inéditos —fruto de un inestimable trabajo de archivo— que ayudan a entender la obra y el personaje de Barros, se aporta la identificación y localización de la primera edición de la *Filosofía cortesana*, de la que no se conocía hasta ahora ejemplar alguno. Se trata, sin duda, de una contribución decisiva para entender no solo el mundo de la corte, sino la mentalidad misma que alumbró la España áurea.

OBRAS CITADAS

GÓNGORA, Luis de, *Letrillas*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1981.

TORRES COROMINA, Eduardo, «La colección», en *Biblioteca Áulica. Ediciones Polifemo*, 2019.

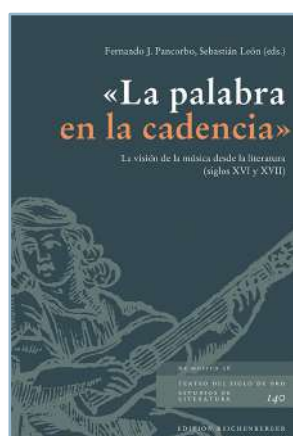
https://www.academia.edu/41710525/Colección_Biblioteca_Áulica.

PANCORBO, Fernando J. y LEÓN, Sebastián (eds.), *La palabra en la cadencia»: La visión de la música desde la literatura (siglos XVI y XVII)*, Kassel, Reichenberger, 2020 (Colecciones Teatro del Siglo de Oro – Estudios de Literatura 140; DeMusica 26). ISBN: 978-3-967280-02-9. 183 págs.

Linda CAMPBELL VÖGTLI

Université de Neuchâtel (Suiza)

linda.campbell@unine.ch



Cuán difícil resulta en estos tiempos que vivimos para los amantes de la cultura y del arte tener que conformarse con asistir a espectáculos y exposiciones virtuales desde lugares aislados. Pareciera que todo diálogo real entre el público, obras de teatro, conciertos, lecturas y presentaciones de libros hubiese sido absorbido por una mano invisible y llegara únicamente hasta nosotros a través del doble filtro de la imagen y el sonido de un ordenador. Sin embargo, hubo una época en la que una verdadera conexión existía, no solamente entre texto

escrito, imagen y sonido sino también entre artes y disciplinas que se complementaban entre ellas. El libro que aquí reseñamos y que se titula «*La palabra en la cadencia»: La visión de la música desde la literatura (siglos XVI y XVII)* es una obra colectánea que invita a todo lector —experto o no en música y literatura, pero también en historia, historia del arte, filosofía y teatro— a recorrer la vida cultural de Francia, España e Italia durante el periodo del Renacimiento y del Barroco. El propósito de la obra, que reúne trabajos de diferentes especialistas, es, por un lado, profundizar principalmente en los lazos que unen la literatura a la música sin pasar por alto las otras disciplinas antes mencionadas y que vienen a enriquecer las dos primeras; por otro lado, dar fe de que todavía existen algunos vacíos en el ámbito de este tipo de estudios, abogando con esta muestra de investigaciones por el fortalecimiento del diálogo interdisciplinario.

El libro se abre con un artículo de Fernando J. Pancorbo y Virginie Giuliana titulado «La luxure instrumentalisée: le luth comme symbole littéraire et pictural du

péché charnel au XVI^e siècle». En él, ambos autores estudian diferentes contextos artísticos, musicales y literarios en donde el laúd se relaciona con el pecado de la lujuria. Desde la teoría de los cuatro humores de la Antigüedad clásica, pasando por la tradición mitológica y sin dejar de lado las tendencias musicales en las misas de fines del siglo XVI, el instrumento de cuerda aparece muchas veces en las xilografías, grabados y pinturas de la época como la representación del deseo sexual, aunque también estrechamente vinculado a la locura. A través de este estudio, enriquecido con diversos ejemplos e interesantes imágenes de grabados, Pancorbo y Giuliana nos muestran la evolución de la representación del laúd. Mientras que durante los siglos XIV y XV el instrumento musical se vinculaba más a la ligereza y despreocupación de la juventud, su imagen va cambiando como también cambia el concepto de lujuria en el siglo XVI que, por influencia de los círculos conservadores de la Iglesia y de los reformistas, tiende a ser más moralizante y por tanto su representación también.

Otro instrumento de cuerda, la espineta, nos introduce al artículo «Montaigne à l'espinette. Souffle, rythme et discordance dans les *Essais*» de Dominique Brancher, quien examina la relación del humanista con la música y cómo esta se transforma en un recurso metafórico que se refleja en sus *Ensayos*. A partir del hecho, en apariencia casi anecdótico, de que Montaigne era muy malo para la música, la autora muestra en un estudio muy bien estructurado que existe un verdadero diálogo musical, poco abordado por la crítica, entre los escritos del filósofo y el cuarto arte. Apoyándose mayormente en los propios textos de los *Ensayos*, tanto los manuscritos como los impresos, Brancher identifica diversas metáforas musicales que aparecen en ellos y que el propio autor reconoce como tales. De modo que, la armonía de diferentes tonalidades se asemeja a la equivocidad de la escritura; la discordancia, a la constante tensión de las ideas; el ritmo de la respiración entrecortada marca la cadencia de la narración; la puntuación abre la frase a nuevos sentidos; la disonancia se asimila al ruido desordenado del mundo. Además, la autora hace hincapié en el hecho de que Montaigne añadía, quitaba y rectificaba constantemente elementos en sus diferentes ediciones como lo hace un músico con sus composiciones, lo que deja claro que la metáfora musical se aplica no solamente a la escritura sino también al escritor.

Siguiendo con el ritmo de esta obra conjunta, Séverine Delahaye-Grélois nos ofrece en su artículo «"El canto y lira mía": significado del léxico musical en las bellas letras áureas» un detallado análisis sobre las referencias musicales en la poesía

y los textos en prosa en el Siglo de Oro. Antes de entrar de lleno en el tema, la autora aporta una profunda reflexión sobre la idea errónea y anacrónica de que para entender la poesía renacentista hay que relacionarla con elementos autobiográficos o sentimentales. Luego explica, con claros, verificables e interesantes ejemplos de textos de la época, que el mejor camino a seguir es el que nos conduce por la pista musical. Fijándose en la lírica de Góngora o en las odas de Garcilaso de la Vega y de fray Luis de León —dignos imitadores de Horacio— así como en la narrativa de Cervantes, sin pasar por alto la métrica, el estudio de Delahaye-Grélois permite observar de cerca la presencia de la música en la poesía y la prosa. Asimismo, es de provecho para el lector percatarse de que la poesía del Siglo de Oro se basa en el canto mismo. De ahí que música y poesía sean indisociables, a imagen de la lira, célebre estrofa áurea que, no por casualidad, lleva el mismo nombre que el instrumento.

Ignacio Rodolfo Hazen se adentra en la historia del barroco romano con un fascinante artículo titulado «La música y las letras de los españoles en Roma (1620-1630)». El *aire* español que conquistó Roma durante la tercera década del siglo XVII se explica por la presencia influyente de distintos grupos de españoles diseminados en el paisaje geográfico de la Ciudad Eterna. De este contingente el historiador destaca tres figuras que, aunque separadas en el plano social, tienen en común la música y el teatro. Así pues, su estudio se centra, en particular, en el importante influjo de embajadores, sacerdotes y actrices. Los primeros traen desde la corte madrileña gran cantidad de músicos y también los acogen (como lo fue Juan Arañés), así como el gusto por el corral de comedias; los segundos sobresalen por sus talentos musicales ya sea como aficionados o con formación; las últimas brillan en el cielo del barroco romano tanto por sus dotes de comediantas que de bailarinas. El autor puntualiza también que, dentro de este contexto histórico-musical, no podía faltar la presencia de la guitarra que, tañida —o rasgada— con aquel *aire* español, aderezaba con gracia la escena teatral a la que acudía gustoso el público romano.

Encadena con un tema similar (el influjo español en la Italia de principios del *Seicento*), aunque con un enfoque más musical que histórico —pero no por ello menos cautivante— el artículo de Sebastián León «"Para Gracia y donaire". La mudanza y devenir de la poesía cantada *alla spagnuola*». El barítono comienza por presentarnos un panorama de la tradición de la poesía castellana cantada de fines del siglo XVI, en especial los denominados romances y letrillas. De esta tradición, transmitida oralmente, solo subsiste un escaso repertorio manuscrito o impreso que

algunos músicos anotaban. Es precisamente este fenómeno de notación que le permite al autor hacer una interesante reflexión sobre las fuentes de su estudio; fuentes que nos llevan hasta uno de los músicos españoles presentes en tierras italianas en el siglo XVII: Juan Arañés. En comparación con la imprenta musical española, la italiana fue muy próspera en esa época, lo que explica que Arañés pudiera imprimir en Roma una valiosísima colección de poesía castellana cantada que llama la atención por sus indicaciones para acompañarla de una *guitarra española a la usanza romana*. León encuentra pues fuentes preciosas en Italia que nos informan del contexto poético y musical español.

El trabajo de Gaston Gilabert («Auge y declive del discurso sonoro») se centra en el rol del compositor musical durante el Siglo de Oro y su relación con la retórica. El estudioso analiza una de las grandes dificultades que ha significado el hecho de que, después de haber estado estrechamente vinculada con la literatura, incluso en su dimensión performativa de (re)creación, la música no estuviese emparentada durante muchos siglos con las artes de la palabra, sino que permaneciera encerrada dentro de las ciencias. La recuperación de los moldes clásicos del Humanismo trae consigo por un lado la novedad para el *melopeo* (compositor) de exigirle la retórica, elevándole al nivel de los demás artistas, y por otro lado le incentiva a especializarse en la rama de la *musica poetica* para hacer posible un acercamiento entre poesía y música como nunca antes en la historia de las artes. Apoyándose en la teoría de Burmeister, Gilabert nos ofrece una interesante investigación sobre el lugar, muchas veces injusto, donde se le ha puesto a la música en relación con la literatura.

A su vez, Jean-François Lattarico escudriña la importantísima función que desempeñó la academia literaria de los *Incogniti* en la Venecia barroca («Les *Incogniti*, académiciens *per musica*. Venise, 1630-1660») en el hermanamiento entre música y literatura. De gran erudición, el artículo de Lattarico nos sumerge en una atmósfera de ópera, madrigales y *drammi per musica* para mostrar la fascinante influencia entre estas artes estrechamente relacionadas entre sí por la estructura del ritmo y de la armonía. Los académicos venecianos tenían plena conciencia de que la música y la poesía son de la misma naturaleza y que por eso pueden alimentarse una a la otra. Así pues, con los diversos ejemplos con los que el estudioso enriquece su aportación podemos darnos cuenta de que la mezcla de registros (paródico, burlesco o jocos) que se percibe en los distintos géneros de las óperas y madrigales,

que quizás por falta de conocimientos musicales muchas veces atribuimos a la inconstancia de las formas típica de la estética del barroco, se debe también al camino recorrido mano a mano entre música, literatura y poesía dando lugar a formas híbridas extremadamente ricas.

Muy rica es asimismo la investigación que lleva a cabo Oana Andreia Sam-brian en su artículo titulado «La música y el teatro histórico de Lope de Vega: cuándo y por qué». En él, la autora se adentra en el teatro histórico lopesco y sus sonidos —enfocándose en un corpus preciso de cinco obras significativas— que da fe de una irrefutable conexión entre música y artes escénicas. Así, por ejemplo, en la obra *El Arauco domado*, por citar una de las cinco estudiadas, los sonidos y bailes mencionados en las acotaciones permiten marcar el ritmo de la escena y también señalar la relación de oposición entre los soldados españoles y los indios. El estudio, si bien se centra en el teatro de Lope, igualmente da un guiño a otros grandes poetas como Calderón de la Barca o Góngora, quienes acudían a los mejores compositores para el toque musical de sus composiciones poéticas. El palpitante artículo de Sam-brian pone de relieve la dimensión de documento histórico y a la vez literario que supone esta forma de teatro y que lo acredita como fuente de gran importancia para comprender el papel de la música en las escenas áureas.

Por último, cierra el libro Antonio Sánchez Jiménez con un cautivador artículo sobre las fuentes musicales de Lope titulado «Orfeo, Anfión, Tubal: la música y sus inventores en tres disquisiciones musicales de Lope de Vega (*Arcadia*, *El peregrino en su patria*, *Pastores de Belén*)». En él, dentro de un corpus preciso, el lopista examina la manera en que aparecen tres figuras que hacen referencia a la música. Rápidamente comprendemos que los textos elegidos para el estudio son muy significativos de la importancia que tenía para el Fénix incluir el cuarto arte en su obra. Del mismo modo, el triple corpus traza un camino cronológico en el cual se puede percibir y entender una clara progresión de su visión de la música que se ve reflejada en la forma en que se manifiestan las fuentes musicales empleadas. Así pues, Orfeo, Anfión y Tubal no aparecerán de la misma manera en las tres obras, sino que irán cambiando de función y de importancia a medida que Lope se inspire de fuentes diferentes que poco a poco se actualizan con lo que ocurre en su vida y su carrera. En otras palabras, Sánchez Jiménez nos muestra la línea para seguir el cambio de Lope de una primera faceta musical profana a una sacra más tarde.

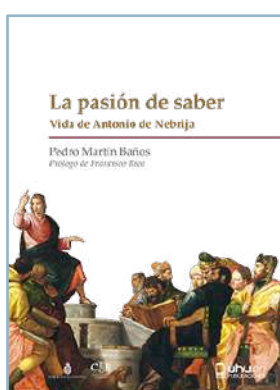
En conclusión, «*La palabra en la cadencia*»: *La visión de la música desde la literatura (siglos XVI y XVII)* es un libro de gran interés para entender las conexiones existentes entre música y literatura en el Siglo de Oro, disciplinas muchas veces estudiadas por separado. A través de esta obra podemos darnos cuenta de que el dialogo es posible, incluso indispensable, entre un arte y el otro, pero también entre otras disciplinas complementarias. Sentimos la ausencia de un estado de la cuestión al inicio del libro, aún así, esperamos que este provechoso tipo de estudio no se detenga en esta primera obra.

MARTÍN BAÑOS, Pedro, *La pasión de saber. Vida de Antonio de Nebrija*, Huelva, Universidad de Huelva [Biblioteca Biográfica del Renacimiento Español], 2019. ISBN: 978-84-17776-9. 271 págs.

Teresa JIMÉNEZ CALVENTE

Universidad de Alcalá (España)

teresa.jimenez@uah.es



No ha habido que esperar al año 2022 para poder disfrutar, por fin, de una magnífica, y me atrevería a decir que definitiva, biografía de Antonio de Nebrija. Ese año, en que se celebrará el quinto centenario de su muerte, será bendecido por un buen puñado de trabajos y algún que otro congreso dedicado a su figura, lo que sin duda permitirá el avance de nuestros conocimientos sobre el personaje, su obra y su época. A estas alturas sorprende que, a pesar de que Antonio de Nebrija se sitúe junto a Luis Vives, Lope de Vega o Cervantes en la fachada de la Biblioteca Nacional; dé nombre a varios institutos de enseñanza secundaria, a una universidad privada y, por supuesto, a un instituto de investigación del CSIC, su figura no es tan conocida como cabría esperar. Esta misma percepción llevó al padre Félix G. Olmedo a publicar en los años cuarenta una primera biografía del humanista andaluz: *Nebrija (1441-1522). Debelador de la Barbarie, comentador eclesiástico, pedagogo, poeta*. Su prólogo se abría con una reveladora frase: «No tenemos aún (vergüenza da decirlo) una biografía completa de Nebrija» (Olmedo, 1942: 5). Y tenía razón, pues lo que había hasta entonces eran noticias dispersas, entresacadas de algunos prólogos o semblanzas de época; los datos reunidos por Andreas Schott, Nicolás Antonio y algunos eruditos del siglo XVIII, como Juan Bautista Muñoz, autor de un elogio leído en la Real Academia de la Historia, o Ramón Cabrera, que dejó abundantes notas manuscritas como material previo a la elaboración de una biografía que nunca llevó

a cabo¹. Con enorme honestidad, el padre Olmedo, tras un meritorio esfuerzo, bastantes hallazgos, algunas inexactitudes y, como de costumbre en él, una prosa ágil y muy eficaz, cerraba su obra con la siguiente conclusión: «Como ve el lector, no es este el libro que están pidiendo a voces la vida y la obra de Nebrija: ni yo he pretendido que lo sea» (Olmedo, 1942: 237). Un par de años después, Olmedo volvió a la carga con otra obra fundamental, su *Nebrija en Salamanca*, donde reunió los documentos que atestiguaban el paso de Nebrija por la universidad en la que estudió y ejerció como profesor gran parte de su vida.

Olmedo advirtió entonces de que estas dos monografías no eran sino un primer acercamiento, pues Nebrija merecía mucho más. Estudiar a fondo a Nebrija requería entonces, al igual que ahora, una labor callada y minuciosa en los archivos para ir descubriendo poco a poco retazos de esa vida cotidiana que también atrapa a los grandes hombres: los pleitos, las relaciones con las instituciones, las compras y ventas de bienes, los contratos, etc., que lo sitúan en diferentes escenarios y arrojan datos sobre su manera de vivir o incluso sobre sus preocupaciones más mundanas.

Y si la biografía de Nebrija resultaba escurridiza a comienzos de los años cuarenta, no lo era menos su extensa y dispersa producción literaria. Olmedo ya lo dejaba caer en las breves indicaciones bibliográficas con que cerraba su libro, donde reunía algunos datos que había ido extrayendo de los trabajos de Pedro Lemus y Rubio, Nicolás Antonio y del *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*. Unos años después, Antonio Odriozola vino a paliar en gran medida esa enorme carencia con su mítico trabajo «La caracola del bibliófilo nebrisense o la casa a cuestras para navegar por el proceloso de sus obras. Extracto seco de bibliografía de Nebrija en los siglos XV y XVI», impreso como artículo en 1946 y más tarde como libro. Ese catálogo ha sido hasta hace muy poco fundamental, pues ni siquiera la *Bibliografía Nebrisense*, preparada por Miguel Ángel Esparza y Hans Jozef Niederehe, solucionó por completo el embrollo.

Con un ligero goteo de buenos artículos y libros en la segunda mitad del siglo XX y el impulso dado a los estudios nebrisenses en 1992 (se cumplía el quinto centenario de su *Gramática de la lengua castellana*), estas dos lagunas, la biográfica y

¹ *Apuntes sobre la vida y la obra de Antonio de Lebrija*, Biblioteca Nacional de España, MS. 8470. La atribución a Cabrera se la debemos precisamente a Pedro Martín Baños, que, con un curioso guiño al pasado, le dedica libro.

la bibliográfica, se han ido rellenando. Desde entonces para acá, aquellos que tenemos interés por Antonio de Nebrija estamos en deuda con dos importantes proyectos: los *Aelii Antonii Nebrissensis Grammatici Opera*, que edita la Universidad de Salamanca bajo la dirección de Carmen Codoñer (por el momento han publicado 8 títulos), y el indispensable *Corpusnebrissense*, una página web de consulta obligada para todo aquel que se interese por Nebrija y su obra, creada y alimentada por Martín Baños, a quien también debemos un indispensable *Repertorio bibliográfico de las Introducciones Latinae*.

En este libro y varios artículos, Martín Baños ya adelantó un buen puñado de documentos que sacaban a relucir aspectos no tan conocidos de la biografía y obra de Nebrija. A él se le debe, por ejemplo, la recuperación de la *Malleoli Ascalaphi Cisterciensis Ordinis Commodatarii uita*, una biografía burlesca de su primogénito, Marcelo de Nebrija (Martín Baños, 2011). Por tanto, nadie mejor pertrechado que él para escribir la biografía que Nebrija estaba reclamando a voces. Pese a lo que dice su autor, no estamos sólo ante una «biografía de hechos», en la que estos se ordenan de forma cronológica (no de forma temática, como hizo Olmedo). Esta biografía va mucho más allá, pues se convierte en un libro excelente para recomponer la vida social y el mundo intelectual en que se movió el humanista andaluz.

Todo comenzó en Lebrija en 1444 (es increíble hasta qué punto afina el autor de esta biografía para localizar el solar exacto en que estuvo la casa en que nació don Antonio). De ese modo, de un plumazo, se zanja una discusión prolongada en el tiempo sobre la fecha exacta de su nacimiento y 1441 queda definitivamente fuera. Para ello, nada mejor que ir de la mano del propio humanista y contrastar los datos que él ofrece sobre sí mismo en la semblanza con que abre su *Vocabulario español-latino* con los documentos, y aquí llega la primera sorpresa: como muchos otros intelectuales de su época, ávidos de fama y honores, Antonio Martínez de Cala o simplemente Antonio de Cala o, de modo mucho más sencillo, Antonio de Lebrija (es difícil saber qué nombre tuvo entre sus convecinos), maquilló ciertos hechos de su propia vida; entre ellos, su estancia en Italia que, con los documentos a la vista, no se prolongó diez años, como él mismo asegura.

De la mano de Nebrija y gracias a la minuciosidad con que espiga los datos Martín Baños, el lector de este libro va a descubrir de una manera viva y directa la vida intelectual que se respiraba en la Universidad de Salamanca, en Bolonia y en otras ciudades de España en las que vivió Nebrija. Este llegó a Salamanca en 1458 y allí, como un estudiante más, lo vemos ganarse algún dinero como pendolista o copista de manuscritos, una tarea en la que también destacó Hernando de Talavera,

otro egregio personaje del momento. Sorprende comprobar quiénes poblaban o habían poblado recientemente las aulas salmantinas: a Talavera se suman Francisco de Cisneros, Alonso de Madrigal el Tostado, Juan de Torquemada o Pedro Martínez de Osma, a quien el propio Nebrija cita en su semblanza autobiográfica. Seguramente, gracias a Osma, entonces un joven profesor de Filosofía Moral que abogaba por un contacto más directo con los textos, Nebrija se acercó por vez primera a Bruni y sus traducciones latinas de Aristóteles. La semilla estaba plantada y, con el grado de bachiller en Artes en su bolsillo, un Nebrija curioso y ambicioso por naturaleza puso sus miras en el Colegio de los Españoles de Bolonia para cursar Teología. Aquí es donde comienza el baile de fechas: Nebrija había concluido sus estudios hacia 1463 y su nombre no aparece inscrito entre los nuevos bolonios hasta 1465. Esos dos años en blanco (1463-1465) así como los otros dos que sucedieron tras la muerte de Fonseca en 1473, a cuyo servicio estuvo desde su vuelta de Italia en 1470, tienen una explicación plausible gracias a las pesquisas de Martín Baños. Este nos habla de los largos trámites necesarios para conseguir una beca, lo que explica el primer lapso de tiempo; también nos aclara que su estancia junto al arzobispo de Sevilla se desarrolló en Coca (Segovia); a la muerte de este en 1473, es posible que Nebrija se trasladase a Sevilla (una hipótesis muy bien sustentada) junto a su pupilo joven Rodrigo de Fonseca, sobrino del arzobispo difunto, a quien sirvió hasta 1475, momento en que el joven Fonseca abandonó Sevilla. No hay nada seguro, pero la hipótesis es creíble.

A partir de aquí, el rastro documental es mejor conocido, pero no por ello las páginas que siguen son menos jugosas: las idas y venidas de Nebrija, su implicación en la docencia, el mercadeo en las plazas o los apaños entre estudiantes y profesores nos meten de lleno en la vida universitaria del maestro, que no logró dicho grado, por sorprendente que parezca, hasta 1484. El matrimonio cambió, desde luego, el camino que se había trazado (no hay que olvidar que Nebrija iba para teólogo). Con al menos cinco hijos (Marcelo, Antonio, Sebastián, Sancho y Fabián) y una esposa a cargo, dado lo exiguo de su salario como profesor en Salamanca (por no decir nada del poco tiempo que le quedaba para el estudio), no es de extrañar que Nebrija buscase un mejor acomodo, lo que le llevó en 1487 junto a Juan de Zúñiga, maestro de la Orden de Alcántara. Este periplo extremeño ya había sido explorado por el autor del libro en varios trabajos previos, por lo que aquí rescata los datos más interesantes. En estas páginas, la vida, con el nacimiento de sus hijos, y las obras de Nebrija caminan a la par y se ofrecen detalles interesantes sobre los títulos, sus ediciones y la pronta relación del humanista con la imprenta. Da la impresión de que

Nebrija tenía buen olfato para los negocios, un espíritu emprendedor y una acuciante necesidad de proveer a su numerosa familia, razones más que suficientes para explicar su estrecha colaboración con los primeros talleres en Salamanca, Logroño, Sevilla o Alcalá de Henares.

Tras la muerte de Zúñiga y el regreso a las aulas en Salamanca, hechos bien conocidos desde tiempo atrás, se nos revelan ahora datos muy interesantes sobre la relación de Nebrija con la Inquisición a cuenta de sus comentarios bíblicos, quizá uno de los aspectos menos tratados por la crítica a pesar de su interés. Martín Baños ofrece una secuencia creíble de los hechos y describe los avatares de una obra absolutamente novedosa en la España del momento por su formato y contenido: sus *Annotationes in Sacras Litteras* o *Quinquagena*, una breve miscelánea en que prometía aclarar cincuenta pasajes difíciles de las Escrituras. Todo comenzó en Zalamea, donde los reyes llegaron con su corte en 1502. Allí, Nebrija mostró sus trabajos bíblicos o simplemente habló de ellos. Sus interlocutores fueron el inquisidor fray Diego Deza, que pidió que le enviase la obra para examinarla con profundidad, y Francisco de Cisneros, que ya por entonces pensaba reunir a un grupo de estudiosos en esa suerte de academia bíblica que, según sus biógrafos, había organizado en Toledo. No es seguro que Nebrija se desplazase entonces a Toledo, ya que, aunque su nombre aparece citado por Alvar Gómez de Castro entre los primeros miembros de ese círculo de biblistas cercano a Cisneros, la memoria es a veces «fallecedera», pues tampoco es seguro que Hernán Núñez, el Comendador griego, estuviese allí desde el primer momento (probablemente estuviera en Granada al lado del Gran Tendilla o tal vez en Roma).

Nebrija envió su opúsculo a Deza, quien debió de dejarlo sepultado en algún cajón, pues nada se supo de él hasta que en septiembre de 1506 sonaron campanas sobre su publicación. Esto llevó al inquisidor a escribir una dura carta conminatoria (transcrita por Martín Baños) al humanista prohibiendo su publicación y exigiendo la remisión de todos los ejemplares y copias de la obra. Es posible que se le incoara un proceso inquisitorial, al que Nebrija contestó con su famosa *Apologia*, que publicó, a toro pasado, en 1507 con la promesa de incluir además su comentario a algunos de esos cincuenta pasajes bíblicos, aunque al final no se atrevió a tanto. Que Nebrija enseñó su obra a Cisneros en enero de 1506 en Salamanca lo dice él mismo en una carta que diez años después imprimió como prelude de su *Tertia Quinquagena*, la tercera versión de su obra sobre exégesis bíblica (la primera fue la que mandó a Deza y la segunda la que no llegó a publicar en Logroño), que apareció ya en Alcalá de Henares.

En medio de todas estas idas y venidas y a pesar de los enormes esfuerzos realizados por conocer mejor las relaciones entre Nebrija y Cisneros, sigue sin estar demasiado claro el grado de implicación de Nebrija en el magno proyecto de la Biblia Poliglota. Martín Baños apuesta por que Nebrija fue uno de los primeros colaboradores, desde aquella reunión en Zalamea de 1502; así, lo sitúa en La Rioja en busca de manuscritos; luego, en 1508, en Alcalá, donde acudió con su hijo Fabián, uno de los primeros colegiales en acceder al Colegio de San Idelfonso. Sin embargo, Nebrija se retiró y no volvió a sumarse al proyecto hasta 1513, cuando los trabajos estaban ya muy adelantados.

Por lo general, se ha aceptado que Nebrija, como apunta en su *Apología* y, más tarde, en una carta enviada al propio cardenal Cisneros, proponía una corrección completa y en profundidad de la Vulgata de San Jerónimo a partir de los ejemplares hebreos (la famosa *hebraica ueritas*) y los testimonios griegos, cosa que no entraba en los planes del franciscano, que aspiraba a ofrecer una buena edición de la Vulgata a partir de los testimonios latinos: para él, como indica en el prólogo al primer volumen de la *Poliglota*, el texto de san Jerónimo debía lucir espléndido en el centro de cada página del Antiguo Testamento acompañado de los testimonios griego y hebreo a cada lado, como Jesús en la cruz y los dos ladrones. ¿Estaba en la mente de Nebrija ir tan lejos y cambiar por completo el texto latino como proponía Erasmo, quien abogaba por una nueva edición más fiel a los originales hebreos y más eficaz desde un punto de vista retórico?

Como ya he expuesto en otra ocasión, hay que contextualizar mejor esas discrepancias de criterios y revisar a fondo el conjunto de la obra bíblica y gramatical de Nebrija (Jiménez Calvente, 2016). Algo adelantó Ángel Sáenz Badillos en *La filología bíblica en los primeros helenistas de Alcalá*, un título que convendría añadir a la magnífica bibliografía que ofrece Martín Baños. Es seguro que hubo un cierto desacuerdo que no supuso la ruptura definitiva entre el maestro y Cisneros. Cabe incluso suponer que Nebrija abandonase el proyecto cuando los trabajos de la Poliglota habían comenzado a intensificarse (ca. 1508-1509) y él recibió el nombramiento de cronista regio. El ritmo de trabajo debió de ser frenético (así lo declara Juan de Vergara en alguna carta) y era preciso trabajar en equipo con unos criterios muy claros y definidos.

Nebrija, amante de las palabras y al que le gustaba demorarse en los detalles, proponía algunos cambios en el texto de la Vulgata a la luz de los testimonios en las otras lenguas bíblica, aunque da la impresión de que dichos cambios afectaban a

términos muy específicos, muchos de ellos poco comprensibles por ser transliteraciones del griego y el hebreo o por ser oscuros en el propio latín. Cada uno de esos cambios habría necesitado, en opinión de Cisneros, un largo comentario y una no menos larga justificación, como los que ofrece el maestro en su *Quinquagena* o adelanta en su *Apologia*. La Poliglota no iba de eso. El cardenal pretendía enfrentar los textos en sus respectivas lenguas; en el Antiguo Testamento, se ofrece incluso una traducción yuxtalineal, seguramente preparada por Juan de Vergara. En cualquier caso, la Vulgata se editaba *per se*, a partir de los viejos manuscritos latinos. Los glosarios y demás material complementario de los volúmenes V y VI resolverían las dudas (basta ver el caso del famoso *aurichalco* y su versión griega *chalco libano* en Apoc. 1, 15, que Nebrija abordó en su *Apologia* y aparece resuelto en el léxico griego del volumen V). Como se indica en el prólogo inicial de la biblia, cada uno debía leer con detenimiento, mirar a derecha e izquierda ayudado por las letras voladas que remiten a las diferentes lenguas y, sobre todo, dominar las distintas lenguas sagradas para no llamarse a engaño. Así las cosas, quienes realmente tenían interés podían comprobar por sí mismos los errores y apreciar las diferencias.

Cuando Nebrija regresó finalmente a Alcalá de Henares en septiembre de 1513, todo debía estar ya muy avanzado y el trabajo se centraba entonces en los léxicos e *interpretationes*. Estaba a punto de cumplir los 70 y, en muchos de sus estudios, se había preocupado por los problemas gramaticales de transliteración (ortografía), prosodia y comprensión del léxico hebreo o griego que aparecía por aquí y por allí en la biblia. Por ese motivo, había entresacado algunas de esas palabras «raras» para su *Quinquagena* y, por ese motivo también, tenía preparado una especie de léxico o vocabulario con términos bíblicos que quedó entre sus papeles a su muerte. En esto se cifra su colaboración final dentro del proyecto de Cisneros, que se deja sentir en los léxicos; en especial, conviene reparar en los *Nomina que in utroque testamento vicio scriptorum sunt aliter scripta quam in hebreo et greco et in aliquibus bibliis nostris antiquis*, justo al final de las *Interpretationes Hebraicorum, Chaldeorum Grecorumque nominum veteris ac noui Testamenti* del volumen VI.

En definitiva, Nebrija fue un gramático e incluso mostró interés por dos parcelas de esa disciplina a primera vista poco lucidas: la ortografía e incluso la fonética o prosodia (su *De corruptis Hispanorum ignorantia quarundam litterarum vocibus*, convertido más tarde en el *De ui et potestate litterarum*, es un ejemplo de ello. Lo mismo ocurre con su *Repetitio tertia de peregrinarum dictionum accentu*, que envió personalmente a Cisneros en 1513 para que se la hiciese llegar a sus colaboradores en la biblia). También ocuparon sus días el estudio del léxico (que evoluciona sin

parar) y, a partir de ahí, la sintaxis. La gramática fue la herramienta que empleó para conocer el mundo: pasar de los libros al estudio de la realidad más inmediata fue su forma de actuar, y así lo encontramos buscando las equivalencias de las medidas y de los pesos romanos o echando mano de sus recuerdos infantiles para identificar el *porphirio* con el calamón (*Tertia Quinquagena XXXV*) o para concluir que el *onocrotalus* era un pelícano (*Tertia Quinquagena XXXII*).

Esta excelente biografía de Nebrija aborda esta y otras muchas cuestiones que van más allá de una fría acumulación de datos. Estos siempre se reinterpretan y se contextualizan sin dejar nada en el aire. Y no, Nebrija no fue un judío converso, como se explica en la *Primera coda*; tampoco tuvo nunca una hija llamada Francisca de Nebrija que le ayudase en sus clases, como se aclara en la *Segunda coda*, donde por fin se desenreda la madeja de cuántos hijos tuvo Nebrija y quiénes fueron. Pero lo más importante es que esta biografía abre el camino para pesquisas futuras sobre el Nebrija poeta, el Nebrija biblista o, en definitiva, el Nebrija gramático, que aún reserva numerosas sorpresas a los estudiosos. A todas luces, estamos ante un libro imprescindible para seguir descubriendo a Nebrija.

OBRAS CITADAS

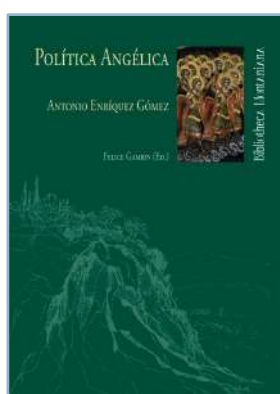
- ESPARZA, Miguel Ángel y NIEDEREHE, Hans Jozef, *Bibliografía Nebrisenense: Las obras completas del humanista Antonio de Nebrija desde 1481 hasta nuestros días*, Ámsterdam-Filadelfia, John Benjamins, 1999.
- JIMÉNEZ CALVENTE, Teresa, «*Quidnam heres stupidusque manes?* La Biblia en manos de los *grammatici*: el caso de Nebrija y otros eruditos complutenses», en *La Biblia Poliglota complutense en su contexto*, ed. de M. Alvar, Alcalá de Henares, 2016, págs. 223-243
- MARTÍN BAÑOS, Pedro, «Estudio, edición y traducción de un inédito burlesco de Antonio de Nebrija», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 31.2, 2011, págs. 255-291.
- , *Repertorio bibliográfico de las Introducciones Latinae de Antonio de Nebrija (1481-1599)*, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 2014.
- ODRIOZOLA, Antonio, «La caracola del bibliófilo nebrisenense o la casa a cuestras para navegar por el proceloso de sus obras. Extracto seco de bibliografía de Nebrija en los siglos XV y XVI», *Revista de Bibliografía Nacional*, 7, 1946, págs. 1-114. Reimpreso como libro *La caracola del bibliófilo nebrisenense. Extracto seco de bibliografía de Nebrija en los siglos XV y XVI*, Madrid, CSIC, 1947.
- OLMEDO, Félix G., *Nebrija (1441-1522). Debelador de la Barbarie, comentador eclesiástico, pedagogo, poeta*, Madrid, Editora Nacional, 1942.
- , *Nebrija en Salamanca*, Madrid, Editora Nacional, 1944.
- SÁENZ BADILLOS, Ángel, *La filología bíblica en los primeros helenistas de Alcalá*, Estella, Verbo Divino, 1990.

GAMBIN, Felice, ed., Antonio Enríquez Gómez, *Política angélica*, Huelva, Universidad de Huelva [Bibliotheca Montaniana 39], 2019. ISBN: 978-84-1777-66-02. 294 págs.

Javier GARCÍA GIBERT

Universidad de Valencia (España)

jgarciaibert@hotmail.com



Entre los interesados por la literatura áurea española, Antonio Enríquez Gómez (1600-1663) es conocido, con toda justicia, por su obra *El siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña* (1644), donde, bajo el socorrido esquema de los relatos de metempsi-cosis o transmigración de las almas, que tan frecuentes habían sido en España en la literatura erasmista, destacaba la interesante narración pseudo-picaresca de la vida de Gregorio, que, al iniciar el relato cuando el narrador-protagonista es todavía un feto en el vientre de su madre, anticipa al mismísimo *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne. Pero el autor de esta entretenida obra es también responsable de una producción literaria compleja y variopinta, a tono con su no menos compleja y camaleónica personalidad. De todo ello da fe el hispanista italiano Felice Gambin en la sección introductoria a la edición del tratado que hoy recensamos.

Conquense, hijo de converso y cristiana vieja, sospechoso de criptojudasismo, pero muerto después de recibir los sacramentos católicos, la azacaneada vida — paradigmáticamente barroca— de este dudoso converso que se autoexilió temporalmente en Francia se desarrolló en los quicios y fronteras de lo permitido y demuestra la permeabilidad de una sociedad laberíntica, que, a despecho de presentarse como doctrinalmente dogmática, se desarrollaba en un vivo mosaico de creencias y procedencias, estamentos y temperamentos de muy variado signo.

Poeta barroco de cuño gongorino, dramaturgo lopesco de relativo éxito, autor de misceláneas, de sueños quevedescos, de poemas bíblicos, de relatos pastoriles y bizantinos, Enríquez Gómez quiso también escribir un tratado sobre el buen gobierno, abordando un género que había cobrado impulso con la Contrarreforma y que trataba de conciliar, en la medida de lo posible, la actuación política y los principios religiosos. Este territorio había sido abonado en el medio siglo último por

tratadistas especializados (Juan Márquez, Ribadeneyra, Mártir Rizo...), pero en los últimos años había suscitado el interés de las mejores plumas: Quevedo, Gracián, Saavedra Fajardo. Enríquez Gómez publica, pues, su *Política angélica* (Rouen, 1647) siguiendo una senda bien conocida. El título de la obra nos parece hoy en día un perfecto oxímoron, cuando no una muestra de ingenuidad candorosa. No hay nada de eso. Baste recordar que Francisco de Quevedo —que no era un dechado de candidez— había publicado dos décadas antes un tratado político de desinhibido título: *Política de Dios y Gobierno de Cristo*. Por su parte, el profesor Gambin se apresura a recordarnos, para desvanecer el señuelo de la ingenuidad optimista en el autor de la *Política angélica*, que dos años más tarde sacará a la luz *La torre de Babilonia*, un texto desengañado, muy de la época, sobre la maldad de los hombres y el desorden del mundo.

Lo que sucede —y explica ese título: *Política angélica*— es que el modo de aproximarse a la realidad derivaba a la sazón de una epistemología religiosa de carácter analógico, que nada tenía que ver con la epistemología secular de orden analítico con la que hoy nos manejamos y que asomaba ya por entonces en el horizonte europeo. Quizá esa inminencia intranquilizadora exacerbó en el Barroco español, como canto del cisne, ese viejo modelo de conocimiento tradicional, en virtud del cual todo se relacionaba con todo: el macrocosmos con el microcosmos, Dios con la realidad, las palabras con las cosas. Lo dice uno de los dialogantes al comienzo del tratado: el arte político consiste en saber «qué simpatía tiene la política sacra de Dios con la humana de los reyes del mundo» (pág. 101). Y un poco después: «Los reyes son un retrato del supremo monarca de los cielos, y tanto se estimará la pintura cuanto se pareciere al original» (pág. 104). No debe, pues, asombrar demasiado que la obra termine recordando que en las últimas páginas —trufadas de referencias cosmológicas para ilustrar la conducta deseable de los jueces y los príncipes— «habemos platicado y descurrido sobre ajustar la política de los planetas y la angélica al mundo» (pág. 231). Aunque eso es nada más la perspectiva intencional y la presentación retórica de una visión pragmática y casi siempre sensata y prudencial de la realidad política.

La obra se desarrolla en forma de diálogo entre dos interlocutores, que van tocando sucesivos temas, los habituales en este género de obras: el poder de los validos, la autoridad y selección de los ministros, la licitud de las guerras, las buenas y malas razones de Estado, el reparto de honores, la valoración del mérito y de la virtud antes que la alcurnia, la cuestiones de los medios y los fines en la política...

Maquiavelo, como es previsible, aparece algunas veces, aunque siempre mencionado con recelo, y frente a él, según era habitual en los tratados españoles de la época, se menciona a Tácito como camino alternativo, éticamente mucho más recomendable (en algún momento se habla incluso de «los políticos maquiavelos» (pág. 194), como seguidores de una corriente política digna de reprobación).

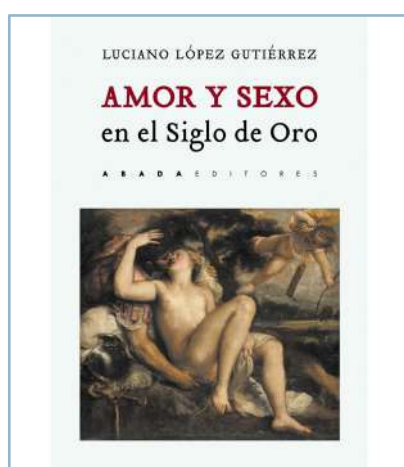
De hecho, y pese a lo que algunas veces ha podido interpretarse, no se advierte en la obra de Enríquez Gómez ninguna heterodoxia doctrinal, sino, en todo caso, una llamativa diversidad de fuentes: autores greco-latinos, Sagradas Escrituras, literatura patrística, pero también modernos italianos y españoles, y además Concilios, Actas de Consejos, leyes canónicas... Es de destacar muy especialmente la profusión de referencias de carácter judaico y veterotestamentario, lo cual ha hecho pensar a algunos intérpretes en un texto militantemente judío, incluso cabalístico y mesiánico. Pero participamos del criterio de Felice Gambin, que resalta el sincretismo de tradiciones en el texto del conquinense y rechaza la posibilidad de «apreciar la *Política angélica* dentro de un sistema semántico y cultural unívoco» (pág. 47). Como señala el propio editor al final del comentario introductorio, lo que llama la atención es la habilidad de Enríquez Gómez para satisfacer tanto a lectores católicos como a lectores vinculados a la tradición hebrea, al fabricar «un texto donde los elementos se enredan e integran en un desafiante tejido no siempre fácil de descifrar» (pág. 58).

Digamos, para concluir, que la edición contiene un aparato crítico que está integrado por la sección oportuna de variantes de edición, las notas a pie de página —donde se incluyen las anotaciones marginales de la edición original— y unas provechosas Notas Complementarias al final del volumen, de carácter aclaratorio y orientación contextual, que también apuntan a localización de fuentes y relación con temas y pasajes de otras obras del autor.

LÓPEZ GUTIÉRREZ, Luciano, *Amor y sexo en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2019. ISBN: 978-84-17301-35-4. 334 páginas.

Juan Manuel CARMONA TIerno
 Universidad de Málaga (España)
 carmonatierno@gmail.com

La publicación en 1975 de la antología *Poesía erótica del Siglo de Oro*, preparada por Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, marcó un hito en la



historia de los estudios literarios áureos al inaugurar, en cierto sentido, una corriente crítica centrada en la recuperación y el análisis de la literatura erótica. Lo que hasta la fecha había supuesto hasta cierto punto un tabú y un tema minoritario empieza a recibir una debida y merecida atención crítica que ha contribuido notablemente a una visión más cabal de las tendencias poéticas de nuestra literatura. No obstante, ha sido en los últimos años cuando esta línea de investigación ha conocido un ver-

dadero auge que se ha materializado en la celebración de eventos científicos; en la concesión de proyectos I+D+i, fruto de lo cual es el portal *Eros y logos*, dirigido por Javier Blasco; o en la publicación de diferentes monografías y nuevas antologías, como «*En la concha de Venus amarrado*»: *Erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, editada por Patricia Martín Cepeda (Visor, 2017) y «*Aquel coger a oscuras a la dama*»: *Mujeres en la poesía erótica del Siglo de Oro (Antología)*, preparada por Juan Herrero Diéguez, María Martínez Deyros y Zoraida Sánchez Mateos (Agilice Digital, 2018).

En esta tendencia cabe situar *Amor y sexo en el Siglo de Oro* de Luciano López Gutiérrez. El trabajo parte de una variada selección de textos de la época, literarios o no; pero su estudio no se limita al análisis estético, sino que, yendo más allá, ofrece una vasta y documentada radiografía de la cultura amorosa y sexual de la España aurisecular. Con un lenguaje ameno que busca constantemente la conexión con el lector, López Gutiérrez ofrece un trabajo de divulgación que, aunque con un tono y enfoque algo alejados de las sesudas monografías a las que los académicos estamos acostumbrados, no renuncia jamás al rigor ni a la erudición. Así pues, se trata de

una obra apta no solo para los investigadores que necesiten iniciarse en la materia, sino también para cualquier persona culta deseosa de conocer cómo nuestros ancestros del Siglo de Oro se enfrentaban en su día a día a lo que por entonces, al menos «oficialmente» para la Iglesia y el Estado, era un asunto prohibido.

Para lograr este objetivo, el profesor Luciano López organiza toda la materia en seis grandes bloques, cada uno de ellos centrado en una de las facetas de esa relación de la sociedad áurea con el amor y el sexo y dividido, a su vez, en un número variable de breves capítulos. Así, el primer bloque, titulado «Sobre honras y cuernos», analiza la sexualidad en el seno y en torno al matrimonio. Compuesto de seis capítulos, los primeros tres describen lo que se podría considerar el contexto en que se desarrollan y preparan las relaciones matrimoniales: la educación amorosa y sexual, especialmente de las mujeres, formadas para ser madres y esposas; los conflictos entre el deseo y la sumisión a esas reglas, con algunos casos de rebeldía; la importancia del recato femenino y el negocio de los virgos; y la cuadrículada cuestión de los matrimonios de conveniencia en una época en que se desconfiaba del criterio de los jóvenes. El resto de capítulos de este bloque se centra, por su parte, en los problemas que este ideario amoroso oficial generaba. En este sentido, destaca el espacio que se reserva al adulterio, en que López Gutiérrez plantea, con cierto humor, una taxonomía del cuerno, como él mismo la llama, estudiando los diferentes tipos de maridos cornudos que los textos pintan.

El segundo bloque del libro lleva por nombre «Del amor sin sexo al sexo sin amor», y reflexiona sobre la imagen del amor y el sexo en las manifestaciones artísticas, especialmente la literatura. Luciano López comienza repasando la poética petrarquista, de corte idealizante y que, por tanto, renuncia a la carnalidad, si bien no deja de percibirse en ocasiones cierto alarde masoquista en unos amadores que se empeñan en sufrir y sufrir por los desdenes de sus amadas. La cara opuesta es la celebración de la sexualidad libre de sentimiento: todo un conjunto de composiciones procaces exalta, con pocos o ningún tapujo, el placer erótico y la libre elección de la pareja en función de las preferencias y gustos de cada uno. En este sentido, dicha procacidad conoce distintos grados, de modo que pueden encontrarse textos explícitos y directos o implícitos y basados en la sugerencia. Hay dos capítulos que destacan de este bloque: el tercero, que indaga el papel de la mitología en la expresión de la sexualidad, pues a menudo las fábulas protagonizadas por dioses ficticios eran un pretexto excelente para dar rienda suelta al erotismo (desnudos, coitos...); y el quinto, dedicado a la rebeldía de las mujeres, aquellas que, disconformes con el

rol que la sociedad esperaba de ellas, se apartan de los modelos femeninos de la época y reivindican su libertad sexual y su insaciabilidad.

Especialmente sugerente se antoja el tercer bloque de la obra, que se detiene a analizar las relaciones entre la religión y el sexo desde múltiples perspectivas. Centrándose en la dimensión social, López Gutiérrez estudia casos paradigmáticos de personajes, como Lope de Vega o el propio rey Felipe IV, que se debatían entre la religión y el amor, entre el sentimiento de culpa por sus acciones reprobables y el deseo de gozar de su sexualidad. Sea como fuese, el erotismo también estaba presente de forma indirecta en otros individuos en principio consagrados a la religión, como los disciplinantes que herían sus cuerpos desnudos más interesados en ganar la voluntad de alguna dama que la de Dios o muchos frailes y monjas que, quizá por una vocación forzada, no guardaban debidamente el voto de castidad. También se reservan algunos capítulos al estudio de todas aquellas desviaciones del dogma y herejías, incluida la brujería, en que el sexo desempeñaba un papel fundamental (congregaciones de iluminados, aquelarres, conventos en que la fornicación se entendía como una forma de llegar a lo trascendente, etcétera). Por último, más específicamente centrado en la literatura, el autor recuerda la presencia de la imaginaria erótica en la poesía religiosa de la época, especialmente la mística, en que la influencia del *Cantar de los cantares* es palpable y la unión entre Dios y el alma se presenta como una relación amorosa. Tampoco hay que olvidar la literatura anticlerical, que satiriza los vicios y depravaciones sexuales de los religiosos y religiosas que, como se ha indicado, no siempre llevaban muy bien la abstinencia.

El cuarto bloque presenta un cuadro de las «Otras formas de vivir la sexualidad», es decir, aquellas distintas a la tradicional entre un hombre y una mujer. El profesor López comienza con el estudio de la homosexualidad en una sociedad que rechazaba en mayor o menor medida todas aquellas relaciones que no fueran heterosexuales. La homosexualidad estaba castigada, como cualquier práctica que supusiera derramamiento o desperdicio de semen, atentando así, se creía, contra los planes procreadores de Dios. Por ello, justifica el autor, el lesbianismo estaba algo menos perseguido. Igualmente, hay un capítulo centrado en casos documentados de hermafroditismo y travestismo, que informan sobre mujeres a las que, al parecer, les crecieron genitales masculinos. El bestialismo y la zoofilia también encuentran su espacio en este bloque mediante la exposición también de casos conocidos en la época y leyendas de seres antropomórficos engendrados de la unión de un humano y un animal. Por último, se analiza la actitud hacia la sexualidad de las otras etnias o religiones con las que los españoles tenían algún tipo de contacto

en la época: los indígenas americanos, los judíos y los musulmanes, cuyas culturas mostraban una perspectiva acerca del sexo más abierta que la de los cristianos. A este propósito, López Gutiérrez se hace eco de un texto conocido como *Kama Sutra español*, redactado por un morisco hispano asentado en Túnez y que preconiza el disfrute carnal, muy al contrario de lo que prescribían los moralistas de la península.

El siguiente bloque, el quinto, está consagrado al mundo prostibulario. Bajo el título de «El universo puteril», Luciano López traza un exhaustivo panorama de la situación de la prostitución en el Siglo de Oro, tanto la «pública», regulada y controlada por las autoridades, como la clandestina, ejercida bien por alcahuetas y proxenetas que explotaban a las muchachas o bien en los mesones y ventas, sin dejar de lado a las cortesanas o a las solteras que se dejaban cortejar a cambio de regalos. En el bloque se reserva, además, un capítulo a la figura del rufián y otro a las enfermedades venéreas y las formas de tratarlas.

Por último, el capítulo final, el sexto, se titula «Sobre la seducción y otras hierbas», y aborda los diferentes recursos y estratagemas que en el periodo áureo se empleaban para atraer al ser deseado: es «una miscelánea de la seducción», según lo define el propio autor en la introducción del libro (pág. 7). Así, su primer capítulo se dedica a la figura del lindo, para el autor, una especie de metrosexual barroco: un hombre excesivamente preocupado por su acicalamiento y aspecto hasta el punto de ser considerado afeminado, si bien pudiera no serlo en absoluto. En contrapartida, los siguientes capítulos se dedican al físico femenino: el segundo a la belleza artificial (cánones, cosméticos, tintes, modas, perfumes...) y el tercero a la natural, concretamente los senos y las partes pudendas. No podía faltar un espacio sobre los afrodisiacos y otras sustancias en relación con la libido, ora sea para estimularla u ora para inhibirla. El libro se cierra con dos breves estudios de sendos fenómenos cotidianos fuertemente erotizados en la literatura: el uso de coches y todas las argucias sexuales que propiciaban y los guardainfantes que portaban las damas.

En conclusión, y como se habrá podido comprobar, *Amor y sexo en el Siglo de Oro* sintetiza, en algo más de trescientas páginas, las diferentes concepciones que sobre el amor y el sexo tenían los hombres y mujeres de nuestro Siglo de Oro. Gracias a una estructuración perfectamente lógica y a sus capítulos cortos, permite hacerse una idea bastante completa de cómo esta sociedad afrontaba el erotismo, lo cual lo convierte en una obra de consulta obligada para todos aquellos investigadores que deseen adentrarse en esta fascinante línea de trabajo o, simplemente,

necesiten conocer algún aspecto sobre la sexualidad para contextualizar o desentrañar obras que, sin ser específicamente eróticas, incluyen referencias y detalles de índole sexual.