

# ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*



Número 9 (2022)

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:

J. Ignacio DÍEZ.....	1
¿La indefinición como marca genérica de la epístola en verso? Orígenes, problemas y praxis.	
Enrique GARCÍA SANTO-TOMÁS .....	36
María de Zayas entre dos orillas.	
Nicolás MATEOS FRÜHBECK .....	47
La expresión de la individualidad en el <i>Discurso de mi tragedia y vida</i> de Miguel de Castro.	
Iñaki PÉREZ IBÁÑEZ .....	75
La desconocida casa de comedias de Estella a principios del siglo XVII y Graciana de Alemán, su primera propietaria.	
Alfonso REY .....	96
Dos sonetos de Quevedo con dilogías burlescas.	

## RESEÑAS:

- Esther MÁRQUEZ ..... 117  
 Vidas áureas: la *Biblioteca Biográfica del Renacimiento Español*, Huelva, Publicaciones Universidad de Huelva.
- Lina BOUZELBOUDJEN ..... 122  
 OLAY VALDÉS, Rodrigo, *El endecasílabo blanco: la apuesta por la renovación poética de G. M. de Jovellanos*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ediciones Trea (Anejos de Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII, 5), 2020. ISBN: 978-84-18105-22-7. 136 págs.
- Fernando RODRÍGUEZ-GALLEGO ..... 131  
 CRIVELLARI, Daniele, ed., Lope de Vega, *Barlaán y Josafat*, Madrid, Cátedra (col. Letras Hispánicas, núm. 842), 2021. ISBN: 978-84-376-4208-6. 358 págs.
- Daniel FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ ..... 140  
 GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo y Claudia Jacobi, eds., «*Que todo lo feo es malo / y bueno todo lo hermoso*». *Aproximaciones a la estética de lo feo en Lope de Vega*, Münster, LIT Verlag, 2020. ISBN 978-3-643-14744-8. 172 págs.
- Lina BOUZELBOUDJEN ..... 144  
 CAZÉS GRYJ, Dann y Aurelio GONZÁLEZ, eds., *Teatro, personaje y discurso en el Siglo de Oro*, México, Universidad Iberoamericana, 2020. ISBN: 978-607-417-665-0. 397 págs.
- Natalia PALOMINO TIZADO y Abigaíl CASTELLANO LÓPEZ ..... 163  
 GÓMEZ CANSECO, Luis, ed., Rodrigo Caro, *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, Huelva, Universidad de Huelva [Bibliotheca Montaniana], 2018. ISBN: 978-84-17066-47-5. 162 págs.
- Jorge FERREIRA BARROCAL ..... 165  
 PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Tirso de Molina en el crisol del tiempo*, Berriozar, Entre letras. Crítica y didáctica, 2021. ISBN: 978-84-17940-76-8. 219 págs.
- Julio VÉLEZ SAINZ ..... 170  
 QUEVEDO, Francisco de, *Obras completas en prosa. Volumen VII, tratados religiosos: La primera y más disimulada persecución de los judíos contra Cristo Jesús y contra la Iglesia, en favor de la sinagoga; Epítome a la vida de Fray Tomás de Villanueva; Sobre las palabras que dijo Cristo a su santísima Madre en las bodas de Caná de Galilea; Lo que pretendió el Espíritu Santo con el Libro de la Sabiduría y el método con que lo consigue; Declamación de Jesucristo, hijo de Dios, a su eterno Padre en el*

*huerto, a quien consuela, enviado por el Eterno Padre, un ángel; Homilía de la Santísima Trinidad; Homilía a la Santísima Trinidad; La constancia y paciencia del santo Job, en sus pérdidas, enfermedades y persecuciones; El martirio pretensor del mártir; Providencia de Dios padecida de los que la niegan, y gozada de los que la confiesan: doctrina estudiada en los gusanos, y persecuciones de Job; Que hay Dios y providencia divina; Textos atribuidos; dirección de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2018, LXXI+ págs. 1118. ISBN: 9788497408097.*

QUEVEDO, Francisco de, *Obras completas en prosa, Volumen VIII: Elogios, polémicas y juicios literarios; España defendida, y los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos; Al Padre Juan de Pineda, de la Compañía de Jesús; La perinola al doctor Juan Pérez de Montalbán, graduado no se sabe dónde; en lo qué ni se sabe ni él lo sabe; Censuras y elogios de obras ajenas; Comento contra setenta y tres estancias; Censura del tratado que Don Francisco Morveli publicó en favor del patronato de Santa Teresa, dirección de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2020, XC+996 págs. ISBN: 9788497408561.*

# ARTÍCULOS





# ¿LA INDEFINICIÓN COMO MARCA GENÉRICA DE LA EPÍSTOLA EN VERSO? ORÍGENES, PROBLEMAS Y PRAXIS

J. Ignacio Díez  
Universidad Complutense de Madrid (España)  
[igdiez@ucm.es](mailto:igdiez@ucm.es)

Recibido: 12 de abril de 2021  
Aceptado: 2 de mayo de 2021  
<https://doi.org/10.14603/9A2022>

## RESUMEN:

La proximidad entre sátiras y epístolas en Horacio tiene su reflejo en la poesía española de los Siglos de Oro, pero no su reproducción exacta. Ese origen complejo de la epístola se une a otros problemas, como la proyección pseudobiográfica o la cuidada organización de las epístolas en dos libros. El género epistolar, en prosa y en verso, se caracteriza, además por una variabilidad extrema, de modo que más allá de la presencia de un destinatario no parece posible encontrar características siempre compartidas. La apariencia epistolar no sirve para adscribir un poema a un género tan variable. Con todo, los poetas de los siglos XVI y XVII así como la crítica actual identifican un conjunto epistolar estable en los Siglos de Oro

## PALABRAS CLAVE:

epístola, sátira, Horacio, Siglos de Oro.

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

Número 9 (2022) / ISSN: 2297-2692

**unine**

UNIVERSITÉ DE  
NEUCHÂTEL

Institut de langues et  
littératures hispaniques

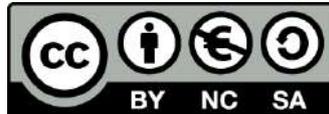
## INDEFINITION AS A GENERIC MARK OF VERSE EPISTLES? ORIGINS, PROBLEMS, AND PRAXIS

### ABSTRACT:

The proximity between satires and epistles in Horace has its reflection in the Spanish poetry of the Golden Age, but not its exact reproduction. This complex origin of the epistle joins other problems, such as the pseudobiographical projection or the careful organization of the epistles in two books. The epistolary genre, in prose and verse, is also characterized by extreme variability, so that beyond the presence of an addressee it does not seem possible to find characteristics that are always shared. The appearance of epistolarity, moreover, does not serve to ascribe a poem to such a variable genre. Nevertheless, sixteenth- and seventeenth-century poets as well as the current critics identify a stable epistolary group in the Golden Age.

### KEYWORDS:

Epistle, Satire, Horace, Golden Age.



## 1. VARIEDAD Y VARIETADES EN HORACIO

Si en principio no es sensato poner en cuestión que las *Epistulae* de Horacio son el basamento lejano del renacer de la epístola en los Siglos de Oro, tampoco lo es dudar de su influencia directa y próxima en el mismo proceso. Las *Epistulae* proporcionan a la epístola poética en la España de los siglos XVI y XVII sus características esenciales y también un fardo de problemas, muchos de los cuales, dicho con humor, son mucho más medulares que ellas.

Uno de esos problemas —y no menor, aunque no es el que más atención ha reclamado— es el asunto de la proyección biográfica, que también se puede reformular como la cuestión de la sinceridad (o de la máscara, según). Las epístolas han sido alabadas por ofrecer aspectos de la vida de los autores, en marcado contraste con la opacidad biográfica que, de manera aparentemente paradójica, define a la poesía petrarquista. Es más, las epístolas están a menudo esmaltadas de elementos costumbristas que permiten al lector *ver* la vida en torno al poeta. Sin embargo, esta supuesta sinceridad epistolar debería cohonestarse con la también evidente ficcionalización de las epístolas, rasgo que sitúa a las epístolas en el venero netamente literario. Basta comparar el contenido de cualquier carta en abstracto con las declaraciones que pueda incluir una autobiografía para que salte de inmediato la alarma: si nadie aceptaría sin más que las confesiones, las memorias, los «libros de la vida» (Díez, 2015), etc., estén poseídos por una verdad tal que su contenido sea una suerte de exudación milagrosamente biográfica, ¿por qué parece imprescindible conceder ese inmenso privilegio a las cartas? Es cierto que el tipo de carta puede marcar una diferencia decisiva, pues la correspondencia confidencialísima o la que revela secretos (por exigencias personales, religiosas, militares, diplomáticas, etc.), por ejemplo, podría estar tocada por una suerte de presunción de veracidad, aunque incluso en esos casos habría que revisar cuidadosamente los contextos y, sobre todo, cotejar los datos con otras fuentes fiables para determinar si lo que parece verdad realmente lo es. Pero en la epístola en verso, habitualmente destinada a la imprenta y, por ello, con una interesante mezcla de tono confidencial y privado<sup>1</sup> y, al mismo tiempo, de

<sup>1</sup> «The artistic problem, however, is clear. It was to unite two elements, the personal and the public, into a harmonious whole, that is, to preserve the measure of personality and individuality and a certain degree of spontaneity, and at the same time to introduce a considerable element of a kind that would be interesting to a general reader. The easy confidence which characterizes the best private letters is so delicate that it almost surely disappears if it is known to the writer that the letter is to be read by others than the person addressed» (Morris en Horacio, 1968: 109). Morris distingue entre «carta» y «epístola»: «Other Epistles, in which there is little or no philosophy, show less directly, but not less plainly, that they are not letters; for a letter is written to one

exposición a las miradas públicas de igual modo que en las autobiografías escritas para su publicación, conviene ejercer un saludable grado de sospecha sobre la personalidad que allí se desnuda, no solo ante sus amigos y corresponsales más directos, sino ante la mirada de un público curioso y general<sup>2</sup>.

Si puede aceptarse que «tratándose de la carta, es obvio que normalmente esta no supone una construcción ficticio-narrativa y desde tal ángulo no aspira consciente o explícitamente a ese carácter literario que la novela de entrada consigue» (Guillén, 1998: 184), lo cierto es que la propia versificación ya aísla ese grupo de cartas (o epístolas) de las demás. La versificación sí es un signo inequívoco de literaturización, aunque esta pueda estar más o menos conseguida: como en el resto de los versos, aquí también hay que distinguir entre poemas y versificaciones, aunque en todo caso la medida, el ritmo, la rima y demás elementos poéticos siempre testimonian una voluntad literaria. Por ello, si las epístolas en verso aspiran a (y generalmente consiguen) la condición de literarias, el que haya un grado de ficcionalidad no constituye, en estos textos, el ingrediente esencial para partir ese extenso mundo epistolar en dos conjuntos, tal y como podrían querer los teóricos de lo literario. No por eso, sin embargo, el elemento ficticio (que no tiene aquí el papel «literaturizante» del que inviste a los textos en prosa) puede ser despachado como carente de interés, porque si reconocer el carácter literario de un texto es en los estudios que se centran en la literatura un evidente paso propedéutico para dibujar el objeto de estudio, determinar el grado de ficcionalización del posible autorretrato o de los demás *personajes* no es en absoluto baladí, y no solo para Horacio. «La carta es a muchos niveles una liberación. El escritor puede ir configurando una voz diferente, una imagen preferida de sí mismo, unos sucesos deseables y deseados, y en suma, imaginados, pero con mucho cuidado, dentro del mundo corriente y cotidiano de los destinatarios y de los demás lectores» (Guillén, 1998: 185). Incluso puede recrear datos ciertos o inventar hechos para armar una imagen muy positiva del emisor.

En el concreto (y originario) caso de Horacio, la crítica actual ha desmontado algunas de las imágenes que se habían construido sobre un Horacio muy idealizado, en buena parte por sí mismo. En su caso, como en todos los demás, es obvio que

---

person, an epistle is written as if to one person, but with the expectation that it will be read by many» (1931: 113).

<sup>2</sup> Lo que se afirmaba hace más de medio siglo hay que manejarlo hoy con cuidado: «Boscán's *Epístola* stands out among his other works by its closeness to real life, to Boscán's own life» (Reichenberger, 1949: 2).

«las afirmaciones del propio poeta hay que leerlas con una buena dosis de desconfianza» (Silvestre en Horacio, 1996: 9). El hijo de un liberto no es exactamente el hombre humilde que se dedica a escribir versos para mejorar su situación económica, pues «Horacio pudo poseer hasta cinco bienes raíces, obtenidos quizá por efecto de su prestigio poético, o quizá simplemente gracias a su saneada posición económica» (15). Incluso los ideales que se desprenden de la poesía estoica de Horacio pueden explicarse no solo desde las lecturas, sino desde la pasión por fabricarse una imagen pública. Es lo que podría ocurrir con el conocido tópico de la vida retirada, pues «que Horacio haga hincapié en que su ideal es la vida retirada en el campo responde a una calculada estrategia de presentarse bajo una luz no política» (18).

Pero no es este el principal problema que lega Horacio a la posteridad epistolar, sino la intrincada y estrecha relación que une las epístolas a las sátiras. Más allá de la nomenclatura, los límites entre la sátira y la epístola no parecen, pues, tan perfilados como inicialmente quizá cabría pensar (dos nombres, dos géneros). Las consecuencias para las literaturas romances serán importantes, pues en Horacio parece que la principal diferencia entre unas y otras, sátiras y epístolas, se salva o puede salvarse con la cronología: primero, el Horacio más joven escribe dos libros de sátiras; después, el Horacio maduro escribe dos libros de epístolas. Ambos quedan subsumidos bajo el nombre de *Sermones*, pero ¿se pueden distinguir las epístolas de las sátiras por algo más que la mera cronología<sup>3</sup>? Parece que la pregunta tiene dos respuestas posibles y en ellas se bifurca la crítica.

Entre los partidarios de la fusión de sátiras y epístolas en un género único se halla Pozuelo Calero, cuyas ideas, además, dedican una particular atención a la literatura española (1993b y 2000). La base de la argumentación es que «la Epístola comparte todos los rasgos distintivos de la Sátira», lo que no impide que, a su vez, la epístola añada «algunos rasgos propios: el discurso adquiere forma de carta, el destinatario es una persona concreta, y el argumento da cabida a noticias concernientes a autor y destinatario» (1993b: 842). Pero queda claro que esos «rasgos

---

<sup>3</sup> «Horacio denominó a sus sátiras sermones ('charlas') y con ello reveló otra de sus fuentes de inspiración, la *diatriba moral*, un género literario puesto en circulación por lo predicadores cínicos, que trataba los temas morales desde un punto de vista popular»; pero «aun permaneciendo fiel a la empresa augústea, Horacio luchó por mantener el distanciamiento y conservar la libertad. Ahí es donde puede estar la clave de la composición de las *Epístolas*, que marcan su último período creativo» (Silvestre en Horacio, 1996: 35 y 20).

propios»<sup>4</sup> no permiten distinguir a una de otra, ni tampoco sirven para crear un género nuevo, pues solo hay un género:

*Satira* es el nombre universal del género, en tanto que la denominación *sermo* la emplea Horacio como sinónimo de sátira; en cuanto a *epistola*, mantiene una oposición privativa con los dos términos anteriores, ya que designa exclusivamente las composiciones así tituladas, en tanto que aquéllos designan las composiciones de los dos primeros libros de sátiras y además, en razón de su uso como término no marcado, la epístolas: SATIRA (-) = SERMO / EPISTOLA (+). (844)

Por encima del seguimiento de las tesis de Rivers, y por encima también del recuerdo de los poetas neolatinos que escriben epístolas<sup>5</sup>, lo más importante ahora es la distinción que establece Pozuelo Calero (siguiendo a Maestre Maestre) entre dos tipos de epístolas en los humanistas<sup>6</sup> que escriben en latín: epístola horaciana (en hexámetros) y carta en verso (en dísticos elegíacos). Ambas emplean referentes distintos: Horacio en las primeras; Claudiano, Ausonio y Ovidio en las otras (2000: 62). La tesis que se defiende es que “las epístolas horacianas no son cartas [...] son sátiras, lo mismo que lo son sus *Sermones*” (2000: 63), pues, una vez más, la afirmación se sustenta en el axioma de que entre sátira y epístola las diferencias no son sustanciales<sup>7</sup>. Todo, pues, son sátiras en Horacio, aunque unas son impersonales y otras no. Parecería que lo nuclear del género, donde se concentran los caracteres

<sup>4</sup> «Todos sus rasgos se realizan por igual en unas y en otros: el monólogo de carácter personal y polémico del autor, el argumento referente a la realidad cotidiana, con alusiones a personas y lugares conocidos, la inserción de episodios narrativos breves como fábulas y sucesos históricos y mitológicos, la intención moralizadora [...] y el tono humorístico. La única diferencia es una convención formal irrelevante al género: que las epístolas están dirigidas a un personaje determinado» (Pozuelo Calero, 1993a: 46)

<sup>5</sup> Hernán Ruiz de Villegas, Juan de Verzosa (cuatro libros, de 1573), el canónigo Francisco Pacheco (con dos sermones manuscritos editados también por Bartomolomé Pozuelo Calero), etc.

<sup>6</sup> La comunicación humanista es decisiva en la recuperación de la epístola en el Renacimiento y sin duda es un elemento importante en el renacer de la variedad de la epístola en verso, en latín y en español. Guillén enumera hasta siete modelos epistolares que tienen mucho éxito, al mismo tiempo, en la primera mitad del XVI, lo que sin duda potencia la presencia de todas y cada una de las formas en un triunfo de la epistolaridad, y ahí hay que colocar el nacimiento de la moderna epístola en verso (2000: 119).

<sup>7</sup> «Los partidarios de considerar que Horacio crea un género nuevo con sus epístolas aluden a diferencias como la disminución (que no desaparición) de alusiones a individuos reprobables, el descenso de agresividad y un tono más intimista [...] Las epístolas de Horacio son, por tanto, sátiras con la peculiaridad de que se presentan como una carta a una persona concreta, en lugar de un discurso a un auditorio impersonal [...] Por consiguiente, del mismo modo que a una novela en forma de carta no la llamamos carta, sino, en todo caso, “novela epistolar”, y a una elegía en forma de carta “elegía epistolar”, llamaré a esta forma literaria “sátira epistolar”, para distinguirla de la carta en verso y evitar los equívocos que han oscurecido la cuestión» (2000: 68-69).

que tienen que ver con los contenidos morales, está ya en la sátira, mientras que lo epistolar es una modalidad que se apoya únicamente en la fijación de un destinatario concreto. La sátira sería una crítica general, mientras la epístola sería también una crítica que se comparte con ese destinatario<sup>8</sup>.

Sin embargo, el argumento puede enfocarse desde otra perspectiva, pues, al menos en España, la epístola tiene una descendencia que la sátira no tiene, lo que podría implicar que lo central en este supuesto género único sea precisamente el discurso personal, mientras lo accesorio es el grado de crítica (o de sátira) que se ejerce<sup>9</sup>. Y, además, está claro que en España sí hay un desarrollo diferente de la epístola poética moral, basada en el referente horaciano, que puede distinguirse (habitualmente) de los versos satíricos. Por último, la nota impersonal de los contenidos filosóficos no aparece siempre, pues, en la epístola de Diego Hurtado de Mendoza a Boscán, si bien la reflexión sobre el *aurea mediocritas* podría ser considerada general, parece difícil que esa epístola pueda ser enviada a alguien diferente de Boscán: las relaciones de amistad no solo justifican el envío, sino también que la carta tenga los contenidos que tiene. Por otro lado, la exposición del ideal de vida retirada y mediocre está adobada con notas personales que van mucho más allá de lo general. La participación de la amada, la poética Marfira, parece poder darse únicamente en el contexto de una amistad, del mismo modo que las confesiones del pequeño filósofo, y casado, que es Boscán, responden al mismo tipo de intercambio. Creo que aquí Rivers está muy acertado, cuando desarrolla la idea de que el enlace entre lo general o abstracto y lo personal<sup>10</sup> constituye un rasgo decisivo de la epístola (que él llama horaciana; 1954: 182).

Hay un segundo grupo de estudiosos que sí pueden distinguir entre las sátiras y las epístolas de Horacio a través de caracteres literarios específicos. Antonio Alvar forma parte de ellos y en su exposición utiliza una pregunta que indaga en los siempre complicados orígenes: «Y ¿qué ocurre con las *Epistulae*? ¿Cuál es el modelo literario deliberadamente buscado por Horacio, si para nosotros él es el iniciador de esta suerte de carta poética?» (1994: 109). Ese modelo está constituido, nada menos,

<sup>8</sup> La sátira utiliza también elementos epistolares y el más evidente es el destinatario: «The custom of dedicating a poem to an individual by a direct address, as Horace inscribes his first satire to Maecenas, is an approach to the epistolary form» (Morris en Horacio, 1968: 9).

<sup>9</sup> Muy sutil es la propuesta de Sobejano, que sí distingue entre ambos tipos de poema: «sátiras dirigidas, sí, a destinatarios, pero éstos no funcionan como partícipes del comentario que acerca del mundo y de la vida toda relación epistolar construye, sino como reos de la culpa fustigada» (1993: 17)

<sup>10</sup> Uno de los pares de opuestos que maneja es este: *personal framework/impersonal subject-matter*.

que por las propias sátiras del venusino, de modo que las epístolas se basan en las sátiras y mantienen con ellas unos evidentes nexos, lo que no permite, sin embargo, que puedan confundirse:

Pero, convendría evitar, al menos en el caso de Horacio, la identificación total entre *sermones* y *epístolas*; éstas nacen, sin duda, como desarrollo de aquéllos y comparten tanto metro y temas como, en buena medida, lengua y estilo; sin embargo, el abigarrado tapiz de las sátiras —haciendo honor al origen del género— y su ritmo dramático, acentuado como hemos dicho en las dialógicas del libro II, dan paso en esta nueva obra a un conjunto importante, es cierto de temas, pero, sin duda también, seleccionado con mayor cuidado y presentado con sencillez no exenta de solemnidad a veces y, desde luego, con un tono serio más evidente [...] Las epístolas han extraído la quintaesencia de las sátiras y se elevan sobre ellas; pero la frontera entre la condición hipotextual o architextual de *sermones* no es fácilmente perceptible. Se diría que estamos asistiendo a la mitosis de un género literario, cuyos resultados serían dos tradiciones divergentes, una, que recupera en los satíricos posthoracianos la esencia del género inaugurado por Lucilio; otra, que desarrolla ya desde Horacio las extraordinarias posibilidades de una nueva forma expresiva de tono más personal. (Alvar Ezquerro, 1994: 112-113)

Más recientemente de Pretis discute las diferencias entre ambos tipos de *sermones* en un apartado que encabeza con la pregunta del millón: «The problem of genre: are the *Epistles* satires?» (2004: 99-107). Constata que aunque «the style of the *Epistles*, like that of the *Satires*, is linked to the language that was spoken in the city, in the letters it is less extreme or obscene; there is less parody, more irony; more musicality than in the *Satires*» (102). Encuentra que la diferencia fundamental es de tono («toward his addressees, toward the world, himself and his text») y que «that difference of attitude is nothing else than a difference of genre» (103). Además, en las epístolas la distancia del destinatario implica que solo se escuche la voz del poeta, a diferencia de esos divertidos diálogos de las sátiras; tampoco están en las epístolas los dos modelos (el negativo del otro y el positivo de la voz poética), sino que ahora «it is Horace, to some extent, who lives two extremes in his own life and personality [...] in an oscillation that, again, is linked to the paradoxical quality of the letter form» (104). No niega que haya elementos satíricos en las epístolas, pero son la mera presencia de elementos subordinados en otro sistema. Discute también la asimilación de ambos bajo *sermo*, en el sentido de que se oponen a la lírica, pero no porque sean el mismo género, sino porque comparten un «level of diction» (107).

Ese cambio de tono, que justifica la existencia de un nuevo género, se debe básicamente al cambio en los destinatarios, pues ahora Horacio no se dirige a cualquiera, como en las sátiras, sino a «the educated class»: «Horace's sense of stylistic decorum leads to suppress some of the tendencies that reflect spoken conversation in the *Sermones* in favor of a more regulated rhythm of the written language in the *Epistles*» (Knox, 2013: 543 y 545), lo que supone un menor uso de coloquialismos y arcaísmos (o la utilización de un estilo medio, diría yo), «to reproduce the discourse of educated persons on serious topics» (545).

Varo Zafra traza con mano muy firme las diferencias entre sátira y epístola en su estudio de dos epístolas de Diego Hurtado de Mendoza:

Junto a estos rasgos comunes también hay en la propuesta horaciana importantes diferencias entre ambos géneros: las epístolas incorporan un componente de balance vital del que carecen las sátiras. En la epístola desaparecen las obscenidades ocasionales, una buena parte del humor y el tono polémico de la sátira, sustituidos ahora por la invitación al destinatario amigo a discurrir conjuntamente en la indagación de la sabiduría práctica, la *phronesis* en términos aristotélicos, que tiene por objeto la búsqueda de la felicidad entendida como ejercicio del intelecto conforme a la virtud (Aristóteles, *Ética* 1100b). En la epístola, el poeta no solo se ocupa de la búsqueda de la verdad conforme a los modos de vida estoico epicúreos, sin preocuparse demasiado de las contradicciones filosóficas en las que pueda incurrir, sino que también medita sobre su propia experiencia vital al tiempo que renuncia a la poesía lírica. (2017: 65).

Hay, pues, una distancia entre la sátira y la epístola (frente a los estudios más tradicionales<sup>11</sup>), o, si se prefiere, en los textos hay un predominio de uno o de otro

<sup>11</sup> «Older treatments of the Epistles tended to stress their similarity with the earlier collections of satires, in metre, style, presentation of argument, and choice of topics, sometimes minimising the originality of the new book. Indeed, the link with the Satires is very important, and close echoes of the earlier collection are numerous and significant. Several satiric themes are picked up in the Epistles, although the crudest and most diatribic have been left behind [...]. But above all, the poetic mask donned by Horace is different. The poet no longer strolls about the city, seeking out occasions for laughter or censure at the expense of ridiculous maniacs, or even of himself; and the choice and treatment of a topic are conducted with a friend's wish or need in mind, not as points on the diatribic have been left behind» (Ferri, 2007: 126). Resulta muy interesante que Rivers, en su fundacional trabajo, cite *Epist.* II, 2, 58-60 («Denique non omnes eadem mirantur amanti: / carmine tu gaudes, hic delectatur iambis, / ille Bioneis sermonibus et sale nigro», y explica que «the last line refers to satire», 1954: 176). De hecho, en su opinión, los *Sermones* son «preludes to his *Epistolae* (20 B. C.), in which his personal style is at last fully developed», con cita de Hendrickson que ve en las epístolas un proceso que culmina —y traduzco literalmente— en la perfecta urbanidad y encanto de las cartas (176). «Horace has matured: *non eadem est aetas, non mens* [...] (1.4) and his opening regret at aging helps to explain his mellow sympathy with

polo, de modo que no es necesario confundir o hacer equivaler los dos géneros, tendencias o principios: dos polos sí, pero dominio o predominio de uno, que inclina el texto hacia uno de ellos (Guillén, 1988). Ya los propios autores de los Siglos de Oro parecen distinguir muy bien entre ambos géneros, modalidades o polos, como ocurre en un poema del príncipe de Esquilache que responde a Bartolomé Leonardo de Argensola (y que comienza así: «Señor Rector, razón será que pruebe / con más alegre musa a responderos / que a lo que vuestra carta se le debe»). Sobre el poema Blecua anota que «la carta del rector era tan sesuda “que fuera muy posible no entenderla” y por eso [el de Esquilache] escribe una sátira (“va de sátira, pues, aquesto es hecho”, v. 28), y no deja de burlarse con gracia de las sátiras contra la Corte» (1993: 21), pero el tono elevado de la epístola se contrapone a la facilidad de la sátira, lo que supone, dicho de otro modo, que la epístola no es lo mismo que sátira y, aunque evidentemente hay o puede haber un problema cuando la sátira sí busca un destinatario personal, característica esta que siempre reviste una epístola, incluso en ese caso, el príncipe de Esquilache distingue entre una y otra<sup>12</sup>.

Pero, con independencia de su origen, con independencia de la relación (de confusión o de distinción, según los gustos, como se ha visto) entre sátira y epístola, conviene distinguir, a su vez, entre el género latino y su desarrollo en España, pues se trata de dos sistemas literarios diferentes en los que las efectivas relaciones de oposición (que decían los viejos estructuralistas) se establecen en función de diferentes elementos (marcados y no marcados). El legado horaciano a la posteridad incluye, además de sus textos, otros problemas de interés, derivados del hecho de la composición de numerosas epístolas, y no una sola, como ocurre en algunos poetas españoles de los Siglos de Oro. El modelo de Horacio es múltiple, pues a la variedad de sus veintitrés epístolas hay que unir el modelo que supone publicarlas en dos libros ordenados en una estructura determinada, de modo que, como el *Canzoniere* de Petrarca, es posible seguir a Horacio al componer un libro epistolar o al ordenar un conjunto de epístolas, como hará Lope de Vega en dos de sus misceláneas, en *La Filomena* y en *La Circe*, mientras otros poetas españoles simplemente elaboran un conjunto epistolar que no llegan a organizar porque no lo publican, como ocurre con Hurtado de Mendoza y con Cetina, por ejemplo. Muy lejos de estos modelos están Garcilaso y Boscán. Y algunos de estos poetas solo escriben una epístola y

---

his addressees and eliminates the mockery that sometimes alienates in the early Satires», aunque las epístolas mantienen su poder narrativo, las fábulas “and satiric social vignettes” (Fantham, 2013: 409).

<sup>12</sup> Sin embargo el juego continúa, como indica D’Agostino, en la búsqueda de la confusión de sátira y epístola (2009: 147-148). Véase también Ruiz Pérez, 2000: 336-339.

ninguna sátira o diferencian muy bien entre unas y otras, mucho más allá de las dos etapas vitales que servían para trazar la división en Horacio.

La organización en libro permite entrever dos caras de un mismo problema y que podrían formularse rápidamente acudiendo a dos nuevos polos: unidad y variedad. Es cierto que la unidad de un corpus epistolar queda garantizada por la propia autoría, como indica Prieto, «de un mismo emisor que se crea en un particular lenguaje literario» (1996: 97). Pero, por encima de ese indiscutible criterio, puede haber factores estructurales más específicos, sobre todo en un poeta que ha organizado él mismo sus epístolas. Horacio compone dos libros de epístolas repartidos nada simétricamente: veinte en el primer libro y tres (que son realmente extensas) en el segundo. Quizá no es casual que uno de los hitos importantes en el camino que lleva de Horacio a la epístola moderna, Petrarca, también haya organizado sus epístolas (ahora en prosa) como libro<sup>13</sup>. Esta *dispositio* de las epístolas sí es uno de los problemas críticos importantes, como indica Armstrong: «The first book of epistles is an even more subtle exercise than the *Satires* in the composition of poems that both make sense in themselves and gain immensely in power and force if read as a series from beginning to end» (1989: 117). Y si aceptamos el aserto, esta sería otra característica que separa las epístolas de las sátiras: la conectividad. Enumera Armstrong los que en su opinión son los cuatro temas o elementos relacionados que vertebran el libro I: la filosofía (que Phillip K. De Lacy llamó «disjunctive truth»), Roma y su finca en Sabina, la amistad (en el sentido romano, que implica al patrón y al cliente) y el proceso de envejecer (217-222).

Junto a la unidad se halla la variedad de veintitrés epístolas, buena parte de ellas caracterizada por el contenido moral o filosófico, combinado con la amistad y el sentido del humor<sup>14</sup>. Pero no todas las epístolas son morales<sup>15</sup>, y en ese caso, los

<sup>13</sup> «[...] la decisión de reunir un libro o conjunto estructurado de epístolas familiares [...] Un libro, como los poéticos de Horacio, Virgilio, Propertio u Ovidio, pero de prosas epistolares. Se trata de una cualidad formal o estructural, en un sentido no exclusivamente verbal o microlingüístico de estos adjetivos, conjunto silencioso de interrelaciones, que señala también que la obra es literatura» (Guillén, 1998: 211). Horacio no es teóricamente el único modelo epistolar, aunque se revela como, de hecho, el más influyente en la epístola en verso. Sin embargo, para señalar las distancias con el proyecto de Horacio, hay que recordar que el desarrollo epistolar en prosa de Petrarca tiene su origen en el hallazgo de las epístolas en prosa de Cicerón y que en alguna de las *Epystole* o *Epístolas métricas* Petrarca se escribe a sí mismo (en I, 14, «Ad se ipsum»: Petrarca, 2011: 466-475).

<sup>14</sup> Variar, en un sentido muy amplio, parece ser una nota esencial del poeta latino: «Horacio es un maestro de ambigüedades. Republicano y augústeo, moralizante y descreído, lírico y vulgar, su texto desconcierta por la variedad proteica de reverberaciones» (Silvestre en Horacio, 1996: 48).

<sup>15</sup> En el comienzo de la primera epístola, del primer libro, Horacio parece marcar un antes y un después: «nunc itaque et versus et cetera ludrica pono: / quid verum atque decens curo et rogo et omnis in hoc sum» (vv.

que pudieran hacer equivaler horaciano y moral le estarían negando el pan y la sal al creador del género. Tampoco me parece adecuada la división de las epístolas que defiende Rivers (con el apoyo de Morris), en dos grupos: las largas y morales frente a las cortas y más frívolas, o simplemente «familiares»<sup>16</sup>. La epístola I, 9 es toda una carta de recomendación, imitada en nuestra literatura por Luis Barahona de Soto<sup>17</sup>; la epístola II, 3 es uno de los más famosos tratados de poética de la antigüedad: en él la moral tiene también su hueco, pero no puede definirse ni como una epístola moral, ni como una epístola breve; una invitación a cenar, como I, 5, ¿es una epístola? ¿es una epístola frívola? ¿es familiar?; una carta a su mayordomo (I, 14) ¿es moral o familiar?; manifestar el orgullo por sus creaciones literarias (en I, 19) también parece escaparse de clasificaciones duales. Expresa muy bien la continua *variatio* horaciana Ponce Cárdenas cuando afirma:

Como es sabido, el *liber* I de las *Epistulae* de Horacio acogía en sus veinte cartas una diversidad de tonos y temas que oscilaban entre la serena *laus rursis* de la epístola X y la escueta *vocatio ad cenam* de la V, entre la ligera petición de noticias acerca de la *cohors amicorum* de Tiberio (ep. III) y el encargo puntual de llevar los propios *volumina* al emperador Augusto (ep. XIII). (2002: 214)

No extrañaré, en medio de la variabilidad horaciana y de los horacianistas, que otro intento de búsqueda haya sido más general, más abstracto al pretender apresar no los géneros horacianos concretos, sino una suerte de «horacianidad». «¿Qué es lo horaciano?» es la sugerente pregunta que se formula Martínez San Juan (1996), aunque probablemente los resultados no van más lejos de lo ya expuesto.

El modelo de Horacio es ciertamente complejo, pues crea un modelo de sátiras y epístolas, forma un sistema de proyección pseudobiográfica, compone dos libros de epístolas cuya unidad es poco evidente y caracteriza a las epístolas por su

---

10-11). ¿Realmente es cierto que «sólo me interesa saber qué es la verdad y la moral» (en la versión de Silvestre)? ¿Es un esfuerzo sostenido?

<sup>16</sup> Núñez Rivera separa «dos modelos epistolares definidos desde la Antigüedad, según tema y tono, a saber, la modalidad familiar (íntima y ligera, libre, de *soluto animo*) y la modalidad severa y grave de signo filosófico» (2000: 293). En una perspectiva diferente Castillo distingue hasta cinco tipos básicos en la antigüedad: las cartas mensaje, intercambio, tratado y proemio, más las de «ficción poética» donde se incluyen las de Horacio y Ovidio (1973: 437), pero «the history of the epistle as a literary form is not yet wholly clear [...] In verse the historical sequence is even less clear» (Morris en Horacio, 1968: 9). Véase el «Appendix. The origins of the epistolarity genre in Latin literature», en de Pretis (2004: 33-37).

<sup>17</sup> La «Carta al duque de Osuna», de Barahona de Soto, tiene 25 versos y es una paráfrasis de I, 9 (Díez, 2002).

falta de caracterización (lo que es una interesante paradoja, por lo menos). Si de las epístolas de Horacio «la más importante [...] es la *Epístola a los Pisones*, más conocida como *Ars poetica*» (Vinatea Recoba, 2009: 42), supongo que es por ser la más leída o la más citada, pero si hay que cultivar una hipérbole creo que lo mejor es citar esa fabulosa exageración que Guillén reelabora a partir de otra muy conocida sobre el magisterio y la influencia de Platón: «Decía Whitehead que la historia de la filosofía es una nota a pie de página, una *footnote*, puesta al pensamiento de Platón. Pasando ahora a la epístola en verso, no sería del todo descabellado reconocer que es una nota relativa a la poesía de Horacio» (1998: 211).

## 2. PROBLEMAS LÓGICOS Y EPISTÉMICOS

La primera característica de la epístola en verso que suele destacarse, como hace Matas Caballero para la específica producción de Lomas Cantoral, es «la variedad de registros, la libertad y flexibilidad» (2002: 273-274). Sin embargo, lo que podría y debería (y así se ha entendido) ser un comienzo prometedor a menudo desemboca en la más clara indefinición, o si se prefiere, en un problema epistémico. ¿Cómo definir un género que se define por su indefinición<sup>18</sup>? Una cosa es variar, aceptar numerosas desviaciones (como ocurre con la novela, desde sus comienzos hasta hoy) y otra muy distinta es tratar de perseguir un género que carece de núcleo duro o de mero núcleo y que, además, todas sus posibles características son discutibles.

Por un lado hay que tener en cuenta que el propio género epistolar, y no solamente el que se refiere a textos en verso, es un género fronterizo<sup>19</sup>, pero, por otro lado, es importante valorar el doble nacimiento de la epístola en España: que los tres poetas más significativos del primer petrarquismo se acerquen al género con dos propuestas distintas (una, la del más emblemático o genial; otra, de los dos amigos cuya confluencia parece fundar la opción más seguida) no es un efecto de la casualidad, sino una manifestación (la originaria en España) de que el género es

<sup>18</sup> Estévez Molinero se refiere a una «indefinición genérica de la epístola» (2000: 297). «El término *epístola* sirve para designar un texto de carácter heterogéneo en su contenido y en su forma, a diferencia de lo que sucede con otros géneros literarios, y, así, resulta del todo inasequible hacer un resumen de las materias tratadas en las cartas» (Piernavieja, 1978: 362). Sobre los problemas de definición de la sátira véase, *infra*, la nota 25.

<sup>19</sup> «Al igual que el diálogo, las epístolas, con sus interrupciones, con su tiempo de espera para responder, con sus cambios provocados por el receptor al contestar o demandar, era un género vivo de sabiduría e ingenio que voluntariamente renunciaba a la sistematización filosófica y se oponía a la severidad doctrinal del método escolástico. Y naturalmente que no eran epístolas reducidas al mutuo conocimiento de emisor y receptor nominales sino que tenían amplia o pública proyección y transmisión» (Prieto, 1986: 74).

esencialmente mutable o mutante (Díez, 2022b). Además, hablar de orígenes es un poco complicado, pues puede haber más de uno: el antiguo, el reciente, el decisivo, etc. Con la epístola habría estos al menos: Horacio (el lejano), Petrarca (el primero de la modernidad), Garcilaso (el primero en España), Hurtado y Boscán (los más imitados en nuestro país), etc. No es extraño, pues, que siempre se tenga razón cuando se habla de orígenes, a pesar de lo distintos que puedan ser y esta pluralidad de orígenes es un síntoma: ¿de una causa o de una consecuencia? En todo caso, la variabilidad de la epístola resulta innata.

Los intentos por definir los rasgos caracterizadores parten de la pieza bautismal de Rivers, continúan con el ensayístico acercamiento de Guillén, pero cuando intentan cuajar en apresamientos generales (uno de ellos Díez, 2002: 167), por cumplidos que sean, los problemas se vuelven aún más evidentes<sup>20</sup>:

Cuáles son los principios estructurantes básicos: 1/ reconocidos orígenes en el *sermo* horaciano de las *Epistulae* y *Saturae*; 2/ marco amistoso que implica un *tú* destinatario, real y extrapoemático, aunque también obviamente literaturizado, como lo está el mismo *yo* emisor en el sofisticado juego de disfraces y máscaras propio de la comunicación epistolar; 3/ discurrir poemático fluido que produce una sensación de *naturalidad*, conseguida, eso sí, por el ocultamiento (que no por la carencia) de artificio; 4/ métrica preferente en tercetos (aunque también eventualmente en endecasílabos sueltos); 5/ contenido «filosófico» (de filosofía moral) a base de un inveterado y hábil tejido de lugares comunes [...]; 6/ finalmente, es característico de la epístola el ir variando consecutivamente los dos planos entre lo personal y lo general, entre lo concreto y lo abstracto, entre lo privado y lo público; de hecho esta mezcla de planos epistemológicos es lo que permite que la epístola sea una suerte de juego de máscaras, en tanto el *yo* locutor y el *tú* destinatario son a la vez sujetos reales (que escriben o reciben una carta) y soportes doctrinales (más comúnmente el emisor). (López Bueno, 2001: 267-268)

A pesar del cuidado con que se elabora toda una tradición de características previamente fijadas<sup>21</sup>, esta larga definición no acoge a todas las epístolas en verso,

<sup>20</sup> Véanse también las tres hipótesis que formula Garrote Bernal (2002) y el otro intento de López Bueno (2002: 1891-1892, con unas características más elaboradas que en el trabajo del año anterior).

<sup>21</sup> Las que señala Rivers en Horacio son solo parcialmente exportables a las literaturas del Renacimiento. Apunta, en primer lugar, que «the most clearly and specifically literary aspect of Horace's *Epistulae* is their meter, the dactylic hexameter [...] Very often his versification is an essential part of the comic effect of his lines; in fact, the hexameter, with its epic associations, easily lends itself to mock-heroic use» (1954: 178). En tres rasgos resume Pretis la creación de Horacio: «Thus, even though Horace may have had some predecessors in the choice of writing epistolary poems, his achievement is highly original, firstly because it is closer to prosaic

ni siquiera a las supuestamente típicas horacianas (además faltan algunos de los factores que se han señalado, como la exigencia de la pertenencia al género masculino en emisor y destinatario —nota tan discutible como todas las demás<sup>22</sup>—, o la muy importante y repetida proyección personal o biográfica del autor), o idea preceptos cuya virtualidad para el análisis es muy escasa (¿cómo *medir* la característica 3?), o, simplemente, deja escapar por el costado que más se prestaría a lo objetivo (el métrico) otras epístolas que no recurren ni al terceto ni al verso blanco, pues, por ejemplo, «resulta especialmente importante que Lomas Cantoral ofreciera una epístola moral u horaciana en octosílabos, por lo que supone de apertura del modelo clásico hacia una vertiente nueva, la de la poesía de profunda raíz hispánica que tanto cultivo tendrá a lo largo del siglo XVII» (Matas Caballero, 2002: 276). Y si ni el metro sirve de característica esencial en ese abismo que parece separar el endecasílabo del octosílabo, si ni siquiera es posible establecer un catálogo de formas métricas, es que en la definición de epístola interviene una variabilidad extrema que convierte en fallidos los intentos de apresar el género bajo una definición que abarque todas sus posibilidades.

La sensación de verdad es también una característica importante, aunque, de nuevo, parece poco objetiva y efectiva para fundamentar en ella el análisis: «Es la epístola un género límite que, de cualquier forma, carga el mensaje literario de verdad» (Jiménez Ruiz, 2002: 279). El mismo Rey de Artieda clasifica sus epístolas, en 1605, como «cartas familiares. Es estilo normal y común, qual quiere Quintiliano que sea el que se escribe a los amigos» (282). Muy acertadamente Jiménez concluye del dato que es

prueba eficiente de que el género literario epistolar se había configurado plenamente en una varia tipología que resultaba común para los lectores de finales del siglo XVI,

---

correspondence (the choice of the hexametre, the metre of Horatian *sermo*, emphasizes this approach). Secondly, because it introduces into poetry the philosophical letter, and it combines it with the private one; thirdly, because it is represented by a whole collection of letters, more or less homogeneous in length, tone and style, rather than by a book of poems of which only *some* present themselves as verse letters (like in the case of Catullus and probably Lucilius)» (2004: 37).

<sup>22</sup> «La convención del género se instituye sobre la relación de amistad verdadera que une a los dos protagonistas» (Ruiz Pérez, 2000: 312). Se trata de una clave extratextual, aunque es verdad que esa amistad marca el contenido. ¿Sin amistad no hay epístola que sea horaciana? El caso de la relación de Horacio con Mecenas determina el tono complejo («ut plerique solent, naso suspendis adunco / ignoto aut, ut me, libertino patre natos», *Sat.* I, 6, vv. 5-6), aunque indudablemente la amistad es esencial en sátiras y epístolas horacianas («nil ego contulerim iucundo sanus amico», *Sat.* I, 5, v. 44).

y que nos obliga a reconsiderar los límites del marbete «horaciano» como denominador común de todas las cartas redactadas en verso desde mediados del siglo XVI. (282)

También son evidentes las limitaciones para otra característica, en principio netamente epistolar, la que encuentra en estos poemas «la posibilidad de suscitar una respuesta efectiva en el mismo código, a diferencia de lo que ocurre en la práctica totalidad de los demás géneros» (Ruiz Pérez, 2000: 312), con algunas excepciones como las preguntas-respuestas, tal y como el mismo Ruiz Pérez recuerda. Si hay una «posibilidad de suscitar una respuesta», en algún momento podría (más que debería) producirse, y así ocurre a veces (con Hurtado de Mendoza y Boscán, con Montemayor y Ramírez Pagán,...), pero no son tantos los textos que la suscitan efectivamente, entre otras cosas, porque para contestar una epístola en verso hay que ser poeta o conocer lo que podría parecer más un ejercicio profesional que una mera enseñanza de caballero renacentista y muchos destinatarios no gozan de esa bendición (todas las demás epístolas de Diego Hurtado de Mendoza permanecen sin respuesta, incluso la dirigida a Simón Silveira, que era poeta) e incluso puede no ser una condición suficiente, como ocurre con la «Epístola a Boscán» de Garcilaso, que no provoca respuesta alguna (quizá porque no lo pide: informa al destinatario de un viaje y le explica ideas sobre la amistad, pero ¿propone un tema para la respuesta, como sí hace Hurtado de Mendoza?).

Es cierto que el modelo horaciano es tan abierto que permite una amplia y poco mensurable confluencia con la vida (particularmente visible en el caso de Lope— con todas las limitaciones sobre la proyección pseudobiográfica con las que se abría este estudio) e incluso acepta las parodias de sus propios rasgos (en los Argensola, por ejemplo, o en la alabanza de la corte en Lope), pero el marco que ofrece el «horacianismo» es mucho más amplio que el marco de la «epístola horaciana»:

El cuadro del horacianismo, ortodoxo o moral y diluido o formal, brindó a los poetas del Siglo de Oro un campo de expresión en el que prácticamente, como en la vida, todo cupiera, incluso el contradecir a Horacio, antiguo maestro y nuevo amigo, en la familiaridad de una lectura que contrastar con las circunstancias vividas y poetizables por cada autor. A fin de cuentas, un poeta siempre podía aprovechar, sin que importase el paso del calendario, la línea conductora de la condición humana. (Garrote Bernal, 2002: 381)

No se puede resumir mejor, como hacen las palabras siguientes, lo que parece una enorme paradoja y es una contradicción lógica y epistémica: «Salta a la vista,

me parece, que estamos ante un género definido por una insólita flexibilidad, *capaz de atentar contra sus propios elementos constitutivos sin que su espíritu quede alterado en esencia*» (Sánchez Robayna, 2000: 141; mi cursiva). Si todo varía, ¿cómo puede conservarse el espíritu? ¿Cómo es posible percibirlo? O, de manera mucho más rotunda, ¿no supone la imposibilidad de definir un género que se caracteriza por una variabilidad total, por una indefinición absoluta? Lo cierto es que la introducción de novedades en el a veces llamado «canon epistolar (en verso)» parece alcanzar a todos los poetas y, lo que en principio no tendría por qué ser una objeción para la existencia de un género (pues, como se ha visto, es posible proponer que la variación sea considerada como su «esencia»), sí lo es en la medida en que estas variaciones atentan contra lo que deberían ser, *prima facie*, los núcleos definitorios del género. Además, que todos los poetas innoven<sup>23</sup>, y muchos lo hagan de manera radical o central, lo que revela es la ausencia de centro: es una vorágine en giro constante, en desplazamiento permanente, pues la mayoría de los cambios (si no todos) no se consolidan y corresponden exclusivamente a cada uno de los dialectos literarios.

Algunos ejemplos más, por si no bastaran los clásicos, son los de Jorge de Montemayor, Andrés Rey de Artieda y Juan de la Cueva, cuyas epístolas no han recibido mucha atención crítica. Uno de los dos estudiosos de las epístolas de Montemayor afirma:

Amplía Montemayor las posibilidades de la epístola de carácter familiar moral, por ejemplo, acogiendo argumentos de tipo devocional o edificante e introduciendo la sátira literaria como tema exclusivo de la composición o como ingrediente añadido a otros. De hecho, no es fácil equiparar ninguna de las epístolas familiares del lusitano a los modelos propuestos en 1543. (Montero, 2000: 184)

La fuerza de la cronología es aquí devastadora, pues Montemayor publicó sus epístolas en 1554 y 1558, es decir, muy pronto, muy cerca de los «modelos». Cuando Alonso analiza las epístolas que cruzan Montemayor y Ramírez Pagán, y tras pretender (como hemos hecho casi todos los estudiosos de la epístola) separar qué puede haber de horaciano y qué de novedoso, dibuja una dispersión muy resistente, pues

<sup>23</sup> Aunque habrá que contar con «ese cansancio diacrónico, que conlleva el impulso de innovar» (Garrote Bernal, 2002: 359).

las dos epístolas introducen, por tanto, varias novedades en el desarrollo del género. Es muy llamativa, por ejemplo, la completa contaminación con la égloga, así como el uso de la carta para la sátira literaria. Además, ambas composiciones carecen de los rasgos de humor tan frecuentes en las epístolas anteriores, desde el propio Garcilaso hasta Diego Hurtado de Mendoza o Baltasar del Alcázar. En Montemayor ese tono de gravedad se convierte en angustia y anticipa así la dramática interpretación que hará fray Luis del *beatus ille* horaciano. En fin, el poema de Ramírez Pagán ofrece algunas enigmáticas indicaciones sobre la vida del autor, e incorpora determinados elementos de indudable originalidad: una cierta concepción de la lectura; la idea de la pesca como actividad recreativa y, en la vertiente amorosa, el curioso eco a cuatro voces. Como ocurre tantas veces en la poesía del autor, esos aspectos se apartan de los planteamientos típicamente renacentistas, y anticipan ya las soluciones del Barroco. (Alonso, 2002: 228; Molina Huete, 2002, las fecha hacia 1560)

Las peculiaridades de las epístolas de Rey de Artieda, publicadas más de setenta años después de las tres epístolas de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso*, las señala Osuna, pues «ejemplifican en un doble sentido la capacidad del género para acoger materiales diversos» (2000: 241). Las copiosas epístolas de Juan de la Cueva son también, como era de esperar, muy peculiares: «Al margen de su contenido diverso, todas las epístolas poéticas de Cueva son auténticas cartas, o lo que es lo mismo, cartas naturales puestas en verso» (Núñez Rivera, 2000: 291), y

se puede llegar a interpretar todo el corpus epistolar de Cueva como un persistente intento de consuelo y reconocimiento, ayuda, y camaradería, solidaridad y comprensión, por parte de los amigos o personajes que, por distintas razones, considera representantes y garantes de la élite intelectual y social sevillana de la que quiere formar parte a toda costa. (292)

Es posible que ese interés tan exclusivamente pragmático las aleje de la reflexión filosófica (que recogía López Bueno en la característica 5) —aunque en Espinel se conjugan ambas notas, pragmatismo y filosofía admirablemente. Añado un último ejemplo: el extraño caso de la supuesta poetisa peruana, Amarilis, que escribe a Lope (Díez, 2021). Al discutir el género del poema es inevitable comenzar advirtiendo que el texto «supone una transgresión de la forma lírica clásica epistolar [...] una muestra de originalidad y de renovación del género» (Vinatea Recoba,

2009: 31-32). Así pues, ninguna epístola se salva, según parece, de aportar novedades, de desviarse del canon —ni siquiera las canónicas *par excellence*<sup>24</sup>—, de, en resumen, no cumplir todas las supuestas características que definen la epístola horaciana, moral o poética (pues a menudo los tres marbetes se han empleado como sinónimos, aunque no lo sean).

La teoría literaria proporciona a veces herramientas útiles, como puede ser el concepto de género analógico, que emplea con tanto acierto Viñas (2009) cuando trata de los *best-sellers*, aunque dudo que el concepto sea extrapolable más allá de la literatura de masas o de la novela y sus muchos lectores. En el caso de la epístola horaciana la creación del sintagma y del concepto es lo que, en mi opinión, ha contribuido, desde el comprensible entusiasmo, a intentar extender la idea a todo lo que sea epístola o lo parezca. Es evidente que los críticos (hablar aquí de lectores quizá no tenga tanto sentido) pueden percibir toda una serie de poemas como epístolas poéticas, pero puede tratarse de un espejismo, de una inconcreción, de un deseo, de un afán de comodidad.

### 3. LA SEPARACIÓN DE LOS SIAMESES CON «PRINCIPIOS» Y «POLARIDADES»

No solo es esencialmente indefinible la epístola<sup>25</sup>, sino que, como se ha visto en algunas opiniones, la de tinte moral también llamada horaciana se puede fundir con la sátira en Horacio. Que dos géneros del sistema literario se definan por su indefinición aboca indefectiblemente a la confusión. Si solo uno de ellos gozara de

<sup>24</sup> «Las dos que vienen considerándose realizaciones supremas del género: mientras la *Carta para Arias Montano* de Francisco de Aldana saca de sus casillas (horacianas) el género para elevarlo a cimas de misticismo contemplativo, la *Epístola moral a Fabio* de Fernández de Andrada es la más rotunda afirmación del paradigma (horaciano) fijado desde Mendoza-Boscán, en la formulación de la *dorada medianía*» (López Bueno, 2002: 1892). Es discutible el aserto sobre el texto de Fernández de Andrada, aunque tiene más interés preguntarse si es casualidad que las dos obras maestras del «género» sean de fines del XVI y principios del XVII. Creo que no. En ese período se ha desarrollado más el dominio técnico, en comparación con los textos de los orígenes, y las epístolas tienen más contenido frente a los efectos que creará el Barroco.

<sup>25</sup> Además, por si fuera poco, también la sátira goza de esa etérea condición, gracias a que es «un género nuevo con rasgos que lo hacen muy de nuestro tiempo, por su indefinición. Es un género literario “escurridizo”, que se caracteriza por no tener características propias definidas —en contra de lo normal en la literatura antigua— y deriva su material de un abanico mucho más amplio que cualquier otro género. Le vale todo tipo de comunicación humana, discurso o género literario. La sátira es género parasitario por naturaleza [...] Su tema es lo cotidiano y su estilo es la parodia de todos los demás estilos» (Silvestre en Horacio, 1996: 32). «La sátira se presenta así como un género que hace de la mezcla y de la variedad su razón de ser: lo serio y lo cómico, lo alto y lo bajo, lo bello y lo abyecto. Se trata, pues, de una forma sin forma que ocasionaba muchos problemas a los estudiosos que intentaban abarcarla en una definición cerrada» (Cacho Casal, 2004: 65).

semejante atributo, podría ser definido por ser el único que se caracteriza por no caracterizarse.

Guillén hace posible ver las diferencias en Horacio: «el poeta maduro, en pocas palabras, escribirá epístolas procurando la eficaz guía de la filosofía moral. No le basta con castigar y denunciar el vicio y el error. El poeta epistolar es el ex-poeta satírico. Al menos, tal es su intención declarada» (2000: 116). ¿Qué queda del «ex-poeta satírico» en el «poeta epistolar»? De manera lógica y epistémica puede comprobarse cómo hay una distinción, temporal y de esencia (como diría un viejo filósofo) pues ambas etapas, o ambos tipos de poeta, se suceden en el tiempo y, al marcar esa distancia (con diferente nombre) no pueden ser iguales:

Si la epístola constituye una cadena típicamente horaciana de oposiciones y polaridades, la oposición fundamental, la que incluye todas las demás, contraponen un «principio epistolar», arraigado en la prosecución de la filosofía moral, a un «principio satírico» [...] Así, el género y el contragénere se entremezclarán e incluso coincidirán en la tradición horaciana de la epístola moral del Renacimiento. (2000: 117)

La cita deja, junto a la certeza, varias preguntas. Hay, pues, dos «principios», distinguibles, «epistolar» y «satírico», que también pueden ser bautizados como «género» y «contragénere», nomenclatura que incide aún más en la no identidad, en la no confusión. Más enigmático es el final de las palabras de Guillén, donde ambos «principios» y «género»/«contragénere» «se entremezclarán» (¿se les puede distinguir entremezclados?) e «incluso coincidirán» (¿son distinguibles cuando coinciden?) en la «tradición horaciana de la epístola moral del Renacimiento» (¿es lo mismo la «tradición horaciana de la epístola moral» que la propia «epístola moral» o su desarrollo?).

Epístolas y sátiras se distancian por la amistad y el estilo, pues «el sentimiento y la práctica de la amistad conforman y hacen posible la *persona* epistolar —la formulación del aviso sin envaramiento didáctico— y aportan, sobre todo, rasgos existenciales y concretos a lo que de otra manera no sería nada más que filosofía moral en abstracto» y el estilo, muy flexible, se vale de «subidas y bajadas desde el rico vocabulario concreto de la sátira hasta las metáforas de alto vuelo del sentimiento religioso son características de la epístola moral en verso» (Guillén, 2000: 108-109). No sorprende, por tanto, que ya en la Italia de mediados de siglo XVI Ludovico Dolce, en su un tanto tardío «Discorso sopra le epistole» distinga «tajantemente entre sátiras y epístolas: “nelle Satire fu la sua intentione di levare i vitii dal

petto de gli huomini, e in queste di piantarvi le virtù»<sup>26</sup>. Pero en esa centuria, como transición, hay «duda y desconcierto» y también «innovaci3n y descubrimiento» en la confluencia de tres g3neros: ep3stola y eleg3a, frente a s3tira<sup>27</sup>.

En los textos de los poetas (dejando de lado la famos3sima *figura correctionis* que en s3 misma es una sonora prueba de las diferencias entre ep3stola y s3tira, pues ¿qu3n explicaría que el tono se est3 inclinando m3s a la s3tira cuando lo que realmente quiere es escribir una ep3stola si no pudiera distinguir entre una y otra, por contiguas que sus po3ticas puedan resultar?) tambi3n se aprecia una distinci3n. As3, con los versos de una ep3stola de Fernando de Soria Galvarro a «Lucas de Soria, can3nigo de la Santa Iglesia de Sevilla», abre uno de sus trabajos L3pez Bueno (2002):

¡O qu3nto hay que decir!, mas no conviene  
que en s3tira esta carta se convierta,  
de s3tira el estilo s3lo tiene. (vv. 154-156)

Est3 claro que en 1623 se puede distinguir entre ambas y, si se me apura, aunque puedan compartir un estilo (como aqu3), los dem3s elementos no son comunes (el tema, el destinatario, la reflexi3n filos3fica, etc.). Comp3rese con esta cita de Cairasco de Figueroa: «Lleg3, se3or Morales, vuestra ep3stola, / o, por mejor llamarle, vuestra s3tira» (S3nchez Robayna, 2000: 134) que podr3a servir para probar que un mismo texto puede ser percibido como ep3stola o como s3tira, aunque tambi3n puede usarse para demostrar que ambos contenidos se diferencian (y que aqu3 adoptar3an una suerte de peculiar *figura correctionis* en manos de un emisor que no puede «corregir», pero s3 «precisar»).

Lo fundamental es, como indica L3pez Bueno, que «el asunto tiene en la literatura espa3ola otra 3ptica que en la latina, y que en Horacio en concreto, por m3s que la ep3stola po3tica del Siglo de Oro espa3ol sea deudora, de manera directa y

<sup>26</sup> Guill3n, 2000: 116. La misma cita le sirve a Silvestre para insistir en la fusi3n y confusi3n de los dos g3neros, aunque en 3l es m3s larga: «Si come Oratio intitol3 le satire «sermoni», cos3 le seguenti nom3 «epistole», per essere scritte a persone lontane. Nelle satire fu la sua intentione di levare i vitii dal petto deglio huomini, e in queste di piantarvi le virt3» (en Horacio, 1996: 40). La diferencia, sutil, insiste en dos notas: la lejan3a del destinatario epistolar y lo positivo del mensaje (la virtud). Son, seg3n Dolce, s3tira y ep3stola como dos caras de una misma moneda, aunque queda claro que la primera tiene un valor extractivo (de los vicios) y la segunda uno curativo.

<sup>27</sup> «Para la eleg3a y la ep3stola val3a la consideraci3n de tener una premisa com3n: la necesidad de afrontar o superar una ausencia. De la s3tira se pod3a pensar que se empe3aba en lo contrario: la necesidad de negar o superar una presencia» (Guill3n, 2000: 116).

evidente, del maestro latino» (2002: 1886). Es interesante lo que «sucede con la inmensa mayoría de las composiciones satíricas: al desenvolverse en un marco epistolar, éste prima como rótulo genérico»; de hecho hay una «tendencia: la mayoría de las sátiras españolas del Siglo de Oro aparecen bajo el rubro de *epístolas*, o bien se evita cualquier denominación, sustituyéndola simplemente por la dedicatoria al destinatario» (2002: 1894), pero basta echar un vistazo a las *Sátiras* de Horacio para encontrar también destinatarios, aunque no ocupen la posición destacada de un título o aunque la dedicatoria no sea expresa antes del primer verso. Vuelve López Bueno poco después a la teoría guilleniana de los «principios», dispuesta a sacarle más partido:

En los contextos epistolares [...] el elemento satírico aparece en proporción variable, siendo más frecuente la dosificación del mismo que su presencia continuada o su ausencia total. Lo difícil en todo caso, parece ser el equilibrio entre el componente moral (o grave) y el componente satírico (o jocoso, que puede ser acremente jocoso), equilibrio conseguido excepcionalmente por Ariosto en Italia, por los Argensola en España. (2002: 1896-1897)

En esta finta para mantener a Ariosto en su mezclado pedestal (pero Díez, 2022c) es problemático considerar su excepcionalidad (como en los Argensola, lo que es aún más discutible) porque en los demás casos sí se puede distinguir qué predomina. Me parece muy importante recuperar la idea de que «la sátira es género parasitario por naturaleza» (Silvestre en Horacio, 1996: 32), pues eso obligaría, en buena lógica, a aceptar que la epístola es un género seguramente algo más definido y que en la mezcla con la sátira debe llevar ella, la epístola, el signo positivo y la sátira el negativo (Guillén, 1988: 44).

¿También los Argensola han logrado la *excepcional* mezcla de elementos epistolares y satíricos? Desde luego, hay que reconocer, con Menéndez Pelayo, que «nadie manifestó con tanta insistencia como los Argensola el propósito de imitar al Horacio de las sátiras y de las epístolas» (1885: II, 81). Sin embargo no bastan ni la insistencia ni la intención a la hora de valorar los logros, pues en ambos hermanos no está lo que sí aparece en el maestro Horacio:

Faltábales de cierto ligereza y travesura; solían apelmazarse y caer en largas divagaciones; las flechas de su sátira son pesadas más que agudas, van certeras, pero suelen entretenerse en el camino, y si no yerran el golpe, pierden parte de su fuerza y hieren débilmente, menoscabándose así el efecto final. La forma monótona del terceto [...]

Horacio posee una variedad inagotable de asuntos y de medios artísticos. La aparatosa severidad de los estoicos; la sensualidad de los epicúreos de baja estofa, personificados en Cacio; [...] todo esto aparece en las amenísimas sátiras del vate de Ofanto, rico museo de la sociedad romana en el siglo de Augusto. (1885: II, 81-82)

Muy sutilmente, pero de manera muy esforzada también, Maria D'Agostino en su defensa de la influencia de Ariosto en un poema de Bartolomé Leonardo de Argensola, que va mucho más allá de la traducción del terceto que ha encontrado, propone una dependencia más directa del aragonés con el italiano antes que con Horacio, pues «tiene menos en cuenta los modelos afines pero no coincidentes de los *Sermones* y de las *Epistolae* horacianas que el cruce entre estas dos obras modélicas operado por Ariosto y que subyace a la mayoría de los textos de nuestro poeta», sobre todo a partir de la técnica de apostrofar a los personajes dentro de las epístolas (2009: 144) y del uso de «cuentos ejemplares» aunque, yo creo que si están en Ariosto es porque antes han estado en Horacio. También se vale, siguiendo a Segre, de un rasgo que a mí me parece plenamente epistolar: «Como en los textos de Ariosto, el poeta, en el espacio de muy pocos versos, responde a la eventual pregunta que le ha sido dirigida o expresa su opinión sobre un argumento acerca del que ha sido consultado» (145). No deja de ser elocuente que la conexión con Ariosto necesite realizarse a partir de uno de los más conocidos cultivadores de la sátira en España, lo que debería servir para reforzar la distancia con respecto a una hipotética influencia del italiano en la conformación de la epístola en nuestro país. Pero lo decisivo ahora sería comprobar si sus textos encajan más en los rasgos epistolares o satíricos, tal y como los describe con tanta finura Garrote:

las *Epistulae* enderezan el estilo horaciano más que hacia el ataque satírico, hacia el ansia filosófica de hallar el bien y la verdad. Un manso humor y el ingenio configuran un ideal de urbanitas e ironía, que participa de la actitud estoica de distanciamiento (*Nil admirari*) y de la conciencia de que tampoco el poeta es inmune a las faltas que denuncia (*Ridentem dicere verum*). (1998: 188)

#### 4. CONFLUENCIAS, CONTAMINACIONES Y DELIMITACIONES GENÉRICAS

En la cuestión de la confluencia con otros géneros Dadson reitera que «la epístola, como se ha venido diciendo desde hace mucho tiempo, es un género intrínsecamente inestable, que fácilmente se contamina o de la sátira o de la elegía» (2000: 373), pero para poder contaminarse es necesaria, lógicamente, una no confusión previa, de modo que sí hay textos que se pueden identificar como sátiras,

como elegías y como epístolas. Y, de nuevo, hay que volver sobre la gran cuestión: ¿cómo definir un «género intrínsecamente inestable» y tan fácilmente contaminado?

Al comentar las relaciones de epístola, sátira y elegía Rivers se hace eco de Guillén y propone una hipotética solución que pudo darse: «Las correlaciones entre estos tres géneros habían de seguir vacilando durante todo el Siglo de Oro; quizá habrían vacilado menos si los versos sueltos se hubieran impuesto como la métrica normal de la epístola» (1992: 259). Pero ¿por qué no ocurrió? Quizá porque era innecesario, pues se distinguían bien, o, desde otro punto de vista más escéptico, porque no era siempre tan importante percibir de manera muy neta esa distinción. Sin embargo, cuando el norteamericano interpreta los famosos versos iniciales de la epístola de Garcilaso, apoyándose en Lapesa, formula una peculiar diferencia: «Creo que aquí Garcilaso hace una diferenciación entre la epístola culta, escrita en tercetos, y su propia epístola familiar, más llanamente horaciana, en versos sueltos» (1986: 57-58). En una suerte de cadena, Rivers, el fundador crítico del género «epístola horaciana» o el que lo bautiza con bastante fortuna (Díez, 2022a), se apoya ahora en Guillén, a quien atribuye el invento del contragénero (y lo asimila a un concepto más conocido, como el de sistema), y subraya que en la polaridad epístola/sátira el papel de Garcilaso y Boscán es especial, aunque intenta superarlo: «Ni Boscán ni Garcilaso nos han dejado ninguna sátira formal, pero Garcilaso la ha definido por oposición a la elegía [...] La estructura trimembre neoclásica de elegía-epístola-sátira en el siglo XVI es más compleja, e incluso más confusa, que la simple oposición binaria de sátira y epístola en la obra hexamétrica de Horacio» (1986: 58). La declaración final, con esa conocida base que reconocen los estudios clásicos, sigue alejándose de un planteamiento claro o clarificador.

Es importante distinguir las epístolas de lo que es solo una apariencia epistolar que suele otorgar la simple presencia de un destinatario. Sin embargo, las epístolas, al menos en teoría, presentan otras marcas epistolares: la despedida, un tono, una organización<sup>28</sup>, etc. Hay sonetos y canciones con destinatario y también

<sup>28</sup> A pesar del citadísimo terceto de Lope de Vega, de su epístola «A Juan de Arguijo, Veinticuatro de Sevilla. Epístola nona»: «Las cartas ya sabéis que son centones, / capítulos de cosas diferentes, / donde apenas se engarzan las razones» (vv. 253-55), idea de la que también participa Luis Barahona de Soto, en «A una vieja enamorada, amiga de moachos»: «Para mostrar primor Naturaleza, / el cielo echó sin orden las estrellas: / que en el descuido está la gentileza» (vv. 58-60, Díez, 2002).

capítulos burlescos. Aunque epístolas y *capitoli* comparten el terceto<sup>29</sup>, son cualitativamente distintos, como se aprecia bien en Mendoza: la zanahoria no es una sátira, ni una epístola<sup>30</sup>. Como admite Cherchi, «il capitolo è un genere letterario di cui non esiste ancora una storia adeguata» (2009: 27), y a pesar del cultivo de Machiavelli y Ariosto en el XVI con reflexiones morales o filosóficas, «un po' alla maniera dei sermones oraziani. Eppure il prestigio dei due autori nos bastò a creare una tradizione robusta» (27).

El prosaísmo es uno de los rasgos que históricamente más perduran en el rechazo de la epístola poética, pues es la nota que la aleja de la poesía lírica. Apoyándose básicamente en ella Núñez Rivera formula una teoría muy sugestiva que explicaría su ausencia en los tratados de poética (frente, y es muy significativo, a «su reconocimiento en la práctica en tanto que novedad, apta para dar cauce a contenidos diversos, emitidos mediante una voz diferente») y su peculiar *dispositio* segregada en impresos y manuscritos (2013: 64). Pero, junto a los modelos de los poetas que mezclan epístolas y otros versos, creo que incluso las ediciones que publican o los manuscritos que copian sus epístolas en un bloque, con el consentimiento del autor o sin él, no necesariamente demuestran una segregación denigrante. El caso de Mendoza lo probaría, pues no solo en la *princeps*, en la que poeta no interviene, sino en la mayoría de los numerosos códices que recogen casi un centenar de sus composiciones, las epístolas forman un conjunto, pero un conjunto insertado entre los otros bloques de su poesía, según una tendencia, no sistemática pero muy perceptible, que tiende a agrupar los poemas que pertenecen a un género, en esta ocasión clasicista. En el caso del ms. 4256 BNE la copia se abre

<sup>29</sup> La falta de tema y de metro exclusivo hacen problemático a los preceptistas tratar de la epístola (Martínez Ruiz, 2000: 447), es decir, que la indefinición del género convierte en difícilmente explicable en un tratado qué es una epístola, por lo que algunos, como Herrera (entre otras razones), prefieren evitar detenerse en ella (Díez, 2022b).

<sup>30</sup> Cacho Casal (2006) demuestra que Mendoza conoce la literatura bernesa y la aprovecha en términos muy generales, pero «A la zanahoria» es un texto original, no una versión, ni tampoco una imitación: goza de una organización propia, exhibe otros intereses y es mucho más coherente que otros *capitoli*. Por otro lado, las confusiones entre epístolas o cartas y géneros con forma epistolar son frecuentes. Aunque el anónimo y furibundo anotador del poema en un manuscrito de la Biblioteca de Palacio, en Madrid (donde solo se titula «Al duque de Sesa»), indica en dos ocasiones que es una «carta» («toda esta carta es malísima» y «esta carta no se puede leer porque es sucísima», Díez, 2007: 110), el poema no aparece recogido con las epístolas de Mendoza en los manuscritos, lo que demuestra una percepción muy distinta de su género.

con un texto pseudoepistolar, como es «A la pulga», y poco después se copian hasta ocho epístolas seguidas, incluyendo una amorosa<sup>31</sup>.

Los poetas de los Siglos de Oro y no los tratadistas son los que ofrecen ideas y respuestas sobre la epístola. Es lo que ocurre en la contestación de Juan Hurtado de Mendoza a Montemayor, cuando explica las características de la «epístola como carta mensajera» y enumera «para desecharlas, diversas posibilidades temáticas del terceto [...]: la elegía, amorosa o fúnebre, la sátira o el panegírico» (Montero, 2000: 187). Es evidente que a mediados de siglo se pueden distinguir los diversos géneros, por más que estén dentro de un sistema que no evita la mezcla de sus elementos:

No trata de materia vana altiva,  
de liviandad de amor que en fin nos duele,  
ni de materia desgraciada esquivia.  
Sin pesadumbre que a lectores muele  
y sin faltarle granos es de peso,  
cual la moneda buena serlo suele.  
Ni peca en su proceso del mal seso  
que en maldecir y murmurar se entrega  
por tener de su miedo al mundo preso.  
Ni peca de lisonja que nos ciega  
porque aunque en mí cabe bien alguno,  
tú cuidas que cual dices es mi entrega (vv. 167-178). (Montero, 2000: 187)

Como se comprueba, a pesar de que Montemayor no usa los nombres concretos de los géneros, está claro que elogia la epístola por separarse de esas otras formas o tendencias y que, por tanto, al menos para él pueden identificarse.

Son muy conocidas, pero no por ellos menos interesantes, las reflexiones de Juan de la Cueva sobre el género. «En la epístola II del *Ejemplar poético* (1606) propone una serie de observaciones acerca de lo misivo como procedimiento formal, susceptible de acoger un amplio abanico de posibilidades argumentales» (en los versos 809-904, Núñez Rivera, 2000: 293). Conviene observar, de paso, la prevención con que el estudioso se refiere a la epístola, convertida aquí en «lo misivo como procedimiento formal». Escribe de la Cueva:

---

<sup>31</sup> Hurtado de Mendoza, 2007: 37-101. Pero el criterio, en el caso de Mendoza y examinado más de cerca, muestra organizaciones que pueden parecer caprichosas. Así justo antes de la «Elegía a la muerte de doña Marina de Aragón» se copia «A la zanahoria». Por otro lado la «Epístola a Boscán» no está incluida en el grupo de las mencionadas ocho epístolas, pues el copista prefirió colocarla justo antes de la «Fábula de Adonis» y antecediendo de «En loor del cuerno».

Dexando ya el estilo lamentable,  
 al misivo la pluma enderecemos,  
 que no es menos difícil que loable.  
 I lo primero que advertir devemos:  
 que la epístola abunda de argumentos  
 varios, donde ampliamente la ocupemos.  
 Sirve para amorosos sentimientos,  
*cassí como elegía, si levanta*  
*más el estilo, voz i pensamientos.*  
 Cosas en ella de plazer se canta,  
 sucesos en viajes dilatados,  
 i a varias digrecciones se adelanta.  
 Son a chacota i mofa dedicados  
 los versos della i puede, *si agradare,*  
*ser en mordientes sátiras usados.*  
 A de tener, quien dellas se encargare,  
 fácil dispussición, copiosa vena,  
 ingenio que ni inore ni repare.  
*De imitaciones vaya siempre llena,*  
 puestas en su lugar precisamente  
 que de otra suerte es canto que disuena. (Núñez Rivera, 2000: 293; mi cursiva)

De nuevo es evidente la posibilidad de distinguir entre epístola, elegía y sátira, por más que haya o pueda haber contaminaciones entre ellas. ¿Cuáles son esas misteriosas «imitaciones» de que va «siempre llena», aunque con la cautela de que vayan «puestas en su lugar precisamente»? ¿Alude a Horacio y a la tradición clásica? Apostaría a que sí. Núñez Rivera (2013), cuando repasa entre otras cosas los problemas que el género epistolar presenta a los tratadistas así como su lejanía de la lírica, valora especialmente la opinión del poeta sevillano por su doble condición de preceptista y cultivador aventajado del género, y sobre todo ante el silencio de los teóricos. Lo fundamental es la distinción en de la Cueva, que admite la proximidad de la epístola a la elegía o a la sátira, géneros que la limitan por arriba y por abajo en función del estilo: «casi» puede confundirse con ella o incluso los versos pueden ser

«usados» en una sátira, pero el matiz es decisivo. Por otro lado el elogio de la dificultad, tan distinta de la que luego será la gongorina, aquí es un autoelogio en quien la ha cultivado con abundancia.

Por esa conocida ley paradójica que comparten todos los estudiosos de la literatura al moverse en un terreno que hasta ahora no ha sido posible delimitar con precisión, aunque los elementos que definen una epístola puedan variar de manera extrema, es posible trazar una distinción entre un corpus netamente epistolar y el correspondiente a otros géneros. En Horacio la diferencia entre sátira y epístola no está marcada solo por la sucesión temporal, y en el Renacimiento español esa suerte de *iter* temporal ni siquiera se documenta, mientras sí se percibe que los poetas distinguen bien entre ambas, epístolas y sátiras.

A Diego Hurtado de Mendoza, uno de los iniciadores del género de la epístola en verso y uno de los mayores cultivadores del género, también se le atribuyen sátiras. Mientras el ms. 4256 BNE titula «Epístola» otros testimonios prefieren «Sátira a una alcahueta», que es una versión de *Amores* I, 8, y aún otro gusta titular «Elegía VII del libro I de Ovidio, traducida por don Diego de Mendoza» (2007: 158-166). Y justo antes de la epístola a Boscán se copia el capítulo «En loor del cuerno», donde Mendoza imita casi sesenta versos de la sátira V de Ariosto. Un puñado de fuentes le atribuyen dos sátiras más, una en tercetos (una «Epístola de donaires», según una fuente poco autorizada) titulada habitualmente «A una dama entonada», y otra en octosílabo, «A las damas de palacio» (2007: 396-400 y 406-412). Que el texto más documentado sea una versión de Ovidio, una elegía, que tanto puede ser considerada epístola como elegía y en un caso como sátira, parece incidir en la idea de confusión según los receptores o de variabilidad en el manejo de las etiquetas. Pero la producción epistolar de Mendoza, como acusadísimo contraste, es uno de los corpus más señalados en los Siglos de Oro: temprano, complejo y variado, seguro, en tercetos, con textos extensos, con destinatarios claros (y no todos hombres), con una de las tres contribuciones decisivas para la aclimatación de la epístola en verso en España, con un inequívoco enlace con Horacio. La praxis de los poetas puede en ocasiones aparecer borrosa a partir de los títulos de los copistas, pero puede mostrar unos límites definidos a pesar de las cautelas, rechazos, dudas o silencios de teóricos y preceptistas.

## OBRAS CITADAS

- ALONSO, Álvaro, «El intercambio epistolar entre Montemayor y Ramírez Pagán», *Canente, revista literaria*, 3-4, 2002, págs. 217-228 (monográfico sobre la epístola, ed. José Lara Garrido).
- ALONSO DEL REAL, Concepción, «Sátira poética y narración en Horacio», *Rilce*, 16.3, 2000, págs. 415-431.
- ALVAR EZQUERRA, Antonio, «Intertextualidad en Horacio», en *Horacio: el poeta y el hombre*, ed. de Dulce Estefanía, Madrid, Ediciones Clásicas-Universidade de Santiago de Compostela, 1994, págs. 77-140.
- ARMSTRONG, David, *Horace*, New Haven-Londres, Yale University, 1989.
- BLECUA, José Manuel, «La carta poética en Aragón en la Edad de Oro», en *II Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón (Siglo de Oro)*, ed. de José María Enguita, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993, págs. 9-29.
- CACHO CASAL, Rodrigo, «La sátira en el Siglo de Oro: notas sobre un concepto controvertido», *Neophilologus*, 88, 2004, págs. 61-72.
- , «Zanahorias y otras picardías: Hurtado de Mendoza ante la tradición bernesa», *Calíope, Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 12.2, 2006, págs. 13-32.
- CASTILLO, Carmen, «La epístola como género literario: de la Antigüedad a la Edad Media latina», *Estudios clásicos*, 18, 1973, págs. 427-442.
- CHERCHI, Paolo, «I Capitoli di Ariosto en Spagna», en *La tela de Ariosto. El Furioso en España: traducción y recepción*, ed. de Paolo Tanganelli, Málaga, Universidad, 2009, págs. 25-35.
- DADSON, Trevor J., «“Avisos a un Cortesano”: La epístola político-moral del siglo XVII», en *La epístola. V Encuentros Internacionales sobre Poesía Española del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla-Córdoba, Universidad, 2000, págs. 373-394.
- D'AGOSTINO, Maria, «Bartolomé Leonardo de Argensola, poeta satírico», *Argensola, Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 119, 2009, págs. 133-156.

- DÍEZ, J. Ignacio, «Las epístolas de Barahona de Soto en el sistema epistolar de los Siglos de Oro», en «*De saber poético y verso peregrino*». *La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, ed. de José Lara Garrido, Málaga, Universidad, 2002, págs. 163-188.
- , «Lecturas de una lectura: el manuscrito hablador», en «*Non omnis moriar*». *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*, ed. de Álvaro Alonso y J. Ignacio Díez, Málaga, Universidad, 2007, págs. 93-113.
- , «Homologías: las *Confesiones* y el *Libro de la vida*», en *Augustin en Espagne XVIe-XVIIIe siècles*, ed. de Marina Mestre Zaragoza *et al.*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2015, Anejos de *Criticón*, págs. 353-380.
- , «Hibridismo y amores como autodefensa: la “Epístola de Amarilis a Belardo” y afilada la respuesta de Lope», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 15, 2021, págs. 119-144.
- , «Epístola horaciana: fines, fondo y fortuna de un marbete», *Revista de Filología Española*, 2022a (en prensa).
- , «Tres epístolas y un comienzo teóricamente silencioso (Garcilaso, Mendoza, Boscán y Herrera)», *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 2022b (en prensa).
- , «La epístola en verso en los Siglos de Oro: ¿una angustia clásica o italiana?», *Boletín de la Real Academia Española*, 2022c (en prensa).
- ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel, «Epístolas en clave ficticia de Lope de Vega: a propósito del género y la literariedad», en *La epístola. V Encuentros Internacionales sobre Poesía Española del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla-Córdoba, Universidad, 2000, págs. 295-309.
- FANTHAM, Elaine, «The first book of letters», en *Brill’s Companion to Horace*, ed. de Hans-Christian Günther, Leiden-Boston, Brill, 2013, págs. 407-430.
- FERRI, Rolando, «Epistle», en *The Cambridge Companion to Horace*, ed. de Stephen Harrison, Cambridge, Cambridge University, 2007, págs. 121-131.
- GARROTE BERNAL, Gaspar, «“Al obispo de Málaga”: Espinel en la epístola horaciana», en *El comentario de textos*, ed. de Inés Carrasco y Guadalupe Fernández Ariza, Málaga, Universidad, 1998, págs. 185-206.

- , «Espinel en la variedad de la epístola horaciana», *Canente, revista literaria*, 3-4, 2002, págs. 337-381 (monográfico sobre la epístola, ed. de José Lara Garrido).
- GUILLÉN, Claudio, «Sátira y poética en Garcilaso», *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Madrid, Crítica, 1988 [1972], págs. 15-48.
- , «La escritura feliz: literatura y epistolaridad», *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998, págs. 177-233.
- , «Para el estudio de la carta en el Renacimiento», en *La epístola. V Encuentros Internacionales sobre Poesía Española del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla-Córdoba, Universidad, 2000, págs. 101-27 [es traducción de «Notes toward the Study of the Renaissance Letter», en *Renaissance Genres. Essays on Theory, History, and Interpretation*, ed. de Barbara K. Lewalski, Cambridge (MA), Harvard University, 1986, págs. 70-101, traducción de Juan Montero].
- HORACIO, *Satires and Epistles*, ed. de Edward P. Morris [1939], Norman, University of Oklahoma, 1968.
- , *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, ed. bilingüe de Horacio Silvestre, Madrid, Cátedra, 1996.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Poesía completa*, ed. de J. Ignacio Díez, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007.
- JIMÉNEZ RUIZ, José, «La poesía epistolar de Andrés Rey de Artieda. Nuevos modelos de un género clásico», *Canente, revista literaria*, 3-4, 2002, págs. 279-304 (monográfico sobre la epístola, ed. de José Lara Garrido).
- KNOX, Peter E., «Language, style, and meter in Horace», en *Brill's Companion to Horace*, ed. de Hans-Christian Günther, Leiden-Boston, Brill, 2013, págs. 527-546.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, «Una epístola (moral) de Fernando de Soria: canon genérico y contexto sevillano», en *Sevilla y la literatura. Homenaje al profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*, ed. de Rogelio Reyes Cano et al., Sevilla, Universidad, 2001, págs. 261-281.

- , «Epístola y sátira en el Siglo de Oro español», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, ed. de José María Maestre Maestre *et al.*, Alcañiz-Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos-Laberinto-CSIC, 2002, III.4, págs. 1885-1898.
- MARTÍNEZ RUIZ, Francisco Javier, «La epístola poética en las preceptivas del Siglo de Oro», en *La epístola. V Encuentros Internacionales sobre Poesía Española del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla-Córdoba, Universidad, 2000, págs. 425-451.
- MARTÍNEZ SAN JUAN, Miguel Ángel, «Revisión del concepto “lo horaciano” en las epístolas morales del Siglo de Oro español», *Bulletin Hispanique*, 98.2, 1996, págs. 291-303.
- MATAS CABALLERO, Juan, «Amor y amistad en las cartas y epístolas de *Las obras de Lomas Cantoral*», *Canente, revista literaria*, 3-4, 2002, págs. 229-278 (monográfico sobre la epístola, ed. José Lara Garrido).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Horacio en España. Solaces bibliográficos*, 2ª ed. refund., Madrid, Pérez Dubrull, 1885, 2 vols.
- MOLINA HUETE, Belén, «Para una cronología de la epístola poética del Siglo de Oro (I: 1534-1600)», *Canente, revista literaria*, 3-4, 2002, págs. 383-417 (monográfico sobre la epístola, ed. de José Lara Garrido).
- MONTERO, Juan, «Montemayor y sus corresponsales poéticos (con una nota sobre la epístola a mediados del XVI)», en *La epístola. V Encuentros Internacionales sobre Poesía Española del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla-Córdoba, Universidad, 2000, págs. 181-198.
- MORRIS, Edward P. (1931): «The Form of the Epistle in Horace», *Yale Classical Studies*, 2, págs. 79-114.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento», en *La elegía. III Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla-Córdoba, 14-17 de noviembre de 1994)*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Grupo PASO-Universidad, 1996, págs. 167-213.
- , «“Y vivo solo y casi en un destierro”: Juan de la Cueva en sus epístolas poéticas», en *La epístola. V Encuentros Internacionales sobre Poesía Española del Siglo*

- de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla-Córdoba, Universidad, 2000, págs. 257-294.
- , «*La humilde sumisión de ornato huye*. Epístola y poesía lírica en el Siglo de Oro», en *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*, ed. de Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway, Londres, Tamesis, 2013, págs. 49-66.
- OSUNA, Inmaculada, «Las epístolas de Artemidoro (Andrés Rey de Artieda)», en *La epístola. V Encuentros Internacionales sobre Poesía Española del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla-Córdoba, Universidad, 2000, págs. 233-255.
- PETRARCA, Francesco, *Mi secreto. Epístolas*, ed. de Rossend Arqués Corominas, trad. de Rossend Arqués Corominas y Anna Saurí, Madrid, Cátedra, 2011.
- PIERNAVIEJA, Pablo, «Epistolografía latina», *Estudios clásicos*, 22, 1978, págs. 361-379.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «*Delicaturas y modos nuevos* de la poesía renacentista: las epístolas de Gutierre de Cetina», *Canente, revista literaria*, 3-4, 2002, págs. 177-215 (monográfico sobre la epístola, ed. de José Lara Garrido).
- POZUELO CALERO, Bartolomé, *El licenciado Francisco Pacheco. Sermones sobre la instauración de la libertad de espíritu y lírica amorosa*, Sevilla y Cádiz, Universidad, 1993a.
- , «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 (Alcañiz, 8-11 de mayo de 1990)*, ed. de José María Maestre y Joaquín Pascual Barea, Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses-Universidad, 1993b, I.2, págs. 837-850.
- , «De la sátira epistolar y la carta en verso latinas a la epístola moral vernácula», en *La epístola. V Encuentros Internacionales sobre Poesía Española del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla-Córdoba, Universidad, 2000, págs. 61-99.
- PRETIS, Anna de, «*Epistolarity*» in the *First Book of Horace's Epistles*, Piscataway (New Jersey), Gorgias, 2004.
- PRIETO, Antonio, «El renacimiento epistolar», *La prosa española del siglo XVI*, I, Madrid, Cátedra, 1986, págs. 59-98.

- REICHENBERGER, Arnold G., «Boscán's Epístola a Mendoza», *Hispanic Review*, 17.1, 1949, págs. 1-17.
- RIVERS, Elias L., «The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature», *Hispanic Review*, 22.3, 1954, págs. 176-194.
- , «El problema de los géneros neoclásicos y la poesía de Garcilaso», en *Garcilaso de la Vega: actas de la IV Academia Literaria Renacentista, Universidad de Salamanca, 2-4 de marzo de 1983*, ed. de Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad, 1986, págs. 49-60.
- , «Géneros poéticos en el Siglo de Oro», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40.1, 1992, págs. 251-264.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «La epístola entre dos modelos poéticos», en *La epístola. V Encuentros Internacionales sobre Poesía Española del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla-Córdoba, Universidad, 2000, págs. 311-372.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «La epístola moral en el Siglo de Oro», en *La epístola. V Encuentros Internacionales sobre Poesía Española del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla-Córdoba, Universidad, 2000, págs. 129-149.
- SOBEJANO, Gonzalo, «Lope de Vega y la Epístola poética», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. de Manuel García Martín *et al.*, Salamanca, Universidad, 1993, I, págs. 17-36.
- VARO ZAFRA, Juan, «En corte extraña: las epístolas de Diego Hurtado de Mendoza a Luis de Ávila y Zúñiga», *Calíope, Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 22.1, 2017, págs. 65-86.
- VINATEA RECOBA, Martina (ed.), *Epístola de Amarilis a Belardo*, Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- VIÑAS PIQUER, David, *El enigma «best-seller». Fenómenos extraños en el campo literario*, Barcelona, Ariel, 2009.



## MARÍA DE ZAYAS ENTRE DOS ORILLAS

Enrique GARCÍA SANTO-TOMÁS  
University of Michigan, Ann Arbor (Estados Unidos)  
[enriqueg@umich.edu](mailto:enriqueg@umich.edu)

Recibido: 15 de mayo de 2021

Aceptado: 18 de mayo de 2021

<https://doi.org/10.14603/9B2022>

### RESUMEN:

El presente trabajo reflexiona sobre las intervenciones críticas más recientes en torno a la producción narrativa de María de Zayas, tomando como punto de partida el examen de la valiosa edición crítica de los *Desengaños amorosos* a cargo de Alicia Yllera (2021), y reflexionando sobre toda una serie de cuestiones inconclusas en torno a su vida y obra que revelan tanto las preocupantes lagunas que todavía existen como el intento de no pocos estudiosos de asignar un determinado valor a su obra sin el necesario rigor crítico.

### PALABRAS CLAVE:

María de Zayas, novela barroca, autoría, feminismo.

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

Número 9 (2022) / ISSN: 2297-2692

**unine**

UNIVERSITÉ DE  
NEUCHÂTEL

Institut de langues et  
littératures hispaniques

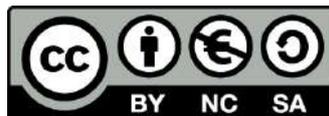
## MARÍA DE ZAYAS BETWEEN TWO SHORES

## ABSTRACT:

This article examines some recent studies on María de Zayas' fiction, departing from an analysis of Alicia Yllera's valuable critical edition of the *Desengaños amorosos* (2021), and reflecting on a series of open questions on the life and work of the writer. These questions reveal worrisome gaps in our knowledge of Zayas, but also the fact that there are critics who try to assign a certain value to her work without the necessary critical precision.

## KEYWORDS:

María de Zayas, Baroque Novel, Authorship, Feminism.



Los últimos meses han sido testigo de una agitada y no poco sorprendente revisión de la vida y obra de María de Zayas. Si la existencia de hasta cuatro posibles coetáneas con el mismo nombre había complicado el rastreo histórico,<sup>1</sup> y si la falta de datos hacía difícil fijar asuntos como la fecha de muerte de esta «escritora sin rostro» (Yllera, 2021: 65), en fechas recientes se ha ido incluso más lejos al cuestionar su propia existencia. En 2021 Rosa Navarro Durán ha publicado una antología de novelas de las dos colecciones, en cuya introducción resume los presupuestos fundamentales de lo que expuso dos años antes en *María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano*.<sup>2</sup> En lo que no deja de ser un criterio editorial un tanto desorientador en una selección como esta,<sup>3</sup> el nombre de Zayas que aparece en la portada del libro se asume como un heterónimo de Alonso de Castillo Solórzano, quien parece ser anduvo también detrás de los nombres de Jacinto Abad de Ayala, Andrés Sanz del Castillo y Remiro de Navarra y quien, según Navarro Durán (2020), sería asimismo autor de *La traición en la amistad*.

Desde una perspectiva que, comparativamente, resulta mucho más ortodoxa, Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin han editado este mismo año el libro *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*, en donde se recogen veintidós contribuciones dispuestas a desentrañar el contexto histórico, lingüístico, cultural y literario en el que se escribieron estas novelas y *La traición en la amistad*. La gran variedad de aproximaciones teóricas y ángulos críticos, así como el amplio catálogo de temas que se exploran por expertos de diversa procedencia, se agrupan en cinco secciones («Texto y contexto», «Lo femenino», «Otros temas», «Teatro», y «Metodología en contexto»), que orientan al lector de los asuntos que más han inquietado a la crítica moderna. Si bien algunos trabajos vuelven sobre temas a mi parecer ya muy trillados (amor, erotismo, violencia, honor, feminismo), se dan también otras perspectivas (sobre el léxico utilizado

<sup>1</sup> Así se ha destacado desde el artículo temprano de Maldonado (1972) hasta el más reciente de Yllera (2021).

<sup>2</sup> Las reacciones a este trabajo han ido desde el escepticismo hasta el más absoluto rechazo. A un artículo publicado por Navarro Durán («¿Quién se esconde tras María de Zayas?» *El Cultural. El Mundo*, 14 de junio de 2019) ha contestado Elizabeth Treviño en «La muerte (virtual) de María de Zayas», *El Cultural. El Mundo*, 1 de julio de 2019 (<https://elcultural.com/la-muerte-virtual-de-maria-de-zayas>) desmontando sus tesis; en línea semejante se sitúan, entre otros, Mónica Acebedo Cuéllar y Fernando Rodríguez Mansilla en sus respectivas reseñas al libro.

<sup>3</sup> De *Novelas amorosas y ejemplares* Navarro Durán selecciona *Al que leyere, Prólogo de un desapasionado, Introducción del libro, El prevenido engañado, Al fin se paga todo, El juez de su causa y El jardín engañoso*; de *Desengaños amorosos o Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* recoge la Introducción, *La inocencia castigada, Mal presagio casar lejos y Estragos que causa el vicio*.

en sus novelas, sobre la recepción televisiva de su obra, sobre posibles lecturas burlescas) que dirigen al lector hacia nuevos horizontes críticos. Publicado en formato electrónico, y con el fin de ofrecer nuevas herramientas de trabajo al estudiante de la *agrégation externe* francesa (que en 2021 tuvo a Zayas en el temario), *Trazas, ingenio y gracia* es una útil puesta al día de la biografía y bibliografía de la autora.

A la espera de descubrir nuevos datos que disipen algunas de las dudas más necesitadas de aclaración en torno a la vida de esta misteriosa pluma, y en un momento histórico en el que, salvo algunas novelas poco exploradas (*El verdugo de su esposa*, *El traidor contra su sangre*, *El imposible vencido*), se aprecia una cierta saturación y repetición en la lectura de muchas de sus piezas, la figura de Zayas parece mantenerse entre dos orillas, en el equilibrio resultante de las diferencias interpretativas entre la crítica española y la anglosajona, de las diversas iniciativas editoriales digitales o en papel, de las reinversiones de su persona en planes escolares e, incluso, de la tensión entre presencia y ausencia, según lo expuesto por Navarro Durán. Pero lo cierto es que su atractivo sigue seduciendo a nuevas generaciones de estudiantes, a tenor de las numerosas tesis de licenciatura y doctorado que se siguen defendiendo cada año, así como de las continuas reproducciones digitales de su obra. La actividad crítica en torno a Zayas, de hecho, no ha cesado en este último bienio, en el que se han publicado artículos que han iluminado nuevas facetas tanto de *La traición en la amistad* como de su producción narrativa.<sup>4</sup>

De igual forma, ya en estos últimos años se habían venido publicando algunos trabajos de interés a cargo de una de sus mayores conocedoras, Alicia Yllera, culminando en una reciente puesta al día (2021) en donde se vuelve a lamentar la falta de datos biográficos, que tantos dilemas y preguntas sigue generando para el estudioso. Su edición de 1983, que en sus varias reimpressiones había sido fundamental para varias generaciones de profesores y estudiantes, estaba necesitada de

---

<sup>4</sup> Esta nueva década atestigua ya una prometedora variedad de aproximaciones, en su mayoría desligadas del sempiterno asunto del feminismo; Gamboa-Busquets y Gasior, por ejemplo, desarrollan el concepto de “female monster-victim” en Zayas; High y Beesley examinan su legado en Heinrich von Kleist (1777-1811); Ihinger reflexiona sobre los diversos conceptos de ceguera en su narrativa; Muguruza Roca conecta a *La viuda valenciana* de Lope con la historia de Lucrecia inserta en el cuarto de los *Desengaños amorosos*; Özmen se centra en Lisis y explora cómo el sarao ficcional establece una sociabilidad semiprivada; Rodríguez-Rodríguez examina casos históricos de emparedamientos en los que se pudo inspirar Zayas; Sierra defiende una lucha feminista en Zayas y Sor Juana de conexiones globales; Slater ofrece una propuesta pedagógica prestando atención al tema de lo mágico (2021) y una reflexión sobre Inés en *La Inocencia castigada* y Roseleta en *El verdugo de su esposa* como ejemplos de esa práctica de poder y control (2020); y Prendergast se inspira en la obra de Julia Kristeva en su exploración de lo abyecto.

una puesta al día debido no solo a la gran cantidad de trabajos publicados desde entonces—más de quinientos, según he tenido la oportunidad de comprobar recientemente<sup>5</sup>—, sino también de aportaciones que han iluminado nuevas facetas de la autora de los *Desengaños*.<sup>6</sup> Igualmente, esta edición pionera había sido—y sigue siendo—de gran utilidad para aquellos *siglodeoristas* que se han adentrado en las dificultades de editarla, como ha sido el caso de las ediciones preparadas por H. Patsy Boyer y Estrella Ruiz-Gálvez Priego.<sup>7</sup> La reimpresión (2021) que reseño en estas páginas, «corregida, revisada y con nuevo establecimiento del texto», sigue fundamentalmente el mismo plan que su antecesora, pero actualizando los contenidos de las páginas introductorias y aportando nuevos datos de interés. Los siete apartados originales de dicha Introducción<sup>8</sup>, que cubren la vida y obra de Zayas, que ofrecen un breve esbozo de la novela barroca en el siglo XVII y que examinan de forma general la producción narrativa y luego en particular los *Desengaños* y sus «problemas textuales», son los mismos. Igualmente, la parte dedicada a las ediciones, traducciones e imitaciones de dichas piezas, y que constituye a mi parecer lo más logrado y personal de Yllera—cuyo dominio de la literatura francesa brilla aquí de nuevo—se reproducen con los añadidos ofrecidos por el tiempo en esta nueva reimpresión, en la que sus 180 páginas de cuestiones preliminares (casi el doble que en la edición previa) bien podrían leerse como una de las monografías más completas y ponderadas hasta la fecha.

Deben mencionarse, además, otras novedades importantes resultantes del repaso que Yllera hace de la biografía de Zayas. En cuanto al contenido, destacaría cuatro asuntos capitales a los que responde con la debida precaución: el primero de ellos concierne a la presencia de la novelista barroca en Nápoles y lo aportado por Donatella Gagliardi en un importante trabajo reciente (2019),<sup>9</sup> que la editora encuentra inconcluso a la espera de poder encontrar «otros datos biográficos» (n. 34, pág. 19; ver también págs. 22-23 y n. 49); el segundo, más complejo y delicado, tiene

<sup>5</sup> Remito a mi libro *María de Zayas y la imaginación crítica* (Kassel, Reichenberger, 2022), en el cual ofrezco una semblanza crítica de los últimos cien años y una bibliografía razonada de más de seiscientas entradas en torno a su vida y obra.

<sup>6</sup> Véase, fundamentalmente, Rodríguez de Ramos (2014).

<sup>7</sup> *The Disenchantments of Love* incluye las novelas de la segunda colección a partir de esta misma edición. La Introducción de Estrella Ruiz-Gálvez Priego a su edición crítica debe también bastante a la de Yllera.

<sup>8</sup> A saber, «María de Zayas y Sotomayor», «La novela corta en la primera mitad del siglo XVII», «Las novelas cortas de María de Zayas», «Los *Desengaños amorosos*: problemas textuales», «Ediciones de sus novelas», «Traducciones de sus novelas» e «Imitaciones extranjeras».

<sup>9</sup> Sobre la presencia de la ciudad partenopea en su narrativa, véase, de la misma autora, 2018.

que ver con la estancia de Zayas en Barcelona y lo defendido por Kenneth Brown en dos artículos (1987; 1993) que ya críticos como Margaret R. Greer habían encontrado cuestionables (2000: 30), y ante los que Yllera se muestra también escéptica: «Parece muy difícil aceptar que María de Zayas, a tenor de las ideas expresadas en sus obras, participara en ambientes de marcado carácter secesionista» (pág. 17); en cuanto al asunto crucial de una posible estancia en Zaragoza, Yllera sostiene que «es posible, pero en modo alguno segura» (pág. 24); y, por último, lo más destacable de su revisión crítica es el tajante desacuerdo con la citada hipótesis de Navarro Durán, que la editora despacha con solvencia por falta «de pruebas concluyentes» (n. 37, pág. 20). En cuanto a la bibliografía incorporada en esta nueva edición, destaca la integración de numerosas referencias críticas de interés que se han publicado en las últimas tres décadas. Al lector que tenga a mano la primera edición remitiría directamente a un número de nuevas y sustanciosas notas a pie de página (69, 73, 76, 81, 106), con las que se complementa lo que resulta preferencial para Yllera, a saber, un énfasis en los logros de Zayas como novelista más que una aplicación directa de su pensamiento en su obra. El aparato de notas que complementa las reflexiones y análisis sobre la novela corta en la primera mitad del siglo XVII es óptimo y de gran utilidad para quien esté interesado en acercarse a lo que se ha ido publicando en fechas recientes. En la sección dedicada al feminismo en Zayas («Una feminista pionera», pp. 65-71), en donde se incorporan algunas referencias ya bastante superadas (Petronella Wilhemina Bomli [1950], Sandra Foa [1979], Mireya Pérez-Eldelyi [1979], Susan C. Griswold [1980]) sobre un enfoque teórico-crítico que ha evolucionado mucho a través de las cuatro «olas» o *feminist waves* desde los años setenta, habría enriquecido la discusión un diálogo más pausado con lo que han sido algunas intervenciones recientes que sí se mencionan (como la ya citada de Greer) y con otras igualmente meritorias que no han sido incorporadas. Dicho de otra forma, en qué tipo de feminismo encajaría esta Zayas de 2021, ahora que el género debe hacer un hueco mayor a cuestiones de clase y raza.<sup>10</sup> Más allá de esta ausencia, el estudio preliminar de Yllera ofrece valiosos datos y conjeturas tanto para el experto que necesite una puesta al día como para quien se acerque por primera vez a esta colección. Por ello, sigue resultando de gran mérito lo que es a mi juicio la parte más sólida de la Introducción, a saber, la sección que conecta a Zayas con sus lectores europeos, y de la cual la editora ya había escrito varios trabajos de extraordinario interés (1984; 2000; 2004). De gran utilidad resulta

<sup>10</sup> Pienso, por ejemplo, en Campbell y Whitenack, eds. (2011), Rhodes (2011), o Berg (2019).

también el minucioso rastreo de ediciones digitales de numerosas novelas, listadas en orden cronológico y que revelan ya una mayor actividad en línea que en formato impreso, anunciando acaso lo que será la lectura de estos enredos barrocos en nuestro joven siglo.

Junto a todas estas incorporaciones, caben destacar también la claridad y el rigor en la exposición de todos los asuntos capitales con los que Yllera había ya orientado al lector en la edición primera. Las páginas centrales de la Introducción, en donde se examinan cuestiones como el funcionamiento del marco narrativo, la construcción de los ambientes y personajes, el efecto de lo trivial, lo cotidiano, lo desagradable y lo fantástico o la influencia italiana, no han perdido ni un ápice de relevancia para una comprensión certera de su narrativa. No menos estimulante e iluminadora es la sección de «Problemas textuales» (págs. 80-85), en donde se examinan toda una serie de parámetros artísticos y comerciales con el fin de dar cuenta de las complejidades y anomalías formales que caracterizan esta segunda colección de novelas. Se cree, a fin de cuentas, que Zayas estuvo íntimamente ligada por lazos familiares con el mundo de la imprenta, el cual tuvo un gran papel en la producción y diseminación de su obra, por lo que estas páginas resultan muy iluminadoras.

El nuevo establecimiento del texto, que se había llevado a cabo ya en 1983 a partir de la primera edición de Zaragoza a costa de Matías de Lizau (1647) mediante el cotejo de dos ejemplares microfilmados (Biblioteca Municipal de Rouen y Biblioteca Apostólica Vaticana), se realiza ahora añadiendo un tercero de la Biblioteca Real de Dinamarca en versión digital. Estamos, entonces, ante tres «ejemplares de una misma edición y no dos o tres ediciones diferentes aparecidas en el mismo lugar y año» (pág. 158), tres ejemplares, por cierto, incompletos y no exentos de erratas. Destaca también la novedad de haber analizado todas las ediciones conocidas que contienen la Segunda parte—algo que no se había hecho en la primera edición—usando, salvo advertencia contraria, el ejemplar que se cita en primer lugar en la anterior reseña de las ediciones. Al igual que en la edición original—y al igual que la edición que en esta misma editorial preparó Julián Olivares (2000) de las *Novelas amorosas y ejemplares*—la anotación de las piezas sigue siendo mínima. Yllera se limita, por lo general, al recuento de las variantes más importantes a partir de las ediciones posteriores de Sebastián de Cormellas (Barcelona, 1649) y Melchor Sánchez (Madrid, 1659) que, conjetura, Zayas no tuvo el privilegio de revisar. El resultado final es el de una edición muy equilibrada en cuanto a contenidos, que busca cubrir esta segunda colección de novelas desde todos los ámbitos posibles, alejándose de los maniqueísmos y simplificaciones que han definido mucha de la

producción reciente en forma de artículos e innumerables tesis doctorales que presentaban a una activista con una agenda política revolucionaria, revelando más del receptor que del mensaje. El lector, en cualquier caso, encontrará en esta nueva edición todos los materiales necesarios para comprender el cautivador atractivo de estas piezas tanto como la importante proyección de Zayas en su posteridad. Encontrará, en suma, la oportunidad de releer unas novelas comprendiendo su lugar en el desarrollo de la novela barroca y en el canon áureo, e invitando a templar con prudencia el poco riguroso énfasis en la intención y propósitos de esta voz creadora, de cuya vida y entorno personal queda mucho por descubrir.

## OBRAS CITADAS

- ACEBEDO CUÉLLAR, Mónica, reseña de *María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano en Perífrasis*. *Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 11, 21, 2020, págs. 150-152.
- BERG, Sander, *The Marvellous and the Miraculous in María de Zayas*, Cambridge, Legenda, 2019.
- BROWN, Kenneth, «María de Zayas y Sotomayor, escribiendo poesía en Barcelona en época de guerra (1643)», *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, 11, 1993, págs. 355-360.
- , «Context i text del Vexamen d'academia de Francesc Fontanella», *Llengua y literatura*, 1, 1987, págs. 173-252.
- CALLEJO, Jesús, «María de Zayas, una escritora enigmática», Cadena Ser. Ser historia. 29 de abril de 2021. [https://cadenaser.com/programa/2021/04/29/ser\\_historia/1619683944\\_889224.html](https://cadenaser.com/programa/2021/04/29/ser_historia/1619683944_889224.html)
- CAMPBELL, Gwyn y Judith WHITENACK, eds., *Zayas and Her Sisters, 2. Essays on Novels by 17th-Century Spanish Women*, New York, Global Publications, Binghamton University, 2001.
- GAGLIARDI, Donatella, «De aristócratas, ahorcados, hechiceras y clérigos salvajes: Nápoles en dos novelas de Doña María de Zayas», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 43, 2019, págs. 376-394.
- , «Dos testamentos inéditos de doña María de Zayas (Nápoles, 1656 y 1657)», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 40, 2018, págs. 561-586.
- GAMBOA-TUSQUETS, Yolanda y Bonnie GASIOR, «From Houses to Humilladeros: Violence, Fear and Zayas's Female Monster-Victims», en *Peculiar Lives in Early Modern Spain: Essays Celebrating Amy Williamsen*, ed. de Robert Bayliss y Judith G. Caballero, New Orleans, University Press of the South, 2020, vol. I, págs. 239-252.
- GREER, Margaret R., *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2000.

- HIGH, Jeffrey L., y Lisa BEESLEY, «Las traducciones de María de Zayas de Sophie Mereau y Clemens Brentano: “Novellas españolas” y la narrativa de Heinrich von Kleist», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 46, 2020, págs. 194-216.
- IHINGER, Kelsey J., «‘Ojos que no ven’: Gendered Blindness in María de Zayas’ *Desengaños Amorosos*», *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 20, 1, 2020, págs. 29-58.
- MALDONADO, Felipe C. R., «Otra María de Zayas... y van cuatro», *La estafeta literaria*, 23, 1972, págs. 10-13.
- MUGURUZA ROCA, María Isabel, «Lope de Vega reescrito por María de Zayas: ‘La viuda valenciana’, una comedia entre dos novelas», *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, 26, 2020, págs. 445-469 (Ejemplar dedicado a los manuscritos teatrales de la biblioteca de Gondomar).
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «La traición en la amistad de María de Zayas: un juego literario de Castillo Solórzano», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 21, 2020, págs. 190-221.
- , *María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2019.
- ÖZMEN, Emre, «La intimidad conflictiva en María de Zayas: narración y escritura», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d’études hispaniques médiévales et modernes*, 37, 2020, en línea. Ejemplar titulado ‘Ekphrasis et hypotypose (Moyen Âge et Siècle d’Or) / Intime et intimité au Siècle d’Or (espaces, émotions, représentations). Intimité et passions de l’âme: conflit interne et regard du collectif’.
- PRENDERGAST, Ryan, «Abjection, Disgust and Exclusion in *La inocencia castigada* and Early Modern Spain», *L’Érudit franco-espagnol*, 14, 2020, págs. 3-21.
- RHODES, Elizabeth, *Dressed to Kill: Death and Meaning in Zayas’s ‘Desengaños’*, Toronto, University of Toronto Press, 2011.
- RODRÍGUEZ DE RAMOS, Alberto, «La biografía de María de Zayas: una revisión y algunos Hallazgos», *Analecta Malacitana*, XXXVII, 1-2, 2014, págs. 237-253.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando, reseña de María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano, en *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, 37, 1, 2021, págs. 413-419.

- RODRÍGUEZ-RODRÍGUEZ, Ana M., «Early Modern #MeToo: María de Zayas's Response to Women's Confined Lives», en *Confined Women: The Walls of Female Space in Early Modern Spain*, ed. de Brian M. Phillips y Emily Colbert Cairns, *Hispanic Issues on Line*, 25, 2020, págs. 191-208.
- RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, Estrella, ed., *María de Zayas, Obra narrativa completa*, Madrid, Biblioteca Castro, 2001.
- SIERRA, Horacio, «Gossiping Women and Talkative Nuns: The Transatlantic Feminism of María de Zayas and Sor Juana Inés de la Cruz», *Women's Studies*, 50, 3, 2021, págs. 207-223.
- SIMERKA, Barbara, «Winning Hearts and Minds: Empathy and Testimony in María de Zayas and Orange is the New Black», en *Peculiar Lives in Early Modern Spain: Essays Celebrating Amy Williamsen*, eds. Robert Bayliss y Judith G. Caballero, New Orleans, University Press of the South, 2020, vol. I, págs. 213-226.
- SLATER, John, «Drugs, Magic, Coercion, and Consent: From María de Zayas to the 'World's Scariest Drug'», en *Reconsidering Early Modern Spanish Literature through Mass and Pop Culture: Contemporizing the Classics in the Classroom*, eds. Mindy Badía y Bonnie Gasior, Newark, DE, Juan de la Cuesta, 2021, en prensa.
- , «Containment, Surveillance and Biopower in Early Modern Spain», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 21, 2, 2020, págs. 139-148. Special Section, 'Early Modern Surveillance and War', ed. de Luna Nájera.
- YLLERA, Alicia, «María de Zayas y Sotomayor: una escritora sin rostro (vida y semblanza)», en *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*, ed. de Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Colección BIADIG / Biblioteca Áurea Digital del GRISO, 64, 2021, págs. 65-79.
- , «Una novelita de Scarron y su fuente española: *Le châtiment de l'avarice*», en *Renaissance & Classicisme: homenatge a Caridad Martínez*, ed. de Francisco Lafarga y Marta Segarra, Barcelona, PPU, 2004, págs. 227-241.
- , «Las dos versiones de *El castigo de la miseria* de María de Zayas», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid, 6-11 de*

*julio de 1998*. Tomo 1, Medieval, Siglos de Oro, ed. de Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Castalia, 2000, págs. 827–836.

—, «Temas de María de Zayas en la literatura francesa (Molière, Beaumarchais, Chasles, Barbey d'Aurevilly)», en *Estudis en memòria del professor Manuel Sanchis Guarnier: estudis de llengua i literatura. Quaderns de Filologia*, València, Universitat de València, 1984, vol. 2, págs. 317-324.

ZAYAS, María de, *Desengaños amorosos*, Nueva edición corregida, revisada y con nuevo establecimiento del texto, ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 2021.

—, *Novelas y desengaños amorosos*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Alianza Editorial, 2021, Colección «Libro de bolsillo».

—, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000.



LA EXPRESIÓN DE LA INDIVIDUALIDAD  
EN EL *DISCURSO DE MI TRAGEDIA Y VIDA*  
DE MIGUEL DE CASTRO

Nicolás MATEOS FRÜHBECK

Universidad Autónoma de Madrid (España)

[nicomat97@hotmail.com](mailto:nicomat97@hotmail.com)

Recibido: 23 de noviembre de 2021

Aceptado: 20 de enero de 2022

<https://doi.org/10.14603/9C2022>

RESUMEN:

En este artículo se analiza el Discurso de mi tragedia y vida de Miguel de Castro desde el “yo” y la evolución de su personalidad a lo largo de la autobiografía. A diferencia de los postulados de los teóricos como Lejeune o Gusdorf, quienes consideraban las autobiografías anteriores a las Confesiones de Rousseau como carentes de una manifestación clara de la personalidad o del desarrollo del “yo”, en este artículo se trata de mostrar cómo el protagonista del *Discurso* sí que es consciente de sí mismo y de su propia individualidad dentro del sistema social-cortesano en el que se inserta.

PALABRAS CLAVE:

Miguel de Castro, autobiografías militares, autobiografías, Lejeune, sistema cortesano.

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

Número 9 (2022) / ISSN: 2297-2692

**unine**

UNIVERSITÉ DE  
NEUCHÂTEL

Institut de langues et  
littératures hispaniques

## THE EXPRESSION OF INDIVIDUALITY IN MIGUEL DE CASTRO'S *DISCURSO DE MI TRAGEDIA Y VIDA*

### ABSTRACT:

In this article I intend to analyze the expresión of individuality of Miguel de Castro's *Discurso de mi tragedia y vida*, and the evolution of his personality throughout his autobiography. In contrast to the postulates of theorists such as Lejeune or Gusdorf, who considered the autobiographies prior to Rousseau's *Confessions* as lacking of a clear manifestation of the personality or the development of the "I", this article tries to show how the protagonists of the *Discurso* is indeed aware of himself and his own individuality, within the social-courtesan system in which he lives.

### KEYWORDS:

Miguel de Castro, Military Autobiographies, Autobiographies, Lejeune, Courtly System.



## INTRODUCCIÓN

Hasta hace poco, casi toda la crítica literaria dedicada al estudio de la autobiografía ha considerado a Rousseau como iniciador del “género”. A partir de que Lejeune publicase su fundacional trabajo sobre el llamado “pacto autobiográfico”, las obras europeas anteriores a 1770 fueron separadas del conjunto de obras vinculadas a esta variedad genérica. En palabras del crítico francés:

La situation du «définisseur» est ainsi doublement relativisée et précisée: historiquement, cette définition ne prétend pas couvrir plus qu’une période de deux siècles (depuis 1770) et ne concerne que la littérature européenne: cela ne veut pas dire qu’il faille nier l’existence d’une littérature personnelle avant 1770 ou en dehors de l’Europe, mais simplement que la manière que nous avons aujourd’hui de penser à l’autobiographie devient anachronique ou peu pertinente en dehors de ce champ. (1975: 14)

También Gusdorf, otro de los investigadores más leídos de cara al estudio de la teoría que entraña un “género” como el autobiográfico, opina que la publicación de las *Confesiones* de Rousseau son el punto de partida, ya que «il faut donc admettre que le chef d’oeuvre de Rousseau marque le seuil d’émergence de l’autobiographie “proprement dite”» (1975: 961)<sup>1</sup>. A esto se le suma, además, la definición que propone Lejeune para la autobiografía, que no es otra que la de un «récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité» (1975: 14). Esta historia de la personalidad es una de las razones por las que una buena parte de los investigadores ha excluido autobiografías como la que propongo estudiar en este trabajo, el *Discurso de mi tragedia y vida* de Miguel de Castro, casi dos siglos anterior a la obra de Rousseau y a la fecha que, en principio, establece el comienzo de un nuevo género literario. Para Lejeune, de hecho, una de las características básicas que define este tipo de obras es el motivo sobre el que deben girar las autobiografías, que debe ser el de la vida del individuo y el de la

<sup>1</sup> La monografía de Georges May *L’autobiographie*, en un principio, plantea la posibilidad de que el origen se remonte a mucho tiempo atrás: «parece por tanto que, según la idea que nos hagamos de la autobiografía, somos libres de situar su origen: en el siglo IV con San Agustín, en el XI con Abelardo, en el XIV con el emperador Carlos IV, en el XVII con Bunyan o en el XVIII con Rousseau» (1979: 12). Sin embargo, para el estudioso, «si nos interesamos por la instauración de una tradición auténticamente literaria de la autobiografía, sin duda ésta data de mediados o fines del siglo XVIII y su impulso se debió en gran parte a la notoriedad y el éxito que alcanzaron las obras póstumas de Rousseau» (1979: 13).

génesis de su personalidad: «le sujet doit être principalement la vie individuelle, la genèse de la personnalité: mais la chronique et l'histoire sociale ou politique peuvent y avoir aussi une certaine place» (1975: 15).

Evidentemente, en los últimos cuarenta años se han publicado múltiples estudios que matizan o se niegan a aceptar esta definición sobre la autobiografía en sentido genérico, así como las características que la definen, en especial en el marco de lo que podemos denominar como la manifestación de la individualidad o del “yo” autobiográfico. No podemos olvidar las contribuciones de Derrida (1984), De Man (1991), Loureiro (2001) o Pozuelo Yvancos (2006), que cuestionan los límites ficción/realidad intrínsecos a una obra de este calibre, además de proponer nuevas teorías sobre el concepto de construcción del “yo” y las implicaciones que dicha construcción posee en la interpretación de la autobiografía<sup>2</sup>. Sin embargo, los fundamentos básicos de Lejeune y Gusdorf, entre otros, siguen siendo, a día de hoy, la base o, al menos, el punto de partida para empezar a estudiar este género con independencia del enfoque adaptado.

En relación con el *Discurso* de Miguel de Castro, nos interesa incidir brevemente en la bibliografía sobre las autobiografías militares de los siglos XVI y XVII en España, que, todavía, no han recibido la atención que realmente merecen de acuerdo con el marco teórico previo. Tanto para una posible redefinición como para comprender el alcance de la autobiografía en España durante dichos siglos, una revisión de este tipo de modelos autobiográficos particulares sería necesaria.

A este respecto, la monografía de Levisi, *Autobiografías del Siglo de Oro* y, anteriormente, la de Pope (1974), se han posicionado, quizá, como los estudios panorámicos más representativos sobre la obra que nos va a interesar en este análisis<sup>3</sup>. En relación con la manifestación de la individualidad y la historia de la personalidad, para Levisi

no podemos esperar en los escritos de Pasamonte, Contreras o Castro la meditativa actitud ante la propia personalidad que caracteriza a un Rousseau, el cual desde otro

<sup>2</sup> En la abundante bibliografía sobre el género autobiográfico, los estudios de Lejeune y Gusdorf son todavía dos de los grandes referentes en la actualidad.

<sup>3</sup> Aunque menos actual en lo que toca al tema del presente trabajo, la edición de Cossío (1954) de las autobiografías de Jerónimo de Pasamonte, del duque de Estrada, de Alonso de Contreras o del mismo Miguel de Castro y, anteriormente, las de Serrano y Sanz, son también dos de los pilares fundamentales a la hora de dedicarse a la investigación autobiográfica de la época a la que nos referimos. Se debe destacar, además, la introducción que precede a la edición, algunas de cuyas ideas siguen predominando en varios aspectos hasta el día de hoy.

momento histórico y cultural se propone explícitamente revelar ante el lector la totalidad de su ser. (1984, p. 19)

Esta investigadora, siguiendo las teorías clásicas de Lejeune, considera que

Contrariamente a lo estipulado en la definición de Lejeune, ninguna de estas autobiografías presenta una explícita revelación de los procesos interiores de su autor, y no concede particular atención a lo que podría considerarse la historia de la propia personalidad. (1984: 19)

En este sentido, en los escritos de Pozuelo Yvancos, este autor considera que «las autobiografías de soldados en la España del XVI-XVII son textos que ostentamente evitan toda intimidad o privacidad interior» (2006: 45)<sup>4</sup>. A pesar de que no es posible hablar de una manifestación clara de la intimidad o una esfera de lo privado en los siglos XVI y XVII, sí que es posible matizar la exclusión de la individualidad, que ha quedado apartada del yo autobiográfico en estas obras. No pretendemos aquí dar a entender la existencia de esta expresión de la intimidad, sino cuestionar hasta qué punto sí que existe cierto conocimiento de la propia personalidad y de la identidad del narrador en estos textos. A diferencia de las teorías de Lejeune y de Levisi que mencionábamos hace un momento, es evidente que la manifestación de la totalidad del ser y del propio yo se desarrolla de una manera diferente en las autobiografías de los siglos anteriores a las *Confesiones* de Rousseau, lo que no significa que la manifestación de la individualidad o de la propia personalidad no existiesen. Aunque no es nuestra intención contextualizar social e históricamente la obra de Castro, como mostraremos más adelante, esta forma parte del sistema social-cortesano del siglo XVII bajo el reinado de Felipe III, lo que indiscutiblemente conlleva ciertas diferencias con respecto a la forma en que autobiógrafos como Rousseau hablan de sí mismos y exteriorizan su individualidad.

---

<sup>4</sup> Cabe destacar la manera en que matiza por qué razón niega la existencia de una posible manifestación de la personalidad en las autobiografías militares de estos siglos, y de cualquier etapa anterior a las últimas décadas del siglo XVIII: «precisamente la historia muestra mucho de cómo el concepto mismo de “personalidad” se ha podido ir forjando. No es aventurado suponer que toda la crítica sobre la ficcionalidad del yo autobiográfico ha surgido en un contexto intelectual netamente posromántico, donde ha tenido sentido, porque las propias autobiografías lo propiciaban, concebir al acto autobiográfico como un acto donde se dirimen cuestiones relativas a la *personalidad* en ese sentido individual. Tal énfasis formaría parte, en todo caso, del pacto de lectura de un lector contemporáneo y de las autobiografías posteriores a las de Rousseau y muy influidas por el giro radical que la del ginebrino dio al género» (2006, p. 45).

A pesar de todo, otros especialistas como Cassol (2000) han reivindicado la consideración de estas autobiografías desde comienzos del actual milenio. El investigador italiano pone en tela de juicio que solamente se pueda denominar como “autobiografía” a las obras producidas después de la publicación de las *Confesiones* de Rousseau. Esto lo justifica comparando los célebres *Comentarios* de Duque de Estrada con algunos de los textos que se han considerado canónicos de la autobiografía:

In tutti i modi, mi sembra sia legittimo parlare di autobiografia anche per quanto riguarda il Seicento. Sul versante terminológico non c'è spazio per molti dubbi: è vero che il termine non esisteva ancora, ma non si può fare a meno di notare che definizioni quali “Relación de mi vida”, “Discurso de mi vida” o “Historia de mi vida” equivalgono perfettamente al moderno ‘autobiografia’: c'è la vita (vida e bio-), c'è la scrittura di quella vita e di quella scrittura (mi e auto-). La frequenza con cui tali definizioni ricorrono nelle memorie dei soldati è l'indice di una precisa coscienza, viva nell'autore, di trovarsi in un punto che spazialmente e temporalmente differisce da tutti quelli attraversati nel corso della propria esistenza anteriore al momento della scrittura, e che pure ne è il prodotto. Anche Duque de Estrada, esattamente come Rousseau, Burke, Sartre o Nelson Mandela, siede al cospetto del suo passato, lo osserva, cercando di cogliervi le ragioni del suo essere attuale, e lo rimodella poi sulla pagina scritta, permettendosi un uso sapiente e a volte perfino eccessivo di un artificio come il flashback, che certo non è appannaggio di un presunto homo autobiographus nato solo sul finire del XVIII secolo. (2000: 60-61)

Cassol, en la misma línea que Lejeune, juzga que el único rasgo común y unificador entre cualquier autobiografía es la coincidencia en la identidad entre las tres personas en las que se expresa el autor en una obra de esta índole: la del autor, la del narrador y la del personaje principal. De esta manera, la propuesta de Lejeune se ajusta a las obras que nos atañen en este trabajo<sup>5</sup>. Por otra parte, al contrario que el francés, como ahora analizaremos en el caso de Miguel de Castro, Cassol valora que, inevitablemente, la conciencia del yo sí que ocuparía un papel importante en estos textos, dado que estas obras se insertan en una «conscienza dell'individuo nell'età rinascimentale» (2000: 71), así como en una tradición literaria que abarca géneros como la novela sentimental o la novela picaresca, además de los epistolarios o las

---

<sup>5</sup>Amelang también defiende la manifestación de la personalidad y del “yo” en las autobiografías “populares” de la Edad Moderna en Europa. En su monografía *El vuelo de Ícaro. La autobiografía popular en la Europa Moderna*, James S. Amelang caracteriza la autobiografía popular, entre otras cosas, por un individualismo que, «entendido en un sentido más amplio, impregnó toda la escritura autobiográfica popular» (2003: 88).

mismas autobiografías confesionales, que pudieron suponer cierta influencia en la forma y el sentido del relato subjetivo de la propia vida de cada autor (2000: 72).

La concepción de las autobiografías militares como verdaderas autobiografías, que redefinen las teorías propuestas por Lejeune hace más de cuatro décadas, sirven también para realizar una nueva aproximación a las mismas, desde un punto de vista que, en lugar de solo como antecedente o embriones de lo que vendrá más adelante con la publicación de la obra de Rousseau, y el consecuente impacto en el devenir de la autobiografía en Europa, se acercan al sistema autobiográfico aurisecular del mismo modo que a las autobiografías modernas, sin por ello olvidar las diferencias entre los respectivos contextos históricos. Como recuerda Pozuelo Yvancos:

ningún discurso, y mucho menos un género, es un texto donde un yo pueda verse como instancia separada del momento de su producción, de su axiología, de su relación con el tú que lo interpreta y de los contextos socioideológicos que afectan a esa relación. No ya y no sólo como instancia textual, sino como realidad discursiva e histórica. (2006: 45)

De acuerdo, entonces, con el anterior planteamiento, vamos a considerar de qué manera Miguel de Castro manifiesta su individualidad y relata los hechos que han determinado su perspectiva autobiográfica. No podemos perder de vista las implicaciones que posee el hecho de que su trayectoria vital se enmarque en la sociedad cortesana, esto es, en el modelo político y cultural que existía en España bajo el reinado de Felipe III, a principios del siglo XVII. Recordemos que, con Felipe III, «otra de las transformaciones fundamentales que experimentaron las monarquías durante la primera mitad del siglo XVII fue el cambio en el concepto de cultura y comportamiento cortesano» (Martínez Millán, 2008: 59). Resulta necesario, en este estudio, matizar determinados aspectos para entender de qué manera expresa un individuo como Miguel de Castro su personalidad a partir del relato autobiográfico.

Elias, quien mejor ha caracterizado el complejo sistema que representa una sociedad cortesana, en su caso la de Luis XIV, da cuenta de lo complicado que era vivir en sociedad en la Corte y en el ámbito cortesano<sup>6</sup>. Se trata de una vida sometida

---

<sup>6</sup> Evidentemente, Elias no estudia la sociedad cortesana de los siglos XVI y XVII en España; aun así, el sistema cortesano de Luis XIV del siglo XVIII sirve también para comprender las cortes españolas de los siglos precedentes; cortes de las que, por cierto, toma muchos elementos para establecer la suya. En cualquier caso,

al propio sistema, que rige tanto el comportamiento como las acciones de cada individuo que quiera prosperar en la Corte e ir así escalando posiciones en la jerarquía social. Como comenta Elias,

La vida en la sociedad cortesana no era de ningún modo pacífica. Era grande la copia de hombres que se hallaban vinculados en un círculo duradera e inevitablemente. Se presionaban unos a otros, luchaban por las oportunidades de prestigio, por su posición en la jerarquía del prestigio cortesano. Los asuntos, intrigas, contiendas por el rango y el favor no conocían tregua [...]. No había ninguna seguridad. (2016: 142)

Más adelante, Elias también se refiere a este sometimiento del individuo a unas reglas específicas que regían todo lo que concerniese al sistema social-cortesano en el que debía desenvolverse quien quisiese formar parte de él:

Para conservar posición, estimación en la violenta competencia por la consideración y el prestigio en la corte, para no ser víctima de la mofa, del desprecio, del desprestigio, debe uno subordinar su propia apariencia y conducta en una palabra, su propia persona, a las fluctuantes normas de la sociedad cortesana, que ponen de relieve de manera creciente, la peculiaridad, la diferencia, la distinción de los miembros de la sociedad cortesana. Debe uno vestir determinadas telas y calzar determinados zapatos. Debe uno moverse de un modo totalmente determinado, característico de los miembros de la sociedad cortesana. (2016: 292)<sup>7</sup>

Este funcionamiento era clave en la sociedad cortesana con que funcionaba el reinado de Felipe III y, en general, la España del siglo XVII. Más allá de ser una organización política, la Corte se convirtió en el elemento determinante del comportamiento y en la vida cotidiana de todos aquellos que estuviesen vinculados a dicho sistema. Álvarez-Ossorio (1999) y Martínez Millán (2016) destacan cómo la discreción y la prudencia eran dos de las facultades exigidas a cualquier ser humano que se preciase de pertenecer a la corte, además de ser los rasgos básicos de cualquier cortesano: «La cosmovisión del cortesano se levanta sobre dos pilares que constituyen el eje en torno al que gira el comportamiento cortesano: la prudencia y la discreción» (2016: 99). De hecho, uno de los rasgos a los que tendremos que volver en el análisis de la autobiografía de Miguel de Castro es el de la disimulación,

---

ahora nombraremos algunos de los investigadores más representativos en lo que al estudio del sistema cortesano español se refiere.

<sup>7</sup> Para el caso de las autobiografías militares, Juárez Almendros (2004) ha demostrado que las ropas y los accesorios en la vestimenta de los soldados son un medio de expresión más para expresar la individualidad en estas obras, coincidiendo con el postulado de Elias (2016).

propia del cortesano del siglo XVII, ya que, durante el dicho siglo «surge así una literatura de la disimulación y del desengaño al comprobar que no siempre el personaje que poseía mejores cualidades era el que alcanzaba sus objetivos» (Martínez Millán, 2008: 61). De esta conducta surge también «el comportamiento puramente cortesano, esto es, al margen de toda norma ética, referencia religiosa, y orientado exclusivamente a conseguir el propio interés» (Martínez Millán, 2008: 63).

En relación con Miguel de Castro, se añade su condición militar que, por lo dicho anteriormente, seguía formando parte intrínseca del sistema cortesano por el que se regía el resto de la sociedad. Tanto es así que, en el entramado de redes que supone un sistema cortesano como el de la monarquía de Felipe III, soldados como Miguel de Castro, «lo que pretendían en la corte era algún entretenimiento, es decir, alcanzar alguna misión cerca de la persona de un general para acompañarlo y hacerle aquellos servicios que se le ofrecieran» (Borreguero, 2005: 54). Esta aspiración, como veremos mediante el análisis textual de su *Discurso*, plantea la hipótesis de que la expresión autobiográfica de Manuel de Castro y la forma de actuar de este son una singularidad y, a la vez, un ejemplo de por qué la individualidad y la identidad del individuo poseían un papel relevante en este tipo de obras.

Asimismo, en el análisis del narrador y protagonista de esta obra y, por ende, del autor, trataremos de calibrar hasta qué punto Castro forma parte del sistema cortesano en el que se inserta, y de qué manera su conducta resulta una excepción dentro de este mismo sistema, en su relación con el resto de personajes que van apareciendo. De cualquier modo, los choques y disputas en las que se ve envuelto este personaje son dependientes de la axiología cortesana, lo que se reflejará también en la manera en la que se expresa su individualidad en contraste con el resto de personajes que forman parte de la sociedad de Felipe III. La dialéctica de Miguel de Castro entre su comportamiento y el que se espera de él, como corresponde a un personaje cortesano, será clave en la concepción de su individualidad y de su manifestación del “yo”<sup>8</sup>.

Sobre esto último, Elias vuelve a ofrecer aquí una de las claves para comprender por qué razón el *Discurso* de Castro es una autobiografía tan anómala si se compara con el resto de obras de esta índole que se escribieron en el mismo siglo.

---

<sup>8</sup> En ocasiones, el propio Miguel de Castro se aproxima más a un comportamiento de corte picaresco que a uno cortesano. No podemos olvidar que la picaresca, en cierta manera, es producto de la evolución del sistema social-cortesano, de modo que no se trata de comportamiento independiente o excluido del propio sistema.

El investigador hace hincapié en el tipo de racionalidad que determina, en cierta manera, las conductas cortesanas y las relaciones sociales:

Una configuración social dentro de la cual tiene lugar, en un grado relativamente alto, la transformación de coacciones externas en autocoacciones es una constante condición para la producción de formas de comportamiento a cuyos rasgos diferenciales uno intenta referirse con el concepto de “racionalidad”. El concepto complementario “racionalidad” e “irracionalidad” se refiere entonces a la participación relativa de afectos más transitorios y de modelos intelectuales más permanentes de los contextos observables de realidad, en la dirección individual de la conducta. (2016: 127)

Como se analizará en los siguientes párrafos, esta autocoacción tan necesaria para que el cortesano sepa integrarse en su sociedad, esta “racionalidad” cortesana con que participa en el sistema que conforma la Corte con el consecuente comportamiento exigido, no parece ocasionalmente que Castro tuviera demasiado presentes a la hora de actuar o de tomar decisiones, lo que se reflejará también en sus reflexiones personales y en su debate interno.

#### LA INDIVIDUALIDAD DE MIGUEL DE CASTRO EN LA SOCIEDAD CORTESANA

El *Discurso de mi tragedia y vida* de Miguel de Castro, como bien ha reconocido la gran mayoría de críticos que se ha dedicado a su estudio, llama la atención por su singularidad respecto al resto de autobiografías militares que se conocen de los siglos XVI y XVII. Se trata de una autobiografía escrita, seguramente, alrededor del año 1612 y anotada o revisada cinco años después, cuando el autor todavía no había alcanzado los treinta años. Ya solo por la juventud del autobiógrafo, destaca por su rareza<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> En la misma línea que lo comentado anteriormente, hasta las últimas dos décadas, existía cierta unanimidad a la hora de criticar la obra de Castro, comenzando con Serrano y Sanz, para quien esta obra se debe vincular con la de algunos «soldados fanfarrones que dedicaron largos párrafos a transmitirnos los nombres y hechos de sus coimas, y de pasajes que sólo pueden servir para ilustrar el Dufour u otra obra del mismo género» (1900). También Pope se fija casi únicamente en el pobre estilo del escritor y la misma Levisi retoma las mismas valoraciones críticas. Quizá, el más mordaz de los críticos de Castro es Cabo (1992), quien opina que «el lenguaje del yo de Miguel de Castro [...] es un lenguaje fragmentario, condenado a una especie de disonancia consigo mismo, incapaz, en suma, de transmitir esa imagen de coherencia o de unicidad que relacionamos con la idea de un yo que cuenta y que se cuenta» (1992: 592). Es curioso, por lo tanto, que una buena parte de la crítica se haya focalizado en demostrar por qué esta autobiografía no brilla por su calidad literaria, lo que es esperable si tenemos en cuenta el origen y el contexto socioeconómico en el que se inserta el protagonista.

Sin embargo, no es la génesis de la autobiografía lo que nos interesa, sino las vicisitudes vitales que se manifiestan en la misma. La obra de Castro es la historia de un hombre joven que desde un primer momento se ve incapaz de contener su extremado apetito sexual, motor y vehículo que da sentido a todos los hechos que le van aconteciendo. Este ímpetu amoroso estructura los diferentes episodios que dan forma a la autobiografía, ya que es posible dividir el texto según las amantes que van apareciendo y que van llevando al protagonista de una desgracia a otra. Igualmente, Miguel de Castro tiene contacto con personajes ilustres dentro de la sociedad cortesana en la que se mueve, como dos de sus amos el conde de Benavente y el mismo capitán Francisco de Cañas, «un caballero muy estimado de todos los príncipes y señores españoles e italianos que le conocen [...]. Muy comedido, gran cortesano [...], muy discreto y buen cristiano» (2021: 75)<sup>10</sup>. A raíz de esta clara pertenencia a las esferas cortesanas, insistimos en la anomalía del personaje que nos atañe, dada su actitud respecto al resto de personas que lo rodean. Especialmente, por la poca atención y el poco cuidado con que Castro, como veremos, trata de mantener una posición adaptada a los requerimientos cortesanos, principalmente sobre los dos amos que acabamos de mencionar.

Miguel de Castro queda huérfano desde temprana edad. Nace en Fuente Ampudia, Palencia, aunque no tarda en pasar de un familiar a otro, lo que le lleva a intentar huir por la vía militar, recurso muy común entre quienes se veían en este tipo de circunstancias<sup>11</sup>. El joven protagonista se alista en el ejército, específicamente en la compañía del capitán Antonio Haya, a quien sirve incondicionalmente hasta su muerte en Nápoles, lo que provoca un cambio de capitán y, por ende, un nuevo amo, Francisco de Cañas. Por su irrefrenable apetito sexual, los acontecimientos le llevan al servicio del virrey de Nápoles, el conde de Benavente. Su cobardía, así como su incapacidad de llevar a cabo dicha ocupación por culpa de la

<sup>10</sup> Véase de qué manera describe Castro al capitán Francisco de Cañas con las facultades y los rasgos que deben caracterizar a un buen cortesano. De aquí se confirma el hecho de que nuestro protagonista fuese plenamente consciente del alcance de sus acciones y del ámbito social en el que se encuentra en todo momento.

<sup>11</sup> Borreguero (2005) muestra cómo la vida de quien se alistaba como soldado a principios del siglo XVI no era la de un cortesano, sino todo lo contrario: «a principios del siglo XVII los nobles comenzaron a despreciar la actividad bélica que había sido su razón de ser. Durante el reinado de Felipe III resultó cada vez más difícil encontrar cabezas militares para las necesidades de la monarquía» (2005: 54). Esto conllevó también un empeoramiento de las condiciones militares, así como un reclutamiento de soldados que no estaban realmente preparados para dicho trabajo: «los soldados de fortuna se mezclaron con un número creciente de soldados impelidos por la necesidad» (2005: 55). En el caso de Miguel de Castro, el sentimiento de gloria militar no existe; de hecho, las descripciones de los campos de batallas y de los enfrentamientos no merecen demasiado interés, al menos en comparación con los episodios amorosos.

pasión amorosa, terminan por condenarle casi del todo. Después de esto, pasa por servir al hermano del duque de Sessa y, al poco, ingresa en la Compañía de Jesús. El último episodio destacable de la obra ocurre en Mesina, a raíz de una revuelta provocada por el mismo Duque de Osuna, aunque poco relevante en lo que al tema central se refiere.

Desde la perspectiva anterior, cabe preguntarse por las razones de mostrar la propia individualidad a través de una serie de episodios de su vida amorosa en una época en la que la falta de discreción y «todo atisbo de intimidad era sancionado como tabú por la moral reinante» (Estévez, 2021: 11). Lo que, por ende, cuestiona que las autobiografías de los siglos XVI y XVII no muestran la historia de la personalidad, o de la individualidad, del “yo” autobiográfico. Muchos críticos han aludido a la dependencia directa con la picaresca (Pope, 1974; Levisi, 1984; Cabo, 1992; Estévez, 2021); no obstante, los argumentos solo se dirigen al comportamiento de Castro en determinadas ocasiones<sup>12</sup>. Es necesario destacar que, como bien señala Pope, «la experiencia de Castro, con rasgos de pícaro, se proyecta sobre un universo noble en el cual existe un orden establecido y respetable que todavía resguarda de los colores más negros y permite el gozo de la aventura» (1074: 196). En cualquier caso, no se pretende juzgar aquí esta obra como «una escisión de voces y registros que no alcanzan en ningún momento la cohesión necesaria para construir el referente buscado: el yo de aquel soldado que a principios del siglo XVII se atrevió, no sabemos con qué objeto, a contar su vida» (Cabo, 1992: 591), sino tratar de realizar un acercamiento a esta autobiografía desde una perspectiva con la que no había sido valorada hasta ahora.

En primer lugar, de esta autobiografía se desconoce un destinatario manifiesto que nos permita responder a cuestiones como la relativa al porqué de una obra semejante. Se ha elucubrado mucho acerca de la posibilidad de que se trate de una autobiografía confesional, «producto de una conversión religiosa, de la cual es índice la entrada de Castro en la Congregación de la Asunción en Malta» (Levisi, 1984: 194-195). Sin embargo, por el tono de la autobiografía, de acuerdo con Levisi, «todo hace sospechar una finalidad práctica, y quizá un destinatario lo suficientemente poderoso y magnánimo como para ofrecer al arrepentido soldado una segunda oportunidad para mejorar su posición» (1984: 195). Anteriormente, Pope

---

<sup>12</sup> Habría que entender esta influencia de la novela picaresca, «como la motivación que para escribir sus propias aventuras tiene el escritor, cuando ve su vida reflejada en la literatura, y no como una simple imitación» (Pope, 1974: 197).

creía haber visto en el *Discurso* «un fenómeno que hemos visto repetido con frecuencia en las autobiografías» (1974: 195), la de los soldados que encuentran «finalmente el amparo de la Iglesia» (1974: 195).

Desde el primer momento, los aspectos de la vida privada son los que dan pie a los episodios estructuradores de la obra. La autobiografía de Miguel de Castro aparece marcada por su primera experiencia sexual e íntima con una tal Virgilia, que «vivía pared por medio, de buen talle, aunque no muy hermosa», que utiliza, básicamente «por apagar aquella furia sexual» (2019: 30) que viene acumulando incluso antes de haber experimentado nada semejante anteriormente y que ya anticipa los hechos que sucederán más adelante. De este episodio amoroso, el lector puede recordar especialmente la violencia con la que concluye el acto, ya que Castro termina envenenando a Virgilia y deshaciéndose del problema, del que sale impune por la ausencia de testigos<sup>13</sup>, además de matar al hermano y al padre de la susodicha. No parece que Castro, en ningún momento, se arrepienta de estos asesinatos; de hecho, a la hora de expresarlos, no se asume las culpas de nada: «con todo eso, me prendieron, y preso, tomaron la confesión, en la cual no dije nada en contra mía» (2021: 38)<sup>14</sup>.

No es, sin embargo, hasta que se alista en el ejército como criado del capitán Antonio Haya, cuando realmente comienza a vertebrarse la personalidad del protagonista. Según avanza el relato, Castro casi siempre señala de qué manera evoluciona esa pasión irrefrenable que le hace buscar una amante según el lugar o el momento en el que se encuentra. Cuando hacen una parada en Brindisi, se encariña, de forma algo contemplativa, de la hija de un gentilhomme rico, a la que corteja sin llegar a mantener relaciones sexuales:

Aunque tenía aquí mi modo de entretenimiento, pero era sin tocar pieza que hiciese juego que era amor de duende. Solo había señas y requiebros de billetes y favores de

<sup>13</sup> Llama la atención cómo un buen número de las autobiografías de soldados del siglo XVII comienzan con un episodio de violencia. Por ejemplo, en los *Comentarios*, el duque de Estrada decide matar brutalmente a su prometida y a su amante –también amigo–, por encontrarlos en plena infidelidad. Asimismo, Jerónimo de Pasamonte da cuenta de la violencia doméstica de la que es víctima en su infancia, aparte de un par de episodios infantiles en los que acaba lesionado por culpa de alguna imprudencia. Lo mismo se puede decir de Alonso de Contreras, quien asesina al hijo de un alguacil a la salida de la escuela, por un altercado con el maestro. Esta violencia merece un estudio pormenorizado para comprender el alcance de dichos actos en cada una de las obras, así como en el conjunto de autobiografías militares.

<sup>14</sup> Resulta interesante, ya desde este punto, la honestidad con que Castro narra los sucesos de su autobiografía. El hecho de que exhiba de esta manera sus mentiras en el momento de narrar su autobiografía, nos lleva, una vez más, a la cuestión del destinatario, si es que hay uno realmente.

chiquillos, porque no nos podíamos hablar de ninguna suerte, sino es de noche por una reja de hierro más alta que cinco estados. Bien creo que las voluntades se conformaban, pero la reclusión no daba lugar a ello. (2021: 42)

Sorprende, en un primer momento, la necesidad de ir justificando la razón por la que no termina de mantener estas relaciones; no obstante, esta actitud contrasta casi siempre con la facilidad del protagonista para enamorarse de sus pretendientas: «y yo había recibido de ella también cosas de enamorados de reja, como efectivamente lo éramos, como es cintas, cabellos, empresas y cosas de esta suerte» (2021: 42).

La contradicción en el *Discurso* es una constante, especialmente entre las acciones del protagonista y la opinión del narrador, que no siempre llega a condenarse a sí mismo, pero tampoco apoya incondicionalmente lo que realiza. Pope también da cuenta de esta contradicción interna cuando declara que «la actitud del narrador corresponde a veces a la de un desvergonzado participante de la vida liviana de Nápoles, y otras a la de un sincero practicante de las doctrinas de la Iglesia» (1974: 197). Justo después de despedirse de esta última amante, vuelve otra vez a mostrar la pasión sexual que vehicula su vida: «No por eso comíamos pan a secas, que aunque no de calidad, ni retirada tanto, ni doncella, había donde ejecutar la ira que de allá se causaba» (2021: 42). Pero es justo después cuando reconoce esta característica intrínseca a sí mismo, visto más como una condena de su propio yo que como un error propio de la juventud. Hay una clara asunción del problema, sin que esto llegue a ser un impedimento para la realización de los actos<sup>15</sup>:

Sólo de esto tengo que estar contento, que jamás gasté ni me costó cosa que fuese de consideración, así por junto como por menudo ninguna mujer, antes he recibido que dado. Solo trabajo y fastidio, puedo decir que pocos han recibido tantos malos ratos, días y noches, como yo, por este maldito animal. (2021: 42)

Aun así, estas primeras experiencias tan solo nos introducen en lo que vendrá más adelante, como una especie de prelude de lo que le va sucediendo antes de asentarse en Nápoles con el capitán Antonio de Haya y, tras su muerte, con Francisco de Cañas. En cualquier caso, es posible constatar, en palabras de Estévez, que el protagonista ya pretende «compilar su identidad precisa [...], trazar el diagrama

<sup>15</sup> No olvidemos que, seguramente, Miguel de Castro no llegase siquiera a los treinta años al redactar su autobiografía. No se trata, por lo tanto, de quien observa sus actos pasados desde la sabiduría y la experiencia, sino que sigue en una posición de relativa juventud o, por lo menos, anterior a la vejez.

de su tormentosa parábola histórica, se propone sobre todo el desafío de ahondar en su ser» (2021: 12).

Se podría decir que, de todas las mujeres a las que Miguel de Castro alude, Luisa Sandoval es, sin duda, la más relevante, ya que, como dijimos, su relación con ella abarca casi dos tercios de la autobiografía. Sin embargo, antes de conocer a Luisa Sandoval, Castro mantiene relaciones con una esclava llamada Mina, también, como vimos antes, más cerca de lo contemplativo que de lo físico, cuyo vínculo funciona casi como un antes y un después, o un punto de inflexión, de lo que le llega al lector respecto a sus aventuras amorosas<sup>16</sup>.

Tanta es la importancia que el narrador otorga a esta esclava que los sentimientos afloran en él al recordar su nombre y su físico: «Esta se llamaba Mina, y confieso mi flaqueza, que me rindió la voluntad de suerte que aún hay reliquias, con haber pasado seis años, y no tan olvidadas ni tan pocas que no basten a durar muchos» (2021: 51). Es una de las pocas mujeres que aparecen en la autobiografía con las que Castro solamente posee un vínculo sentimental y no físico. Se dedica constantemente a proteger a la esclava del resto de tripulantes, «movido de alguna piedad, aunque no tanto como de voluntad» (2021: 51), de manera que vuelve a exteriorizar sus emociones, esta vez hacia una esclava, ni siquiera cortesana como las anteriores.

Lo que más sorprende es la insistencia con que Castro defiende y protege a Mina, la esclava, y cómo la compraventa de la susodicha y su consecuente cambio de ubicación se convierte en el tema central del relato. Castro expresa el afecto hacia esta mujer con sus acciones y sentimientos, de una protección casi obsesiva: «en estos diez días siempre procuraba regalar mi esclava con fruta, que habita harta en Nápoles, y era lo que ella mejor comía, y le hacía muchas caricias» (2021: 53). El comportamiento de Castro con respecto a Mina, la esclava, se hace destacar entre quienes le rodean. Sorprende su poca inhibición relativa a la forma de expresar su cariño hacia Mina delante de su ama. No olvidemos que, según los parámetros de

<sup>16</sup> Entretanto, Miguel de Castro vuelve a narrar su obsesión hacia otra mujer cortesana, en este caso de Nápoles, con la que mantiene relaciones sexuales durante diez días seguidos. Una vez más, Castro muestra de qué manera vuelve a manifestar su apetito sexual, esta vez sin ningún reparo ni reproche hacia sí mismo: «Quiso el diablo que de allí a tres días fue allí a tomar las estufas una mujer cortesana, napolitana, no de mal parecer. Pareciola que tomándose dobles sanaría más presto, a lo menos del apetito que debía tener. Y convidome una noche que fuese a tenerla conversación a la cama después de acostados los de la estufa. Yo que no echo nada a mal, ni soy amigo de porfiar ni ser descortés en nada, particularmente en esto, acepté luego, y en siendo hora oportuna, fui luego a cumplir la promesa, darla segunda o tercera estufa, porque de las de la casa tomaba ella dos cada día, una a la mañana y otra a la noche» (2021: 45).

comportamiento de un personaje como Castro, en una sociedad cortesana, las consecuentes reacciones de quienes observan el desarrollo de dichas relaciones son las esperables:

Estaba delante la mujer de Sancho Estrada y una cuñada suya, que se espantaron harto, tanto de ver el sentimiento que hacía, aunque aquello era ya ordinario cada día y cada noche desde que se supo la muerte del capitán antes que nosotros llegásemos, que se lo dijeron luego, cuanto de ver la suerte que fue a abrazarme; y a no estar las personas que digo delante, y otras de la casa, pasara más adelante. (2021: 70)

La atracción contemplativa de Castro hacia Mina se hace cada vez más patente en las propias palabras del narrador; de hecho, cuando la esclava contrae una enfermedad que le fuerza a mantener reposo, Castro describe sus pensamientos con un detalle poco común para la época:

Estuve un rato con ella, que quisiera estar todo el día y la noche, y me pareciera poco, pero el poquito rato que a mí ver estuve, tuvo algunos amorosos requiebros y quejas y disculpas y toques de labio, y con estar mala, no sé si era la demasiada afición o si verdaderamente natural, que me pareció más hermosa que nunca, con las visitas de médico tan a propósito a su mal y gusto. (2021: 79)

Estas relaciones concluyen con la tristeza del protagonista tras la venta de la esclava y la reconversión de esta, que pasa a llamarse Inés y a cambiar de vida. Aunque no sean relevantes en el transcurso de la obra, las relaciones, más contemplativas que físicas, que mantiene Castro con esta esclava destacan por la condición de ambos, y la naturalidad con que el narrador describe los momentos que comparte con ella<sup>17</sup>. No obstante, inmediatamente después de manifestar la tristeza sufrida por la separación con Mina, Castro da pie a la nueva aventura amorosa que tendrá lugar en esta obra, y que conllevará el verdadero primer escándalo público y personal del personaje.

Junto al hijo del capitán, Luis de Cañas, Castro y su compañero se dedican a cortejar a la hija y a la nuera de un mercader rico que viven cerca del palacio donde se aposentán. Una vez más, la sinceridad con que Miguel de Castro se refiere a este

<sup>17</sup> Tanto es así que, cuando Mina comienza a cambiar de amo, Castro se lamenta porque no podrá seguir visitándola. Sin embargo, esto no contradice que su primera intención fuese el ir a verla, a pesar de las consecuencias sociales que pudiese conllevar este acto. Al final termina por olvidarlo, ya que «por ser casa muy recatada, así por la dicha Leonor Sandoval y su marido, como por las esclavas, no me atrevía ni hallaba excusa con que poder entrar allá para verla» (2021: 80).

suceso y a todo lo que conlleva es más que destacable, si tenemos en cuenta lo que uno se espera de un “discreto cortesano” de la época. En primer lugar, se inventa una biografía para agasajar a las dos mujeres («fingime grueso mercader y rico perulero, noble príncipe, digno poseedor de estimables prendas y caballería por los tejados, tratante de gran caudal», 2021: 83), y miente al confesarles su amor correspondido: «Si lo creí yo, mala Pascua me venga, pero fingí creerlo, y que todo aquello era un átomo en comparación de lo que me causaba su amor, y que era menester mucha mayor suma para remunerar una pequeña parte de las lágrimas que me era causa» (2021: 83). Esto da lugar a una serie de episodios entre Miguel de Castro y las dos mujeres, a las que acaba ayudando a escapar de su casa y aposentando en la de una conocida, lo que provoca un revuelo en la ciudad, así como la búsqueda del culpable y de las dos supuestas pretendientas. Castro, en un momento, reflexiona sobre el sentido de lo que está haciendo, ya que, recordemos, ni siquiera él sabe a ciencia cierta por qué razón está participando en la escapada y poniendo en peligro su honra<sup>18</sup>:

Y esto me hizo tener la rienda y andar tibio en poner en ejecución lo que ellas tanto deseaban, y porque tanta prisa me daban y también, como he dicho, la afición en mí no era tan grande que me solicitase a ello, que antes me pesaba en el alma de haberlo hecho, no porque me faltaba ánimo para ello, sino que propiamente no procedía de la voluntad los efectos, porque de ninguna suerte eran de mi gusto, y aunque andaba tan sobresaltado por el odio que las tenía, cuando me veía de ellas ausente, estaba en extremo alegre, y por el contrario, en su presencia estaba como por los cabellos, y que se me hacía cada credo un año, aunque con ellas fingía lo contrario, y no les demostraba lo que en el pecho sentía con su presencia, ni procuraba declaradamente eximirme de ellas, no porque no lo deseaba, pero porque lo uno no me estaba bien, habiéndome metido una vez en ello, y haberlas sacado, y que después no saliese con ello conforme a mi promesa. Por lo cual me tenían por cobarde y falto de ánimo para ello cuanto realmente lo estaba de voluntad. (2021: 89)<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Castro se sitúa toda la obra en la frontera entre la preocupación por su honra y su estatus como ayudante del capitán Francisco de Cañas, y la especie de pasión irrefrenable que lo mueve, a veces irracionalmente, a cometer actos como el que aquí se nos presenta. Esta es otra de las claves por las que su figura resulta tan singular en comparación con el patrón de comportamiento del resto de personajes de la autobiografía.

<sup>19</sup> Véase la cantidad de expresiones referentes a los sentimientos («la afición en mí no era tan grande»; «me faltaba ánimo»; «lo que en el pecho sentí con su presencia») y a los deseos («lo deseaba»), que sirven como argumento para contradecir lo expuesto en la introducción por Levisi (1984), cuando asegura que estas autobiografías no revelan los procesos interiores de los protagonistas/narradores. No podemos hablar aquí de una esfera de lo privado, pero sí de una manifestación consciente del sujeto, del “yo” y de la construcción de la propia personalidad del autobiógrafo.

Esta introspección del protagonista sobre lo que está ocurriendo subraya, una vez más, el debate interno que sufre a lo largo de toda la autobiografía desde diferentes formas, aunque siempre entre el ideal cortesano y su irrefrenable pasión amorosa, que le incita a verse envuelto en episodios como estos. Pero, curiosamente, no se atiene a la discreción; de hecho, la sinceridad con la que describe sus pensamientos se distancia de la “racionalidad” cortesana a la que aludíamos anteriormente. Para Castro, «el control de los afectos [...] como instrumento de la continua competencia por el status y el prestigio» (Elias, 2016: 129) muchas veces se supedita a la irracionalidad acorde con los principios cortesanos. En cualquier caso, afortunadamente para Castro, el capitán Fernando de Cañas se interpone en el asunto antes de que la familia de las dos mujeres recurra al proceso legal para condenar al militar<sup>20</sup>.

Tras las múltiples aventuras amorosas que el protagonista vive en la primera mitad de la obra, surge la relación a la que más relevancia otorga en su autobiografía, esto es, la que mantiene con la cortesana Luisa de Sandoval. También es esta la que desencadena casi todos los verdaderos vaivenes e infortunios que le suceden a Castro, que hasta ahora realmente no ha visto todavía peligrar su condición militar de forma alarmante. El protagonista conoce a Luisa de Sandoval a raíz de su amigo y compañero militar Manuel de Quevedo, de la que es amante por correspondencia. Castro se acaba aficionando a ella a causa de traerle las cartas de su amigo, «sin mirar al respeto y decoro que a un amigo se debe guardar» (2021: 95). Desde el principio de esta relación, Castro avisa de las consecuencias que dicho vínculo ha provocado en su situación actual: «que hasta hoy día ha sido causa de perdición espiritual y corporal y de mi honra, y lo fuera mucho más, si Dios, nuestro señor, no me hubiera hecho tan gran merced por medio de la muerte de ella, no hubiera refrenándome hasta dar en el precipicio» (2021: 95)<sup>21</sup>.

La obsesión de Castro por Luisa de Sandoval es inmediata. Según comienzan las relaciones entre ambos, este escapa cada noche para dormir con la susodicha, lo que acarrea su progresiva perdición a nivel cortesano. La poca preocupación del

---

<sup>20</sup> Al contrario que Miguel de Castro, el capitán Francisco de Cañas sí que es plenamente consciente de cuál es el comportamiento que este debe mostrar en un sistema cortesano como en el que se inserta. Por primera vez, aquí, Francisco de Cañas aconseja a Castro comportarse como un cortesano de su nivel social: «Así me respondió que mirase por lo de delante de vivir como era razón y debía, que haciéndolo, serviría de ganar el perdido crédito y cobrarle mayor y obligarle a él a mayor afición y a hacerme merced» (2021: 92).

<sup>21</sup> Es por este tipo de declaraciones por las que la crítica ha considerado que el objetivo de la obra podría ser el de obtener algún tipo de posición en la Iglesia, o bien algún mecenas a quien se excusa y se justifica de sus malos actos.

protagonista por su estatus y, consecuentemente, por su propio entorno social, resultan sorprendentes, lo que, especialmente a través de estos amoríos, convierten a Castro en un individuo fuera de lo común, así como a su autobiografía en un texto cuya sinceridad sobrepasa los límites de la discreción a la que debe atenerse una persona de su nivel social en el ámbito militar-cortesano.

El desenfreno con el que realiza cada noche la escapada para visitar a Luisa se convierte en el tema central de sus cavilaciones, ya que se ve obstaculizado por los intentos del capitán para impedir sus escapadas nocturnas. Esta obsesión enfermiza es tal, que, en las huidas, el propio Castro se juega su condición física:

No me pareció muy buena aquella manera de salir, porque padecí gran detrimento y trabajo aquella noche pasada, y para continuarlo, era cosa muy contra mi salud y muy peligrosa, y así jamás pensaba sino en cómo podría salir fuera, y que fuese con menos daño; pero al no hallar otro modo, no dejara de usar de aquel, aunque más peligroso fuera, y con más daño, porque a trueque de ir a dormir con la señora cualquiera por peligroso y dañoso que fuera, aunque conocidamente aventurase la vida, lo tenía por menos daño y de más gusto. (2021: 99)

Como era de esperar en un entorno militar-cortesano, el capitán Francisco de Cañas le recrimina dichas salidas, lo que empeora la calidad de su relación progresivamente: «tanta le di hasta que él estaba ya aburrido de sufrirme, y con quererme tanto, le di ocasión a que me perdió muy gran parte de la afición» (2021: 104). Tanto es así que, en más de una ocasión, «Francisco de Cañas no se limita a amonestarle y a intentar cortarle las salidas, sino que le somete a diversos castigos corporales que incluyen la vejación sexual y la reclusión extrema» (Irigoyen-García, 2008: 29). El capitán castiga brutalmente a Castro en más de una ocasión, como cuando le «tomó con ambas manos del miembro, y tiró tan recio, que yo pensé que de aquella vez me dejaba sin aparejo» (2008: 105), además de encerrarle nueve días en un aposento. Sin embargo, la reacción del personaje a este castigo es sorprendente por su pasividad y la manera en que asume los hechos: «Y así tragaba con mucho gusto la amarga y disgustada vida, y pasaba el tiempo tan mal entretenido cuanto bueno a mi mal ver, y en gran sentimiento y desconsuelo aquella novenal prisión» (2021: 105-106).

En cualquier caso, la relación que mantiene Castro con Luisa de Sandoval es la más duradera de toda la obra, situándose en la frontera entre el arrepentimiento

y la felicidad al recordar los momentos junto a la cortesana<sup>22</sup>. La crítica, como Levisi (1984) o Estévez (2021), ha dado cuenta del cambio estilístico en la voz del narrador en determinadas ocasiones, casi siempre cuando está Luisa de por medio, lo que resulta arbitrario. Si Castro en ocasiones da muestra de su malestar por su incontrolable pasión sexual, a veces cambia el tono cuando se refiere a sus amores con la cortesana:

Pues imprimieron de tal suerte estas palabras en mí, que aquella misma noche fui a desquitar el ocio que las pasadas había tenido, y acrecentar mis quejas y pasado sentimiento y significar el presente gozo, y gozando del acostumbrado gusto y solitas caricias, propagándonos el uno al otro las amorosas deudas, y mostrando con las del demasiado afecto turbadas lenguas los en el interno pecho encerrados y ardientes efectos de dos tiernos amantes. (2021: 106)

Aun así, este estilo, que parece más cuidado que el que constituye el resto de la obra, también aparece cuando se arrepiente de sus actos con Luisa y se deja llevar por sus obsesivos arrebatos sexuales. Castro demuestra su conocimiento de las normas y de la conducta esperable que él no está llevando a cabo su trabajo:

Pero ni lo uno ni lo otro, ni la ley de razón ni la de justicia [...] pudieron en mí tanto como el lascivo fuego en que estaba convertido totalmente, que con el mismo desenfado, en saliendo de la cárcel y aposento de mi reclusión, no estuve media hora que no fui luego a ver el cocodrilo de mi ignorancia, la sirena de mis sentidos, el sísifaco peñasco de mis hombros, la ixiónica rueda de mi tormento, que allí era el paradero de los carros de mi sentido, el mesón de mis potencias, el teatro de mis gustos y el ídolo de mis sacrificios, y a ley de mi fe. (2021: 109-110)<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Consideramos oportuno citar el siguiente párrafo de Levisi, que registra esta situación entre el arrepentimiento y el propio tono del relator de los hechos, a veces en contraste: «hay que reconocer que la narración de toda clase de trapacerías [...] se consigna con total indiferencia en cuanto a sus consecuencias morales, pero, en cambio, la relación con Luisa le sugiere reiteradamente toda clase de expresiones de contrición» (1984: 197).

<sup>23</sup> Es incluso más revelador el siguiente fragmento, en que compara su malestar con las rutinas religiosas «que si ellos están según obligación, o acuden a prima, tercia, sexta, nona, vísperas, completas, maitines y laúdes, yo acudo a oficiar la prima de mis disgustos, la tercia de mis trabajos, la sexta de mis antojos, la nona de mis desvelos, las vísperas de mis males, las completas de desasosiegos, los maitines de desvelos, los laúdes de mi infeliz vida y de las demás horas que quedan así de día como de noche» (2021: 110). Francisco Estévez ha visto en este «juego metafórico», cómo «el juego literario que desprende nos advierte ya de una visión de la vida acoготada por las restricciones de la época y las imposiciones religiosas, pero dominada por una sangre temperamental que se revela contra el minuterero de los dogmas» (2021: 7).

Otra de las claves para comprender la anomalía del protagonista y su conducta a contracorriente del sistema cortesano se clarifica a partir de los demás personajes que interfieren en su relación con Luisa. Evidentemente, como buen capitán y cortesano, Francisco de Cañas amonesta y alerta a Castro, más allá de los castigos físicos y las vejaciones sexuales. El mismo capitán no le prohíbe llevar a cabo dichas relaciones, sino que, siguiendo los dogmas cortesanos, le insta a la discreción a la que debe atenerse. Los daños cometidos no son tan graves en el sistema cortesano si no van más allá de la esfera privada, el problema empieza en el momento en que se convierte en un escándalo público:

No te digo que lo hagas de ninguna suerte; pero que ya el diablo te tenga tan arraigado y sujeto, y tu flaco ánimo y fuerzas no puedan resistir sus tentaciones, que no sean tan públicas ni tan continuas, ni tan perseverantes, e incorregibles, y con prudencia, que ya que se comete el pecado, pecase de una sola suerte, y de tarde en tarde. (2021: 119)

Lo mismo ocurre con Luisa de Carvajal, a la que se la denomina como “cortesana” desde su primera aparición, y que como tal quiere mantener las formas que corresponden de cara al público. Luisa trata de convencer a Castro de que siga cumpliendo con su servicio al capitán, sin dejar por ello de realizar sus escapadas nocturnas:

Ella siempre me reñía porque dejaba al capitán, y me persuadía a que volviese a su servicio y gracia, y procurase darle gusto, que como yo lo hiciese con discreción, y lo que ella me decía, que era no tardar tanto ni estarme tan despacio allí, ni tan a menudo, sino que fuese con consideración, que ella quería más mi sosiego que todas las cosas del mundo, y que no haciéndolo así, era fuerza perder lo uno y lo otro, porque en Nápoles no podía estar. (2021: 121)

Queda claro, entonces, que los personajes son conscientes del comportamiento al que deben atenerse. Castro, a pesar de ello, no es capaz de frenar su pulsión sexual, de modo que no cumple con los requerimientos de discreción y disimulo cortesanos. Por ello, y por ser consciente también de su falta de contención, la personalidad de Castro resulta una rareza en contraste con la sociedad que lo rodea.

Como hemos ido sugiriendo a lo largo del trabajo, este personaje parece actuar tanto mediante el conocimiento de la moral cortesana como por una especie

de irracionalidad que lo convierte en un rebelde de acuerdo con los demás individuos. Sin embargo, a Castro se le ofrece la posibilidad de trabajar como ayuda de Cámara, al servicio del conde de Benavente, lo que supone un ascenso a efectos sociales, así como individuales, dentro del sistema cortesano. A pesar de su oposición, Francisco de Cañas le regala unas prendas de ropa para que Miguel de Castro vista conforme a su nuevo puesto<sup>24</sup>.

El relato de su vida varía cuando empieza a servir al conde, al menos en lo que al foco de la narración se refiere. El autobiógrafo parece aquí otorgarle más relevancia a los sucesos ocurridos durante su estancia en el palacio del virrey, sin dejar por ello de señalar sus escapadas para visitar a Luisa de Sandoval. El protagonista vuelve a hacer hincapié en las características que lo definen como individuo, es decir, en su incapacidad de frenar sus impulsos sexuales. Castro, otra vez, se muestra como consciente de sus errores, así como arrepentido del poco aprovechamiento de su etapa como ayuda de cámara del conde:

Volviendo, pues, al discurso de mi tragedia y vida, la cual pasaba en la forma que tengo dicho, anteponiendo en todas acciones la lasciva voluntad al provecho universal de alma y cuerpo, yendo muy desviado de lo que era agradar y servir con cuidado conforme debía a quien me hacía merced y podía hacérmela mucho mayor, como verdaderamente podía seguramente esperar de un tal príncipe, y de la voluntad con que mostraba aumento, pues en el poco tiempo que le serví lo ha mostrado con obras. (2021: 177)

Al mismo tiempo, recuerda cómo los demás residentes y trabajadores al servicio del conde le amonestan por sus relaciones con Luisa, y la poca atención que presta a dichos avisos: «El camarero y las camaradas siempre me reñían, pero a mí por un oído me entraba y por otro me salía» (2021: 181). Él mismo, cuando el conde se entera de lo que se dedica a hacer en sus salidas nocturnas, da cuenta de cómo su razón es incapaz de controlar sus apetencias sexuales: «Pero el demasiado ardor de

<sup>24</sup> Juárez Almendros también ha relacionado este acto de regalar las ropas con la integración de Castro y la gente que le rodea en el sistema cortesano: «Castro participa en la investidura del poder, al vestir literalmente a sus amos como ayuda de cámara, mientras que sus superiores también lo conforman socialmente como criado, al vestirlo con libreas y regalos de ropa usada, a través de los cuales se establecen las jerarquías» (2004: 1117). De hecho, Castro dedica unas páginas de la autobiografía a la rutina matinal para vestir al conde de Benavente y Virrey de Nápoles, ya que se trata de un proceso ceremonial en la que casi todos los trabajadores de la casa cumplen con un papel específico. Elias (2016: 70-94) describe este rito dentro del complejo estructural que denomina como “estructuras habitacionales”, que construyen parte de la jerarquía en la Corte y en el palacio del rey.

la endiablada voluntad y gusto, privó la razón de todo ser, y el entendimiento boto no se adoperaba a lo que la razón le dictaba con tanto trabajo, por serle interpuesta la engañosa voluntad del uno al otro» (2021: 182). El culmen y, quizá, el momento en que Castro se acerca más a una sinceridad poco común en estos siglos, es cuando admite haber dejado marchar al conde a España sin él, lo que, en cierta manera, lo convierte en una especie de desertor<sup>25</sup>. Para un militar, un acto de esta magnitud no era aceptable. Esta sinceridad a la hora de confesar su huida vuelve a abrir el debate en torno al verdadero destinatario de la obra, ya que desconocemos su oficio o el motivo por el que Miguel de Castro se decidió a manifestar un episodio así, sin justificación alguna y expresando su propia vergüenza.

En este punto termina el relato autobiográfico de los episodios amorosos que narra Castro en su obra; sin embargo, todavía el texto continúa, aun cuando no aporta demasiado sobre la personalidad ni el individuo. Solamente, casi como un cronista, Castro describe minuciosamente una serie de sucesos y revueltas que tuvieron lugar en Nápoles al convertirse el duque de Osuna en virrey, sin aportar nada sobre sí mismo o sobre sus relaciones sociales con el resto de individuos.

#### CONCLUSIONES

Tras analizar la manera en que se proyecta la personalidad y la individualidad de Castro en su autobiografía, se evidencian múltiples ideas concluyentes sobre la obra y sobre la expresión de la individualidad del protagonista. A pesar de la poca atención que ha recibido el *Discurso de mi tragedia y vida* de Miguel de Castro, algunos estudios panorámicos sobre las autobiografías de los siglos XVI y XVII nos sirven como apoyo para justificar la propuesta argumentada en este artículo.

Como asegura Martínez (2019), «muchas de estas “vidas en armas” revelan la extrema debilidad de los vínculos y lealtades de la soldadesca común respecto al rey y la institución a que sirven» (2019: 88). Sin embargo, a pesar de que la obra de Castro también registre este mismo patrón de desacato a la institución militar, presente también en las autobiografías de Alonso de Contreras o Duque de Estrada, el *Discurso* va mucho más allá de lo esperable en una obra de esta índole. Como hemos

---

<sup>25</sup> Ya solo por el hecho de que, en el siglo XVII, «la desertión colocaba al soldado fuera de la ley en una situación muy grave» (Borreguero, 2005: 79), es posible comprender los sentimientos que explicita Castro al no haberse embarcado con el conde para quedarse con Luisa: «Después buscó ella un aposento de enfrente de su casa, adonde estuve cuarenta días sin salir de él, si no era de noche y con mucho recato. Y más era esto por vergüenza que yo tenía de los que me conocían de haber dejado al conde, que todos pensaban que iba con él a España» (2021: 192).

visto, no es solo la problemática militar por la que se debate el propio Castro, sino por toda la estructura jerárquica de la Corte y del sistema socialcortesano en el que se inserta. La asunción por parte del protagonista de su incapacidad a la hora de frenar su pulsión sexual y su necesidad de mantener relaciones con múltiples mujeres convierten a este personaje y a esta autobiografía en un texto singular para la época. Plenamente consciente de sí mismo, como hemos señalado, Castro muestra los procesos mentales mediante los que se cuestiona los actos que va cometiendo y se arrepiente de sus errores. Es, de hecho, este aspecto, el que nos parece el más relevante para comprender la anomalía de esta autobiografía.

El comportamiento y los pensamientos de Miguel de Castro a veces no parecen concordar con los del resto de integrantes que conforman la sociedad cortesana en la que vive. Los patrones de conducta que sigue, basados en la discreción y la prudencia, no son los de Castro, al menos por lo que narra en los distintos episodios. Sin embargo, como venimos repitiendo, en muchas ocasiones existe una contradicción, tanto a nivel personal como en las propias acciones del protagonista, que se debate entre actuar según el comportamiento cortesano que se espera de un criado de un capitán o un ayudante de cámara de un virrey y sus propios impulsos, siempre en busca de satisfacer su irrefrenable pasión sexual y su deseo de relacionarse con el sexo femenino. Esta obra sirve, en cierta manera, como contraste para los demás autobiógrafos militares de los siglos XVI y XVII cuya conducta viene condicionada dentro de la sociedad cortesana de aquella época. Como ejemplo de ellos, sirve la autobiografía de Alonso de Contreras, al redactar estas memorias para justificar su ascenso a capitán y glorificar sus acciones.

Es curioso, a modo de conclusión, repasar las declaraciones que algunos críticos han aportado sobre su propia interpretación de la obra o sobre diferentes elementos que han considerado importantes, dado que casi todos llegan a la misma conclusión. Por ejemplo, para Juárez Almendros:

Castro dramatiza el complejo de Edipo en la creación de su identidad por su resistencia a abandonar el principio del placer del estadio pre-edípico (o etapa imaginaria), conectado con sus amoríos con mujeres mayores que reproducen su relación primordial materna, y a abrazar la Ley del padre o el orden simbólico, según la terminología lacaniana, que representan sus paternas amos. (2004: 1116)

También Estévez, quien define la escritura de Castro como «una inquieta búsqueda de la identidad personal» que «convierte su narración en única a través de una poética basada en la lujuria y su intento vano de contención», concluye que

«quien trata de compilar su identidad precisa, o de trazar el diagrama de su tormentosa parábola histórica, se propone sobre todo el desafío de ahondar en su ser» (2021: 9 y 11-12)<sup>26</sup>. Por lo tanto, queda claro que, a pesar de las ocasionales divergencias, se considera que el elemento fundamental de la obra de Castro es la manifestación de su identidad o individualidad, y su articulación a través del texto en que proyecta sus vivencias.

El *Discurso* de Castro no presenta una introspección del yo como la que lleva a cabo Rousseau en sus *Confesiones*; ello no impide, a diferencia de lo referido por Lejeune, Gusdorf o Levisi, que sea posible encontrar manifestaciones del conocimiento y la construcción del yo. Se trata de un contexto diferente y, por lo tanto, de una forma de expresión muy diferente de la que aparece en Rousseau, pero no de una ausencia total de individualidad. En una línea diferente a la de Levisi (1984), el análisis de esta obra ha dado lugar a considerar la existencia de cierta intención por parte de Castro de mostrar su personalidad con el paso del tiempo, así como de manifestar, quizá no la totalidad, pero sí los elementos más relevantes en la constitución de su ser.

En definitiva, el *Discurso de mi tragedia y vida* de Miguel de Castro es una autobiografía singular, y a la vez bastante resolutiva de cara a los prejuicios negativos al estudiar este tipo de obras por parte de la crítica. Como señala Cassol (2000), quizá lo más sensato sea juzgar estas autobiografías como el verdadero comienzo del supuesto género, y no como su prehistoria, lo que las ha situado hasta ahora al margen de los estudios autobiográficos.

---

<sup>26</sup> Estévez también subraya que la rareza de esta obra, fundamentada en el impulso sexual de Castro «condiciona de pleno el contenido de la presunta autobiografía y al mismo tiempo facilitó la incompreensión crítica, sin aminorar por ello la atención suscitada entre los pocos investigadores que se acercaron a él admirados por su extrañeza y aparente desaliño formal» (2021: 9).

## OBRAS CITADAS

- ÁLVAREZ-OSSORIO, Antonio, «La discreción del cortesano», *Edad de Oro*, 18, 1999, págs. 9-45.
- AMELANG, James S., *El vuelo de Ícaro. La autobiografía popular en la Europa Moderna*, Madrid, Siglo XXI, 2003.
- BORREGUERO BELTRÁN, Cristina, «Los soldados en la literatura española de los siglos XVI y XVII», *Studi Ispanici*, 1, 2005, págs. 45-83.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, «Realidad, ficción y autobiografía: a propósito de Miguel de Castro», en *Investigaciones semióticas IV: (describir, inventar, transcribir el mundo)*, vol. 2, 1992, págs. 587-594.
- CASSOL, Alessandro, *Autobiografie di soldati spagnoli del Siglo de Oro*, Milán, LED-Edizioni Universitaire di Lettere Economía Diritto, 2000.
- CASTRO, Miguel de, *Discurso de mi tragedia y vida*, ed. de Francisco Estévez, Huelva, *Etiópicas*, 2021.
- CONTRERAS, Alonso de, *Vida de este capitán*, Madrid, Debolsillo, 2012.
- COSSÍO, José María de, *Autobiografías de soldados (siglo XVII)*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1954.
- DE MAN, Paul, «La autobiografía como desfiguración», *Suplemento Anthropos*, 29, 1991, págs. 113-118.
- DERRIDA, Jacques, *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nombre propre*, Paris, Galilée, 1984.
- DUQUE DE ESTRADA, Diego, *Comentarios del desengañado de sí mismo. Vida del mismo autor*, ed. de Henry Ettinghausen, Madrid, Castalia, 1983.
- ELÍAS, Norbert, *La sociedad cortesana*, México D.F, FCE - Fondo de Cultura Económica, 2016.
- ESTÉVEZ, Francisco, «Poéticas del amor en el *Discurso* de Miguel de Castro», en *Discurso de mi tragedia y vida*, ed. de Francisco Estévez, Huelva, *Etiópicas*, 2021, págs. 7-18.
- GUSDORF, Georges, «De l'autobiographie initiatique a l'autobiographie genre littéraire», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 6, 1975, págs. 957-1002.

- IRIGOYEN-GARCÍA, Javier, «El espacio doméstico como espacio épico en la Vida de Miguel de Castro», *Hispanófila*, 151, 2008, págs. 21-35.
- JUÁREZ ALMENDROS, Encarnación, «El papel de las ropas en las autobiografías de soldados del Siglo de Oro», en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (ed. Francisco Domínguez Matito & María Luisa Lobato López), Madrid, Iberoamericana: Vervuert: Fundación San Millán de la Cogolla, 2004, pp. 1109-119.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, París, Éditions du Seuil, 1975.
- LEVISI, Margarita, *Autobiografías del Siglo de Oro: Jerónimo de Pasamonte, Alonso de Contreras, Miguel de Castro*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1984.
- LOUREIRO, Ángel G., «Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible», *Anales de Literatura Española*, 14, 2001, págs. 135-150.
- MAY, Georges, *L'autobiographie*, traducción de Danubio Torres Fierro, Titivillus, 1979.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José, «Introducción: La monarquía de Felipe III: Corte y reinos», en *La monarquía de Felipe III: La Corte*, dir. José Martínez Millán & M<sup>a</sup> Antonietta Visceglia, Madrid, Fundación Mapfre, 2008, págs. 41-83.
- MARTÍNEZ Millán, José, «La Corte del Barroco: Cambios culturales y de comportamiento» en *La corte del barroco: Textos literarios, avisos, manuales de corte, etiqueta y oratoria*, coord. de Antonio Rey Hazas et alii), Madrid, Polifemo, 2016, págs. 7-25.
- MARTÍNEZ, Miguel, «Vidas de soldados: la escritura amotinada», en *Vidas en armas. Biografías militares en la España del Siglo de Oro*, ed. de Abigail Castellano López & Adrián J. Sáez, Huelva, *Etiópicas. Revista de letras renacentistas*, 2019, págs. 85-101.
- PASAMONTE, Jerónimo de, *Vida y trabajos*, ed. de José Ángel Sánchez Ibáñez & Alfonso Martín Jiménez, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.
- POPE, Randolph D., *La autobiografía española hasta Torres de Villarroel*, Madrid, H. Lang, 1974.

POZUELO Yvancos, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006.

SERRANO Y SANZ, Manuel, «Introducción» en *Vida del capitán Alonso de Contreras, caballero del hábito de San Juan, natural de Madrid*, escrita por él mismo (años 1582 a 1633), 1900, recuperada de <http://www.cervantesvirtual.com/>.



# LA DESCONOCIDA CASA DE COMEDIAS DE ESTELLA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVII Y GRACIANA DE ALEMÁN, SU PRIMERA PROPIETARIA\*

Iñaki PÉREZ IBÁÑEZ

University of Rhode Island (Estados Unidos)

[ignacioperez@uri.edu](mailto:ignacioperez@uri.edu)

Recibido: 7 de agosto de 2021

Aceptado: 31 de diciembre de 2021

<https://doi.org/10.14603/9D2022>

## RESUMEN:

La pequeña ciudad de Estella (Reino de Navarra) no se libró de la fiebre que a principios del XVII llevó a la construcción de nuevos corrales de comedias por toda España. El presente trabajo da a la luz una serie de documentos procesales que proporcionan datos sobre la breve existencia de una casa de comedias en la ciudad de Estella desde 1613 a 1624 y que demuestran que su gestión prácticamente desde el principio (1615) corrió a cargo de una mujer, Graciana (o Gracia o Graciosa, dependiendo de los documentos) Alemán, quien recibió la propiedad como parte de su dote. No se trataba de un gran corral, sino de un espacio multiusos, bastante rudimentario, que se utilizaba como juego de pelota, casa de comedias y juego de argollas.

## PALABRAS CLAVE:

Casa de comedias, Estella, teatro, Reino de Navarra, Graciana de Alemán.

---

\* La presente investigación ha sido posible gracias a una generosa beca «*Faculty Career Enhancement Grant*» de la División de Investigación y Desarrollo Económico de la Universidad de Rhode Island que me permitió completar una estancia como investigador invitado en la Universidad de Navarra, el verano de 2021, durante la cual se gestó este proyecto.

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

Número 9 (2022) / ISSN: 2297-2692

**unine**

UNIVERSITÉ DE  
NEUCHÂTEL

Institut de langues et  
littératures hispaniques

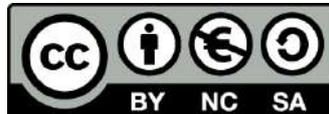
THE PREVIOUSLY UNKNOWN  
CASA DE COMEDIAS IN ESTELLA  
AT THE BEGINNING OF THE SEVENTEENTH CENTURY,  
AND GRACIANA DE ALEMÁN, ITS FIRST OWNER

ABSTRACT:

In the early XVII century *corrales de comedias* were built in every major Spanish city. One such theater was built in Estella, a small city in the Kingdom of Navarre. This article brings to light a series of judicial documents that contain interesting data about the short life of a *casa de comedias* in the city of Estella from 1613 to 1624. The manager and owner of such performance venue was a woman, Graciana (or Gracia, or Graciosa, depending on the document) Alemán, who inherited the property as part of her dowry in 1615. This not very large *corral de comedias* was designed as a multipurpose space: it was used not only as a theater but also as a space for *juego de pelota* and *juego de argollas*.

KEYWORDS:

*Casa de comedias*, Estella, Theater, Performance Venues, Kingdom of Navarre, Graciana de Alemán.



Pocos son los investigadores que han dedicado sus estudios a los principios del teatro en el Reino de Navarra. Miguel d'Ors publicó dos trabajos en 1974 y 1975 respectivamente en los que estudiaba la escena teatral en la Pamplona del siglo XVIII. Pascual Bonis (1990, 1994, 1996 y 2015) es quien más atención le ha prestado al tema, pero se ha centrado en las dos mayores ciudades del antiguo reino, Pamplona y Tudela. Alguna referencia se puede encontrar en las páginas que Domínguez Matito (2006) dedica a las rutas que seguían las compañías de la legua en su deambular por la península. Poco o nada se sabe de cuál era la situación en el resto de Navarra. En el presente trabajo desentierro una serie de documentos procesales inéditos que nos proporcionan datos sobre la breve existencia de una casa de comedias en la ciudad de Estella a principios del siglo XVII, y que demuestran que la gestión de la casa de comedias prácticamente desde el principio (1615) corrió a cargo de Graciana (o Gracia o Graciosa, dependiendo de los documentos) Alemán, quien recibió la propiedad como parte de su dote.

La mayor cantidad de información sobre el patio de comedias estellés se recoge en tres procesos que se conservan en el Archivo General de Navarra (AGN) bajo las siguientes firmas:

-- ES/NA/AGN/F146/187481. En la carpeta de guarda se lee: «[Cruz] Proceso de Bernabé Martínez de Arellano contra Joan de Alemán sobre desocupar una casa. Hojas 55. Año 1616. Escribano: Pedro Burlada». En la parte superior derecha de la página leemos «n8-f1». En la esquina inferior izquierda otra mano ha escrito 187481 con una pintura de cera de parafina (crayón o pintura *plastidecor*) de color verde oscuro.

-- ES/NA/AGN/F146/297620. En la carpeta de guarda se lee: «[Cruz] n° 27 Proceso de Bartolomé de Urriaga contra Graciana de Alemán, sobre ejecución. Hojas 53. Año 1619. Escribano: Jaime de Burutáin». En la esquina inferior izquierda otra mano ha escrito 297620 con una pintura de cera de parafina de color verde oscuro.

-- ES/NA/AGN/F146/150697. En la carpeta de guarda se lee «[Cruz] Fajo único. Núm. 13. Proceso de Juan de Lorca y Graciana de Alemán su mujer, vecinos de la ciudad de Estella, contra el licenciado Muro, médico, y Catalina de Zenoia, su mujer, vecinos de la ciudad de Corella y herederos del licenciado Urreaga, sobre la evicción de un solar de casa, sito en la calle de la Navarrería de dicha ciudad de Estella que Martín Urreaga, padre del dicho licenciado, vendió por libre a Joan de

Alemán, padre y suegro de los demandantes. Pendiente. Hojas 24. Año 1628. Escribano: Valentín Echarri». En la parte inferior izquierda otra mano ha escrito 150697 y ha hecho una rúbrica con una pintura de cera de parafina de color verde oscuro.

Además, se conserva una cantidad significativa de pleitos que si bien no contienen información específica sobre la casa de comedias de Estella sí sirven para poder dibujar un retrato (aunque sea parcial) de Graciana de Alemán, dueña y gestora del local entre 1615 y 1624. En la segunda parte de este trabajo hago referencias a los procesos:

-- ES/NA/AGN/F146/101714. En la carpeta de guarda se lee: «[Cruz] n° 12 Fajo 2°. Proceso de Joan de Alemán contra Juan de Villareal: sobre querellas. Hojas 19. Año 1624. Secretario: Martín de Uribarri». Centrado en la parte inferior otra mano ha escrito «n. 4727» con una pintura de cera de parafina de color rojo y una tercera mano, ha escrito en la esquina inferior izquierda 101714 en color verde oscuro.

-- ES/NA/AGN/F146/014921. En la carpeta de guarda se lee: «Fajo 4° [Cruz] n° 6. Proceso de Juan de Almazán, ejecutante, vecino de Estella, contra Juan de Lorca, residente en esta ciudad sobre mala voz a la ejecución trabada por 400 reales a una parte, y 16 ducados a otra, y otras cantidades que por sentencia del Real Consejo le estaban adjudicados a Graciosa Alemán. Hojas 10. Sentenciado año de 1624. Secretario: Martín de Alcoz». Centrado en la parte inferior otra mano ha escrito 14921 con una pintura de cera de parafina de color verde oscuro.

-- ES/NA/AGN/F146/267787. En la carpeta de guarda se lee: «Único. N°.10. Proceso de Pedro García, soldado y solicitador de la gente de guerra de esta ciudad, contra Graciosa de Alemán, residente en la misma, sobre ejecución y mala voz opuesta por Juan de Lorca Villarreal, marido de esta, en varios efectos propios de este por 12 ducados y las costas por el importe de una colcha. Y por sentencia de la Real Corte se le dio por interesado, mandando cesar la ejecución con reserva de su derecho al demandante. Hojas 14. Sentenciado año de 1625. Escribano: Beltrán de Garralda». En color verde aparece una rúbrica y el número 267787.

-- ES/NA/AGN/F146/227332. En la carpeta de guarda se lee: «Fajo único [Cruz] n° 42. Proceso de Juan de Elorza y Eraso y Gracia Alemán su mujer, vecinos de esta ciudad, contra Juan de Ayúcar y Catalina de Mauleón su mujer, vecinos de Villamayor. Criminal. Sobre la paga de 300 ducados que tuvo de perjuicio en el tiempo que le sirvieron de criados los acusados ~~10~~ hojas [tachado]. Hojas 28. Pendiente. Año de 1645. Escribano: Juan de Eguaras». En la parte inferior otra mano ha

escrito «n. 3127» con una pintura de cera de parafina de color rojo y una tercera mano, ha escrito 227332 en color verde oscuro.

#### LA CASA DE COMEDIAS DE ESTELLA

En 1591 Joan de Alemán compró un terreno en la calle Navarrería al cubero Martín de Urriaga por el que pagó ciento treinta y tres ducados, dieciséis targas y once cornados de a once reales cada uno (150697, f. 8r)<sup>1</sup> y en él construyó su casa y un juego de pelota. La existencia de este tipo de frontones que pertenecían a «empresarios particulares» no era extraña<sup>2</sup>. Veintidós años más tarde (en 1613) firma un contrato con Bartolomé de Urriaga, albañil, para que este construya una casa de comedias. El promotor se comprometía a pagar dicha obra a plazos durante los siguientes ocho años. Se conserva una copia del acuerdo al que llegaron para la construcción del patio (297620, ff.15r-16v —transcribo el contrato en el apéndice—). En lugar de fijar un precio, las dos partes acordaron que dos peritos tasasen la obra una vez que esta se concluyese. Afortunadamente, el documento de tasación también se ha conservado (297620, ff. 11r-14r).

Cuando pensamos en un corral de comedias, nos imaginamos un recinto cerrado por cuatro viviendas, con aposentos en los pisos, una cazuela, bancas en los laterales, etc. Sin embargo, en un primer momento, estos espacios de representación fueron mucho más rudimentarios. El originario Corral de la Cruz, no era sino un patio abierto (sin casas a los lados) con un tablado al fondo y unas gradas que unían este con el edificio por el cual se entraba (Allen, 2015: 16). Muy similar fue en un principio el corral de Alcalá de Henares, donde Francisco Sánchez, «compró una casa y encerró con una cerca el patio de atrás, armando un tablado al fondo» (Allen, 2015: 16; véase también Davis, 2004: 120-121). La primera casa de comedias estellesa también fue una construcción bastante simple. Con los datos contenidos en el contrato de construcción y el documento de tasación referidos con anterioridad, podemos hacernos una idea aproximada de cómo fue: un patio cerrado por construcciones de dos plantas de altura, con corredores en dos de las paredes y con

<sup>1</sup> Para facilitar la lectura, simplemente refiero el número de proceso, en lugar de la signatura completa. Cuando cito estos documentos, modernizo las grafías y soluciono las abreviaturas.

<sup>2</sup> En 1562 un tal Juan de Güesa era el propietario de un juego de pelota particular en Sangüesa (*Gran Enciclopedia de Navarra*, s.v. Pelota); en 1664 Nicolas de Eguia y Pasquier pone un pleito contra Juan de Eusa por las condiciones de arriendo de “una casa y su juego de pelota en la calle Mayor de Pamplona” (ES/NA/AGN/F146/269903).

dos aposentos en el segundo piso de una de ellas. No se trataba de un edificio independiente de nueva hechura, sino de una adición a la casa preexistente antes nombrada. La pared opuesta a la entrada (situada en la calle Navarrería) fue la que se usaba para el juego de pelota —así nos lo hace suponer la situación de los dos únicos aposentos privados del corral—. Es probable que junto a dicha pared se montase un tablado provisional, pues como veremos en las páginas siguientes, el recinto siguió utilizándose como frontón. No hay referencias a otros espacios de obligada aparición en el resto de corrales de comedias, como vestuarios o la cazuela. Solo el segundo piso de los corredores era de medio ladrillo, siendo el resto de la construcción de argamasa. En lo que se me alcanza, no se ha conservado ninguna referencia a las dimensiones del recinto. Los peritos indican que «todos materiales [eran] de yeso, ladrillo, teja, tabla y madera» (297620, f. 12v). La obra se tasó en mil setecientos cuarenta y ocho reales, si bien se descubrieron problemas en el tejado —faltaban 300 tejas y no tenía «su vertiente debida»—. Urtiaga tenía dos opciones: o bien reparar las faltas, o bien se le descontarían setenta y cuatro reales del precio tasado. Era por tanto una construcción bastante simple.

Por lo que respecta a los corrales de comedias, Sánchez Martín (2021: 1288-1289) habla de dos ciclos constructivos:

A finales del siglo XVI, en un primer ciclo constructivo, se crearon en las ciudades más importantes teatros utilizando edificaciones ya existentes como patios interiores o patios de hospital. Así surgieron en Madrid el corral del Príncipe y de la Cruz o en Sevilla el corral de las Atarazanas. Sin embargo, en los primeros años del siglo XVII la mayoría de construcciones teatrales no se limitaban a aprovechar espacios comunes ya preexistentes, sino que eran edificaciones de nueva planta, como el teatro de Córdoba de 1602, el teatro del Toro de Murcia de 1609, la nueva casa de comedias de la Olivera de Valencia, inaugurada en 1619 aunque se empieza a remodelar en 1618 o el corral de la Montería de Sevilla de 1626. Inmuebles, todos estos, que se construyeron solo con la idea de servir como espacio de representación.

Nuestro caso quedaría a mitad de camino, pues la casa de comedias se construyó sirviéndose de una estructura pre-existente, pero se construyeron corredores, tapias y aposentos por lo que el recinto no sería tan primitivo, como los anteriormente mencionados primeros corrales de la Cruz o Alcalá, aunque sin duda se trataba de un local rudimentario.

Puede sorprender que una pequeña población como Estella contase con un espacio permanente para representar ya en 1613. No se conoce su censo exacto durante el primer tercio del siglo XVII, pero sí sabemos que en 1587 contaba con 1000 fuegos, número que en 1637 había decrecido a 885 para recuperarse en 1646 (980 fuegos)<sup>3</sup>. Sirva como punto de comparación Pamplona, capital del reino, que no inauguró su corral de comedias hasta algún momento entre 1605 y 1608 (Pascual Bonis, 1994: 93-94) y que en 1587 tenía 3000 fuegos. Pese a su escasa población, debemos recordar la fiebre por la construcción de corrales que a principios del siglo XVII sacudió España. Cristóbal de Santiago Ortiz en 1649 afirmó: «Que se han fabricado de veinte años a esta parte tantas casas para representar comedias que hay muy pocas ciudades, y aún villas de bien corta vecindad, en todo él, que no las tengan» (Cotarelo, 1997: 544a). Además, debemos recordar que Estella era parada obligada en la ruta que llevaba a los comediantes de Pamplona a Logroño (Domínguez Matito, 2006: 97).

También podría resultar sorprendente que los promotores y beneficiarios fuesen unos particulares y no el ayuntamiento o el Hospital General estellés<sup>4</sup>. No fue el único caso en que empresarios particulares jugaron un papel clave en el desarrollo de patios de comedias. Sirva de muestra un botón: los primeros corrales permanentes que conocemos contruidos en Sevilla en la década de 1570, el de doña Elvira y el de las Atarazanas, fueron financiados por el comerciante Diego de Vera y Alonso de Quero (Bolaños Donoso, 1995)<sup>5</sup>. El corral de comedias de Alcalá de

<sup>3</sup> Itúrbide Díaz, 2010: 10. Este autor afirma que la ciudad tenía «en torno a los 5000 habitantes, y en esta cifra se mantendrá, sin oscilaciones notables, a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII» (2010: 12). En el Reino de Navarra se vivió un rápido crecimiento demográfico durante la segunda mitad del siglo XV y la primera mitad del siglo XVI. A partir de 1590 se produce «una estabilización de la población que, en líneas generales, se mantendrá durante el primer tercio del siglo XVII, aunque sacudida por varias crisis de mortandad» (Floristán Imizcoz, 1982: 227).

<sup>4</sup> Se ha estudiado en detalle el papel que cofradías, hospitales y otras instituciones de beneficencia tuvieron en la construcción y gestión de los corrales de comedias (véase Ball, 2016; Varey y Davis, 1997). En su defecto, solía ser el ayuntamiento quien se encargase de su gestión. En el caso de Madrid para 1615 «los fondos que producen [los corrales] no pueden sostener tantos hospitales como se habían acogido a sus beneficios y el teatro se municipaliza: el rey ordena al ayuntamiento madrileño que dé una subvención fija, y la administración de los corrales pasa al ayuntamiento, que los arrienda en subasta pública» (Arellano y Mata, 2011: 270; véase también Allen y Ruano de la Haza, 1994: 21). En Sevilla se permitió un periodo de libre empresa hasta 1611, cuando el cabildo municipal toma control del Corral de doña Elvira y del Coliseo y se hizo con el monopolio teatral (véase Sentaurens, 1984). También el corral de comedias de Cartagena pertenecía al ayuntamiento (Sánchez Martínez, 2021: 1287).

<sup>5</sup> En un principio se pensó que la construcción del corral de las Atarazanas la llevó a cabo Juan Marín (véase Allen y Ruano de la Haza, 1994: 20), pero Bolaños Donoso (1997: 72) demostró que no fue así.

Henares se construyó en 1601 por iniciativa de Francisco Sánchez, carpintero de profesión, que tras visitar Madrid decidió construir un teatro al estilo del originario Corral de la Cruz (Allen, 2015: 16-19). El caso de Estella resulta llamativo porque la casa de comedias se construyó con la idea de que sirviese como una especie de «local multiusos» donde se pudiesen organizar diferentes eventos para el disfrute de la población. Así, el 24 de mayo de 1619, Graciana de Alemán pide que Bartolomé de Urriaga le indemnice y pague «los daños de los aprovechamientos que podía tener mi parte en la dicha casa así por vía de juego de pelota, como por el patio de comedias y juego de argollas<sup>6</sup> y vivienda» (297620, f. 38v).

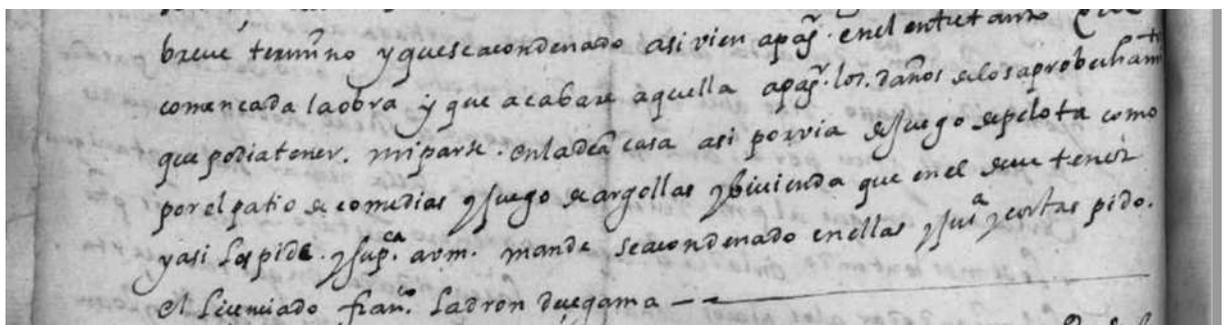


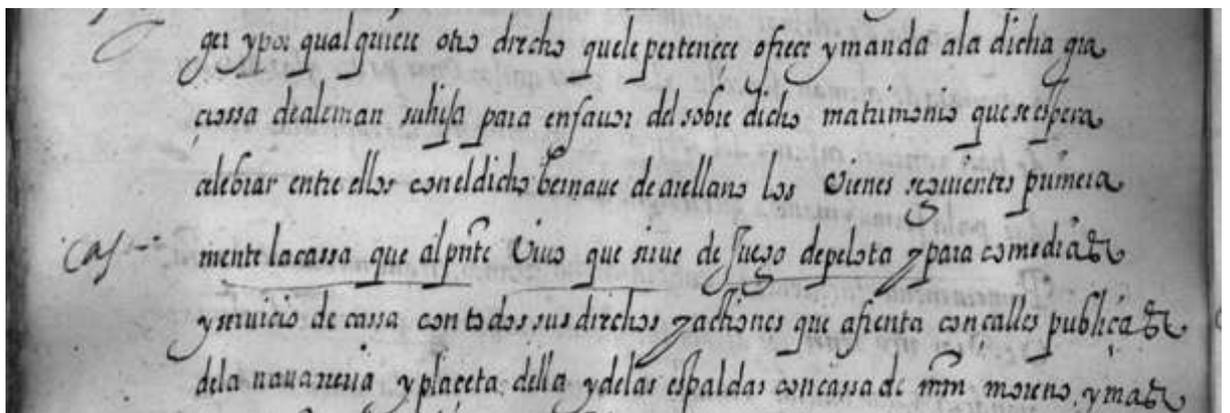
Imagen 1: Fragmento de la petición de Graciana Alemán para que se le indemnice por los réditos que dejará de recibir “por vía de juego de pelota, como por el patio de comedias y juego de argollas y vivienda” (297620, f. 38v).

Podemos fijar la localización exacta del corral estellés. Tal y como hemos mencionado anteriormente, en 1591 Joan de Alemán compró al cubero Martín de Urriaga un terreno en la calle Navarrería. Se conserva la escritura de venta (150696, ff. 8r-11r) de dicho «solar de casa [...] situado en la dicha ciudad [de Estella] en la calle que llaman de la Navarrería, teniente de la una parte con casa de Francisco Moreno, vecino de la dicha ciudad, y de las otras dos partes con dos calles públicas y de la otra parte con belena<sup>7</sup> particular» (150697, f. 8r). Del contrato que Joan de

<sup>6</sup> El juego de argollas era una variedad especial del billar: «Si estas mesas [del juego de los trucos], que podían llegar a valer 100 ducados, contaban con unos arcos de hierro, por los que las bolas podían circular o simplemente atravesarlos, el juego se denominaba *de la argolla*. Para el uso público de estas mesas se precisaba una licencia de las autoridades competentes» (García García, 1999: 28).

<sup>7</sup> El *Diccionario panhispánico del español jurídico* define *belena* como «callejón o pasadizo entre casas que no están unidas por pared medianera. Es una institución específica del derecho foral navarro». En algunos casos, eran poco más que un espacio entre las casas para que corriesen las aguas.

Alemán firmó con el albañil Bartolomé de Urriaga (297620, ff. 15r-16r) se deduce que se construyó un edificio que daba a la calle Navarrería y se levantó una pared lateral con la que se cerró el espacio creando un patio. Se añade un dato: se encontraba delante de la casa de Joan de Bayona. En el proceso 187481, se recoge el contrato matrimonial entre Bernabé Martínez de Arellano y Gracia Alemán y en él se estipula que Joan de Alemán «ofrece y manda a la dicha Graciosa de Alemán, su hija, para en favor del sobre dicho matrimonio [...] los bienes siguientes: primeramente la casa que al presente vive que sirve de juego de pelota y para comedias y servicio de la casa con todos sus derecho y acciones que asienta con calles públicas de la Navarrería y placeta de ella y de las espaldas con casa de M[art]in Moreno» (f. 16r). Finalmente, sabemos que, en 1625, «la ciudad dispone el traslado del hospital al centro de la población, donde ha comprado “la casa y juego de pelota, con su huerto al lado, sita en la calle Navarrería”» (Itúrbide Díaz, 2020: 28). El edificio del hospital, que se amplió en 1663 y 1667, ha sido rehabilitado y convertido en viviendas sociales. Se encuentra en la calle de la Imprenta y una sus esquinas se sitúa en la confluencia de las calles de la Navarrería, de la Imprenta y Cotarro, junto al único lugar donde se ensancha la calle Navarrería (creando una plazuela).



[Imagen 2: Fragmento del contrato matrimonial por el que se dota a Graciana Alemán con la casa que «sirve de juego de pelota y para comedias y servicio de la casa con todos sus derecho y acciones que asienta con calles públicas de la Navarrería y placeta de ella y de las espaldas con casa de M[art]in Moreno» (187481, f. 38v).]

¿Por qué fue tan breve la vida del corral de comedias estellés? Graciana de Alemán se vio involucrada otra serie de pleitos entre 1620 y 1628 y perdió la propiedad del local (150697). En 1620, los herederos de Graciana de la Pión (apellido

de difícil lectura) solicitan que se les devuelvan los bienes que a esta le pertenecieron y «que dejó por suyos propios al fin de sus días y no los enajenó, ni dispuso de ellos en vida ni en muerte» (150697, f. 4r) entre los que se encuentra la dicha casa de Graciana Alemán. Por su parte, la dueña de la casa pidió que el licenciado Muro y Catalina de Senoia se encargasen de la defensa en el caso, pues fue el padre de estos quien vendió los terrenos en disputa a Joan de Alemán. El pleito se alargó durante cuatro años hasta que el 7 de febrero de 1624 se falló en favor de los herederos de Graciana de la Pión y se exigió que se les restituyesen todos los bienes contenidos en la demanda. Todavía en 1628 encontramos a Graciana de Alemán solicitando que el licenciado Muro y Catalina de Zenoya le indemnicen y le restituya los 133 ducados, 16 targas y 11 cornados que pagó su padre por la parcela, el precio de la casa que construyó en el mismo, más los réditos perdidos. Desafortunadamente, el proceso 150697 no incluye la sentencia final.

La breve historia de la casa de comedias de Estella puede resumirse así:

En 1591 Joan de Alemán compra un terreno en la calle Navarrería y construye una casa cuyo patio sirve también como frontón.

En 1613 encarga obras para transformar el «juego de pelota» en un espacio multiusos que sirviese además como casa de comedias.

En 1615 Graciana de Alemán recibe la casa como parte de su dote.

Para 1619 Graciana de Alemán (viuda) se ha hecho cargo de la casa y la deuda. Bartolomé de Urriaga le acusa de no pagar los plazos acordados.

En 1620 los herederos de Graciana de la Pión afirman que Martín de Urriaga vendió el terreno en la calle Navarrería a Joan de Alemán sin tener derecho sobre él y piden que se les restituya.

En 1624 se falla que Graciana de Alemán tiene que devolver el terreno a sus legítimos propietarios.

En 1625 la ciudad de Estella compra dichos terrenos, derruye la casa de comedias y construye el Hospital General bajo la admonición de Nuestra Señora de la Gracia.

GRACIANA DE ALEMÁN: EMPRESARIA TEATRAL

Contamos con valiosos trabajos que estudian el papel de la mujer en el teatro áureo, como actriz, dramaturga y más recientemente como autora de comedias<sup>8</sup>. Al describir la presencia de la mujer en el mundo teatral áureo, Carrión (2016: 245) señala tres fases. En la primera, anterior a 1586, la falta de un ordenamiento específico les permitió cierto nivel de libertad. En la segunda fase, que va desde 1586 a 1670, su papel queda en principio a la sombra de sus maridos, cuya supervisión era requerida. Esta investigadora señala que en la mayoría de estos casos o bien las autoras eran hijas de autores de comedias —por ejemplo, Magdalena Osorio, Jerónima de Salcedo, o Elena Osorio—; o bien las esposas eran quienes asumían la responsabilidad financiera como ocurrió con Catalina Hernández, mujer del autor Gaspar de Porres. Cruz Petersen (2019), quien centra su trabajo en las figuras de María Álvarez, Bárbara Coronel y Fabiana Laura, señala una manera adicional en la que las mujeres pasaban a ser autoras: estas heredan las compañías cuando enviudan. Finalmente, a partir de 1670, el número de actrices que basándose en su experiencia pasan a convertirse en autoras aumenta (véase Paun de García, 2019). Pascual Bonis (1990: 53) demuestra que la presencia de autoras de comedias en el Reino de Navarra no era inusual y proporciona un listado de las que recalieron en Tudela entre 1596 y 1735.

Sin embargo, en lo que se me alcanza, el caso de Graciana de Alemán, propietaria de un corral de comedias a principios del siglo XVII, es único. Tal como he mencionado anteriormente, recibió la propiedad como parte de su dote y pasó a ser única propietaria tras la muerte de su marido. En un principio, la donación no era completa: los novios se comprometían a convivir con su suegro quien había enviudado recientemente<sup>9</sup> y en caso de disputa, este conservaría el «provechamiento del dicho juego de pelota y aposento para su recogimiento» (187481, f. 17r). Desafortunadamente, la discordia pronto surgió entre ellos. De hecho, el proceso 187481 no es sino el pleito de Bernabé Martínez de Arellano contra Joan de Alemán pues este requería que desocupasen la casa. Según el escrito que presentaron ante la Audiencia real de Pamplona el 15 de abril de 1615, el matrimonio había pasado 22 días

<sup>8</sup> Carrión (2016: 233-34, n. 2) recoge un largo listado de trabajos dedicados a este tema. A los mencionados por esta autora cabría añadir entre otras las aportaciones de De la Granja 2002, de Salvo 2006, Cruz Petersen 2019 y Paun de García 2019. La información recogida en el *DICAT* resulta también fundamental.

<sup>9</sup> Desconozco la fecha exacta de defunción de Graciana Iñiguez, esposa de Joan de Alemán y madre de Graciana de Alemán, pero podemos situarla en la segunda mitad de 1614. Entre los documentos que se recogen en este pleito aparece el testamento de hermandad que los cónyuges firmaron y que se modificó el 17 de agosto de 1614 sin la presencia de la esposa: «estando enferma y en cama de grave enfermedad» y sin su firma porque «la dicha Graciana Iñiguez no saber escribir».

en prisión, 10 en la cárcel pública de Estella y 12 en las cárceles reales de Pamplona. Se les concedió la libertad bajo fianza, si bien no se dictó sentencia hasta septiembre. Esta fue ratificada por el Consejo Real el 24 de febrero de 1616.

Resumo brevemente los motivos del pleito. Desde que Graciana de Alemán contrajo matrimonio con Bernabé Martínez, vivían con su padre, Joan de Alemán, y con su hermana mayor, María, que sufría de algún tipo de discapacidad<sup>10</sup>. Su convivencia degeneró rápidamente. El suegro acusó a su yerno de haberle apaleado, maltratado y de haberle amenazado con un cuchillo. Afirmaba que, si no lo hubiesen impedido los vecinos, lo habría matado. También acusó al matrimonio de haber maltratado a su hermana y de haber intentado envenenarle. En el escrito que presentó en su nombre el procurador Esteban de Subiza el 19 de septiembre de 1615 leemos: «Consta que los dichos yerno e hija le dieron muchos golpes a María de Alemán, su hermana mayor, y después quisieron matarle con un cuchillo el dicho Bernabé Martínez, y la dicha Gracia Alemán, su mujer, echándole solimán en la escudilla de sopas que había de comer. Y las hubiera comido si la dicha María Alemán, su hija mayor, no le hubiera avisado de no comiese con ellos, por el cual recelo, las dejó de comer y las dio a una gata, la cual se hinchó luego y reventó con la fuerza del veneno» (187481, f. 38v). El matrimonio ganó el pleito y Joan de Alemán, tuvo que pagar las costas del proceso. Pese a todo, parece que Joan de Alemán intentó anular una vez más la dote de su hija en 1618<sup>11</sup>.

En el anteriormente mencionado proceso de 1618-1619 (297620), Gracia aparece como viuda de Bernabé Martínez de Arellano y como dueña de hecho de la casa de comedias de Estella —aunque su padre seguía vivo—. Su marido murió durante el verano de 1618<sup>12</sup>. Casó en segundas nupcias con Juan de Lorca, posiblemente en 1622<sup>13</sup>. Este matrimonio fue mucho más duradero, pues continuaban

<sup>10</sup> 187481, f.20r. «Item, ordenamos y mandamos que la dicha María de Alemán, nuestra hija, por ser impedida y no poder servir, ni casarse, y esté, mientras viviere, en nuestra casa y servicio, y después de nuestra muerte, en casa y servicio de nuestro heredero».

<sup>11</sup> En el buscador del AGN se encuentra una ficha para el proceso 177657 que tuvo lugar en 1618 y se describe como «Juan de Alemán, vecino de Estella, contra Bernabé Martínez de Arellano, su yerno, y Gracia de Alemán, su mujer, vecinos de Estella, sobre injurias y nulidad de donación de bienes». Desafortunadamente, este proceso se encuentra perdido.

<sup>12</sup> La primera mención que he encontrado a Graciana Alemán como viuda de Bernabé Martínez de Arellano aparece en el recibo de pago que se incluye en el folio 4r del proceso 297620 fechado el 14 de septiembre de 1618.

<sup>13</sup> La primera referencia a «Graciosa de Alemán, mujer de Joan de Lorca» aparece en el primer juicio que mantuvo contra sus excuñados (122215, f.7r) en un documento fechado el diez de diciembre de 1622.

casados en 1645<sup>14</sup>. Tras contraer matrimonio por segunda vez se mudó a la capital del reino, pues en los procesos posteriores a 1624 en los que aparece se habla de ella como «vecina de Pamplona»<sup>15</sup> y tomó el oficio de velera. El nuevo matrimonio no mejoró la relación con su progenitor con quien se enfrentaron en dos pleitos en 1624. En el primero de ellos, el padre reclamaba a su hija el pago de lo acordado el diez de noviembre de 1620 cuando Joan de Alemán renunció a recuperar los bienes que había donado a su hija a cambio de que esta le pagase «una cama de ropa, con una arca puesta en un aposento a sus costas y de pagarle un aposento donde pudiese vivir y así bien, cien reales en cada año, la mitad para san Joan de junio y la otra mitad para Navidad, a perpetuo» (014921, f. 2v). La corte falló en favor del progenitor el 4 de junio de 1624 (014921, f. 3r). Para final de verano la situación de Joan de Alemán no había hecho sino empeorar. El proceso 101714 lo describe como «pobre de necesidad»: vivía en casa de su hijo Pascual y se mantenía gracias a la caridad de sus hijos. El anciano acusó a su yerno de entrar durante una visita a Estella en casa de su hijo donde sin previo aviso «le comenzó a maltratar con tanta fuerza y enojo que a no haberse puesto de por medio algunas personas lo hubiera muerto. Y cuando no pudo hacerle mal con las manos, comenzó a tratarle de “perro judío” diciéndole otras palabras escandalosas y jurando a Dios que aunque le costara la vida le había de dar con un mazo en la frente» (101714, f. 1r). También afirmaba que su hija se había quedado «en la calle que está en frente de la del dicho Pascual de Alemán y [que] comenzó a convocar a todos los muchachos que había en la calle, ofreciéndoles dineros porque llamasen al quejante “puto viejo” y hiciesen de él burla y escarnio» (101714, f. 1r). Por su parte, el matrimonio afirmó que les estaba calumniando, que nunca habían insultado a Joan de Alemán y que si en alguna ocasión habían sido rudos con él era como respuesta a los improperios de este. De hecho, le acusaban de haber ido desde Estella a Pamplona con el único ánimo de ofenderles y pedirles dineros para que les dejase en paz. Según los testigos que aportó el matrimonio, Joan de Alemán había dicho en múltiples ocasiones que «su hija era una judía, perra, puta e hija de otra puta y el yerno un trocaborricos y otras muchas palabras» y «si alguno levanta la mano y le reprende porque dice semejantes palabras responde que quien vuelve por una puta otra tal debe ser ella» (101714, f.

<sup>14</sup> Véase el proceso 227332.

<sup>15</sup> Parece ser que mantenía casa en Estella a la que regresaba con cierta asiduidad según se recoge en el proceso 227332 que interpuso contra sus antiguos criados, Juan de Ayúcar y Catalina de Mauleón.

7v). Al final se falló en favor del matrimonio y se condenó a Joan de Alemán a destierro perpetuo de la ciudad de Pamplona y a pagar las costas del juicio. Al ser pobre de necesidad no podía pagar la pena, por lo que finalmente fue su hija quien se hizo cargo de los costes.

Fueron estos años duros para Gracia Alemán: quedó viuda, perdió la propiedad de su casa en Estella, y estuvo inmersa en procesos judiciales contra su padre y sus cuñados. A finales de 1624 se ve envuelta en otro juicio, en el que Pedro García le acusa de haberle robado una colcha valorada en 12 ducados (267787). Pierde y se le condena a pagar el precio de la colcha más catorce reales por las costas del juicio. Al no hacerlo se le embargan bienes. En la apelación de la sentencia Juan de Lorca su marido, afirma que «la dicha Gracia Alemán no tiene bienes muebles ningunos, ni alhaja de casa porque todos los que tenía, de hecho y sin autoridad de justicia, se los vendió y enajenó Joan de Alemán, su padre. Y la echó de casa sin que le quedase cosa alguna suya. Y todo lo que tiene es del suplicante y más lo que les hace gastar en pleito el dicho Joan de Alemán es de la hacienda del suplicante» (267787, f.3r). Aunque los testigos afirmaron no conocer si la situación de Gracia Alemán era tan mala como afirmaba su esposo, los jueces les creyeron, pues fallaron en su favor y mandaron cesar la ejecución de los bienes. (267787, f. 13r).

Hacer una semblanza de esta mujer resulta, cuando menos, complicado. La opinión que de ella tenían sus coetáneos se mueve entre extremos. Por un lado, el procurador de Bartolomé de Urtiaga en su escrito de apelación del lunes 16 de septiembre de 1619 la describe así: «la dicha Gracia Alemán es mujer inteligente y que sabe mucho de papeles y negocios y está tenida y conocida en esta opinión como lo dirán los testigos. Y bien se conoce ser esto así pues le ha hecho dar al Bartolomé de Urtiaga carta de pago de setenta ducados, no habiéndole ella dado ni pagado sino solo diez» (297620, f. 27v). No les merecía mejor opinión a Catalina Mauleón y Juan de Ayúcar, a quienes tras casarse y abandonar su servicio después de siete años, acusó de robar 300 ducados, ropas y algunas joyas. Estos afirmaron que «es mujer que temerariamente y sin causa ni justificación alguna se arroja a hacer semejantes quejas contra sus criados y otras personas que han entrado en su casa a ayudarla a trabajar. Y esto lo ha hecho solo con fin de obligarlos a que vuelvan a su servicio y por embarazarles la cobranza de su trabajo. Y de esto está notada y en tal fama» (227332, 16v.). Contrastan estas afirmaciones con la descripción que de ella y su marido hicieron los testigos que hablaron en su favor en 1624, quienes afirmaron que eran «personas honradas, recogidas, de buena vida, quietos, pacíficos, apartados de alborotos y pependencias» (101714, f. 7r). Según estos, ante las injurias del

padre, la hija con humildad «le respondía y decía al dicho su padre que tomase el rosario y sirviese a Dios, que ella le daría todos los alimentos necesarios» (101714, f.7v).

Nada he podido descubrir de su educación, pero parece claro que sabía leer y escribir, y conocía bien el sistema judicial<sup>16</sup>. Era plenamente consciente de la importancia de mantener registros de todas sus transacciones<sup>17</sup>. Su relación con su padre fue tormentosa. Se enfrentó judicialmente con sus cuñados, tras la muerte de su primer esposo, por motivos de herencia (122215 y 122210). Lo que está claro es que se trataba de una mujer inteligente, emprendedora, valiente, que no se apocaba ante los hombres y que estaba dispuesta a llevar las cosas hasta sus últimas consecuencias. Es gracias a su carácter y su actitud decidida que podemos identificar a la que fue la primera propietaria de un corral de comedias en España.

---

<sup>16</sup> En el AGN, además de los procesos aquí citados se conservan copias de otros cuatro en los que Graciana de Alemán se vio involucrada —la mayoría por cobró de deudas—. Son los números 122215 (de 1622), 058345 (de 1626), 122435 (1627), 298632 (de 1634).

<sup>17</sup> Dos de sus pleitos tienen que ver con recibos falsos (297620) o con hojas ejecutorias perdidas (122435).

**Apéndice 1:** Contrato entre Joan de Alemán y Bartolomé de Urtiaga en el que se estipulan las características que debía tener la nueva casa de comedias. Recogido en 297620, ff. 15r-16r.

Escritura de cómo le dieron Alemán y su mujer a hacer la casa a Bartolomé de Urtiaga.

En la ciudad de Estella a veinte y ocho días del mes de marzo del año mil seiscientos y trece en presencia de mí, el escribano, y testigos infraescritos, constituidos en persona Joan de Alemán y Graciana Iñíguez, su mujer, vecinos de la dicha ciudad, y ella [*palabra ilegible*] licencia que para otorgar la presente escritura por ella le fue pedida [*sic*] y por él le fue concedida aquella, y de ella usando, dijeron que ellos se han convenido y concertado con Bartolomé de Urtiaga, albañil, vecino de la dicha ciudad que esta presente, en la forma siguiente:

-- que el dicho Bartolomé de Urtiaga les haya de hacer y haga con la casa que tienen pegante a la que viven, que es hacia la casa de Joan de Bayona, la delantera de la dicha casa;

-- y la haya de levantar de medio ladrillo en parejo<sup>18</sup> de la casa en que viven;

-- y haya de echar dos suelos que vengan a nivel con los de la dicha casa en que viven;

-- y en el primer suelo haya de dejar abierta una ventana;

-- y en el segundo suelo haya de quedar a la parte delantera de la calle abierto para que sirva de corredor;

-- y haya de hacer dos estajos<sup>19</sup> de la manera que se los pidieron para que sirvan de aposentos;

-- y la parte de hacia la belena haya de levantar de tapia con sus pilares de argamasa;

-- y los dichos suelos hayan de llegar en largo a dicha parte hasta donde ocupa el tejado que es el segundo pilar y desde el segundo pilar hasta donde llega el [*palabra de difícil lectura*]<sup>20</sup> de la casa;

<sup>18</sup> La locución «en parejo» debe entenderse como «que llegue hasta el mismo nivel, la misma altura».

<sup>19</sup> Hay que entender estajos como cuartos basándonos tanto en la descripción que se sigue en el documento como en la tercera acepción del término «destajo» que se recoge en el *Diccionario de autoridades*: «Se halla también usado por apartamiento o división hecho con tabique, cancel o otra cosa».

<sup>20</sup> En el documento me parece leer “borge”, pero desconozco este vocablo.

-- a la parte detrás haya de levantar en parejo del juego, sin echar aposentos ni suelos ninguno sino solo el tejado de la misma manera que está el del juego, echando las aguas del lado de la casa a la belena y a la calle;

-- y haya de poner y ponga todos los materiales de ladrillo, yeso o madera, teja, tablas y los demás que para la dicha obra fueran necesarios;

-- y las maderas hayan de ser de haya;

-- y la dicha obra se la hayan de pagar a estimación de los oficiales nombrados por ambas partes;

-- y que la dicha obra haya de hacer y se haga por todo el mes de junio primero veniente del presente año;

-- y fue convenio entre las dichas partes que a cuenta dicha obra le hayan de dar luego de presente veinte ducados los [fin del folio 15r] cuales le dieron en dinero de contado y el dicho Bartolomé los recibió realmente y con efecto en dineros de contado en presencia de los dichos testigos y de mí, el escribano, de que a [ilegible] y con la de la paga les dio por libres y quitos de los dichos veinte ducados con pacto de no se los tenía a pedir más en juicio ni fuera de él.

-- Y otros veinte ducados le han de dar y den para el día de Pascua de Navidad de veinte en veinte ducados todo lo que fuere estimada la dicha obra hasta acabar de pagar aquella.

Y a ello se obligaron ambos marido y mujer juntos de *mancomun et insolidum* renunciando la mancomunidad y *hoc ita*<sup>21</sup> de *doubus res de vendi* de que fueron [ilegible] con sus personas y bienes raíces y muebles habidos y por haber con las costas que por no lo cumplir así se les siguieren y recrecieren. Y el dicho Bartolomé de Urriaga hallándose presente prometió y se obligó con su persona y bienes habidos y por haber de cumplir en hacer la dicha obra conforme y de la manera que esta declarado en esta escritura so pena de pagar las costas y daños que por no lo cumplir así se les siguieren y recrecieren. Y la dicha Graciana Iñiguez precedente la dicha licencia, renuncio las leyes del *veleyano*<sup>22</sup>, *si qua mulier, sive a me, Iulia de fundo dotali* y derecho de hipoteca de que fue certificada por mí, el escribano. Y en siguiente juró a Dios nuestro señor y a la señal de la cruz y santos cuatro evangelios que no se reclamará al beneficio de las dichas leyes, ni irá, ni vendrá contra esta escritura ni pidirá [sic] absolución de este juramento a su santidad, ni otros que a sus veces tenga. Y en caso la pidiere y le fuera concedida no usará de ella. Antes

<sup>21</sup> El contrato lee "ocquita".

<sup>22</sup> El contrato lee "beleiano".

tantas veces como le fuera absuelto, tantas y una más [ilegible]. Y todas las dichas partes, cada uno por lo que le toca, dieron todo su poder cumplido y bastante a todos los jueces y justicias que su majestad de cualquier fuero y jurisdicción que sean, a cuya jurisdicción se someterán para que por todo rigor y remedio de derecho y vía más ejecutiva así les hagan guardar, cumplir y rogar como dicho es como si por nuestros señores jueces y cualquiera de ellos fuese así sentenciado y la tal sentencia fuese pasada en cosa juzgada de que no da lugar [fin folio 15v] apelación y suplicación y renunciaron su propio fuero, jueces y al de[recho] y ley *sit combenerit de jurisdictione omnium judicum*. Y a mí, el escribano, rogaron lo reportase e yo lo hice así y esto pude como pública persona, siendo testigos Joan de Ugama (menor) y Pedro de la Guardia (menor), residentes en la dicha ciudad. Y los que sabían firmaron con mí, el escribano, y los conozco: Joan de Alemán, Pedro de la Guardia menor, Joan de Ugama. Pasó ante mí, Martín de Larraona, escribano. Por ende, hice aquí estos mi signo y firma acostumbrados, yo, el dicho escribano, en testimonio de verdad.

Martín de Larraona, escribano

Dichas dos R[úbrica]s.

## OBRAS CITADAS

- ALLEN, John Jay, *La piedra de Rosetta del teatro comercial europeo: el Teatro Cervantes de Alcalá de Henares*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2015.
- y José María RUANO DE LA HAZA, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- ARELLANO, Ignacio y Carlos MATA, *Vida y obra de Lope de Vega*, Madrid, Homo Legens, 2011.
- BALL, Rachael, *Treating the public. Charitable Theater and Civic Health in the Early Modern Atlantic World*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2016.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «Pedro Saldaña, Diego de Vera y el corral de “las Atarazanas” de Sevilla», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas IX-X celebradas en Almería*, ed. de Heraclia Castellón, Agustín de la Granja y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1995, pp. 63-69.
- «Acerca de la ubicación del corral de las Atarazanas», *Edad de Oro*, 16, 1997, págs. 67-87.
- CARRIÓN, María M., «Legally Bound: Women and Performance in Early Modern Spain», *Renaissance Drama*, 44.2, 2016, págs. 233-248.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, ed. de José Luis Suárez García, Granada, Archivum, 1997.
- CRUZ PETERSEN, Elizabeth. «A Look at Three Career-Oriented Women: María Álvarez, Bárbara Coronel, and Fabiana Laura», en *Women Warriors in Early Modern Spain: A Tribute to Bárbara Mujica*, ed. de Susan Fischer y Frederick de Armas, Newark, University of Delaware Press, 2019, págs. 105- 118.
- DAVIS, Charles, *Los aposentos del corral de la Cruz, 1581-1823. Estudio y documentos*, Woodbridge, Suffolk/Rochester, NY, Tamesis, 2004.
- DE LA GRANJA, Agustín, «De Manuela de Escamilla y de otras autoras de comedias», *Cuadernos de Historia Moderna*, 27, 2002, págs. 217-239.

- DE SALVO, Mimma, *La mujer en la práctica escénica de los siglos de oro: la búsqueda de un espacio profesional* (tesis doctoral), dir. de Fausta Antonucci y Teresa Ferrer Valls, Valencia, Universitat de València, 2006.
- DICAT: Ferrer Valls, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* [edición digital], Kassel, Reichenberger, 2008.
- DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco, «Para la geografía teatral del Siglo de Oro en el norte de la península (algunos ámbitos y espacios escénicos)», en *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático. Actas de las XXVII Jornadas de teatro clásico de Almagro 6, 7, 8 de julio de 2004*, coord. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006 págs. 87-120.
- D'ORS, Miguel, «Representaciones dramáticas en la Pamplona del siglo XVIII», *Revista Príncipe de Viana*, 134-135, 1974, págs. 281-315.
- , «Autores y actores teatrales en la Pamplona del siglo XVIII», *Revista Príncipe de Viana*, 140-141, 1975, págs. 633-665.
- FLORISTÁN IMÍZCOZ, Alfredo, «Población de Navarra en el siglo XVI», *Revista Príncipe de Viana*, 165, 1982, págs. 211-262.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo, *El ocio en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 1999.
- Gran Enciclopedia Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1990.
- ITÚRBIDE DÍAZ, Javier, *Estella*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2010.
- PASCUAL BONIS, María Teresa, *Teatros y vida teatral en Tudela: 1563-1750. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1990.
- , *Teatro, fiesta y sociedad en Pamplona de 1600 a 1746: estudio y documentos*. [Disponible en [eprints.ucm.es/id/eprint/3348/1/T19756.pdf](https://eprints.ucm.es/id/eprint/3348/1/T19756.pdf) (Consulta: 11 de noviembre de 2020).]
- , «El teatro como causa de procesos civiles y religiosos en la Navarra de los siglos XVI y XVII», en *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, ed. de Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Pamplona / Toulouse, GRISO / LEMSO, 1996, vol. II, págs. 301-308.

- , «El voto de comedias de la ciudad de Pamplona a causa de la peste de Marsella (1721-1730)», *Antzina: revista de genealogía vasca e historia local*, 20, 2015, págs. 92-97. [Disponible en [www.antzinako.org/Revistas/Antzina\\_20.pdf](http://www.antzinako.org/Revistas/Antzina_20.pdf) (Consulta: 12 de diciembre de 2020).]
- PAUN DE GARCÍA, Susan, «Women in Charge: Autoras and Actresses in the Reign of Felipe V», en *Women Warriors in Early Modern Spain: A Tribute to Bárbara Mujica*, ed. de Susan Fischer y Frederick de Armas, Newark, U of Delaware P, 2019, págs. 119-139.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1976, 3 vols.
- , *Diccionario panhispánico del español jurídico*. [Disponible en <https://dpej.rae.es/> (Consulta: 14 de junio de 2021).]
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Rafael, «El corral de comedias de Cartagena en el siglo XVII: nuevos documentos», *Hipógrifo*, 9.1, 2021, págs. 1285-1303.
- SENTAURENS, Jean, *Seville et le théâtre de la fin du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, 2 vols.
- VAREY, John E. y Charles DAVIS, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid. Estudio y documentos*, London, Támesis, 1997.



## DOS SONETOS DE QUEVEDO CON DILOGÍAS BURLESCAS

Alfonso REY

Universidade de Santiago de Compostela (España)

[alfonso.rey@usc.es](mailto:alfonso.rey@usc.es)

Recibido: 7 de julio de 2021

Aceptado: 24 de septiembre de 2021

<https://doi.org/10.14603/9E2022>

### RESUMEN:

El propósito de este artículo es el análisis, en el marco de la noción de conceptismo, de las dilogías en dos sonetos de Quevedo de diferente estilo.

### PALABRAS CLAVE:

Conceptismo, dilogías, tacañería masculina, venalidad femenina, neologismos burlescos, crítica de Góngora.

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

Número 9 (2022) / ISSN: 2297-2692

**unine**

UNIVERSITÉ DE  
NEUCHÂTEL

Institut de langues et  
littératures hispaniques

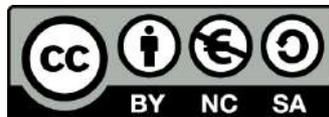
## TWO SONNETS BY QUEVEDO WITH BURLESQUE PUNS

## ABSTRACT:

Within the context of conceptism, this article examines burlesque puns in two sonnets by Quevedo pertaining to different styles.

## KEYWORDS:

Conceptism, Puns, Masculine Meanness, Female Venality, Neologisms, Góngora satirized.



En las ocho disertaciones que intercaló González de Salas en *El Parnaso español* no empleó el sustantivo *conceptismo* o el adjetivo *conceptista* para referirse a Quevedo. Utilizó la palabra *concepto* en 21 ocasiones, rara vez coincidiendo con la acepción usual en la terminología crítica moderna.<sup>1</sup> Puede parecer paradójico que en el siglo conceptista por antonomasia su más destacado representante hubiese sido descrito sin el empleo de vocablos que hoy resultan inevitables. González de Salas escribió sus notas a Quevedo en 1648, un año después de la aparición de *Agudeza y arte de ingenio*, seis después de *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*. En ningún momento mencionó a Gracián. Tal vez no lo leyó, tal vez no le interesaron sus tratados. Tampoco sabemos si conoció a otros teóricos italianos de la agudeza. Lo cierto es que sus exégesis y comentarios nada tienen que ver con el enfoque del jesuita aragonés, y en esta omisión también coincide con los comentaristas de Góngora, ajenos a la estética de lo *argutum*,<sup>2</sup> antes y después de 1647. Sin duda, la crítica de hoy no está atada a la pretérita, ni su terminología tiene que concordar con la de ayer, pero una distancia menor entre ambas sería deseable, sobre todo para no producir la errónea impresión de que el aprecio estético de hoy se basa en las mismas premisas del pasado.<sup>3</sup> Es preciso reconocer, también, que la noción actual de conceptismo es más aproximativa que unívoca, y que su valoración lo largo de los siglos pocas veces fue alta.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> En la mayoría de los casos *concepto* equivale a 'idea', 'opinión' o 'cualidad'; en algún supuesto aislado equivale genéricamente a 'agudeza'. Quevedo a la palabra *concepto* la empleó cuatro veces en otros tantos poemas satíricos.

<sup>2</sup> En su *Apologético en favor de Góngora... contra Manuel de Faria y Sousa*, Lima 1694, págs. 88-89. Espinosa y Medrano no cita a Gracián entre los «escritores que autorizan este *Apologético*». Puede servir como muestra representativa de su metodología crítica uno de sus pasajes en defensa del hipérbaton: «la oratoria y la poesía tienen dos géneros de adorno, uno que se ha de parte del argumento o de la materia, que pertenece a la sentencia, y otro que se ha de parte del modo de decir (como si a lo metafísico dijéramos uno formal y otro objetivo). La colocación o inversión no pertenece al ornato primero, y así ni es ingenio, ni concepto, ni juicio; pertenece sí al segundo, que sólo consiste en hermopear la plática con los modos de decir, sin cuidar de si es bueno lo que dice; y de esto sirven todos los tropos y figuras que enseña la retórica».

<sup>3</sup> Lo cual no implica que una preferencia sea más acertada que otra, habida cuenta de que cada generación o época suele ostentar sus nuevos criterios. Por otra parte, el posible desafecto estético hacia un poeta (Góngora, en ciertos casos) no supone interpretación incorrecta de sus versos, pues las razones del gusto no tienen que coincidir con la de la recta intelección de los textos.

<sup>4</sup> Algunas notas al respecto en Rey (2020b).

Se acepta de modo general que el conceptismo se basa en la asociación de ideas alejadas entre sí, opinión en la que coincidieron, cada uno con su matiz personal, Pellegrino (1598), Peregrini (1639), Gracián (1642-1647) o Tesauro (1654).<sup>5</sup> Entendido de ese modo amplio y flexible, la práctica conceptista fue diferente en cada autor, pues no sólo varía el mecanismo lingüístico de la agudeza en cada uno, sino también su función en el interior de cada obra y en lo que se podría denominar la poética del escritor. El de Quevedo presenta modalidades diferentes en la prosa y en el verso, en las obras graves y en las jocosas. En cualquier caso, su obra poética va mucho más allá de ese ámbito. Tal vez delimitando con claridad las escolares nociones de *tema*, *técnica* y *estilo* se percibiría mejor lo que en cada caso concreto corresponde al *conceptismo*, que a veces funciona como una noción invasora que difumina a las demás. En un trabajo reciente de sobresaliente esfuerzo Arellano (2020: II, 72-73) propone distinguir entre una lectura «retórica» de Quevedo —que consiste en «el manejo de los temas, uso de los tropos, referencias sociales, juegos con las convenciones genéricas, paradigmas estructurales parodiados o no»— y una lectura que se centra en «las claves de la agudeza». Me inclino a creer que, siendo complementarias, la segunda está supeditada a la primera,<sup>6</sup> habida cuenta, por otra parte, de que numerosos poemas de Quevedo sin ese juego de la doble lectura también pueden ser catalogados como conceptistas, porque se basan en otras formas de asociación de ideas lejanas.

En el mencionado estudio Arellano concede especial atención a la dilogía que, «junto a la antanaclasis constituye la culminación de las formas de agudeza verbal» (2020: II, 86). Es un recurso destacable en una parcela de la obra quevedesca, la jocoseria, aunque prácticamente ausente en otras. Con el fin de avanzar algo más por ese terreno comentaré dos sonetos de diferente tema y estilo dominados por lo que, en palabras de González de Salas, «nosotros llamamos *equivocaciones*, los latinos *ambigüidades* y los griegos *dilogías*» (pág. 592).<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Respectivamente *Il concetto poetico* (1598), *Delle acutezze* (1639), *Agudeza y arte de ingenio* (1647), *Il Cannochiale aristotelico* (1654). Para una visión general de esas aportaciones véase M. Blanco (1992). Sobre el paulatino escepticismo de Gracián hacia su propia doctrina conceptista, véase Rey (2020a).

<sup>6</sup> Entrando en cuestiones terminológicas, tal vez se debería denominar «lectura filológica» la que Arellano denomina «retórica», mientras que este adjetivo parece más adecuado para su propio quehacer, tan cercano a la retórica clásica y a la casuística de Gracián. Ello no es óbice para reconocer el interés de las páginas (2020: II, 72-100) en las que Arellano analiza numerosos supuestos de doble lectura o acomoda la terminología de Gracián a los versos de Quevedo.

<sup>7</sup> Cito sus comentarios así como los versos de Quevedo por *Poesía completa de Quevedo*, 2021.



«tengamos y tengamos», y lo cierto  
es lo de «taz a taz», si yo le entablo. 10

No se tome en la boca el perro muerto:  
quebrems de esta vez el ojo al diablo  
y, pues cojuelo le hay, háyale tuerto.

Epígrafe: Presumible redacción del editor de 1648, González de Salas. El adverbio *también* sugiere, sin más precisión, una continuidad con situaciones análogas, indicio de que este poema, aun siendo autónomo y pleno de sentido en sí, se suma a otros que abordan idéntica situación, a modo de variantes sobre un mismo tema. El adjetivo *perdurable* aplicado a la pedidora es como el *pendant* del también constante tacaño y tenaza. En cuanto al *trueco de las personas* parece aludir al intercambio sexual sobre cuya compensación económica se disputa, lo que en otro lugar llama don Jusepe «conjuguar». Con la palabra *doctrina* parece sugerir la reiteración de las disputas consabidas, verdadero *leit motiv* de este tipo de poemas, donde los personajes rivalizan en ingenio.<sup>9</sup>

Verso 1, *todas*: el personaje no parece un burlador que se vale de engaños, sino un bravucón que se jacta de su cautela para guardar la bolsa en su trato con una pidona, que no debe tomarse por una prostituta. La expresión «que no me quieren bien todas» debe entenderse, por lýtotes, ‘ninguna me quiere bien’. El varón se mofa de mujeres menos hábiles que él a la hora de imponer su beneficio personal.<sup>10</sup>

Verso 2, *doblón*: sencilla dilogía con la que indica que ni da dinero ni engaña al respecto, palabras que insinúan franqueza dentro del cinismo. Implícitamente contrasta su falta de doblez con la de la mujer que le reclama dinero. Price, sin decir lo contrario, dejó algo en la penumbra tan claro aserto: «Women don’t love me, and I’m not so insincere as to think they do», glosa que parece haber inducido a Arellano (2020: 816) a establecer una inexistente relación causal: ‘no me quieren *porque digo la verdad*, no soy doble, no tengo doblez» [subrayado mío]. Las mujeres no quieren al personaje simplemente por su tacañería. Sería un rasgo de candidez por parte de la buscona, sinónimo de astucia, que le afectase la insinceridad del galán dentro de

<sup>9</sup> Sobre un trasfondo de sordidez que unos lectores verán como materia divertida y otros como señal del desprecio del autor hacia los bajos fondos.

<sup>10</sup> Son frecuentes, en sentido contrario, los ejemplos de mujeres hábiles en el arte de la sonsaca. Por ejemplo, el romance “Deletreaba una niña” muestra a un incauto esquilado por la astucia femenina. En sentido contrario, el soneto que ahora comentamos muestra la victoria del prudente guardador de la bolsa. Algunos ejemplos más en los poemas «Toda bolsa que me ve» o «La morena que yo adoro».

un juego de intereses conocido de antemano. Parece conveniente resaltar esta discrepancia interpretativa que, además de afectar a la correcta intelección de las palabras, desdibuja las psicologías de ambos personajes.

Verso 4, *si me aborrecen, no será por eso*: frase negativa con sentido positivo, irónico: ‘me aborrecen por guardar el dinero’. Price lo leyó así: «if they loath me it’s not because I keep my money», que tal vez no es exactamente lo mismo.

Verso 5, *con quien tiene codicia, tengo seso*: el truhán alardea de poseer una cualidad, la astucia, que parece elevarlo (al menos a sus ojos) ante la codicia de la mujer.

Verso 6, *en pagar soy discípulo del gallo*: obvia alusión al gallo que cantó durante la triple negación de san Pedro, chiste frecuente en Quevedo, que aquí indica el propósito por parte del protagonista de no reconocer deuda alguna. El problema surge cuando tan sencilla alusión interfiere con otra que no parece pertinente: según Price, «discípulo del gallo may mean ‘mucho cacarear y pocos huevos’», basándose en que encuentra en Correas «cacarear por hablar y no hacer nada». Según *Autoridades*, cacarear es «frase contra los que hablan y ofrecen mucho y, al fin se queda en palabras» y parece que Arellano (2020: 816) se acoge a tal explicación cuando afirma: «porque el gallo cacarea mucho pero no pone huevos».<sup>11</sup> No alcanzo a entenderla. El personaje, poco locuaz y de apariencia tranquila, no alardea de nada: se limita a no dar.

Versos 7-8: Price señaló la presencia de algunos términos legales, tales como *retención*, que «means embargo», o *no hallo inconveniente* que «has the sense of *nihil obstat*», modo eufemístico de decir que se retiene el dinero sin cederlo.

Verso 9: *Poyos*, además de un simple «banco de piedra» significa, como indica *Autoridades*, las dietas que perciben los jueces, de modo que el poema se sigue desarrollando en torno a un juego de dilogías. En resumen, ‘es una vulgaridad hablar de dinero, conversación de gente baja’.

Verso 10, *tengamos y tengamos*: según *Autoridades*, el sintagma «tener y tengamos» es «frase familiar que se usa para persuadir a la mutua seguridad en lo que se trata». El tacaño, interpretando en su sentido recto el verbo *tener*, y deslexicalizando la frase hecha, se burla de la mujer que sólo quiere tener dinero. En el romance «Aquí ha llegado una niña», citado anteriormente, se lee en los versos 29-

<sup>11</sup> *Autoridades*, s. v. *gallo*, recoge once frases hechas con diferentes matices, pero ninguna de ellas parece apoyar la primera glosa propuesta por Price y seguida por Arellano. Por el contrario, en la poesía burlesca de Quevedo haya varias referencias al canto del gallo asociado a la acción de negar.

32 el modo en que una pidona exige dinero y no se contenta con palabras: «Las promesas titulares / las cura con antuvión /, y el “tengamos y tengamos” / da contra todo señor».

Verso 11, *taz a taz*: «se usa para significar que una cosa se permuta o trueca por otra» (*Aut.*); con este modo adverbial el galán indica que la relación sexual ya fue suficiente intercambio («trueco de personas», diría González de Salas), que exime del pago en dinero. *Autoridades* cita un breve fragmento de la jácara «Con un menino del padre»: «Los hombres por las mujeres / se truecan ya taz a taz, / y si les dan algo encima / no es moneda lo que dan». *Entablar*: «Metafóricamente significa disponer, prevenir y preparar lo necesario para que se consiga y pueda más fácilmente lograrse» (*Aut.*).

Verso 12, *no se tome en la boca el perro muerto*: Según *Aut.* «No tomar a uno en la boca, o a alguna cosa, es tenerle olvidado, no hablar ni acordarse de él u de ella». En otras palabras: ‘olvidemos el perro muerto’, es decir el no haber pagado los servicios sexuales. Arellano invoca aquí otra acepción de *Aut.*, en la cual «tomarse en la boca» es ‘cubrirse de moho u orín, enmohecerse (por falta de uso), lastimarse en la boca». No veo la pertinencia de esta explicación.

Verso 13, *quebremos de esta vez el ojo al diablo*: el *Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario*, en la voz *ojo*, destina una entrada a la locución «Quebrar alguien el ojo al diablo», que explica así: ‘hacer lo mejor, lo más justo y razonable’. Es lo que propone el personaje: que cese la disputa sin que la mujer perciba dinero.<sup>12</sup> Sobre esa locución verbal se establece una obvia asociación chistosa con la figura literaria del diablo cojuelo. El caballero ratifica su negativa a dar dinero, y cierra el soneto con un sencillo chiste sobre el tradicional cojuelo, realizado por Vélez de Guevara. Price interpretó la locución «quebrar el ojo al diablo» como *desplacerle o desagradarle en lo que es de su gusto*, significado usual pero que no parece pertinente aquí. Prefirió centrarse en los dos últimos endecasílabos, más transparentes («let us upset the devil this time, let us spit in his eye, so that the limping devil will be a one eyed devil as well»), explicación más o menos repetida por Arellano: «al engañar a la pidona le quebramos un ojo al diablo y creamos un diablo tuerto, que así puede hacer compañía a otro diablo mutilado, el cojuelo de la tradición». Sin estar descaminada la explicación general, es confusa en un aspecto particular, pues no hay engaño a la pidona, tal como se ha indicado antes a propósito de los versos 1 y 4-7.

<sup>12</sup> Sobre el significado en hebreo de esta expresión véase Ricapito y Lindebaum (1997).

Pese a la sencillez del poema, para cuya lectura bastaría con el acertado manejo de *Autoridades*,<sup>13</sup> tres o cuatro giros propician interpretaciones diferentes, que afectan, en alguna medida, a la exacta caracterización del personaje. Una de las peculiaridades de Quevedo consiste en haber explorado las distintas acepciones de las palabras, de las que supo utilizar desde la común hasta la escondida en su antecedente latino o en su registro arcaico. Términos como *alma*, *respirar*, *ejercitar*, *imaginar*, *angustias*, *patria*, *fallecer* y otros sorprenden a veces con acepciones distantes de la usual. Análogamente, las discrepancias que suscita este soneto residen en expresiones como *doble*, *quebrar el ojo al diablo*, *tomar a uno en la boca y taz a taz*, lo cual incide en el modo de vincularlas semántica y sintácticamente. El poema es transparente en su asunto, es decir, la contienda entre los dos personajes, pero no en los matices que el filólogo tiene que tomar en consideración, como demuestran las vacilaciones de sus intérpretes. La dificultad consiste en acertar con el exacto sentido de los rasgos coloquiales y en el razonamiento (causal, consecutivo) que los hilvana.<sup>14</sup> En un próximo trabajo me extenderé en problemas similares de otros versos satírico-burlescos de Quevedo que todavía demandan una mejor aclaración.

<sup>13</sup> Candelas (20004) y Álvarez de Miranda (2007) expusieron diversas consideraciones acerca de la presencia de Quevedo en *Autoridades*.

<sup>14</sup> Desviándonos momentáneamente hacia cuestiones ecdóticas relacionadas con expresiones coloquiales y palabras de doble sentido pueden recordarse aquí versos I, 113-16 del *Poema heroico de Orlando*, en un pasaje que refiere el momento en que el rey Gradaso encamina a París las tropas que ha reclutado. El texto de 1670 es así (cursivas mías):

Más lleva de ochocientos mil guerreros,  
escogidos a mocos de *mandiles*  
por el calor los más vienen en cueros,  
tapados de medio ojo con *candiles*

Florencio Janer respetó esas lecturas, mientras que Fernández-Guerra intercambió mandiles y candiles por considerar que ahí se había producido un error. Menéndez Pelayo (1907: 94-95) respetó su decisión pero en nota a pie de página anotó: «Don Aureliano Fernández-Guerra pensaba hacer esta enmienda [que realmente consta en el texto], pues la propuso en nota marginal de uno de sus ejemplares de *Las tres musas últimas*. Con todo, bien puede parecer que Quevedo, por donaire, lo escribiera adrede tal como aparece en la edición original, teniendo en cuenta que las gentes de ínfima clase solían sonarse las narices en el mandil, y que en su tiempo se usaban los mantos de medio ojo, que también llamaban *de candil*, porque, cerrados, tenían alguna semejanza con la piqueta de este utensilio». También en este caso *Autoridades* ayuda a resolver la duda, pues indica que *mandil* «en la germanía vale criado de rufián u de mujer pública». Gradaso, pues, habría escogido cuidadosamente ('a moco de candil') sus tropas entre selectos rufianes. En cuanto a *candil*, junto a su acepción habitual posee la de «bollo o arruga de sombrero», por lo tanto, susceptible de tapar de medio ojo, como los mantos de las mujeres de las comedias. El *candil* es un objeto habitual en la imaginaria jocosa de Quevedo, fuente de diversos neologismos y juegos de palabras, y en ninguna obra suya originó la menor vacilación. La sugerencia de

El poema, de discreta dificultad, se explica por sí solo, pero su exégesis gana en riqueza al contemplarlo dentro de la sucesión de obras, en prosa y en verso, que Quevedo dedicó a las figuras del tacaño y la pidona, personajes que se repiten con diversas variaciones hasta llegar a formar una especie de secuencia con fisonomía propia, aunque desconocemos la intención del autor y las fechas de redacción de cada una de las piezas. Es un caso análogo al de otras composiciones que, sin formar una secuencia textualmente autónoma, invitan al lector a que las agrupe y relacione entre sí. Así sucede con los poemas dedicados a las piedras que se rompieron tras la muerte de Cristo, los elogios de las mujeres deformes, los romances de los animales fabulosos, los retratos de personajes ridículos, los sonetos de invectivas antigongorinas y supuestos semejantes. Aunque Quevedo no hubiese proyectado agavillar cada grupo de poemas afines, el lector, inevitablemente, tiende a asociar lo que es análogo. Alguno podrá considerar reiterativos estos supuestos, pero deberá admitir que reflejan el *usus* de un escritor que se ejercitó en el arte de las variaciones<sup>15</sup> sobre motivos concretos, tal vez para agotar todas sus posibilidades expresivas.

Volviendo a los personajes de nuestro soneto, puede tomarse como punto de referencia (sin que ello implique prioridad cronológica) *Las cartas del caballero de la Tenaza*, porque es un documento bastante explícito sobre la génesis y desarrollo de las figuras de la mujer pidona y el hombre tacaño, pese a que este relato, presumiblemente escrito entre 1625 y 1627,<sup>16</sup> presenta una transmisión manuscrita confusa que en algunos casos siembra dudas sobre la autoría. La secuencia del libro sugiere que el hallazgo de la pareja pidona-tacaño lo hizo Quevedo después de algunos tanteos previos. El relato comienza con unas instrucciones «que ha de guardar todo caballeo para salvar su dinero a la hora de la daga». Esa pequeña sección, que tiene algunas similitudes con el episodio de los caballeros chanflones del *Buscón*, parece dirigida a personajes menesterosos que aspiran a moverse por la

---

Menéndez Pelayo no fue seguida por Malfatti (1964), que siguió el criterio de Fernández-Guerra, lo mismo que Blecua y Arellano. La investigadora italiana justificó así su decisión: «Quevedo usa también en otro lugar la frase «escoger a moco de candil». Precisamente una de las dificultades que plantea en ocasiones Quevedo deriva del hecho de que «en otro lugar» usó la misma palabra o expresión con diferente sentido. Este ejemplo vuelve a mostrar la perplejidad que producen algunas disemias de Quevedo.

<sup>15</sup> Para describir este rasgo tan característico de Quevedo el sintagma de raigambre musical «variaciones sobre un tema» me parece más adecuado que el de intertextualidad, que yo restringiría a un reducido número de supuestos

<sup>16</sup> Según Azaustre (2007: 211-222) «Nos hallamos, pues, ante una obra con fases de redacción difíciles de ubicar en el tiempo, y con una tradición manuscrita que, en algún caso, podría hacer dudar de la autoría de Quevedo».

corte sin hacer gasto alguno. No hay ahí referencias al peligro de las mujeres para el bolsillo del caballero. Algo semejante se puede decir de la segunda sección «Triaca de embestimientos masculinos», donde se dan consejos para no acceder a las peticiones de dinero que puedan proceder «tanto de las barbas como de las tocas». Solamente la tercera sección del libro, cuyo epígrafe es «Epístolas del caballero de la Tenaza», tiene como objetivo esquivar las demandas de dinero por parte de mujeres con las que se ha mantenido una relación sexual.<sup>17</sup> Las 23 cartas del «yo amante» a «vuestra merced la querida» forman una novelita epistolar que presenta varios entresijos cotidianos de la vida de los amantes quienes, entre reproches que no versan únicamente sobre el dinero, hacen un a defensa de sus demandas, que en algún punto el lector podría considerar justificadas. No carecen esas páginas de algunos elementos risueños y una visión irónica de las debilidades humanas. Esta relativa humanización de los protagonistas se pierde bruscamente en la última parte del libro, ocho cartas de redacción posterior que muestran un lenguaje más áspero por parte del varón y una conducta más próxima a la prostitución por parte de la mujer. La burla más o menos benévola de las primeras cartas parecen tornarse ahora en una condena más severa, sin que falte ya la acusación procaz<sup>18</sup>.

A diferencia de los graves poemas morales en los que Quevedo fustiga el pecado de la avaricia, en los del «ciclo del Tenaza» la disputa en torno al dinero es un motivo cómico en torno al cual gira la dialéctica del dar y el no dar. Se trata de un universo sórdido convertido en materia jocosa, contemplada desde el distanciamiento intelectual y moral. «Datario quiero al galán» sintetiza una mujer; «A mí solo me hurto yo el dinero», dice un atenizador de lo suyo.<sup>19</sup> Propiamente hablando no hay condenas explícitas.<sup>20</sup> Un aliciente de tales poemas reside en el contraste entre las actitudes y perspectivas de hombres y mujeres, que están mejor pormenorizadas en los romances, bailes y letrillas, cuya mayor extensión, elementos dialogales y flexibilidad estructural les otorgan unas posibilidades de las que carece

<sup>17</sup> En *Premáticas que se ha de guardar para las dádivas a las mujeres* no se incita a no pagar, pero sí a fijar unas compensaciones económicas muy modestas.

<sup>18</sup> Como en este ejemplo: «Linda cosa es ser puta de manos, de boca, de mangas, de tienda, de mesa y, en llegando a lo demás, darme con un virgo en estas barbas y hacerse doncella entre manos, no siéndolo de entrepierna».

<sup>19</sup> Respectivamente en el romance «Si me llamaron la Chica» y en el soneto «Padre, yo quiero al prójimo y me muero», números 460 y 435 de la citada edición de *Poesía completa*.

<sup>20</sup> Como excepción puede recordarse aquí la sorprendente dureza de los primeros versos del soneto que comienza así: «Puto es el hombre que de putas fia, / y puto el que sus gustos apetece; / puto es el estipendio que se ofrece / en pago de su puta compañía».

el soneto. En ese pequeño mundo Quevedo exploró todas sus posibilidades ideando diferentes situaciones, razón por la cual dedicó tanta atención a la pidona y el Tenaza. Ofrecen mayor vivacidad y riqueza de matices los poemas que se centran en las artimañas de las mujeres, sobre todo cuando se ven ayudadas por madres, tías o alcahuetas, con las cuales forma una pequeña escena dramática. Su oponente masculino, en cambio, tiende hacia el monólogo solitario y la actitud defensiva que consiste en resistir y no dar dinero (pues en muchos casos es también un menestero).<sup>21</sup> Tal vez los lectores considerarán que la posición de Quevedo es parcial y que zahiere con más fuerza a la mujer, pero no es este el momento de desarrollar una hipótesis de tal naturaleza. En todo caso, en el código de este «ciclo de la Tenaza» la mujer nunca es engañada y su oponente no es exactamente un burlador. Interesa recalcar este punto porque ayuda a entender algunos aspectos del soneto hasta aquí comentado, cuya comprensión mejora al ponerlo en relación con sus poemas hermanos en lenguaje y asunto.

La dilogía vuelve a desempeñar un papel destacado en otro poema burlesco, diferente del anterior en tema, estilo y condición del personaje. Es otro caso de lo que González de Salas denominó «escritura a dos luces», ahora más problemática a causa de la presencia de complejos neologismos y extranjerismos que añaden, a su dificultad intrínseca, el posible carácter dilógico.

He aquí el texto:

Al mismo Góngora

Sulquivagante pretensor de estolo,  
pues que lo expuesto al Noto solificas  
y obtusas espeluncas comunicas  
-despecho de las musas- a ti solo,

huye, no carpa, de tu Dafne Apolo. 5  
Surculos slabros de teretes picas,  
porque con tus perversos damnificas  
los institutos de su sacro Tolo.

Has acabado aliundo su Parnaso;  
adulteras la casta poesía, 10  
ventilas bandos, niños inquietas,

<sup>21</sup> Véanse los poemas «A buen puerto habéis llegado», «A la corte vas, Perico» y «Yo con mis once de oveja».

parco, cerúleo, veterano vaso:  
piáculos perpetra tu porfía,  
estrupando neotéricos poetas.

De este poema sólo se conoce la versión recogida en el manuscrito M-139 (olim 108) de la Biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander. Fue editado sin notas por Astrana Marín (1932), F. Buendía (1956) y J. M. Blecua (1971). Fue anotado parcialmente por Durán en 1978 y de modo completo por Arellano (2003 [1984]:604-06), quien volvió sobre el mismo en 1986, con cambios menores. Posteriormente lo editaron o estudiaron, en todo o en parte, Cacho Casal (2003), García Rodríguez-Conde Parrado (2005) y Tobar Quintanar (2013). Todas esas exégesis presentan bastantes discrepancias interpretativas en léxico, sintaxis, puntuación y uso de mayúsculas, de modo que ninguno de los mencionados estudiosos coincide plenamente con los demás.<sup>22</sup> La abundancia de neologismos jocosos y voces extranjeras dificultan la interpretación de varios pasajes, hasta cierto punto indescifrables. En las líneas que siguen, reconociendo mi deuda con quienes han ido allanando las dificultades, me permito a ofrecer alguna sugerencia nueva. Varias palabras ofrecen más de una interpretación posible si bien el sentido general del poema es transparente.

Ofrezco, en primer lugar, una tentativa prosificación del mismo:

‘Apolo huye de tu poesía («tu Dafne») porque, siendo un sulquivagante pretensor de estolo, te desprecian las musas, ya que escribes para ti solo y comunicas vacías obscuridades (versos 1-5). Destruyes («picas») a los vástagos incipientes, porque con tus perversas composiciones dañas la noble poesía consagrada en el templo de Apolo. (vv. 6-8). En consecuencia, te has alejado del Parnaso, mientras adulteras la poesía, suscitas polémicas e inquietas a los jóvenes (vv. 9-11). Eres un vaso pequeño, oscuro y viejo, cuya porfía corrompe a los nuevos poetas (vv. 12-14). En suma, el autor censura a Góngora por haberse apartado de la recta poesía y propiciar una moda degenerada. Sobre esta crítica literaria se superponen posibles alusiones sexuales y escatológicas. Al mismo tiempo, Quevedo ofrece a Góngora una lección de latín parodiando su latinización de la lengua. De entre los varios

<sup>22</sup> Incluso rasgos tipográficos menores con incidencia en la interpretación. Por ejemplo Astrana escribió «per-versos» y «piá-culos» con el fin de hacer más ostensible el doble sentido de esas dos palabras. Buendía siguió su ejemplo.

poemas que Quevedo escribió contra Góngora este está más cerca de la sátira literaria que de la invectiva personal.<sup>23</sup>

Verso 1, *Sulquivagante pretensor de estolo*: «El hipotético verbo del que procedería ese participio es *sulquivagar*, que podría entenderse como ‘ir errante entre los surcos’» señalan García-Conde (2005: 124), quienes recuerdan que Covarrubias, s.. v. *delirar*, escribió:

*Delirar*: Vale desvariar, desbaratar, decir locuras, a verbo deliro, as, a recto decedo. Está tomada la alusión de los surcos que hace el arador porque lira es propiamente lo hondo de entre surco y sulco; y si el arado tuerce de aquella orden y compostura se dice salir de la lira, y *delirare*. Est autem verbum delirio compositum a de et liro quasi deorsum liro, lirare vero est agros in sulcos dirigere.

*estolo*: sugiero una posible asociación entre estólido y Eolo, ‘viento sin sentido’, una especie de personificación, que yo prefiero mantener en minúscula. En síntesis, ‘errando en busca de la gloria, Góngora vaga por el viento’. Arellano, que mantiene la mayúscula de la edición de Blecua, establece una fusión de estólido y *stolidus* (‘navegación’). Según Cacho (2003: 339), esa palabra formada sobre el latino *stolo* (‘retoño’) y el italiano *stuolo* (‘manada, ejército, pueblo’) significa que Góngora es «el príncipe de su pueblo de admiradores, una multitud de jóvenes inexpertos».

Verso 2, *lo expuesto al Noto solificas*: en *Soledades* I, 15-16 menciona Góngora el «opuesto pino al enemigo Noto», pero no queda en claro qué juego de palabras quiere hacer Quevedo con tan transparente alusión. Por el camino de las conjeturas, yo diría que lo expuesto al Noto<sup>24</sup> son las obras que Góngora escribe para sí solo y para el viento, no para los lectores. Otras interpretaciones marchan en diferente dirección. Según Cacho (2003:341), el viento Noto, junto con el aire, «suele servir en escritos burlescos para aludir a las ventosidades y al pecado nefando». No se aleja de esta explicación Tobar (2013:69): «despreciado por las musas, escribe ventosidades y vaciedades absurdas que solo entiende el propio poeta». *Expuesto* tiene el mismo significado que *expositum*, del verbo *expono* (‘sacar fuera’). Lo que el cordobés ha sacado de su interior —de su vientre— y ha dejado a merced del viento Noto son pedos (=malos versos) que, dada su ininteligibilidad y baja calidad, únicamente hace para sí».

<sup>23</sup> Sobre esas dos clases de poemas escritos contra Góngora, véase Celma (1982).

<sup>24</sup> Según García-Conde (2005: 125) la homofonía de Noto permite a Quevedo mencionar el adjetivo *notus*, *nota*, *notum*, es decir, ‘lo que es de dominio común’.

*solificar*: ‘hacer para sí propio’, según *solī facere*, como proponen García-Conde, sin dejar de lado la alusión a las *Soledades*. Para Tobar (2012:69) «no es descartable que el lexema *solī* remita a *sol-is*, con lo que el neologismo equivaldría a ‘hacer a la luz del día, hacer público’; cfr.: “[coplas] que, siendo para secretas, / muy públicas las hacéis”.

Verso 3, *Obtusas espeluncas comunicas*: en coherencia con la explicación del verso anterior, Góngora sólo comunica oscuridades, metafóricas cuevas. Sugirió Tobar que *espelunca* pueda significar también vientre, de modo que «el sintagma quevediano remitiría a las tripas taponadas del poeta, de las que únicamente pueden salir ventosidades (lo expuesto al Noto)».

Verso 4 *despecho de las musas*: aposición explicativa referida a Góngora, preparando la idea que se desarrolla en el segundo cuarteto: que Apolo lo rechaza.

Verso 5, *Huye, no carpa, de tu Dafne Apolo*: parece haber unanimidad en cuanto al sentido de este verso: ‘que Apolo, la poesía, huye de tu Dafne, tu laurel, tus composiciones’.

Verso 6, *Surculus slabros*: complemento directo de «picas». *Surculus* en latín significa ‘brote, retoño’, y *slabros*, podría proceder de *labrum*, ‘labio, borde’, o, según Cacho, derivar del italiano *slabbrare*, ‘romper o quitar los bordes de algo’. Entiendo que, metafóricamente, Góngora destruye los prometedores inicios de los nuevos poetas.

*de teretes*: Dionisio el Gramático en su lista de versos bien contruidos (*optimi versus*) menciona, los *fistulares*, los *aequidici*, los *sonores*, los *vocales*, los *fragosus* y los *teretes*, los cuales, según Luque Moreno (2005), son «los ‘redondeados’, bien torneados y de estructura tersa. Por el nombre y por el ejemplo que propone podía estar pensando Diomedes en los denominados luego ‘hexámetros áureos’». Algo así destruye Góngora al extraviar a los poetas jóvenes con sus perversos.

*picas*: lo entiendo como verbo en segunda persona, en correspondencia con «solificas», «comunicas», «damnificas» e «inquietas», en una acepción poco incógnita.

A la vista de los tres apartados anteriores, interpreto del siguiente modo los versos 6-8: ‘picas los brotes sin abrir de versos armoniosos, porque con los tuyos, perversos, dañas las instituciones del sagrado templo Tolo dedicado a Apolo’. Sin duda tal exégesis difiere de otras que es conveniente recordar. Según Arellano,

*Slabros*, en resumen, sería tanto ‘labrados’ como ‘de labios cortados, de bordes agrandados y estropeados, magullados’: todos estos sentidos resultan congruentes y estrechamente trabados con los diversos valores metafóricos y alusiones presentes en el verso, que en última instancia se puede entender: ‘Apolo evita los encantos, el sexo de Dafne, muy labrado y estropeado, muy usado’. La metáfora de *labrar* en sentido sexual, además de ser coherente con la isotopía iniciada en la metáfora *sulcus-surculo* = ‘sexo femenino’, es tópica. El sentido de *slabbrare* ‘cortar los labios, mutilar, agrandar la herida...’, resulta igualmente aceptable, ya que *labios* se puede aplicar al borde de cualquier orificio, vaso o herida (*Autoridades*) y, sobre todo, tiene un preciso uso anatómico relativo al sexo femenino, además de aparecer en la poesía erótica del Siglo de Oro con el mismo sentido.

añadiendo:

Si estoy en la vía correcta, *picas* (adjetivado por *teretes*), debe de ser el agente de la acción de *slabrar*, introducido por la preposición *de*, como era normal para el agente de la pasiva. No es difícil conciliar la acción de ‘mutilar, ahondar una herida, cortar, etc.’, con la semántica de *pica* ‘lanza’. En el plano de las alusiones obscenas resulta perfectamente congruente: la *pica* (que labra, hiere, perfora, los *surculos*, ‘retoños’ = ‘miembros, cuerpo’ = ‘sexo’ de Dafne) es metáfora tópica para el miembro viril, innumerablemente repetida, también por el propio Quevedo (pág. 334).

La interpretación de Cacho (2003: 342) tiene algunos puntos en común con la anterior:

Aquí *labios* indica la vagina femenina, que está deteriorada por el excesivo trato carnal. *Picas* es una clara imagen fálica reforzada por el valor sexual de *picar* (‘copular’) corriente en el Siglo de Oro. Pero, dados los hábitos sodomíticos imputados a Góngora, su Dafne buscona no sólo está estragada por delante, sino también por detrás. Esto explica que *surculos* vaya en plural, y el retruécano obsceno cobra así un sentido aún más despectivo. Desde el punto de vista literario, Quevedo le está diciendo al rival que sus versos son una porquería (-culos).

Verso 9, *aliundo su Parnaso*: ‘has dejado en otro lugar su *Parnaso*’.

Verso 11, *ventilas bandos, niños inquieta*. ‘promueves disputas, inquietas a los jóvenes’. Arellano (1986: 335) indicó alusiones a la sodomía y el pecado nefando en ventilar (‘ventosear’, pero también ‘hacer cosas de aire o de atrás’). En su opinión,

puede haber aquí alusiones escabrosas si *ventilar* puede asociarse al pecado nefando a través de aire, cosas de aire, y —por intermedio de la idea ‘ventosear’— cosas de atrás, alusión a la sodomía, asociaciones todas que aparecen en el *Buscón* y que se refuerzan con las connotaciones de inquietas ‘desorientas, agitas’, pero también (cfr. v. 14) ‘corrompes, perverties’, en sentido obsceno: recuérdese que quieto «se dice también del hombre que no es dado a los vicios, especialmente al de la deshonestidad” (*Autoridades*).

Verso 12, *cerúleo*: aunque usualmente *caeruleus* alude al color bello del cielo, y esa es la gama de color que se encuentra en varios versos gongorinos, puede significar también ‘negro, azul negruzco’.

*veterano vaso*. Esto escribió Quevedo a propósito de san Pablo: «Llámase vaso de elección, vaso que escoge para sí: privado quiere decir. Quien supiere leer el texto griego y hebreo, echará de ver que *vaso* quiere decir ‘arma escogida de Cristo’, siendo antes arma ofensiva contra su Testamento y apóstoles, por arma defensiva de todos. Nombrole por privado suyo desde el cielo. Fuéronlo otros, mas a él se lo dijo». En un poema tan lleno de alusiones cultas como el presente no es impropio recordar un pasaje como este. En resumen, ‘Góngora es un enemigo, de aspecto oscuro y viejo’.

Una exégesis diferente propuso Arellano, más o menos respaldada por Caicho:

De *cerúleo* la función más evidente es la sátira del cultismo, muy usado por los poetas gongorinos. Su sentido recto relativo al cielo, azul, queda, sin embargo, desplazado por el burlesco, que lo hace derivar, en un juego de falsa etimología, de *cera* excremento. Góngora sería pues un *cerúleo vaso* orinal, bacín, ya que *vaso* significa además en una de sus acepciones «vasija en la que se echan los excrementos» (*Autoridades*). Se trata de una metáfora muy degradadora para referirse al poeta enemigo, continente de babosidades (a las que sus poemas se asimilan). Queda otra posible lectura irónica de *vaso* «constelación celeste, una de las dieciséis que llaman australes» (*Autoridades*), coherente con el sentido recto de *cerúleo*, y capaz de aludir burlescamente a las remontadas poesías del cordobés, que llama *sideridades*.

Por su parte, Tobar (2013: 71) entiende *vaso* de un modo algo diferente: «Al tratarse de unos versos vacíos de contenido, de significado, el cordobés solo presenta el continente o recipiente de la ofrenda».

Verso 13, *piáculos perpetra tu porfía*. Quevedo une un verbo con acepción usualmente desfavorable como es *perpetrar*, con un sustantivo con positivas connotaciones religiosas como es *piáculos*, ‘ofrendas votivas’; en suma, Góngora utiliza lo sagrado como arma destructora. El sintagma recuerda un contexto de similar profanación religiosa por parte de un personaje que «a Dios pide insultos», es decir, ‘envía ofensas’. Obviamente, el lector dispone de amplio campo para entender en otro sentido la porfía que se perpetra.

González de Salas, en su disertación a la musa Talía recordó lo que Marcial denominó *maligna interpretación* para aludir a los casos en que «si la agudeza se resbala a maliciar otro sentido del que se ofrece literal», la culpa es del lector. Probablemente don Jusepe se esforzó algo inútilmente en proteger a Quevedo de las interpretaciones malignas y escabrosas que indudablemente pueblan sus poemas, pero su observación posee interés. En sus poemas satíricos y burlescos, incluidos los dirigidos contra Góngora, Quevedo se movió con pericia entre la insinuación picante y la escabrosidad abierta. Creo que el soneto «Sulquivagante pretensor de Eolo» se ajusta a la primera de esas orientaciones, razón por la cual propongo una lectura más contenida en alusiones sexuales y escatológicas. El poema parece una invitación, a Góngora y a cualquier lector, a que, descifrando agudezas eruditas vaya más allá de lo escrito, de modo que «el que las pervierte [las palabras] ha de pecar, no el que las pudo decir en significación más sencilla», citando de nuevo a González de Salas (pág. 593). Si Góngora puede llegar a pensar que esas perversiones del soneto son aplicables a él, suya será la malicia dándose por aludido. Quevedo parece haberse deleitado en provocar a los lectores para que, estrujando su imaginación y conocimientos, propongan lecturas que corren el riesgo de no ser acertadas.

## OBRAS CITADAS

- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro, «Quevedo en la lexicografía española», en *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, edición de Felipe B. Pedraza Jiménez y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, págs. 521-48.
- ARELLANO, Ignacio, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo. Estudio y anotación filológica de los sonetos*, Madrid, Universidad de Navarra, Iberoamericana, 2003 [1984].
- , «El soneto de Quevedo “Sulquivagante pretensor de Estolo”: Ensayo de interpretación», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. de Sebastian Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuert, 1986, vol. I, págs. 331-340.
- , ed., *Francisco de Quevedo. El Parnaso español*, 2 vols., Madrid, Real Academia Española, 2020.
- AZAUSTRE, Antonio, ed., *Cartas del caballero de la Tenaza, Obras completas de Quevedo*, dirección de A. Rey, Madrid, Castalia, 2007, págs. 209-46.
- BLANCO, Mercedes, *Les Rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, París, Champion, 1992.
- BLECUA, José Manuel, ed., *Francisco de Quevedo, Obra poética*, Madrid, Castalia, vol. III, 1971.
- CACHO, Rodrigo, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidad, 2003.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, «Quevedo y el *Diccionario de Autoridades*», *Studies in Honor of James O. Crosby*, edición de Lía Schwartz, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, págs. 69-89.
- CELMA VALERO, María Pilar, «Invectivas conceptistas: Góngora y Quevedo», *Studia Philologica Salmanticensia*, 6, 1982, págs. 33-66.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Universidad de Navarra / Iberoamericana Vervuert, 2006.

- Diccionario de Autoridades*, edición facsímil, Madrid, Real Academia Española / Editorial Gredos, Madrid, 1990.
- ESPINOSA MEDRANO, Juan, *Apologético en favor de don Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel de Faria e Sousa*, Lima, Juan de Quevedo y Zárate, 1694.
- FERNÁNDEZ-GUERRA, Aureliano, ed., *Obras completas de don Francisco de Quevedo y Villegas*, edición crítica ordenada e ilustrada con notas y adiciones de don Marcelino Menéndez y Pelayo, tomo tercero y segundo de sus poesías, Sevilla, Francisco de P. Díaz, 1907.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier y CONDE PARRADO, Pedro, «Entre voces y ecos: Quevedo contra Góngora (una vez más)», *Edad de Oro*, 24, 2005, págs. 107-44.
- JANER, Florencio, ed., *Francisco de Quevedo, Obras de don Francisco de Quevedo Villegas. Poesías*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1877.
- LUQUE MORENO, J., «Hexámetros especiales», *Revista de estudios latinos*, 5, 2005, págs. 117-45.
- MALFATTI, María, ed., *Francisco de Quevedo, Poemas heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, Barcelona, 1964.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: notas y adiciones en véase Fernández-Guerra.
- PRICE, Robert M., «Note on Three Satirical Sonnets by Quevedo», *Bulletin of Hispanic Studies*, 40, 1963, págs. 79-88.
- QUEVEDO, Francisco de, *Cartas del Caballero de la Tenaza*, ed. de Antonio Azaustre, *Obras completas en prosa*, vol. 2, dirección de A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, págs. 209-46.
- , *El Parnaso español*, ed. de I. Arellano, Madrid, Real Academia Española, 2020.
- , *Obras completas*, edición de Aureliano Fernández-Guerra con notas y adiciones de Marcelino Menéndez Pelayo, Sevilla, Francisco de P. Díaz, 1907 (tomo tercero y segundo de las poesías).
- , *Poesía completa*, ed. de A. Rey y M. J. Alonso Veloso, Barcelona, Castalia, 2021.
- REY, Alfonso, «Gracián, Góngora y los límites del conceptismo», *Bulletin of Hispanic Studies*, 97, 2020a, págs. 595-614.

- , «Las vicisitudes de la estética conceptista», en *Perfiles de la literatura barroca desde la obra de Quevedo*, ed. de María José Alonso Veloso, Madrid, Sial Pigmalión, 2020b, págs. 25-51.
- RICAPITO, Joseph y LINDEBAUM, Shalom, «Quebrar el ojo: posibles orígenes de su significado en hebreo», *Revista de Filología Española*, 77, 1997, pp. 321-27.
- SCHWARTZ, Lía y ARELLANO, Ignacio, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica, 1998 (citado como Arellano y Schwartz en Arellano, 2020).
- TOBAR QUINTANAR, María José, «Notas a tres sonetos anticultistas de Quevedo», *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, 16-1, 2013, págs. 63-77.

# RESEÑAS

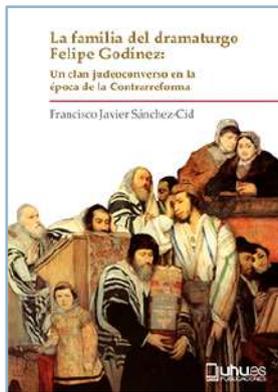


Vidas áureas: la *Biblioteca Biográfica del Renacimiento Español*, Huelva, Publicaciones Universidad de Huelva.

Esther MÁRQUEZ

Universidad de Sevilla (España)

emarquez3@us.es



El estructuralismo, los excesos teóricos y las veleidades posmodernas convirtieron los textos literarios bien en un rompecabezas que cabía armar sin más, siguiendo una pauta descifrable, o bien en mera excusa para desplegar discursos u ocurrencias varias. Durante ese largo periodo de hibernación, se descalificó como positivista —y aún se sigue descalificando— cualquier atisbo de erudición, los instrumentos de la filología tradicional, la aproximación a la literatura desde la historia y, por supuesto, la simple mención de cualquier noticia biográfica que afectase al autor y a la composición de una obra. Los textos literarios no tenían circunstancia. Daba igual que un autor hubiera escrito una obra con quince o con ochenta años, en Nápoles o Sevilla, tras leer a Marcial o sin leerlo, con la mira puesta en su promoción cortesana o por fervor religioso. Lo importante era el texto en sí y lo que nosotros, como lectores, pudiéramos urdir con él.

En la última década —algo más acaso—, hemos asistido a una progresiva recuperación de la tradición filológica y, en paralelo, a un renovado interés por las cuestiones históricas y biográficas que afectan a la literatura. Buen reflejo de ello son tres colecciones nacidas casi a un tiempo. La primera, correspondiente a la editorial Taurus, tiene desde su epígrafe, «Españoles eminentes», un sesgo en cierta medida histórico, por más que haya incluido en su nómina a un buen número de escritores. La segunda, auspiciada por la editorial Cátedra, se centra decididamente en la literatura, aunque sin límite cronológico o nacional. Entre otros varios frutos reseñables, cabe destacar las biografías de Lope de Vega, firmada por Antonio Sánchez Jiménez, o la de sor Juana Inés de la Cruz, debida a Francisco Ramírez Santacruz.

La tercera, a la que consagraremos en estas páginas, nos llega desde la Universidad de Huelva e inició su andanza en el año 2016 con el nombre de Biblioteca

Biográfica del Renacimiento Español. Como ya se percibe desde el título, esta colección resulta más perfilada en el tiempo, en la geografía y en el concepto, aunque más dúctil en lo que al género biográfico corresponde y en los textos a los que da cabida. El tiempo se limita a un periodo muy concreto de la historia, que aquí se denomina Renacimiento, por más que, según los parámetros de la colección, comience a finales del siglo XV y alcance hasta bien entrado el XVII. Por su parte, la geografía cultural se circunscribe al ámbito hispánico, mientras que la materia biográfica alcanza únicamente a la literatura del período. Frente a otras colecciones comerciales que, por su propia naturaleza, requieren nombres de relumbrón que atraigan al público y a los lectores, aquí hay hueco para gentes de reconocimiento y memoria bien diversos, desde un autor de primera fila, como Nebrija, hasta anónimos maestros de escuela del siglo XVI o figuras que, como don Bernardo de Sandoval o fray Juan Márquez, tuvieron su lugar y relevancia entre los contemporáneos, aun cuando luego hayan pasado poco menos que desapercibidas para la historia posterior. En cuanto al género, la colección admite, claro está, biografías convencionales de escritores españoles de ese periodo, pero, a la luz de los volúmenes publicados, entiende el género biográfico de una manera amplia y con soluciones compositivas muy diversas. Da cabida, además, a textos de naturaleza biográfica compuestos durante el Siglo de Oro.

Son ocho los volúmenes que hasta ahora han visto la luz y que conforman un interesantísimo corpus de posibilidades biográficas respecto a los siglos XVI y XVII. La pauta la marcó, para empezar, un extraordinario trabajo de Pedro Martín Baños, *La pasión de saber. Vida de Antonio de Nebrija*, que aparece como primer volumen de la colección, aun cuando su salida se retrasara hasta el año 2019. El volumen, reconocido inmediatamente como una referencia esencial en los estudios sobre el nebrisense, se publicó en coedición con la Real Academia Española y con un prólogo de Francisco Rico. Estamos, como cabía esperar, ante una biografía clásica, que reúne y ordena de manera sistemática la información conocida sobre el personaje, al tiempo que aporta una enorme cantidad de datos desconocidos. Con todo ello, Martín Baños traza una biografía canónica, pero también una reconstrucción completa del personaje que nos permite saber quién fue de verdad Antonio de Nebrija. Resulta difícil imaginar un primer volumen más adecuado para iniciar la colección.

*La familia del dramaturgo Felipe Godínez* (2016) opta por una solución biográfica completamente distinta. El eje no está aquí en el propio autor, Felipe Godínez, sino en un entorno familiar de origen judeoconverso. A través de sus páginas, seguimos los movimientos y consolidación económica de una estirpe, sus

quehaceres públicos y su vida privada, su asentamiento en Andalucía occidental, sus lazos comerciales con América, África, Asia, Portugal o el norte de Europa, sus contactos y relaciones, la entrada al servicio de la nobleza y su afianzamiento entre la élite de la localidad donde se asentó el linaje, la villa de Moguer. Francisco Javier Sánchez-Cid Gori ha sabido tejer un tapiz vivo y detallado, que sirve de antesala a una futura biografía del escritor y de pauta para otros estudios sobre las minorías judeoconversas en la Andalucía moderna.

Con *Don Bernardo de Sandoval y Rojas. Dichos, escritos y una vida en verso* (2017), Luis Gómez Canseco también se ha salido de las pautas comunes del género biográfico. Para empezar, el personaje al que se dedica el libro, arzobispo de Toledo, cardenal, miembro del Consejo de Estado, tío del mismísimo duque de Lerma e inquisidor general, fue una figura clave en la España de Felipe III, aunque hoy ocupe un segundo plano para la historia. El magnate tuvo, sin embargo, la inteligencia de rodearse de sabios, teólogos, artistas y escritores, que conformaron en su entorno una pequeña corte letrada, entre los que hoy cabe destacar a Miguel de Cervantes, que disfrutó de su amparo en los últimos años de su vida. El libro no solo repasa los datos de su vida, sino que recoge una biografía versificada que fray José de Valdivielso incluyó en su poema el *Sagrario de Toledo*, así como la edición de los textos que pueden atribuirse a don Bernardo, ya sean sermones, cartas admonitorias, oficiales o personales, disposiciones legales de diversa índole y, sobre todo, una muy singular colección de sus dichos que recopiló a su muerte uno de sus criados más cercanos y que nos ha llegado manuscrita. A través de esos textos y de la información que con ellos se ha recopilado, la figura de don Bernardo se recupera para la historia de la literatura.

A otro espacio ideológico, cultural y social bien distinto responde la monografía *Vida, escritura y educación* de Alejandro Gómez Camacho (2018). Su objetivo es el estudio biográfico y bibliográfico de los maestros de primeras letras en el Siglo de Oro. Además de un estudio general sobre el gremio y sus instrumentos librarios, ya fueran cartillas, ortografías, artes de escritura o aritméticas, el autor repasa las biografías de hasta trece maestros del periodo de los cuales nos ha llegado alguna noticia, para conformar el perfil de un personaje olvidado por la historia de la cultura y sin embargo decisivo tanto en aquella época como en la nuestra. El libro se remata con la edición de algunos textos originales de Juan de Robles, Juan López de Velasco, Juan de la Cuesta o Pedro Díaz Morante, entre otros, en torno a la enseñanza de esas primeras letras, las vidas de estos maestros o los exámenes que habían de pasar para ocupar sus plazas.

En *Escrituras de yo y carrera literaria* (2020), Valentín Núñez Rivera construye una imagen literaria de Manuel de Faria y Sousa (1590-1649) a partir de la edición crítica de las cuatro biografías contemporáneas que nos han llegado del escritor: dos de Moreno Porcel, otra de Lope de Vega y una última, ya del siglo XVIII, debía al conde de Ericeira. En un finísimo análisis, Núñez Rivera reconstruye la trayectoria del escritor portugués, el control que mantuvo sobre su propia carrera literaria y la imagen que de sí quiso trasladar a los lectores, por medio de comentarios de su propia obra, ilustraciones simbólicas, retratos y grabados o intervenciones en polémicas letras de muy variado cariz. Todo ello configura la imagen de un escritor por completo consciente de su papel social, que manejó con mano firme plural y compleja su obra literaria.

En paralelo, Rocío Lepe García ha editado y estudiado la *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas* compuesta en 1663 por Pablo Antonio de Tarsia (2020), primera de las biografías escritas sobre el poeta. El texto, editado con inteligencia y verdadero acierto crítico, resulta esencial para la configuración de la imagen de Quevedo, por más que fuera un documento interesado y nacido del entorno de su sobrino y editor, don Pedro Aldrete. Las circunstancias y la razones que llevaron a su composición ayudan a entender la importancia que estos textos biográficos tuvieron para la promoción de un escritor.

Con su deslumbrante *Fray Juan Márquez (1564-1621). Un maestro de la contrarreforma católica* (2021), Manuela Águeda García Garrido nos acerca de nuevo al territorio genérico de las biografías más canónicas. No se olvide que este religioso agustino fue un destacadísimo predicador, catedrático de teología en Salamanca y una figura clave del pensamiento político en la Edad Moderna. A partir de un exhaustivo manejo de fuentes documentales por completo inéditas, la autora revisa el origen familiar y la formación del clérigo, su actividad como escritor, su participación en la dinámica universitaria salmantina, su ministerio en el Consejo de Castilla y su actividad oratoria bajo el reinado de Felipe III. Estamos ante una aportación esencial para la historia de la Reforma católica, que ubica perfectamente la compleja figura de fray Juan Márquez en una época de grandes cambios sociales e ideológicos.

El volumen de más reciente aparición, casi con tinta fresca todavía es *Fernando de Herrera. Vida y literatura en la Sevilla quinientista (1534-1597)* de Ignacio García Aguilar (2022). El libro nace de un vacío: la ausencia de una biografía de un importantísimo autor del siglo XVI, cuya obra ha sido, sin embargo, detenida y repetidamente estudiada desde muy diversas perspectivas. Faltaba, sin embargo, un

estudio integral de su figura, que, a partir de la escasa documentación existente, explicara cronológicamente su vida, obra, relaciones y trayectoria literaria en el marco histórico, político, sociológico y cultural que le tocó vivir. García Aguilar ha sabido recomponer con inteligencia una imagen rigurosa y renovada de este intelectual hispalense, que sus contemporáneos conocieron —a saber si con buena intención— como el *Divino*.

Con apenas seis años de vida y tan solo ocho títulos en su haber, la Biblioteca Biográfica del Renacimiento Español se ha convertido en un referente fundamental para los estudios sobre la literatura española del Siglo de Oro, atendiendo precisamente a ese espacio genérico en buena medida postergado por la crítica y que aquí se reivindica como un instrumento esencial para comprender la literatura en toda su complejidad.

OLAY VALDÉS, Rodrigo, *El endecasílabo blanco: la apuesta por la renovación poética de G. M. de Jovellanos*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ediciones Trea (Anejos de Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII, 5), 2020. ISBN: 978-84-18105-22-7. 136 págs.

Lina BOUZELBOUDJEN

Université de Neuchâtel (Suiza)

[lina.bouzelboudjen@unine.ch](mailto:lina.bouzelboudjen@unine.ch)



Aunque el verso blanco ritma una parte significativa de la poesía hispánica contemporánea y que el uso del endecasílabo no resulta cuestionable para un lector actual de lírica, no era el caso antes del legado de Gaspar Melchor de Jovellanos, según sostiene Rodrigo Olay Valdés. En su estudio *El endecasílabo blanco: la apuesta por la renovación poética de G. M. de Jovellanos* publicado en 2020 por los Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII y las Ediciones Trea, el filólogo examina minuciosamente el uso del endecasílabo

blanco del poeta gijonés, tras revisar su reiterada defensa en intercambios epistolares. El libro se propone, pues, como otra apuesta, la de Rodrigo Olay Valdés, para enfatizar el papel central de Jovino en el enriquecimiento y la modernización de ese metro, así como su contribución precoz en el establecimiento de esta forma lírica dominante en las generaciones que siguieron al protagonista del análisis:

[A] la denostada poesía española del siglo XVIII debemos dos ingredientes absolutamente imprescindibles de nuestra poesía contemporánea: la disolución del conceptismo como lenguaje poético dominante, y el desarrollo del metro que será por excelencia el de la poesía desde el siglo XX: el endecasílabo blanco o suelo, liberado de la rima. (Olay Valdés, 2020: 5)

No solamente ofrece el estudioso una mirada sobre el endecasílabo blanco de Jovellanos, sino que escoge también un terreno vacío en el análisis de esta última forma, más a menudo observada desde una perspectiva teórica, mediante un examen único de las cartas del poeta. En *El endecasílabo blanco*, Rodrigo Olay Valdés presenta la última versificación y propone un recorrido completo y detallado que se

centra en verificar la poética desarrollada por el escritor, vinculándola concretamente con sus poemas.

Es en una introducción corta y, sin embargo, ejemplar por su claridad donde Rodrigo Olay Valdés acerca el lector al tema de su obra y que expone su tesis. Empieza contextualizando directamente las palabras claves del título de su propuesta, tal como los estudios previos que se relacionan con su investigación. Con la ayuda de estos últimos, explica que los primeros pasos de Jovellanos hacia el uso del endecasílabo van de acuerdo con los avances de poetas como Garcilaso, Boscán o fray Luis de León, por ejemplo, todos deseando alejarse de las prácticas barrocas y de un conceptismo abundante. Enfatiza, pues, que el aporte principal de Jovino se encuentra en su argumentación y en la elaboración de una teoría, o más aún, de una sistematización del endecasílabo blanco, influenciado por el *blank verse* y el *yambic pentameter* anglosajones. En la obra que reseñamos, encontramos, por tanto, dos ejes que se unen en un capítulo conclusivo muy ameno. Estos dos ejes se dividen en capítulos que siguen una progresión lógica e indiscutible, empezando con la presentación de las teorías métricas de Jovellanos, su uso del endecasílabo blanco y la evolución del primero, para poder, luego, entrar en una línea de investigación pragmática, es decir, en un análisis cuantitativo y cualitativo de las ideas antes expuestas. Olay Valdés lleva el lector, pues, por un examen del «empleo del verso endecasílabo suelto, [...] que pone de manifiesto [el] excelente oído y [las] infrecuentes dotes poéticas» (pág. 7) de G. M. de Jovellanos, y que resulta ser, además, una herramienta para volver a abordar las cuestiones de autoría que rodean la obra del poeta.

Siguiendo el camino nítido y sencillo introducido, el filólogo empieza su investigación con un capítulo titulado «Ideas métricas de Jovellanos: teoría del endecasílabo blanco». En este, explica tanto los bases del endecasílabo blanco como las formas métricas usadas precisamente por G. M. de Jovellanos. Rodrigo Olay Valdés presenta, luego, la afirmación repetida de Jovellanos con relación a la riqueza de este verso poco frecuente en la lírica hispánica de la época, recorriendo las ideas principales que se hallan en cartas explicativas compartidas a Carlos Gonzáles de Posada, Francisco de Paule Caveda Solares, Juan Meléndez Valdés y Ramón de Posada y Soto, entre 1773 y 1797. De ahí, el filólogo encamina el lector al centro del interés del escritor gijonés, es decir, la importancia que este concedía a la musicalidad del verso y a que el último nunca dejara de ser suave para el oído. A continuación, Rodrigo Olay Valdés une sus explicaciones a los planteamientos de Jovino y nos permite acceder a los primeros argumentos que influenciaron la producción lírica del poeta, tal como el alejamiento de las rimas finales reiteradas que

procuren una «violenta y metódica regularidad [que] destruye mucha parte del sublime y patético» (Jovellanos, 1858: 140 *apud* Olay Valdés, 2020: 24). Siempre en la perspectiva de armonizar el verso y de cortar con una regularidad que el poeta considera despreciable, se aclara que su afición por el verso de once sílabas se halla justamente en las posibilidades variadas que ofrece esta métrica: la acentuación es modulable y, por tanto, el ritmo puede cambiar en un mismo poema para prevenir el cansancio del oído.

Es entonces cuando el filólogo presenta lo que llama el «sistema personal» de G. M. de Jovellanos. Propone la cesura como un «concepto clave» (pág. 29) de la métrica del poeta, elemento protagonista de la acentuación del verso endecasílabo. Más precisamente, el gijonés desarrolló «cinco tipos de cesuras [que] conducen a cinco tipos de endecasílabos» (pág. 32) cuya clasificación depende, además, de la atribución de los acentos en las sílabas 4.<sup>a</sup> o 6.<sup>a</sup> y de su naturaleza aguda, llana o esdrújula, según una carta de 1777. Sin embargo, el estudioso explica que la clasificación tradicional del verso de once sílabas suele centrarse en una subdivisión en tres tipos que solo considera «*grosso modo*» (pág. 33) las ideas del poeta, ignorando que, aunque «desusado» (pág. 32), su planteamiento es «interesante [...] por sistemático, lógico y útil» (pág. 32).

Afirmando su aporte a los estudios del metro del siglo XVIII, Rodrigo Olay Valdés vuelve a la terminología propia del gijonés para su análisis pragmático del verso de este último. Por ello, prosigue exponiendo la jerarquía de las cesuras, clasificadas por Jovino según su «belleza» (pág. 33) y para que «la pausa dictada por la misma construcción del verso coincida con la que pide el sentido, o que a lo menos no le violente ni le interrumpa» (Jovellanos, 1858: 140 *apud* Olay Valdés, 2020: 35). A continuación, Olay Valdés identifica un primer caso en el que el poeta no parece seguir las ideas antes presentadas: deteniéndose en un análisis preciso de las cesuras en la *Epístola II, Al abad de Valchrétien* (1777-1778), nota que domina el acento en la 7.<sup>a</sup> sílaba, práctica que el poeta menospreciaba en sus epístolas y que aparece como una primera señal de una evolución en su escritura. No obstante, y aunque Jovino vuelve a afirmar en 1796 que «[l]a mejor colocación de los acentos es a la quinta o a la sexta sílaba» (Jovellanos, 1984<sup>1</sup>: 605 *apud* Olay Valdés, 2020: 37), el poeta también modula las teorías expuestas y sostenidas durante décadas, en un borrador a una persona desconocida este mismo año. Más precisamente, evalúa la

<sup>1</sup> Esta cita, copiada del primer tomo de las *Obras Completas* (1984) de G. M. de Jovellanos, se halla en una carta del año 1792, a González de Posada.

precedente «mejor colocación» como menos interesante para el oído que la cesura en la 4.<sup>a</sup> sílaba, lo que lleva Rodrigo Olay Valdés a calificar aquellas variaciones de «falta de sistematicidad en [la] propuesta» (pág. 38) de Jovellanos, antes evaluada de «lógic[a]» (pág. 32). Aunque la formulación puede parecer severa, la presencia de otro borrador de una epístola suya a Caceda Solares escrita siempre en 1796, en la que Jovino recomienda otra vez el uso de las cesuras en la quinta y la sexta sílaba, apoya, sin embargo, las palabras del estudioso. Además, en una sección sobre las claves de «armonía» que resultan de la «combinación de cesuras» (pág. 38) posibles según Jovino, Olay Valdés releva, mediante unos ejemplos concretos, que el poeta tampoco respectaba «los muy exigente principios combinatorios» (pág. 40) establecidos por él mismo, sino que sólo los cumple «*grosso modo*» (pág. 40).

Rodrigo Olay Valdés concluye este primer capítulo sobre las «Ideas métricas de Jovellanos» interesándose por los «principios de armonía no cuantitativos» que desarrolló el poeta, es decir, estos principios que participan en la suavidad de los versos, un elemento central de la búsqueda literaria de Jovino. Así, las «paranomasias» (pág. 42), las «repeticiones de sonidos» (pág. 42) y la «preferencia por las palabras breves» (pág. 43) destacan para privilegiar las modulaciones agradables para el oído. Antes de repasar «las máximas de Jovellanos» (pág. 44) en cinco puntos principales, el filólogo afirma la importancia de tomar en cuenta todo los principios de los cuales tenemos conocimiento «a la hora de reconstruir su poética» (pág. 43), incluyendo aquellos que fueron borrados en versiones finales, tal como «la defensa de la utilización no violenta de las sinalefas, pues, justamente, las sinalefas agresivas son una de las claves del estilo barroco» (pág. 43), desarrollada en una carta a Caveda Solares en 1796. En adición a este último comentario, el estudioso explica que otros principios fueron reafirmados en el *Curso de Humanidades castellanas* de Jovino, tal como la importancia de no terminar un verso en una «palabra aguda ni esdrújula» (pág. 43), característica que Rodrigo Olay Valdés califica de «idea caprichosa: con ella se muestra heredero de una larga polémica renacentista» (pág. 44) que sugiere que el final llano sea más lírico. Este capítulo, pues, presenta una «sistematización de las teorías métricas de Jovellanos» (pág. 44) y lleva el lector por el laberinto de las argumentaciones y modulaciones complejas y continuas del poeta, las cuales parecen terminar volviendo en sus puntos de partida. Sin embargo, Rodrigo Olay Valdés guía el lector por estas variaciones con una perspectiva crítica clara y, por otra parte, logra despertar progresivamente el interés de cualquier curioso o especialista del poeta gijonés, aun antes de fijar su análisis en los versos de Jovellanos.

Entrando en una observación más concreta de las ideas planteadas, el filólogo propone un segundo capítulo, «Usos métricos de Jovellanos: descripción», que se une con una tercera sección tratando de la «evolución» de estos usos. Teniendo presente la pérdida de muchos poemas de la producción del gijonés, Rodrigo Olay Valdés vuelve a subrayar el interés que se halla en un examen diacrónico de los versos de Jovino, tal como el de siempre abordar esta evolución recordando los principios desarrollados en sus cartas. Para ello, el estudioso propone dos tablas que recorren las distintas formas métricas encontradas en los poemas de Jovellanos, o en aquellos atribuidos al último. También precisa que estas clasificaciones solo presentan los metros observados antes de 1788, pues el último poema del que tenemos conocimiento tiene fecha de ese año, aunque se sabe, por una dedicatoria, que Jovino siguió componiendo. Sin embargo, estos datos son suficientes para que Rodrigo Olay Valdés ilustre que en la obra del gijonés domina el romancillo (30%), seguido por el endecasílabo blanco (20%), el soneto (14%), el romance (10%), y otras formas menos frecuentes (págs. 48-49). Esta observación evidencia que el poeta cultivaba un número restringido de formas métricas y conduce al filólogo a afirmar la inscripción de G. M. Jovellanos en esta tendencia a reducir el repertorio métrico tradicional.

Rodrigo Olay Valdés prosigue con un análisis de cada forma presentada por el poeta, sosteniendo que, dejando al lado el endecasílabo blanco, la métrica jovellanista no tiene innovación notable. En cuanto a esta última forma, vuelve a subrayar que se encontraba ya en producciones notables como la *Epístola a Boscán* de Garcilaso, la *Égloga III* de Francisco de la Torre, o el *Arte nuevo de hacer comedia* de Lope de Vega, para citar algunos. Sin embargo, y esto es necesario precisar, Jovellanos es el «primero en advertir que el endecasílabo suelto es un metro plagado de posibilidades» (pág. 54) y en «haber popularizado su ejercicio» (pág. 55) en las cartas antes presentadas. Otro elemento considerable es que, aunque el endecasílabo blanco no es mayoritario cuando se compilen los poemas de Jovellanos, un análisis cuantitativo de sus versos reevaluaría esta primera tendencia, según el estudioso. En cuanto a la característica no rimada de la métrica defendida por el poeta, Rodrigo Olay Valdés subraya que el gijonés usó de las silvas blancas en sus traducciones de Lafontaine en 1789 de una manera muy peculiar, pero que corresponde a unos de sus planteamientos teóricos: de hecho, su meta era hacer que estas piezas fueran «deliciosa[s] para el oído» (pág. 66). De hecho, el filólogo valora estas características como una señal de la modernidad del poeta quien busca una «musicalidad que nace del ritmo y no de la rima» (pág. 67) cultivando un endecasílabo blanco,

pero quien defiende, asimismo, la flexibilidad cuando esta permite cumplir con una meta lírica. En este sentido, Rodrigo Olay Valdés concluye este capítulo y la primera parte descriptiva de su estudio con otras tablas que dividen la producción del poeta por década, y confirma, pues, que predomina el endecasílabo en el total de versos recorridos. Jovino es, por tanto, también el primer poeta cuya obra poética presenta una mayoría de versos endecasilábicos sueltos, lo que, según Olay Valdés, «no volvería a suceder hasta nuestra poesía contemporánea» (pág. 75).

Los dos capítulos que siguen marcan lo que identificamos como el segundo eje de *El endecasílabo*, o sea, la parte más pragmática que se fija en el «estudio cuantitativo» y «cualitativo» del endecasílabo blanco de G. M. de Jovellanos. Centrándose en la perspectiva diacrónica que introdujo previamente, Olay Valdés demuestra con títulos concretos y ejemplos detallados que la escritura de Jovellanos evolucionó y que el uso de las cesuras y de la acentuación que defendía en sus cartas solo «están cerca de superponerse a la perfección» (pág. 82) en la última década de su obra. Para ir más allá en la comparación de las ideas teóricas del poeta y su ejecución, Olay Valdés prosigue con un examen de los endecasílabos con rimas asonantes y consonantes, pues el poeta rechazaba toda forma de rima reiterada. Resulta que estas rimas desaparecen a medida que aumenta la cultivación de los elementos preconizados en la poética del autor, subrayando, pues, la importancia de reestablecer un vínculo entre los planteamientos teóricos de Jovino y su producción lírica desde una perspectiva diacrónica, como lo realiza Rodrigo Olay Valdés en la obra que reseñamos. Por esto también, y tal vez es el gran aporte de este estudio, Rodrigo Olay Valdés retoma la *Loa a Campomanes* (nº77) presentada en las primeras páginas de su obra como composición atribuida a Jovellanos, aunque no recorrida en las *Obras completas*, y es capaz de adelantar que «con sólidas razones puede reintegrarse al canon de la poesía jovellanista» (pág. 89).

Después de cerrar su análisis cuantitativo con unas tablas-resumen de porcentajes, quizá abrumadoras para un lector no acostumbrado, pero resultado de la precisión de su investigación, Rodrigo Olay Valdés vuelve a presentar ejemplos concretos que permiten notar que el autor tampoco «cumple totalmente con su[s] propio[s] planteamiento[s]» (pág. 95) en cuanto a los principios de armonía tratados más temprano. Así pues, se hallan recurrencias fónicas, rimas internas y asonancias, juegos conceptuales, sinalefas, y otros elementos que no se unen a la firmeza de la defensa del endecasílabo suelto señalada en sus cartas. Sin embargo,

Rodrigo Olay Valdés subraya que Jovellanos él mismo era consciente de esta realidad, que explicaba «por falta de tiempo y constancia»<sup>2</sup> (Jovellanos, 1984: 612 *apud* Olay Valdés, 2020: 103). Es, sin embargo, por esta constante discusión en sus epístolas y el análisis de la repercusión de estas modulaciones en los versos de Jovellanos que el estudioso puede afirmar el aporte notable del poeta en la poesía de sus contemporáneos, ya que es «estudiando las supuestas debilidades cualitativas de los versos de Jovellanos, [que] hemos venido a parar en las razones de su modernidad» (pág. 105).

*El endecasílabo blanco* se concluye con unas «reflexiones finales» magistrales en las que Rodrigo Olay Valdés sintetiza las observaciones que destacan del análisis de la poesía y de la poética de Jovellanos. Afirma «*la apuesta por la renovación poética*» del gijonés explicando que, desde los años setenta, el poeta no suspendió su defensa y sus recomendaciones acerca del uso del endecasílabo blanco, modulando su propia escritura hasta que su pluma, a medida que avanzaron los años, abandonara las otras formas y que la primera métrica fuera dominante. De hecho, aunque los preceptos descritos en sus epístolas pueden resultar tediosos y restrictivos, impresión ampliada por una investigación que presenta sistematizaciones precisas, el estudioso nos recuerda que la búsqueda lírica de Jovellanos se centraba en una culminación de la sencillez, de la armonía, y en un alejamiento de las composiciones artificiales en las que dominaban las rimas y los acentos firmes. Por tanto, aunque no fue el primer poeta de lengua castellana a usar de esta forma frecuente en la literatura anglosajona de la época, el filólogo recorre las palabras de Dámaso Alonso y subraya que, tal vez, «la innovación en el siglo XVIII es moderadora. A veces lo revolucionario consiste en la depuración» (Alonso, 1969: 303 *apud* Olay Valdés, 2020: 112). Así, Rodrigo Olay Valdés señala la conexión del poeta del siglo XVIII con la popularización del verso blanco que se solidificó a través de los años, hasta servir de base a la poesía hispánica contemporánea. Para más precisión, afirma el dominio de esta forma en la poesía social de la segunda mitad del siglo XX que buscaba, precisamente y como lo hacía Jovellanos, producir, con un estilo natural y sin rima, un ritmo variable que uniera el lenguaje con el fondo del asunto. A continuación, explica que la cultivación del verso endecasílabo también representa una gran parte de la producción de «los últimos setenta años de poesía española» (pág. 113), citando, por ejemplo, a Luis Alberto de Cuenca, o, también, libros enteros de

---

<sup>2</sup> Esta cita, copiada del primer tomo de las *Obras Completas* (1984) de G. M. de Jovellanos, se halla en una carta del año 1777, a Meléndez Valdés.

Francisco Brines, de Julio Martínez Mesanza, o de Claudio Rodríguez. En breve, *El endecasílabo blanco: la apuesta por la renovación poética de G. M. de Jovellanos* nos introduce a los potentes planteamientos teóricos desarrollados por el escritor del siglo XVIII en sus epístolas y, considerando su aporte inmenso en la superación de un discurso poético que Jovino juzgaba restrictivo, Olay Valdés presenta el mecanismo de una escritura lírica que dejó una influencia discreta, quizá menospreciada, en la producción literaria actual.

Acompañándose de una estructura ejemplar, el filólogo asturiano observa con rigor la argumentación jovellanista y la devuelve al lector sistematizándola, sintetizándola, y armonizando sus observaciones con los versos del poeta. Mediante otras palabras, propone un análisis completo y profundo de la producción de G. M. de Jovellanos y de su endecasílabo blanco con un eje descriptivo y teórico, y otro pragmático que permite volver a discutir, o tal vez, resolver, unas dudas de autoría persistentes en los estudios jovellanista tradicionales. En fin, Rodrigo Olay Valdés no solo ofrece un examen complejo que atiende unas líneas de investigación que, según los especialistas Caso González o Lorenzo Álvarez, no habían sido atendidas, sino que lo hace de una forma estimable que resulta en una obra apta para especialistas o futuros aficionados.

## OBRAS CITADAS

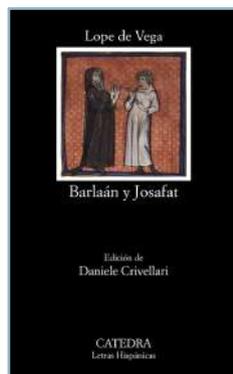
- ALONSO, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*, 3.<sup>a</sup> ed. Aumentada., Madrid, Gredos, 1969.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, «Lecciones de retórica y poética», en *Obras*, ed. de Cándido Nocedal, Madrid, Rivadeneyra, BAE, t. I, 1858.
- Obras completas*, t. I, *Obras literarias*, ed. de José Miguel Caso González, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII /Ayuntamiento de Gijón, 1985.
- OLAY VALDÉS, Rodrigo, *El endecasílabo blanco: la apuesta por la renovación poética de G. M. de Jovellanos*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ediciones Trea, Anejos de Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII, 5, 2020.

CRIVELLARI, Daniele, ed., Lope de Vega, *Barlaán y Josafat*, Madrid, Cátedra (col. Letras Hispánicas, núm. 842), 2021. ISBN: 978-84-376-4208-6. 358 págs.

Fernando RODRÍGUEZ-GALLEGO

IEHM / Universitat de les Illes Balears (España)

f.rodriguez-gallego@uib.cat



Desde hace varios años, Daniele Crivellari ha venido publicando diferentes estudios y ediciones de textos teatrales del Siglo de Oro de notable importancia, entre los que podemos destacar su monografía *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis* (Kassel, Reichenberger, 2013), que se convirtió en pieza clave para abordar el tema candente de la segmentación teatral, así como el proceso creativo de Lope de Vega en sus autógrafos.

En esa monografía faltaba el manuscrito ológrafo de *Barlaán y Josafat*, que se creía perdido o destruido desde el incendio sufrido en 1940, a raíz de un bombardeo, por la Holland House, en Londres, donde se conservaba (pág. 72). Providencialmente, el autógrafo había sido editado poco antes, en 1935, por José F. Montesinos, lo que permitía al menos que se tuviese acceso al texto original de la comedia, refundido en gran medida al ser publicado en la póstuma *Parte XXIV* de Lope (Zaragoza, 1641). El propio Crivellari, sin embargo, dio noticia en un [artículo](#) de 2015, publicado en el número 153 de *Revista de Literatura*, de la presencia del manuscrito en la Fundación Bodmer de Ginebra, en la que se encontraba, al menos, desde 1972, aunque tal situación había pasado desapercibida a los estudiosos. Ya entonces Crivellari presentaba un detallado análisis del autógrafo y de algunos *loci* no indicados por Montesinos en su añeja edición de 1935, y ahora da a la luz una esmerada edición crítica de la comedia que solo puede ser calificada como excelente.

La edición consta de una extensa introducción de 145 páginas (incluyendo la bibliografía), la edición crítica del texto de la comedia, con ortografía modernizada y una completa anotación a pie de página, a partir del manuscrito autógrafo, a la

que sigue la edición, de acuerdo con los mismos criterios, de la tercera jornada publicada en la *Parte XXIV*, completamente nueva con respecto a la del autógrafo. A continuación se incluyen los respectivos aparatos críticos positivos, y se cierra el volumen con un apartado dedicado a las tachaduras y correcciones del autógrafo, hasta completar las 358 páginas.

Ya la mera descripción sintética del contenido del volumen nos muestra que no estamos ante una edición de carácter divulgativo o escolar, como es el caso de muchas de las incluidas en la colección Letras Hispánicas de la editorial Cátedra, sino ante una edición crítica en toda regla, asimilable a las que publica en la editorial Gredos el grupo de investigación Prolope (a cuyos criterios se acoge Crivellari), y con la ventaja de que el estudio introductorio y la anotación no deben someterse a las limitaciones de espacio de las *partes* de Lope que se publican en Gredos.

La extensa introducción a la comedia se divide en cinco apartados fundamentales, precedidos de unas primeras páginas (págs. 11-18) que presentan de manera sintética algunas de las claves de la obra, tanto temáticas como textuales, y la insertan en la corriente de textos dedicados a la leyenda de san Josafat, que no era sino la cristianización de Buda, al que progresivamente se fue añadiendo la figura del maestro, Barlaán. El primero de los apartados de la introducción (págs. 18-38) se centra en el asunto de la obra y en su condición de comedia hagiográfica. Se estudia el tratamiento de la fuente fundamental seguida por Lope, la importancia del elemento espectacular, común a las comedias de santos, y otros aspectos en los que Lope intenta ir más allá del patrón genérico, como el desdoblamiento en dos de la figura del santo, situados, además, en un ámbito lejano a los espectadores, o la estrecha conexión entre los conceptos de palabra y representación, y entre narración y descubrimiento de la realidad, que Crivellari estudia con sutileza, así como el papel que la métrica desempeña en este descubrimiento de la realidad por parte de Josafat.

El apartado siguiente (págs. 38-59) se dedica al manuscrito autógrafo y la información de distinto tipo que nos ofrece, partiendo de una concepción del manuscrito como palimpsesto en el que «el dramaturgo dejó rastros del proceso de composición de la pieza» (pág. 40). Crivellari se plantea la naturaleza del manuscrito, que considera una copia en limpio de un borrador, a partir de diferentes indicios que va tratando, lo cual no impide que se pudieran introducir modificaciones posteriores (págs. 47-53), que el editor analiza indagando también en las posibles motivaciones de Lope para realizarlas. Se estudian seguidamente (págs. 53-

59) las intervenciones en el autógrafo debidas a la compañía que escenificó la comedia, la de Hernán Sánchez de Vargas: fundamentalmente, supresión de texto que se consideraría prescindible y añadidos o correcciones en los locutores.

Tras el estudio del autógrafo, Crivellari se centra en los avatares posteriores de la comedia (págs. 59-71). Trata en primer lugar el proceso de reescritura experimentado por ella, y que se plasma en el texto publicado en la *Parte XXIV*, publicada en Zaragoza en 1641. Para este, y de acuerdo con la terminología propuesta por Ruano de la Haza en su conocido [artículo](#) dedicado a las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón (*Criticón*, 72, 1998), Crivellari parece preferir el término *reelaboración* antes que el de *refundición* (pág. 60), probablemente por no haberse publicado en la *parte* una comedia nueva por entero. Sin embargo, y sobre todo si se cree que la reescritura es ajena a Lope (como sostendrá Crivellari más adelante), entiendo que el de *refundición* es un término más preciso, que se ajusta además a la terminología propuesta por Alberto Blecua, quien distingue en su *Manual de crítica textual* (Madrid, Castalia, 1983) entre la reescritura debida al propio autor, para la que reserva el término de *redacción*, y la acometida por alguien ajeno al autor, que denomina *refundición* (págs. 111-112); las prácticas que describe Crivellari a continuación encajan también, en mayor o menor medida, con las refundidoras habituales tanto de los dramaturgos de la segunda mitad del XVII como de los refundidores neoclásicos de finales del XVIII y principios del XIX.

En todo caso, y al margen de la etiqueta que se utilice, lo fundamental es el detenido análisis que se desarrolla a continuación, que indaga tanto en la autoría de ese proceso de reescritura como en las razones que condujeron a ella, partiendo de un completo panorama de las modificaciones introducidas en la versión impresa, que mantiene prácticamente intacto el primer acto, condensa en el segundo los actos segundo y tercero de la versión manuscrita, y añade un tercer acto completamente nuevo. Crivellari estudia las tres principales técnicas utilizadas en la reescritura de los actos II y III: supresión, sustitución y desplazamiento, y concluye que todas estas modificaciones «alteran de manera sustancial los equilibrios de la pieza» (pág. 63).

En un primer momento, Montesinos consideró que la reescritura también se debió a Lope, aunque el propio estudioso, al editar el autógrafo, revisó su postura y pasó a considerarla ajena al autor, postura mantenida por la crítica posterior (págs. 63-64). Crivellari, partiendo de un estudio de Serrano Deza, subraya tres aspectos del tercer acto nuevo: el alejamiento de la fuente, su fuerte teatralidad y el protagonismo de Leucipe (pág. 65), y entiende por ello que «las razones que empujaron al

autor a emprender la reelaboración de la obra parecen estribar más bien en cuestiones de índole práctica que poética» (pág. 65), por lo que defiende que «probablemente fue otra persona la que emprendió este proceso de reescritura. Lo más plausible es que se tratara del director u otro componente de una compañía» (pág. 66).

Como el mismo estudioso señala, «La cuestión queda abierta» (pág. 67), y apunta a los hallazgos futuros que pueda aportar la estilometría. En esta línea, poco después de llegar a las librerías la edición objeto de reseña, publicaba Germán Vega García-Luengos un primer [artículo](#) sobre los resultados de la aplicación de la estilometría a comedias atribuidas a Lope (*Talía. Revista de estudios teatrales*, 3, 2021, págs. 91-108), entre las que trata el problema de las dos versiones de *Barlaán y Josafat* (págs. 101-102), y concluye que «ese millar largo de versos de la versión de la *Parte XXIV*, tenido mayoritariamente entre los críticos por ajeno a Lope, encaja perfectamente en sus usos y no en los de ninguno de los 275 dramaturgos representados en CETSO» (pág. 102b). El mismo profesor Vega subraya, partiendo precisamente de la edición de Crivellari, que ya pudo manejar, que el análisis estilométrico «tampoco pretende cerrar el debate, sino proporcionar una pista más» (pág. 101b).

La fiabilidad de los análisis estilométricos que se han ido realizando en estos últimos años, acentuada en este caso por la aparente claridad de los resultados referidos a *Barlaán y Josafat*, abre unas muy interesantes posibilidades de análisis (y de edición) futuras. Partiendo del supuesto de que fuese Lope el que reescribió su comedia, en absoluto queda invalidado el fino análisis realizado por Crivellari, sino que cabe la posibilidad de plantearse las preguntas del porqué de la reescritura aplicándolas al propio dramaturgo. Tal vez ante el cierto estatismo de los actos segundo y, sobre todo, tercero de la versión autógrafa, que abundan en diálogos doctrinales, como los de Nador con los sabios o Teudas con los demonios (convenientemente suprimidos o sustituidos en la versión impresa), cabría pensar que la obra pudiese haberse resentido en sus primeras puestas en escena, lo que podría haber llevado al autor de comedias a solicitar a Lope una versión más teatral, y este prescindiese de la fuente que tan fielmente había seguido antes para ganar en teatralidad en una nueva versión. De haber sido así, y dado que no hay rastro de esta reescritura en el autógrafo conservado, salvo por dos pasajes atajados que no pasaron al impreso (pág. 64), es posible que esa nueva versión se plasmase en un nuevo autógrafo, que sería el que de hecho se utilizase mayoritariamente en las representaciones teatrales, lo que explicaría la escasez de marcas de representación presentes en el autógrafo

conservado, ya apuntada por Montesinos, así como de licencias. Que una versión autógrafa conservada sea la primera no es, además, algo extraordinario: piénsese en el caso de *El mágico prodigioso*, de Calderón, cuyo manuscrito autógrafo ha tendido a ser relegado en las ediciones modernas por considerarse que la versión impresa, aunque no se haya conservado en testimonios controlados por el poeta, supone una revisión de la comedia acometida por este.

Tal situación abre también la puerta a un estimulante problema, que es el de cómo editar la comedia en el futuro. De aceptarse que el texto de la *Parte XXIV* se debe a Lope, debería, en principio, dársele prioridad sobre el del autógrafo, por ser una revisión posterior acometida por el autor; pero, dado que la *Parte XXIV* se publicó ya muerto Lope e incluye diferentes errores, se plantea el problema de cómo editar esta versión, sobre todo en los actos primero y segundo, dado que diferentes variantes podrían ser, tal vez, revisión de Lope, o bien modificaciones introducidas en el texto en su paso por las compañías o ya en la imprenta, problema que ya ha asomado en comedias publicadas en su momento en *partes* sí controladas por el poeta y de las que se conserva el autógrafo, y que aquí se agravarían por tratarse de una *parte* póstuma. Tal vez la edición conjunta de la *Parte XXIV* que publicará el grupo Prolope en los próximos años pueda arrojar nueva luz sobre el problema al presentar un panorama textual conjunto de toda la *parte*.

Volviendo al estudio de Crivellari, se centra este a continuación en la escasa fortuna escénica de la comedia de la que tenemos noticia, así como en las posibles huellas de la obra de Lope en *La vida es sueño* de Calderón, que se repasan en detalle, aunque, con prudencia, no se quiera sostener una relación directa entre ambos textos. Cabe destacar que esta edición de Crivellari también permitirá establecer puentes entre *Barlaán y Josafat* y otras comedias de santos de Calderón, en particular las que plantean un proceso de conversión, pues elementos presentes ya en la de Lope, como los diálogos doctrinales, la alusión explícita a libros o textos que puedan resultar iluminadores en el camino hacia la conversión, los sueños, o incluso la figura del gracioso Bato (solo presente en la versión impresa), adelantan rasgos que pueden rastrearse asimismo en las comedias de conversos calderonianas, línea que ya ha sido explorada por Serrano Deza al comparar *Barlaán y Josafat* y *El mágico prodigioso*, según expone Crivellari (pág. 70, n. 71).

Sigue el estudio textual de la comedia, en el que se describen los principales testimonios y se indican las relaciones entre ellos. Además de autógrafo y *Parte XXIV*, contamos también con un manuscrito conservado en la BNE y una suelta sin datos de la que existe un ejemplar en la British Library, suelta sobre la que tal vez se

podría haber intentado ofrecer alguna información más, dado el interés que suelen presentar estas sueltas sin datos, presumiblemente tempranas. En cuanto al texto de estos testimonios, derivan de la *Parte XXIV* (en el caso del manuscrito, a través de la suelta), pues el autógrafo no volvió a utilizarse hasta la edición de Montesinos de 1935.

El apartado siguiente, «Sinopsis métrica y argumental; segmentación de la obra», ocupa nada menos que 39 páginas (págs. 80-118), lo que da indicio ya de la importancia que tiene dentro del estudio de la obra, considerablemente mayor de la que apartados similares ocupan en otras ediciones. Crivellari, de alguna manera, cubre en estas páginas el hueco de la ficha que no pudo escribir para su monografía de 2013, y a partir de ella elabora un exquisito análisis de la articulación dramática de la comedia.

En las primeras páginas, además del esquema de la sinopsis métrica, ofrece un pormenorizado desarrollo de la pieza a partir de la división en cuadros y microsecuencias, destacando las formas métricas. A este respecto, quizá podría haber sido objeto de comentario la curiosa octava (vv. 1518-1525) englobada en un pasaje de endecasílabos sueltos. En pág. 93 se marca una microsecuencia a partir de ella, y en pág. 104 se considera una forma englobada, sin mayores comentarios, pero la estrofa no parece tener ningún tipo de independencia con respecto a los endecasílabos anteriores y posteriores (el diálogo entre el rey y Araquis no parece singularizarse de ninguna manera en la octava), por lo que quizá se trate de un *despiste* de Lope, dudoso aquí entre endecasílabos sueltos con pareados cerrando diferentes grupos de versos y octavas (que también se cierran con un pareado), y que habría incluido, tal vez por despiste, una octava en un pasaje de endecasílabos sueltos sin que parezca haber ninguna justificación temática o dramática. También el contraste con otras formas englobadas que se comentan con acierto en esas páginas resalta lo anómalo de esta octava entre endecasílabos sueltos. La propia dimensión narrativa de las octavas, subrayada por Lope en el *Arte nuevo*, acentúa la extrañeza de esta octava aislada.

Particularmente notables son las consideraciones de Crivellari en torno a la estructura de la comedia (págs. 101-113), a partir del esquema trazado antes. Con finura analiza la tendencia a la organización de la materia dramática en torno a grupos tripartitos, desde los cuadros de que constan las jornadas hasta diferentes combinaciones de microsecuencias, que incluyen formas englobadas. El editor, como en su monografía de 2013, se muestra ecléctico, siguiendo la postura de Antonucci, respecto a los criterios de división interna, aunque entre ellos prima el de

la acción dramática (pág. 105), de acuerdo con su análisis de las rayas trazadas por Lope en su autógrafo, que con frecuencia sirven para delimitar nuevas «escenas a la francesa», es decir, delimitadas por la entrada de un nuevo personaje, sin que tenga que haber cambio métrico, o bien momentos clave de la acción dramática. A este respecto, la aplicación del estudio de las rayas presentes en el autógrafo al análisis estructural de la pieza es ejemplar e iluminador. Se cierra el apartado con un útil cuadro sinóptico en el que se detallan los cuadros y microsecuencias de la comedia (págs. 114-118).

Los criterios de edición siguen los del grupo de investigación Prolope. El editor se aleja de ellos, con acierto, al no recoger en el aparato las variantes de las ediciones modernas, y también, aunque no se explicita, por recurrir a una anotación más abundante, favorecida por el hecho de ser la edición de una única pieza y no integrarse en la de una *parte*.

El texto ha sido editado con esmero (solo he localizado las erratas *antentamente*, v. 850, y *Anaximadro* por *Anaximandro* en las *dramatis personae* del tercer acto, pág. 240) y se ha cuidado la puntuación, tal vez en ocasiones parca en comas para incisos (por ejemplo, vv. 1003, 1115, 1865-1866), y singularmente tras algunas prótasis de condicionales (como en vv. 18 o 38) o vocativos (v. 44 de *P*). En el v. 256 el punto y coma resulta erróneo, ya que *los demás* parece sujeto de *huyen*, por lo que podría quedar así: «La mayor parte son muertos; / los demás, de fuerzas faltos, / huyen a Egipto [...]» (vv. 255-257). En el v. 1396 («Gira la luna, el cielo y sigue Apolo»), tal vez sobre la coma, entendiendo *gira* como transitivo y *el cielo* como objeto directo. En el v. 1623 utilizar signos de admiración para *así vivas* quizá aclararía más el pasaje (se echan en falta signos de admiración también en vv. 778-783 o en v. 1705 para *Perro*, y quizá el 2090 quedase con admiraciones mejor que con interrogaciones).

De acuerdo con los criterios de Prolope, se marcan en la edición las diéresis y se comentan en nota las sinéresis, lo que favorece la lectura del texto. A este respecto, en v. 569 de *P* tal vez fuese mejor editar *roído*, de acuerdo con las normas generales de acentuación, que *roído*; en v. 75 debería haberse editado *Dario* en vez de *Darío* (también en un pasaje de *La hermosura de Angélica* citado en nota al v. 884), en el v. 336 de *P* debe ser *Alejadria* en vez de *Alejadría* (también por la rima a-a del romance) y en el 868 de *P* *discurria*, con sinéresis y sístole, y no *discurría*; también en los vv. 656, 666, 676 y 686 de *P* parece mejor *solian* que *solían*, para obtener un endecasílabo. En el v. 903 sería preferible editar *aun* en vez de *aún*, por

ser átono y monosílabo, y en vv. 1650 y 1715 faltan sendas tildes en sendos *que* («¿Ya no tengo *qué* esperar?»; «¡*Qué* bien que finges, Nacor!»).

Las intervenciones de Crivellari en el texto son siempre sensatas, y suelen comentarse y justificarse en nota, tanto cuando decide enmendar como cuando no lo hace. Como pequeños apuntes, tras el v. 1480 parece que Finardo se va (en v. 1502 se explicita que Josafat está solo), por lo que podría haberse añadido la correspondiente acotación. En el v. 583 de *P* se comenta en nota la anomalía de la rima *desnudarle-valle*, que quizá habría sido mejor enmendar (*desnudalle*), pues la modernización es error fácil de introducir por un copista o cajista.

Las anomalías métricas de *O* son también comentadas en nota con detenimiento (vv. 727-733, 920) y no se señalan en el texto ante la dificultad, bien justificada, de reflejarse de manera precisa. En la tercera jornada de *P* sí se indica mediante una línea de puntos la omisión de un verso en una redondilla (v. 860), como tal vez debería haberse hecho también en la secuencia de tres estancias (vv. 345-382) de esta misma jornada, no anotada en el texto pero sí en la sinopsis métrica (pág. 83), pues el esquema métrico de las estancias permite precisar el verso omitido, entre los vv. 360 y 361, un heptasílabo con rima en -ido. Por cierto que estas tres estrofas puestas en boca de Josafat que desarrollan el motivo del *beatus ille* constituyen un directo homenaje al pasaje en torno a este motivo que pronuncia Salicio en la égloga II de Garcilaso (vv. 38-76), pues, además de glosar el mismo motivo, retoman exactamente el mismo esquema métrico y, como en el caso de Garcilaso, también en tres estrofas. Tal vez este directo homenaje a Garcilaso, más poético que práctico, podría verse asimismo como un indicio de la autoría de Lope de la tercera jornada impresa.

La anotación de la comedia, además de estas indicaciones textuales de diverso tipo, es muy exhaustiva, y combina notas explicativas para un posible público menos especializado, además de detenerse en aspectos léxicos y sintácticos, con otras más *eruditas* y útiles para especialistas, por manejar en ellas un amplio abanico de fuentes y estudios a los que se remite de manera precisa. En ocasiones, corrige Crivellari con acierto opiniones de otros estudiosos, siempre con elegancia (por ejemplo, en pág. 294, n. 146, o en págs. 323-324, n. 856). Este respeto a las fuentes hace que tal vez en ocasiones, por remitir a ellas, se omita alguna información de cierta importancia en nota, como en la de vv. 2593-2595, sobre la técnica de avanzar en una intervención de un personaje hechos futuros, en la que se indica cómo Montesinos «recuerda varias comedias en las que Lope emplea el mismo recurso dramático» (pág. 277), comedias que tal vez podrían haberse mencionado para no

tener que acudir a Montesinos, cuya edición no es hoy de fácil acceso. En esta línea, los vv. 1160-1166 quizá merecieran una nota más explicativa, además de la interesante referencia a un artículo de Serrano Deza.

Aunque el ámbito de la anotación es particularmente opinable, tal vez quedan sin nota algunos versos que podrían haberla merecido, dado, además, lo exhaustivo de la anotación de Crivellari. Algunos son más leves, como algún *puesto que* con valor de ‘aunque’ (v. 779) o *cuando* con valor también concesivo (v. 1117). Por su parte, los vv. 971-975 parecen esconder una alusión al evangelio de san Juan y a su inicio, que podía haberse anotado, como la referencia a la corona y la palma del martirio de v. 1282 (la corona se menciona también en v. 1368), o el motivo del hombre como pequeño mundo (v. 1400).

Se trata, en todo caso, de minucias, que se indican sobre todo para mostrar la atención y el interés con que se ha leído esta edición de *Barlaán y Josafat*, modélica en muchos aspectos. Tras el redescubrimiento del autógrafo por parte del profesor Crivellari, esta edición pone a disposición de lectores y estudiosos una comedia que quizá no sea la más atractiva de Lope, pero sí resulta muy representativa de ese momento de su trayectoria (en torno a 1611, año del autógrafo) en el que son frecuentes los textos de reflexión religiosa. Ochenta y seis años después de la de Montesinos, la edición de Crivellari permite leer el texto en su versión autógrafa, así como la tercera jornada de la impresa, excelentemente editadas y anotadas, y precedidas por un exhaustivo e iluminador estudio. La edición posibilitará así un mejor acercamiento a esta comedia y a las piezas religiosas de Lope en general, como también permitirá tenerla en cuenta en las aproximaciones a los dramas hagiográficos de dramaturgos posteriores, como pueda ser Calderón.

GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo y Claudia JACOBI, eds., «*Que todo lo feo es malo / y bueno todo lo hermoso*». *Aproximaciones a la estética de lo feo en Lope de Vega*, Münster, LIT Verlag, 2020. ISBN 978-3-643-14744-8. 172 págs.

Daniel FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ  
 Universitat de València (España)  
 daniel.fernandez.tejerina@gmail.com



Lo primero que llama la atención de este libro es el título. ¿No se contradicen los dos versos entre comillas (el lector descubre enseguida que proceden de una comedia bizantina de Lope, *La doncella Teodor*) con la puntualización que a modo de subtítulo los acompaña? ¿Es que profesó Lope alguna vez una estética de lo feo? A dilucidar precisamente cuestiones como estas dedican un breve y certero capítulo introductorio los editores de estas *Aproximaciones a la estética de lo feo en Lope de Vega*, Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer y Claudia Jacobi.

Frente a la visión tradicional, que ha venido resaltando los valores asociados con lo bello, se postula aquí un acercamiento a la literatura de Lope desde una perspectiva bien distinta. Se toman para ello en consideración aquellos elementos que, en el Siglo de Oro, se equiparaban de hecho a lo feo, como el reiterado protagonismo de determinados personajes y ambientes sociales (corsarios, bandoleros, rústicos...) o la representación de lo violento, lo erótico o lo grotesco. Es decir, todo lo que la mentalidad barroca sancionaba como transgresor, y que los estudiosos que han investigado modernamente sobre el tema agrupan bajo la categoría de «lo horroroso» (M. Abad y A. Costa Palacios), que tiene su principal manifestación en los motivos de la flaqueza humana (I. Arellano) y la vejez femenina (A. Adde), propiciadora esta última de la figura de la mujer fea (M. Trambaioli).

Esta nueva mirada crítica, desatendida hasta hace muy poco, es la que ha sugerido a los editores «la necesidad de repensar la obra lopesca en función de los elementos propios de la estética de lo feo» (págs. 9-10). Una estética que apenas

cuenta con un sustento teórico digno de tal nombre, pues lo artísticamente feo se ha tendido a definir siempre, ya desde la antigua filosofía griega, por oposición y contraste con lo bello; la *Estética de lo feo* (1853), del filósofo Karl Rosenkranz, discípulo de Hegel, sería en este sentido la primera excepción.

En el caso del teatro, Aristóteles postulaba que lo feo solo era admisible como elemento que predisponía a la catarsis del espectador, y ese fue en líneas generales el criterio seguido por las estéticas clasicistas. De ahí que, en cierta manera, como se apunta en las páginas introductorias, algunos de los principios del *Arte nuevo de hacer comedias* (la mezcla de lo trágico y lo cómico, la variedad de ambientes sociales...) puedan considerarse como «feos» por cuanto contradicen los preceptos aristotélicos y contribuyen a la aparición escénica de damas viejas y gordas, individuos rústicos y bobos, amores más o menos deshonestos, comportamientos y actitudes reprobables, rasgos monstruosos y grotescos... Toda una variedad de manifestaciones y matices de «lo feo» que justifica sobradamente la edición conjunta de los siete estudios que conforman esta novedosa y reveladora aproximación crítica a la obra de Lope.

En el primero de dichos estudios, Marcella Trambaioli detalla y analiza los personajes que representan la fealdad masculina en dos poemas épico-narrativos de Lope, *La hermosa de Angélica* y *La Circe*. Rostros defectuosos, cuerpos deformes y proporciones descomunales son algunos de los rasgos con que aparecen retratados, en una escala que va desde la simple imperfección física —como el semblante afeminado, por ejemplo— hasta el aspecto fiero y monstruoso del gigante y el salvaje. Muchos de esos personajes son además africanos, turcos o musulmanes, tachas sociales que complementan el paradigma de la *deformitas* masculina y ponen de manifiesto las convicciones ideológicas del Fénix y de la época. En el caso de *La Circe*, la caracterización del gigante salvaje que encarna la fealdad reviste especial importancia, pues Lope, al modelarlo, no solo tuvo en cuenta al mítico Polifemo de la *Odisea*, sino que pretendió asimismo competir poéticamente con el protagonista de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora.

Felipe B. Pedraza Jiménez se ocupa, con su acostumbrado rigor y buen decir, de *La Gatomaquia*, «una broma literaria» de Lope sustentada en una serie de «materias humildes» (pág. 39) que, de acuerdo con los criterios de Rosenkranz, forman parte de la categoría de lo feo. Los rasgos distintivos de dicha categoría —que constituyen, junto con las técnicas literarias empleadas, el tema central de este trabajo— serían la desproporcionada parodia que representan los gatos antropomorfizados, cuyas ideas y actitudes remedan grotescamente las de los héroes de la epopeya y el

mundo caballeresco; la presencia constante de la vida cotidiana en sus aspectos más prosaicos; las abundantes alusiones a lo escatológico y lo obscuro; las contradicciones morales y psicológicas... Y en el terreno literario, la parodia, a la vez satírica y jovial, del petrarquismo, de la épica y de la escuela culta gongorina, así como el empleo abusivo de dos recursos poéticamente «feos» o torpes: las digresiones y los ripios. Todo lo cual, sin embargo, lejos de suscitar rechazo o aversión, se convierte, por obra y gracia del humor de Lope, en motivo de diversión y regocijo para el lector.

Ursula Hennigfeld parte de tratados renacentistas (Vesalio, Marot, Illyricus) que, desde diferentes perspectivas —la medicina, la poesía y el pensamiento humanista—, inciden en la idea de la fragmentación del cuerpo humano, para analizar dos conocidos sonetos. Esa fragmentación o disección anatómica, que ya de por sí supondría una alteración del orden del mundo (el cuerpo como microcosmos que refleja el macrocosmos, y viceversa), es la que estructura el *Soneto a la calavera de una mujer* de Lope, en el cual, y como si de una clase de anatomía se tratara, se van recomponiendo las diferentes partes de una calavera en descomposición, con la caducidad de la belleza como trasfondo moral y religioso. La fealdad, que se asocia con el mal y la decrepitud, es también el tema del soneto de Quevedo (*Pinta el «Aquí fue Troya» de la hermosura*), un retrato del cuerpo femenino en el que las tópicas metáforas petrarquistas para describir la belleza se invierten y se degradan con el fin de producir hilaridad o repugnancia.

El sentimiento de la ira, el «más abominable y violento de todos» al decir de Séneca, y sus manifestaciones físicas en la escena teatral es el tema del estudio de Folke Gernert. El propio Séneca había propuesto, como método para combatir esa «locura transitoria», que el colérico contemplase en un espejo la fealdad de su rostro, una idea que recoge Lope en algunas de sus obras, como *La fuerza lastimosa* o *La dama boba*. La ira, definida también como «una pasión que ciega» en no pocas de sus comedias, deforma el rostro (que llamea acalorado y relampaguea por los ojos) y afea la expresión y la conducta de los personajes, particularmente en el caso de las mujeres y en relación con la venganza, tal como ocurre en *El bastardo Mudarra* y *El castigo sin venganza*.

Claudia Jacobi, por su parte, vincula lo feo con lo subversivo en su trabajo sobre *La hermosa fea*. En esta comedia palatina, Lope trastoca desde una perspectiva carnavalesca los principios tradicionales sobre el amor cortés y se sirve de la estética feísta como mecanismo de la acción dramática. Ricardo, el protagonista, proclama la fealdad de la duquesa Estela, admirada y reconocida por su belleza, convencido

de que esa es la mejor estrategia para que la altiva dama, herida en su orgullo, acceda a sus pretensiones amorosas. El agravio y la manipulación sustituyen al elogio y el enaltecimiento, y se invierten y deforman los tópicos del discurso amoroso sustentado en la tradición literaria de la *donna angelicata* stilnovista. Esta perversión de los conceptos tradicionales se convierte en fuente de comicidad escénica, y la equiparación de lo físico con lo moral que establece la propia protagonista permite además a Lope curiosear en la interioridad psicológica de los personajes.

La metáfora del Minotauro (a la que alude expresamente el Fénix en su descripción del *Arte nuevo*) es el punto de partida del sugerente estudio de Timo Kehren sobre *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Con la noción de animalidad como hilo conductor, el profesor alemán perfila los valores de lo bello, personificados en Casilda, y lo feo, representados por el Comendador, en el conocido drama de honor lopesco. Casilda, a su vez, junto con Peribáñez, es símbolo de una nobleza ejemplar, cuya conducta, regida por las sólidas creencias propias de su condición de villanos y cristianos viejos, se contraponen a la nobleza corrompida del Comendador, que, animalizado en repetidas ocasiones (mediante la imagen del toro y el azor, que ilustran la furia del deseo y el instinto depredador), se asocia así con la fealdad física y moral.

Se completa el volumen con el trabajo de Karin Peters, en el que, tomando como presupuesto «la relación entre soberanía, masculinidad y justicia» (pág. 151), se aborda el tema de la fealdad moral de los personajes de *El castigo sin venganza*, la mayoría de los cuales, bajo una apariencia de ejemplaridad, esconden algún tipo de «feo monstruo». Es el caso del Duque de Ferrara, que, dejándose llevar por sus pasiones, se comporta como un gobernante tirano; de Casandra, víctima del orden patriarcal de la sociedad española de la época; o de Federico, encarnación de una masculinidad apocada y en crisis.

De manera que sí, lo feo es también cosa de Lope; así lo confirma la lectura, amena por la variedad de temas y diversidad de enfoques, de este libro, que no solo interesará a estudiosos y siglodoristas, sino también a más de un curioso lector. Unos y otros se harán así con una nueva perspectiva, si no la más hermosa sí desde luego muy interesante, desde la que leer a uno de nuestros grandes clásicos.

CAZÉS GRYJ, Dann y Aurelio GONZÁLEZ, eds., *Teatro, personaje y discurso en el Siglo de Oro*, México, Universidad Iberoamericana, 2020. ISBN: 978-607-417-665-0. 397 págs.

Lina BOUZELBOUDJEN

Université de Neuchâtel (Suiza)

[lina.bouzelboudjen@unine.ch](mailto:lina.bouzelboudjen@unine.ch)



Si existe un campo de estudio que no deja de cautivar ni a los especialistas ni a cualquier persona interesada por el desarrollo de la literatura española es sin duda el teatro en el Siglo de Oro. La producción dramática de los siglos XVI y XVII, rica en reminiscencias históricas y cuestionamientos discretos sobre las prácticas sociales actuales, ofrece un campo fértil y siempre reiterado para la investigación. Y es más, no solo interesa el contenido de las obras, sino también la estructura de dichas creaciones, ya que los dramaturgos se alejan de las formas pasadas para proponer un estilo propio, un estilo que solemos decir nacional. *Teatro, personaje y discurso en el Siglo de Oro* reúne trabajos de investigación que tratan

de los elementos constitutivos de las obras de teatro del Siglo de Oro. Desde la revelación de las infraestructuras en constante cambio hasta el examen de las características intra, inter- y extratextuales, los artículos clasificados en cuatro secciones por Dann Cazés Gryj y Aurelio González ofrecen un recorrido variopinto y no por menos ameno, profundo y completo, del arte teatral áureo. La obra empieza con un preámbulo firmado por los dos coordinadores, que se presenta como una reseña concisa y precisa de la monografía elaborada a partir de las intervenciones del XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (2017).

La sección de investigación se abre con el artículo «La casa de comedias de la Olivera. Reconstrucción virtual de un teatro distinto» de Joan Oleza, que constituye la totalidad de la primera parte de la monografía, «Espacios teatrales». Más que introducir el lector al espacio físico esencial para dar vida a los temas discutidos en *Teatro, personaje y discurso en el Siglo de Oro*, este trabajo nos acerca a «la primera práctica cultural propiamente moderna, resultado de una producción artística

orientada hacia el mercado y no hacia las cortes señoriales o monárquicas, basada en un principio de profesionalización de los agentes que intervienen (poetas y actores)» (pág. 19). Joan Oleza revisa la evolución del teatro español desde el nacimiento de La casa de la Olivera, pasando por las varias reformas estructurales de los edificios teatrales del Siglo de Oro. Introduce el último espacio con detalles muy concretos para, luego, proponer una reconstrucción virtual de La Olivera que «representa, en 1619 [...] la vanguardia de la arquitectura teatral española, la de teatros cubiertos, que aportan un edificio integrado, con un testero que busca perfeccionar la perspectiva del espectador» (pág. 42). Después de unas descripciones minuciosas de la evolución del espacio teatral, de lo que implica dicha estructura en la representación dramática más en general, y de la reconstrucción virtual de la primera casa de comedia «moderna» (pág. 42), Oleza concluye su artículo recordando que, a pesar de la influencia europea en el ámbito dramático peninsular, la práctica teatral y su gestión «nos dirig[ían] hacia un modelo de teatro urbano muy distinto del modelo cortesano de los grandes teatros italianos» (pág. 43). En otras palabras, el «escenario [...] sigue siendo el de los corrales» (pág. 43) y, pues, pese a las múltiples variaciones, un teatro español.

Una vez introducido el espacio en el que se representan las obras teatrales, la segunda sección de la colección abre el camino a un análisis más literario que se interesa por la «Configuración y caracterización del personaje». Así, el primer texto de esta segunda parte trata de la «Onomástica del gracioso», personaje que, según lo presenta Aurelio González, es «[i]ndudablemente una de las grandes aportaciones de la comedia del Siglo de Oro al teatro» (pág. 47). Repasando varias definiciones de la palabra «gracioso», González deconstruye este elemento central del teatro áureo o, más bien, lo reconstruye deshaciendo las ambigüedades apelando a ejemplos de representaciones teatrales del Siglo de Oro. Explica, por ejemplo, que «a diferencia de lo que sucederá con autores posteriores del teatro áureo, Lope no gusta de inventar nombres de significado o de toques humorísticos para sus figuras del donaire» (pág. 51), refiriéndose a Tristan de *La francesilla* (pág. 51). De esto se diferencia discretamente Tirso de Molina, cuyas obras suelen dejar suponer «una voluntad más cómica o lúdica al nombrar graciosos con términos que no corresponden a la onomástica real habitual, sino que tienen un referente distinto, más propio de sobrenombres, que obviamente cargan el personaje» (pág. 53). Así, los tipos desarrollados por el escritor de *El Burlador de Sevilla* se presentan bajo nombres como Pulgón, Pedrisco o Caramanchel y, Calderón, en una perspectiva

semejante, llama a sus personajes Pantuflo o Ponlevi, por ejemplo. Estas observaciones le permiten subrayar una progresión hacia la concretización de la escritura onomástica con referentes que «se alejan cada vez más de los nombres y apellidos comunes» (pág. 53) y se acercan a términos que remiten «a elementos indiciales o burlescos» (pág. 53). El crítico comenta que, aunque los elementos presentados participan en la construcción de un tipo en el sentido de un personaje universal, contribuyen más específicamente a la elaboración de un «tipo de discurso» (pág. 47). Lo último «tiene una dimensión que abarca todo un género y una manera de hacer teatro» (pág. 47) y que se relaciona de manera implícita con la obra en su totalidad. Por consiguiente, Aurelio González propone, en una «visión panorámica» (pág. 59), una contextualización, una estructuración y una caracterización del gracioso, presentando sus aficiones, sus oficios, su carácter, y más profundamente, repasando sus nombres. El investigador logra despertar el interés del lector a través de identificaciones complejas, sorprendentes y «lúdica[s]» (pág. 59), tal como alerta e invita el especialista interesado a emprender «un análisis más a fondo que busque una relación del comportamiento y discurso del personaje con su nombre y con el tema o sentido de la comedia» (pág. 59).

Por su parte, Dann Cazés Gryj, el coordinador de la presente obra, nos acerca a «Los mecanismos de reconocimiento de tipos en obras cortas del Siglo de Oro». Su aportación abarca toda la temática tratada en *Teatro, personaje y discurso en el Siglo de Oro*, ya que el investigador comprueba que la caracterización de aquellas figuras «depende de tres aspectos: el escénico, el discursivo y el que tiene que ver con la construcción dramática» (pág. 74). Para sostener su argumento, Cazés Gryj se detiene en las características metateatrales en *El viaje entretenido* de Rojas Villandrando y demuestra cómo el dramaturgo representa «una variedad amplia de personas y tipos con sólo valerse del recurso adecuado» (pág. 62), a saber, el lenguaje. Explica que, en esta obra, un mismo personaje representa tanto «una ángel» (pág. 63) y una «dama» (pág. 65), tal como se eleva como figura del galán, del rufián o del viejo (pág. 65). Lo último es posible porque, según precisa el investigador, cada tipo tiene un «discurso propio» (pág. 66) y que su «vocabulario particular [...] indica una línea de acción relacionada con aspectos tanto temáticos como tópicos» (pág. 66). Sin embargo, advierte que también cabe recordar la importancia de la «indumentaria y del maquillaje» (pág. 68) aunque, en el caso de tipos generales, la «enunciación» (pág. 68) y «la gestualidad» (pág. 68) siguen siendo aquellos elementos centrales y esenciales para acercarse a los personajes, especialmente en *El viaje entretenido*. Por tanto, y para ilustrar los recursos escénicos recién introducidos,

Dann Cazés Gryj remite al *Entremés del as alforjas* de Quiñones de Benavente donde el personaje Gazpacho propulsa las características metateatrales y el uso de disfraces al centro de la pieza: «muestra que puede montar un espectáculo de comedia él solo, encargándose de cantar una copla inicial que funcionaría como loa, interpretando a todos los personajes y dirigiendo a los otros en la realización de un baile final» (pág. 69). Esta observación le permite afirmar, no obstante, que los recursos escénicos no se disocian nunca del discurso y de la enunciación atribuidos al personaje, sino que estos elementos van juntos para la elaboración de un tipo. Para ir más allá y cerrar análisis con una última perspectiva, el estudioso nos presenta el *Entremés famoso del marión* de Quevedo, una obra en la que rige «la inversión de las funciones de los personajes [...] según las convenciones dramáticas de la comedia de capa y espalda» (pág. 71). Copia algunos versos del entremés y comenta la manipulación del lenguaje desarrollada por Quevedo, después de haber demostrado que «los personajes femeninos adoptan el papel y comportamiento de los galanes, y el personaje masculino toma los de la dama» (pág. 71). En esta investigación concisa y precisa, Dann Cazés Gryj examina el tipo teatral relacionándolo con los temas ejes de la obra que reseñamos, es decir, el espacio teatral, los recursos escénicos y el discurso.

Profundizando aún más la temática del personaje y de su configuración, Octavio Rivera Krakowska nos introduce a un teatro que, según el crítico, carece de atención en el ámbito de la investigación literaria del Siglo de Oro: los títeres. El crítico propone un artículo titulado «Títeres y Titiriteros en *El titeretier* de Francisco de Avellaneda» que se interesa por la «primera pieza breve» (pág. 75) representante de la práctica mencionada, o más precisamente, una obra donde «no hay títeres que fingen tener vida, sino vida que finge ser títeres» (pág. 88). Empieza introduciendo el lector al títere, puesto que «prevale[ce] la idea generalizada de éste como una muñeca que se anima en la escena» (pág. 76), mientras que, recurriendo a las palabras de Roberto Lago, el títere hace referencia a una

*cosa* [...] que se mueve o es movido por medio del control humano. Es esa cualidad esencialmente teatral, y el hecho de ser movido por medio de la acción o del control humano, lo que hace de esa figura y, en concreto, de ese muñeco animado, un títere, un personaje con un significado y un sentido dramáticos. (Roberto Lago, 1987: 29 *apud* Cazés Gryj y González, 2020: 76).

A continuación, Rivera Krakowska estructura su estudio en torno a la complejidad de la obra de Avellaneda, en la que «se alude al mundo de los títeres, [...]

pero no se indica que haya sido compuesta para ser representada con títeres» (pág. 76). Amplía su argumento refiriéndose al contexto de composición de la obra de Avellanada, escrita para un festejo preciso, y explica que el manuscrito de *El titere-tier* no proponía nombres de personajes, sino que atribuía directamente una didascalia con «el nombre del actor o actriz que la enuncia[ba]» (pág. 80). Lo último crea, pues, un ámbito en el que los actores «son personajes, y a la vez, como actores-personajes integran al espectador en el acto teatral» (pág. 80), lo que resulta en una ilusión de «teatro dentro del teatro» (pág. 81). En fin, Octavio Rivera Krakowska abre el camino al desarrollo del estudio del títere, una práctica en el que el espacio, el discurso y la configuración del personaje son centrales, puesto que «[n]o hay historia que narrar[;] se trata de causar admiración, de alimentar y sorprender a la mirada con figuras extravagantes a las que parece que les está permitido todo, de aludir al oído con versos disparatados y toda la música que sea posible» (pág. 88).

Nieves Rodríguez Valle continúa la exploración del personaje en el teatro del Siglo de Oro con un artículo que se titula «Eros y Psique en las tablas áureas». Después de una breve introducción al mito, presenta las diversas oportunidades que ofrece este cuento a los dramaturgos para la representación del amor prohibido. Así, explica que «[l]a primera vez que el mito sube a las tablas, que sepamos, es gracias a Lope de Vega en *La viuda valenciana* (1603)» (pág. 91) donde el Fénix propone «el tema del “amar a ciegas”» (pág. 91) e «invierte los papeles, pues es la dama la que se comporta como el dios Amor, es la sociedad circundante y sus normas la que crea las tensiones; pero la prohibición de la vista ha acrecentado los deseos de ambos» (págs. 93-94). Atribuye a José de Valdivielso «la primera obra con el tema “a lo divino”» (pág. 94) en el auto sacramental *Psiques y Cupido* (1622), que «pone el acento en el perdón» (pág. 94): desgraciadamente, a pesar de ofrecer una cita de Enrique Rull, el investigador no amplifica ni detalla este aporte. Su análisis se centra luego en «Calderón, quien con su ingenio desarrolla la fábula y sus potencialidades en tres obras: un drama mitológico, primera adaptación dramática profana del mito, titulada *Ni Amor se libra de amor* (1622), y dos autos sacramentales: auto de *Psiquis y Cupido* [para Toledo] en 1614 y para Madrid en 1665» (pág. 94). Ejemplificando su argumento con versos precisos de las varias obras introducidas, salvo aquella de Valdivielso, Rodríguez Valle demuestra la presencia de la «fábula de Cupido y Psique» (pág. 106) en el teatro áureo de forma detallada y subraya que la esencia del mito era «barrocamente gozosa» (pág. 106). Es precisamente esta última característica que permitió a cada dramaturgo desarrollar su propia reinterpretación usando de «mascaradas, oscuridad, velos y embozos; dagas que son

flechas y flechas que son dagas; lámparas llevadas por la belleza humana, el albedrío, la fe o el mismo Amor» (pág. 106).

Siguiendo con Calderón, en «Belleza: razón de (su) estado en el *Absalón* calderoniano» Rodrigo Bazán afirma desde las primeras líneas que «sobre *Los cabellos de Absalón* [no] se ha escrito mucho» (pág. 107) o, más precisamente, no «como se deb[ería]» (pág. 107). El estudioso subraya que se suele analizar la obra poniendo el foco en las experiencias del público desde una perspectiva contemporánea y política, «casi siempre sin hacer citas del texto» (pág. 107). Lo que él propone, en cambio, es volver al texto y «leer esta obra de teatro como tal y no como novela» (pág. 108). A continuación, presenta su artículo como «un ejercicio de imaginación escénica que pregunta cómo habrán entendido los espectadores las primeras representaciones, al margen de lo que la crítica agrega mediante interpretaciones, para-, inter- y con-textuales» (pág. 108). Para ello, nos introduce a los «diálogos» (pág. 109) y su papel en «la caracterización de personajes» (pág. 109). En un primer aparte, «Bosquejo de un personaje», presenta la *persona* de Absalón, discutiendo, afirmando y distanciándose de las ideas de otros investigadores. Esta parte rica en citas ilustra las interacciones entre los personajes que testiguan de la minuciosa construcción dramática emprendida por Calderón. En un segundo eje, «Inmediatez y estrategia» el crítico propone que «personajes como Absalón y Joab [...] entienden con claridad la política como *praxis* trascendente y no como mera vía hacia el poder» (pág. 124) y se centra, pues, en el posicionamiento, la acción del personaje en el escenario y las implicaciones políticas que tiene el «hacer» (pág. 123) de Absalón. En conclusión, Bazán sostiene y demuestra con un artículo detallado que las «lecturas contextuales sobre las que atienden al potencial espectáculo mismo» (pág. 126) permiten redescubrir, o aun, desvelar una parte de la obra de Calderón.

Es «La figura trágica de la reina calderoniana Semíramis: ascenso al trono y caída mortal del poder» que interesa Susana Hernández Araico en el último artículo de la segunda sección de la obra. Juntándose a Ruiz Ramón, Goethe o Menéndez Pelayo, la investigadora afirma que no se ha estudiado como se merece *La hija del aire*, mientras que ofrece características riquísimas y considerables para el análisis de la caracterización de un personaje dramático y su alance trágico. Más aún, Hernández Araico declara que el drama aquí presentado tiene mucha relevancia hasta el día de hoy como «crítica del poder» (pág. 128). Sin embargo, si los críticos apuntan a menudo a la representación de la violencia sobre el cuerpo de la mujer en *La hija del aire*, la investigadora subraya que, junto a esto, «no existe mujer más violenta que Semíramis» (pág. 130) en la obra de Calderón. Conduce su artículo

presentando el contexto de publicación de la obra y se centra, luego, en el personaje de Semíramis uniendo sus aportes con algunos de los estudios primordiales ya existentes sobre la obra de Calderón. De ahí, rechaza considerablemente las interpretaciones de María Cristina Quintero quien considera la muerte de Semíramis como la imagen de un castigo o de un «uxoricidio» (pág. 129). También modula los aportes de Ysla Campbell, que relaciona *La hija del aire* con una «comedia de privanza» (pág. 131), tal como reconsidera sus propios ensayos anteriores. Termina destacando que, a lo contrario de lo que fue afirmado frecuentemente, «la muerte violenta de Semíramis al final [...] se proyecta [...] como la caída trágica de una soberbia persona extraordinaria, hiperambiciosa de poder, representada en la mítica-legendaria Semíramis» (pág. 135).

La tercera parte «Realizaciones, evolución, intertextualidad» se abre con un artículo de C. George Peale en el que propone reconsiderar aquellas «premisas que nosotros investigadores y críticos solemos suponer y aplicar sin reflexión» (pág. 130). En «Historiografía de la comedia nueva: premisas equivocadas del pasado, premisas posibles del futuro» el estudioso nos acerca a un elemento que llamó su atención en *Perinola* de Francisco de Quevedo: el último escritor recomendó a Pérez de Montalbán «que emulara al triunvirato de la Comedia Nueva, Lope, Vélez y Calderón» (pág. 141). De hecho, y como lo explica Peale, la mención de Vélez de Guevara como figura central de la Comedia Nueva junto a Lope de Vega y Calderón de la Barca suscita un interés particular ya que, a lo contrario de los dos autores últimamente citados, no se hallan ediciones de su obra y su nombre apenas aparece en «los manuales [...] sobre el teatro clásico» (pág. 141). Expuesto el problema, Peale recorre datos sobre la vida de Vélez y nota que las informaciones encontradas no solo eran mínimas, sino que muchas eran «equivocadas y, peor, invenciones» (pág. 144). Esto lo lleva a afirmar que los únicos datos disponibles sobre el poeta «han tenido consecuencias en el juicio determinante de la biografía del poeta y en las valoraciones críticas» (pág. 144). Después de detallar algunos elementos ambiguos que fueron afirmados y difundidos confusamente a lo largo de los siglos, el investigador revela otro dato que explica la ausencia de estudio. En efecto, puesto que «Vélez nunca recopiló sus comedias» (pág. 148), las técnicas del análisis literario de entonces no podían alcanzarlo: «[h]acia falta otra perspectiva crítica, otra metodología, y aún otra epistemología – una que no partiera de apriorismos nacionales o doctrinales sino de culturas contextuales» (pág. 148).

Centrándose en la construcción de sus «premisas posibles del futuro», Peale comenta que nuevos testimonios desmintieron las construcciones biográficas pasadas y «ahora se aprecia que [Vélez] es el dramaturgo clásico que más se ocupó del teatro histórico, y también que fue el dramaturgo predilecto del duque de Lerma» (pág. 149). Más aún, ilumina el hecho de que «pocas semanas después de que Góngora enviara los manuscritos de *Polifemo* y *Las soledades* a la Corte, [fue Vélez quien] ensanchó el lenguaje de la Comedia Nuevo con la incorporación del estilo culterano» (pág. 149). Se interesa, luego, en las relaciones intertextuales notables con varios autores auriseculares y más precisamente con Calderón. A continuación, nota y comenta similitudes importantes entre *La vida es sueño* y la obra de Vélez, que lo conduce a considerar e investigar la posible influencia del último en la obra calderoniana. Así pues, expone versos y pasajes precisos del acto mencionado, los compara con *El alba y el sol*, *El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado* o *El caballero del sol* y *El conde don Sancho Niño* (primeramente atribuida a Calderón antes de su rechazó) y retoma su pregunta cambiando el interrogativo en una mera retórica que resulta en una invitación al desarrollo de su tesis. Mezclando tocas de ironía en un análisis agudo y perspicaz, Peale apasiona el lector, lo cuestiona y lo cautiva ofreciendo un artículo en el que, tal como en las obras de Vélez de Guevara, hay «siempre sorpresas [que] pueden ser cosquillosamente incómodas» (pág. 149) para los afiliados a las «premisas equivocadas del pasado».

En su propuesta «Los amantes de Teruel en el teatro y sus transformaciones», Teresa Ferrer Valls nos introduce al nacimiento de una literatura inspirada en una leyenda que «se basa en una tradición la veracidad de cuyo origen es controvertida» (pág. 167). Empieza su investigación refiriéndose a algunos textos de varios géneros que incorporan este tema y que pueden haber tenido una «influencia» (pág. 167) en las obras que le interesan, a saber, «*Los amantes* de Andrés Rey de Artieda, *Los amantes de Teruel*, obra atribuida a Tirso, y la del mismo título de Juan Pérez de Montalbán» (pág. 167). Ferrer Valls evidencia las similitudes en el contenido y las formulaciones elegidas por los autores de una versión poética (Villalba, 1577) y de la primera versión dramática (Artieda, 1581). Sigue, sin embargo, señalando algunas de las diferencias, tal como el hecho de que en «el poema de Villalba el relato es lineal, hay un esfuerzo por dotar de contexto histórico a la leyenda» (pág. 173) y de desarrollar «las hazañas que ha de cumplir el héroe para alcanzar fortuna» (pág. 173), mientras que la versión de Artieda, en cambio, no empieza de forma lineal, aunque todo «sucede en aproximadamente un día» (pág. 173). La investigadora subraya que la estructura elegida por Artieda y su influencia senequista «da[n] al

relato un aire de contemporaneidad, casi propio de comedia urbana, sin desarrollar en escena los episodios bélicos» (pág. 173). Menciona *Los amantes de Teruel epopeya trágica* (1616), un poema de Juan Yagüe de Salas que asimismo marcó los textos dramáticos contemporáneos. El poeta «inscrib[ió] la leyenda en el marco de un relato épico, patriótico y fundacional de la ciudad de Teruel» (pág. 178). También señala que en el prólogo a su obra, Salas se inspiró de la retórica lopesca, subrayando que su texto era una «“epopeya trágica”» (pág. 178) vinculada, pues, más bien con un relato histórico que con una leyenda. La autora prosigue comparando las varias obras e investigando las posibles influencias que han podido tener estas últimas entre sí, según las fechas de publicación y su accesibilidad. A continuación, comenta que en el *Primer tomo de las comedias de Montalbán* publicado en 1635 aparece *Los amantes de Teruel*, pero que el mismo año encontramos una obra del mismo título en la *Segunda parte de las comedias del maestro Tirso de Molina*. Sin embargo, la investigadora explica que, en la dedicatoria, el mismo Tirso de Molina declara que «ocho de las doce comedias publicadas allí no eran suyas» (pág. 185) sin ofrecer más concretización, lo que generó una posición «escéptica respecto a la paternidad de Tirso sobre esta versión de *Los amantes de Teruel*» (pág. 185). A pesar de este dato, continúa su investigación cuyo interés es más bien el contenido de las obras, y acierta que «[a]parte del marco histórico, hay algunos detalles que resultan coincidentes entre ambas obras y que no aparecen en la de Artieda» (pág. 187). Por un lado, nota que la «estructura es la misma» (pág. 188) aunque, por ejemplo, «[e]n la obra atribuida a Tirso, se le añade un episodio cómico» (pág. 188) que no se observa en Artieda. Por otro lado, «Montalbán crea un personaje que no tenía desarrollo en la tradición y que no aparece en Tirso[;] se trata de la prima de Isabel, Elena» (pág. 190).

En fin y al cabo, este estudio permite echar luz en el desarrollo de esta leyenda en el ámbito literario, repasando obras narrativas y poéticas que han tenido una influencia en la puesta en escena del propósito de los amantes de Teruel. Concluyendo su artículo con una apertura al porqué de la aparición de este tema en el ámbito dramático, Ferrer Valls explica que «desde un punto de vista estético, no sorprende la recuperación de un asunto trágico en la década de 1630, si pensamos que justo un año antes de la publicación de la obra atribuida a Tirso y de la de Montalbán, en 1634, se había publicado también *El castigo sin venganza*, un obra a la que Lope llama tragedia en la dedicatoria, en el título y en los versos finales» (pág. 192). Sin embargo, la investigadora precisa que Lope enfatiza que es «una tragedia “escrita al estilo española”, de la misma manera que Rey de Artieda había defendido

su tragedia apelando “al uso español”» (pág. 192). No obstante, y como lo indica la investigadora, no solo es importante notar esta conexión con Lope de Vega, pero es imprescindible tener en cuenta la muy probable influencia que habrán tenido estas obras sobre el desarrollo de «las nuevas corrientes» (pág. 192) y «la tragedia a la española» (pág. 193) por su discusión subyacente relacionada con los géneros literarios.

Eloísa Palafox se interesa por las correspondencias entre *La Celestina* de Cervantes y *El último godo* de Lope de Vega. Explica que estas correspondencias no son meras «reminiscencias celestinescas [ , sino que] desempeñan una función importante en la construcción de la obra de Lope, pues apuntan a una condena velada, por parte del dramaturgo, a los abusos de los malos gobernantes» (pág. 195). Palafox empieza su artículo «*El último godo* de Lope de Vega: una versión de pérdida de España en clave celestinesca» presentando estudios previos, tal como el de Menéndez Pelayo, quien comenta que la fuente primera de la comedia de Lope fue la *Historia verdadera del Rey D. Rodrigo* de Miguel de Luna, inspirada de una comedia previa de Corral y publicada en 1592. Veronika Ryjik, en cambio, declara que Lope se basó en un asunto mítico y que las fuentes históricas vienen de «la crónica de Ocampo» (pág. 196). Desde aquí, Eloísa Palafox puede demostrar que «el único detalle de origen celestinesco que la crítica ha notado en *El último godo* es la muerte de Florinda, quien en el drama de Lope se suicida arrojándose desde una torre de Málaga» (pág. 197). Así pues, la investigadora retoma los argumentos de estos varios críticos y presenta también brevemente la comedia de Luna para afirmar que este dramaturgo solo integra un «eco» (pág. 198) cervantino en su obra mientras que Lope integra varios elementos. Lo más interesante en esta intertextualidad, según Palafox, es el uso que hace «Sempronio [de] una canción [...] para describir la actitud de su amo», cuya «famosa comparación [...] aparece recreada dos veces en *El último godo*» (pág. 204). Concretiza sus dichos recopilando versos de las obras de teatro presentadas y afirma que «[l]os orígenes de *El último godo* se remontan sin duda a una lectura cuidadosa, por parte de Lope, de la *Historia* de Miguel de Luna, en la cual encontró, entre otros, un eco de *La Celestina*» (pág. 210). Palafox propone, pues, un análisis de un texto de Lope de Vega desde una perspectiva intertextual que la lleva a subrayar que el gran autor de la comedia nueva actualiza estas reminiscencias para construir una «alusión velada [...] a los problemas políticos de su tiempo» (pág. 210).

María del Pilar Chouza-Calo se interesa por el papel de la pasión amorosa en la elaboración dramática de *El príncipe melancólico*, que permite reflexionar sobre

los celos y la melancolía en la obra de Lope de Vega. En «Dolencias amorosas: el enfermo fingido en *El príncipe melancólico* de Lope de Vega», la estudiosa investiga «[l]a precisión exacta con la que Lope describe [las] alteraciones fisiológicas» que sufre su protagonista y explica que el conocimiento del dramaturgo origina en «sus experiencias vitales [...], o porque conocía las tradiciones médica, filosófica y teológica vigentes en el Siglo de Oro» (pág. 213). Más precisamente, explica que la presencia de referencias tan concretas en las obras de Lope no son pocas frecuentes y que el Fénix las usa para tratar temas centrales de la sociedad y del teatro de su tiempo. Así, encontramos, en *El príncipe melancólico* tal como en su obra total, personajes que «fingen [el mal de amor] para participar de la experiencia amorosa» (pág. 214). La investigadora comenta que, en la última pieza, la enfermedad fingida sirve tanto «para alcanzar un objetivo específico por parte del protagonista, como para convertirla en un recurso dramático necesario en el desarrollo de la acción» (pág. 214), lo cual introduce «el juego ingenioso de la ficción teatral» (pág. 214). Esta contraposición entre realidad y apariencia (pág. 214) se lleva más allá en las propuestas que se hacen al protagonista para tratar su enfermedad de amor que deriva en locura. Más concretamente, las referencias que desarrolla Lope de Vega son «tratamientos usados para curar la pasión amorosa, que todavía estaban vigentes en esta época» (pág. 218). Chouza-Calo propone que Lope, en fin, «construye un personaje a partir de todas estas afecciones psíquicas para presentar un cuadro completo de la melancolía como enfermedad» (pág. 222) y es «a partir de la segunda jornada [...] que la farsa de la enfermedad se convertirá en un elemento fundamental para el desarrollo de la acción dramática» (pág. 222). Sin embargo, no solo la estructura y los temas permiten este desarrollo, sino que, según la crítica, el discurso y el comportamiento del protagonista comunican «la gravedad que supone esta enfermedad» (pág. 230), lo cual le permite al Fénix tejer un drama complejo.

En «La ingratitud en *El laberinto de Creta* de Lope, un tema senequista», Ysla Campbell examina la caracterización de los personajes en esta representación dramática del mito de Teseo y Ariadna. Este artículo toca al tema moral central de la obra que es «la realización del beneficio o favor, y obviamente, su parte contraria, la ingratitud» (pág. 233) a través de la filosofía senequista. De hecho, la investigadora comenta que no son extrañas las reminiscencias senequistas puesto que Lope «cita a Séneca en varias dedicatorias a sus textos» (pág. 233) y que «el neoestoicismo [...] tuvo una enorme influencia en España» (pág. 233). Campbell explica que Lope modula el mito de Teseo y Ariadna a través del primer protagonista al que, por

ejemplo, «añade el título de “duque”, distinción que remite a las jerarquías nobiliarias del XVII y que resulta significativa para la concepción que del personaje debe tener el espectador de la época» (pág. 235). El Fénix también «incrementa la ayuda de Ariadna, con que limita la valentía de Teseo» (pág. 235), quien, además, «la abandona en la isla de Lesbos» (pág. 235), un cambio que la crítica explica por ser una «adecuación geográfica» con «función dramática específica» (pág. 235). De hecho, Lope de Vega «se aparte de la tradición mitológica» (pág. 238) en varios episodios, pero, más precisamente, convierte el héroe mitológico en un personaje que no es «lineal, sino [...] caracteriza[do por] un temperamento humano» (pág. 236) que se «manifiesta a través de las pasiones» (pág. 236). Campbell concretiza, pues, «los tres tipos de favores indispensables» de la «ética estoica senequista» (pág. 237), precisando que «Lope presenta un caso bastante complicado sobre el concepto de beneficio de acuerdo con el neoestoicismo. El filósofo especifica que quien realiza un favor debe olvidar *ipso facto* que lo hizo, y, por el contrario, quien lo recibe está obligado a recordarlo siempre» (pág. 237), mientras que «Ariadna [, en la versión lopesca,] espera un intercambio por el beneficio, es decir, su acción no es desinteresada» (pág. 238). Campbell termina su investigación a través de unas analogías con *Las mujeres sin hombres* que la invita a concluir, pues, que de los acontecimientos adaptados en la comedia de Lope resulta un estreno de la «pérdida de la armonía» (pág. 242), y que el último sugiere, a diferencia de la filosofía estoica, que el amor es la «excepción que permite perdona[r]» (pág. 242) la ingratitud.

El artículo que cierra esta tercera sección de *Teatro, personaje y discurso en el Siglo de Oro* trata de «Juan de Espinosa Medrano, *Amar su propia muerte* y los pliegues del palimpsesto dramático». En este artículo, Juan Ramón Alcántara Mejía presenta un autor cuya obra no ha suscitado mucho interés «porque [...] no era fácilmente accesible» (pág. 243). De hecho, *Amar su propia muerte* es «la única comedia conocida de Medrano» (pág. 243) y se intensificó su análisis solo desde que el investigador Juan M. Vertulli la convirtiera en «un verdadero palimpsesto» (pág. 244). El crítico empieza proponiendo una definición de la noción de palimpsesto dramático apoyándose en contribuciones previas. Afirma lo que Giles Deleuze sugiere, es decir, que el palimpsesto es «una materialidad construida por la sobreposición de varios pliegues de significado que parten de la alusión directa e indirecta a otros textos, a otros pliegues de los que está construida la realidad» (pág. 246). Prosigue recurriendo a «lecturas críticas del texto de Medrano como textos generados por la misma obra, es decir, como pliegues que se han añadido a ésta»

(pág. 246). Por ejemplo, cita a Úrsula Ramírez Zaborosh quien, en «El *Amar su propia muerte* de Juan Espinosa Medrano y la dramaturgia del Siglo de Oro (apuntes para un estudio)» subraya la coincidencia con la estructura y la estética peninsular de la época en la que escribía el dramaturgo cuzqueño, lo cual pone en cuestión la asociación de su comedia a una «obra colegial» como lo propone Jorge Yangali en «Lo político y el ingenio en el *Amar su propia muerte* de Espinosa Medrano». Alcántara Mejía explica que es gracias a estas «aportaciones que le preceden» (pág. 247) que Vitulli logró «demostrar que la obra en cuestión es más compleja» de lo que se había dicho, y que es más precisamente, «una muestra [...] del ingenio criollo de Medrano» (pág. 247) y de «la complejidad de un punto intermedio entre la alteridad y la identidad colonial característica del letrado criollo» (pág. 248). Más tarde, la investigadora Laura L. Bass se basa en los últimos comentarios para subrayar que es efectivamente el ingenio lo que «permite a Medrano desarrollar la intriga», cuya agudeza «manifiest[a] una de las características más notables de lo que en la Península distingue al verdadero intelectual» (pág. 248).

A continuación, Alcántara Mejía comenta la complejidad y el vasto conocimiento que tenía el peruano de la sociedad peninsular ya que sus textos «entr[an] en diálogo [...] con los teólogos, poetas, críticos y dramaturgos de la hegemonía española» (pág. 249). Declara que *Amar su propia muerte* se construye de forma muy similar a los dramas canónicos de la Comedia Nueva, tanto en cuanto a estructura como con relación a sus intereses temáticos. Volviendo a las afirmaciones de Vitulli, el crítico se une a su predecesor para afirmar que la composición de Medrano no es «una servil imitación, sino una forma de incorporar en un tema bíblico [...] una particular visión en la que se articula una ideología religiosa que confronta aquella de España traída por la conquista» (250). Más precisamente, José Ramón Alcántara Mejía nos acerca a un texto de contenido y estructura complejos e interesantes, «cuyo lugar de enunciación» (pág. 250), según sostiene, «contribuye al establecimiento de la alteridad hispanoamericana» (pág. 250).

Es un análisis de los «Recursos estilísticos en el *Aucto de la conversión de la Madalena*» conducido por Lillian von der Walde Moheno que inicia la cuarta parte de la monografía, «Lecturas del texto teatral». En este artículo, la investigadora se interesa por el método estilístico «apoyado por la *actio*, voz y movimiento» (pág. 264) y su alcance comunicativo a través del análisis de una protagonista a quien se le atribuye pocos recursos lingüísticos. Empieza su estudio introduciendo la obra y explicando que el texto «se sustenta en la falsa leyenda que parte de la identificación

de diversos personajes bíblicos en una sola mujer» (pág. 264). Continúa presentando los varios espacios ficcionales y precisa que hay, además, una «suerte de apelación al público al final, sin que haya abandono del personaje ni clara ruptura de la ficción» (pág. 266). Desde esta última observación, explora los tópicos y las posibilidades interpretativas que implican la ambigüedad entre la ficción voceada por Magdalena y el apóstrofe que aparece justo después de unos versos posibilitando la presencia de un «autor implícito» (pág. 273), es decir, una dimensión más. Por ello, considera cada espacio ficcional relacionándolo con la retórica y los recursos estilísticos notados para analizar cómo el texto desarrolla los personajes, y más precisamente, la protagonista. Se centra, luego, en el soliloquio final, en el que se halla la apelación al público, explicando que en este extracto «[l]os efectivos recursos estilísticos a los que h[a] hecho referencia [...] vuelven a aparecer; hay, pues, repeticiones encarecedoras, a veces con anáfora, epífora o epanáfora, con o sin juego paronomásticos» (pág. 273) y varias otras. Lillian von der Walder Moheno propone una rica introducción al *Aucto de la conversión de la Madalena* concentrándose en el «arte verbal» (pág. 275) de esta «casi desconocida obra teatral» (pág. 275).

En «La *Numancia* de Cervantes y la lectura humanista del pasado clásico», Ricardo José Castro Gracia focaliza su estudio en dos ejes principales relacionados con la literatura en general, antes de investigar la repercusión de estas observaciones en la obra de Cervantes. La primera idea desarrollada por el crítico se une a las aportaciones de Todorov y Gadamer, a saber, que «la literatura dilata nuestra idea de mundo, e, incluso, permite concebir realidades inéditas» (pág. 277). La segunda, en cambio, remite a la idea de que la Modernidad esté «entendida como un horizonte cultural e histórico en el que se privilegia el perspectivismo y la relatividad» (pág. 277). Precisa más en extenso este segundo eje refiriéndose a la historia de este perspectivismo, desde la prevalencia de las «Verdades de la realidad» (pág. 278) hasta su rechazo mediante «la afirmación del individuo y le reconocimiento del otro» (pág. 278), que dan lugar a una extensión de las voces subjetivas en una literatura fragmentada y polifónica. El crítico, más concretamente, afirma que «la literatura se convirtió en el medio ideal para expresar la suspensión de certezas, la afirmación del sujeto y el reconocimiento de voces disonantes» (pág. 278), citando a Cervantes, por supuesto, pero también a Shakespeare, Montaigne o Rabelais, representantes de la fragmentación o del «distanciamiento de la realidad» (pág. 278).

Después de una introducción a algunos recursos renacentistas, Castro García examina extensamente la relación que tuvieron los humanistas con este pasado cultural y avanza «la exhumación de la Antigüedad en su especificidad histórica y cultural pon[iendo] como ejemplo el desarrollo del género trágico en España en el siglo XVI» (pág. 279). Concentrándose, luego, en la obra de Cervantes, se pregunta «¿en qué medida *La Numancia* representa el universo de la Antigüedad y, al mismo tiempo, se apropia del género de Esquilo» (pág. 282) o, mediante otras palabras, cómo el dramaturgo español actualiza un género antiguo para que tenga una repercusión en un público moderno. El investigador propone, pues, un estado de la cuestión y explica su posición, a saber, «que toda alusión al pasado envuelve una interpretación del presente» (pág. 283). Detalla esta actualización del pasado en la obra de Cervantes, poniendo el foco en las características históricas, las didascalias y la religiosidad (pág. 284) para la representación de «una escena mágico-religiosa no cristiana» (pág. 285). A continuación, el crítico afirma que Cervantes «no busca veracidad» (pág. 287), sino que «revive un episodio antiguo bajo las condiciones de su pericia literaria y lo “falsifica”» (pág. 288). Castro García propone un artículo de estructura clara y de contenido completo que nos acerca a la *Numancia*, un texto a rasgos históricos en el que el escritor de *El Quijote* genera más bien estética, arte, «realidades inéditas» (pág. 277).

El artículo siguiente continúa el examen de la obra del Cervantes. José Luis Suárez García trata de «Cervantes y la licitud del teatro» centrándose tanto en los comentarios del escritor relacionados con este tema y la «tensión de géneros literarios» (pág. 298), tal como en la representación de su perspectiva en la primera parte del *Quijote*. El crítico propone sus «observaciones iniciales» (pág. 292), un estado de la cuestión detallado que le permite presentar la discusión sobre la licitud del teatro en la España del siglo XVI. Después de ello, explica que, en Cervantes, «los detalles de la teoría dramática y sobre la licitud del teatro se encuentran en episodios, discursos y conversaciones de personajes; son momentos puntuales» (pág. 296) y no a través de tratados escritos. Ofrece, luego, observaciones precisas de estos elementos refiriéndose a episodios del *Quijote* y demuestra la postura a veces «contradictoria» (pág. 298) del dramaturgo con relación a los géneros destacados de la España actual. En la tercera parte de su artículo, Suárez García enfatiza la posición primordial de Cervantes en la discusión sobre la ética del arte dramático apuntado a su presencia en la «defensa del teatro en el pleito de Tomás Gutiérrez» (pág. 299) y señalando su discurso, que repite las características observadas en las dos primeras secciones de este artículo. En las últimas páginas de su propuesta, el investigador

ofrece una apertura que remite a la segunda parte del *Quijote* antes de volver a su propósito y concluir subrayando que «Cervantes se muestra frente a la poesía como un apologista; frente al teatro, como reformador» (pág. 305), sin embargo, «“discreto e inteligente”» (pág. 299).

Es la importancia que tenía el teatro en la cultura mexicana del siglo XVIII lo que interesa Laurette Godinas en «El teatro en la *Bibliotheca mexicana* de Juan José de Eguiara y Eguren: una poética del género dramático en filigrana». En su artículo, la crítica propone un acercamiento a este «primer gran recuento bibliográfico de la producción colonial en solio novohispano» (pág. 308) para investigar la presencia del género del que se ocupa la obra que reseñamos. Empieza explicando los orígenes de tal recopilación, subrayando que «es fruto de una suma de esfuerzos personales y colectivos de uno de los eruditos más importantes» (pág. 308) del tiempo. La *Bibliotheca mexicana*, más precisamente, presenta en orden alfabético, 1,612 noticias biobibliográficas que nos permiten subrayar las pocas entradas dedicadas a los dramaturgos. Aunque la investigadora reconoce que es difícil tratar con precisión la «presencia y evolución del género dramático en la Nueva España» (pág. 320) mirando a la *Bibliotheca* puesto que no es una obra total, esta última le permite echar luz sobre «la visión que tenía el autor acerca del teatro» (pág. 320) ya que, apoyándose en los dichos de Luis Hachim, «la realidad a la que aluden los repertorios bibliográficos es una en la que están insertos sus autores» (pág. 321). Por esto y las pobres referencias a dramaturgos en el recuento de Eguiara, quien, además, recibía informaciones de «obispos, prefectos de congregaciones» (pág. 320) y personas eruditas de México, Laurette Godinas observa que el teatro era considerado secundario, tal vez por su complejidad, en esta época y este lugar.

El penúltimo artículo de la monografía trata de «La evolución de Finea en *La dama boba*, desde la teoría del desarrollo cognoscitivo de Jean Piaget». Leonor Fernández Guillermo nos introduce a una protagonista cuya personalidad «se transform[a] totalmente: la “linda bestia” del comienzo se convierte en la discreta joven del desenlace final» (pág. 323). Por su formación académica, Fernández Guillermo notó que el discurso dramático del personaje daba cuenta de estas «diversas etapas del crecimiento intelectual y emocional» (pág. 324) desarrolladas por científicos y psicólogos en el siglo XX, y más aún con las teorías del biólogo y psicólogo suizo Jean Piaget. En este artículo, la crítica se centra más precisamente en la evolución intelectual de Finea, haciendo referencia tanto al investigador citado y apoyándose brevemente en unas ideas de Erikson sobre las dimensiones humanas

y sociales de las personas. Así pues, Fernández Guillermo presenta las sistematizaciones y las fases piagetianas para preguntarse, luego, por la razón que justifique que las etapas de evolución de Finea, un personaje dramático del siglo XVII reproduzca exactamente las teorías establecidas por Jean Piaget en el siglo XX relacionadas con los comportamientos humanos. Propone una primera hipótesis que sería que los artistas y científicos, por su calidad de observación, tienden a aprender de sus experiencias y que, probablemente, Lope de Vega se hubiera inspirado de sus interacciones personales y familiares para el desarrollo de su protagonista. Continúa comprobando cómo Finea se relaciona con las varias fases piagetianas previamente presentadas, haciendo referencia a versos y episodios precisos y, finalmente, explicando el concepto de «regresión voluntaria» (pág. 342) desarrollado por Erikson que se nota al final de *La dama boba*. A lo largo de este artículo que permite movilizar el conocimiento del arte dramático tanto como acercar el literario a las teorías cognoscitivas, la investigadora sostiene que Finea es «uno de los caracteres mejor contruidos, más interesantes y entrañables» (pág. 323) del Siglo de Oro.

A. Robert Lauer cierra la obra con su artículo, «La adaptación, evolución y trascendencia de las figuras y los personajes de *Mudarse por mejorarse* (1628), de Juan Ruiz de Alarcón y *Trading Up: A Comedy of Manners* (2015) de Edward Friedman». El investigador apunta a la inexistencia de una traducción inglesa de la obra de Juan Ruiz de Alarcón, mientras que, en 2015, aparece «una refundición, creación del insigne hispanista Edward Friedman» (pág. 346). Lauer presenta de forma breve *Mudarse por mejorarse* antes de centrarse en la adaptación que ofreció Friedman, proponiendo, además, unas tablas comparativas de los «modelos actanciales» y de los personajes de las dos obras mencionadas al final de su estudio. Empieza señalando que el hispanista americano subraya él mismo que su obra no tiene como meta de reproducir la obra de Alarcón, sino que deseaba «revalorar *topoi* tradicionales» (pág. 346) con una meta, más bien, de «“*utile dulci*”» (pág. 347). El crítico prosigue comparando los varios títulos relacionados con la pieza dramática del siglo XVI y lo que nos dicen sobre la obra antes de volver al análisis de la versión de Friedman, centrándose en sus personajes. El investigador observa que el estadounidense «transforma radicalmente al primer galán alarconiano» (pág. 348) García y que «el don Diego de *Trading Up*, apellidado Sinécdoque y Mendoza es [también] radicalmente diferente» (pág. 349). En este artículo, Robert Lauer introduce y explica las elecciones de Friedman para mostrar que *Trading Up: A Comedy of Manners* es una

obra cuyo núcleo tópico se encuentra en *Mudarse por mejorarse* sin ser una reescritura, de la misma forma que Alarcón cuatro siglos antes, propone «además de entretenernos, una trascendente lección para nuestro tiempo» (pág. 353).

*Teatro, personaje y discurso en el Siglo de Oro* es una obra completa y variada que ofrece un recorrido del arte dramático en los siglos XVI y XVII según cuatro ejes principales: «Espacios teatrales», «Configuración y caracterización del personaje», «Realizaciones, evolución, intertextualidad» y «Lecturas del texto teatral». El volumen aquí reseñado se termina con una bibliografía extensa que recorre la literatura citada por los varios investigadores que participaron en la colectánea. Más que una decisión formal, esta agrupación final permite a cualquier curioso recorrer los temas presentados a lo largo de la monografía y, tal vez, emprender el desarrollo de las problemáticas ofrecidas que, muy a menudo, apelaban a una investigación más extensa de obras menos estudiadas, e invitaban a profundizar en unas perspectivas novadoras. *Teatro, personaje y discurso en el Siglo de Oro* no es una mera introducción al arte dramático áureo, sino más bien una colección de artículos rigurosos escritos por especialistas notables.

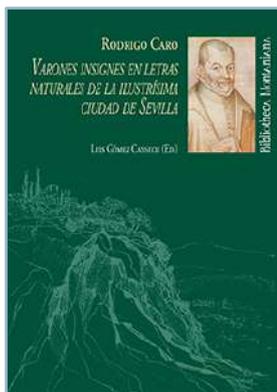
## OBRAS CITADAS

CAZÉS GRYJ, Dann y Aurelio GONZÁLEZ, eds. *Teatro, personaje y discurso en el Siglo de Oro*, México, Universidad Iberoamericana, 2020.

LAGO, Roberto, *Teatro guignol mexicano*, México, Federación Editorial Mexicana, 1987.

GÓMEZ CANSECO, Luis, ed., Rodrigo Caro, *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, Huelva, Universidad de Huelva [Bibliotheca Montaniana], 2018. ISBN: 978-84-17066-47-5. 162 págs.

Natalia PALOMINO TIZADO  
 Universidad de Huelva (España)  
 natalia.palomino@dfesp.uhu.es  
 Abigail CASTELLANO LÓPEZ  
 Universidad de Huelva (España)  
 abigail.castellano@dfesp.uhu.es



Siguiendo una trayectoria que empezó hace veintitrés años, la colección Bibliotheca Montaniana de la Universidad de Huelva publica el número treinta y siete de sus volúmenes con un texto tardío, pero esencial para la cultura de las humanidades en la Sevilla del Siglo de Oro. Se trata de los *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, que Luis Gómez Canseco estudia y edita críticamente. A decir verdad, el verdadero estudio de la obra aparece como anejo final, en el que se analizan de manera sucesiva el género de estos

*Varones insignes*, sus fuentes, su consideración como obra histórica dentro de la producción de Rodrigo Caro, la posición del texto frente al humanismo y las humanidades sevillanas, así como las numerosas continuaciones que la obra tuvo hasta siglos después. El estudio introductorio propiamente dicho se ocupa fundamentalmente de cuestiones textuales. Para empezar, Gómez Canseco reconstruye el origen de la obra en textos previos del propio Caro y analiza el proceso de composición, que se vio interrumpido por la muerte del autor, ocurrida el 10 de agosto de 1647. De hecho, pocos días después, el racionero de la catedral de Sevilla Martín Vázquez Siruela señalaba que había encontrado entre los papeles de su amigo «un tratado de varones ilustres sevillanos que en diversas edades florecieron. Este comenzó a escribir por ruegos míos, por escribir yo otro, para que se ayudasen los dos. No lo acabó, y pocos días antes que muriese, vino a mí muy alegre a decirme que proseguía este trabajo con mucho gusto».

Estaríamos, pues, ante una obra inacabada, que, no obstante, ha tenido un largo recorrido para la cultura sevillana. Precisamente es a esa historia, la del texto, a la que se consagra el segundo apartado de la introducción, donde se da cuenta de los varios manuscritos y ediciones que la obra ha tenido y se establece su cadena de transmisión. Pero lo esencial en una edición crítica es el propio texto de la edición. Luis Gómez Canseco ha establecido su propio texto a partir del cotejo minucioso de los seis manuscritos en los que la obra nos ha llegado y de dos ediciones más salidas en el siglo XX. El resultado de este trabajo queda reflejado en el aparato crítico, al que debe acudir el filólogo pendiente de la variante o del error. Para el lector común se reserva un texto limpiamente editado y modernizado en la ortografía, la grafía y la puntuación. La obra se acompaña de una muy erudita anotación en la que se resuelven problemas de léxico, fuentes, identificación de personajes, traducción de textos y pasajes latinos, así como todo aquello que se hace pertinente y necesario para la recta comprensión del texto por parte de un lector culto del siglo XXI.

Los *Varones insignes en letras* es una obra especialmente singular en la que Rodrigo Caro trata de establecer una continuidad en el conocimiento de las humanidades por parte de la ciudad de Sevilla, desde el mundo romano hasta su propia contemporaneidad. Por eso comienza con emperadores como Trajano o Adriano, no duda en incluir a personajes árabes como Avicena o Geber y sorteja la Edad Media con unas «antiquísimas escuelas sevillanas». No obstante, el grueso de la obra se consagra al pleno Renacimiento, con figuras como Pedro Mexía, Sebastián Fox Morcillo, Alonso García Matamoros, Juan de Mal Lara, Benito Arias Montano, Gonzalo Argote de Molina, Jerónimo de Chaves o Fernando de Herrera. Solo al final de los testimonios más antiguos se entiende que Caro tomó unas notas sueltas sobre los «Hombres insignes en letras que florecieron en la ciudad de Sevilla desde los tiempos del rey don Felipe II hasta Felipe IV, que hoy reina», donde dio cabida a sus contemporáneos más ilustres, incluyendo a mujeres como la erudita doña Marcelina o la comediógrafa Ana Caro, que destaca como parienta del autor.

Se trata, en cualquier caso, de un libro concebido como una explicación de la transmisión de las humanidades desde el mundo antiguo hasta el siglo XVII, en el que las gentes de letras aparecen convertidas en auténticos héroes para una concepción ilustrada de la historia. Esta edición crítica de Luis Gómez Canseco recupera e ilustra este antiguo texto de los *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla* para los nuevos lectores y para los estudiosos del humanismo hispánico.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Tirso de Molina en el crisol del tiempo*, Berriozar, Entre letras. Crítica y didáctica, 2021. ISBN: 978-84-17940-76-8. 219 págs.

Jorge FERREIRA BARROCAL

CLEMIT / Universidad de Valladolid (España)

jorge48@hotmail.es



El libro *Tirso de Molina en el crisol del tiempo* es una colectánea que recoge ocho estudios publicados por Felipe B. Pedraza Jiménez en diferentes momentos de su dilatada vida académica y científica. La obra rota sobre dos ejes claramente diferenciados por el propio escritor: «*Marta la piadosa*. Estructura y recepción» y «Otros estudios sobre el teatro de Tirso de Molina». Cada una de las partes comprende cuatro estudios. En lo que atañe a la primera, Pedraza aborda magistralmente aspectos de interés sobre la comedia *Marta la piadosa*, empezando por subrayar las fallas estructurales y los valores escénicos de la pieza. Entre

ellos destaca –por un lado– el comienzo inusual con una conversación íntima, la fórmula del soneto para abrir la primera jornada, el prolijo episodio de la toma de la Mamora, o la presencia de personajes periféricos e innecesarios como el criado López o los pretendientes de las hermanas: Diego y Juan. Por otro lado, se encomia la capacidad tirsiana de construir personajes que, como Marta, encarnan la legitimidad de los individuos para «luchar por la propia felicidad» en un universo preponderantemente inverosímil donde la «representación jocosa (en oposición a la represión tartufesca) [...] permite a los personajes, al autor y a los espectadores ponerse el mundo por montera durante dos horas» (2021: 34).

Después se trae a la memoria la refundición dieciochesca de Pascual Rodríguez de Arellano, titulada –presumiblemente por la lectura previa del título de una suelta anterior de Teresa de Guzmán– *La beata enamorada*. En síntesis, la reelaboración se ajusta al corsé aristotélico impuesto por la preceptiva de Luzán. El refundidor desarrolla toda la comedia en la casa de don Gómez, elimina las referencias cronológicas y cercena las excursiones a Illescas y al Prado, todo ello supeditado al objetivo director de cumplir con las unidades de tiempo y lugar. Asimismo, se

sustituye la muerte de don Juan por unas heridas, se reduce la lista de *dramatis personae* –cambio pertinente, a juicio de Pedraza- o se subraya la importancia de la reconciliación familiar en relación con las directrices didácticas moralizantes de los ilustrados. Igualmente –y dejando a un lado el hipertexto-, se muestra la transcripción de documentación enjundiosa sobre el proyecto del Conde de Aranda, que encargó una colección de las comedias más verosímiles del Siglo de Oro. También se ofrece un muy breve epistolario de Rodríguez de Arellano con importantes figuras ministeriales del gobierno de Carlos IV, donde solicitaba ayuda para ver impreso su *Teatro español conforme a los más rigurosos preceptos del arte dramático*. De una lectura atenta de las «súplicas», el avisado lector barruntará una llamativa contradicción entre las convicciones neoclásicas del refundidor y su pragmático sentido comercial del ejercicio literario, cuyo máximo artífice no fue otro que el Fénix de los Ingenios.

El artículo «*Marta la piadosa* ante la censura» analiza los cambios y las enmiendas ejecutadas por los revisores en las evaluaciones de *La beata enamorada* de Rodríguez de Arellano y de Solís. Antes de entrar en tales cuestiones, Pedraza apunta los posibles orígenes del nuevo título de la pieza: 1. Una lectura superficial de la obra 2. El propósito de poner de relieve la beatería hipócrita (en aras del descrédito del cuerpo eclesiástico). Por otra parte, la versión de Arellano apenas cuenta con unas leves huellas censorias, entre las que destacan varios parlamentos subrayados, una peligrosa anfibología eliminada por el autor o un pasaje mutilado en el que se vinculaba el cortejo de los jóvenes con las salidas al templo. La reelaboración de Solís –conservada en dos códices de la Biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid- sufre en el primero de sus manuscritos una censura celosa que elimina toda clase de referencias religiosas y sexuales, explicables por las circunstancias político-sociales del primer tercio del siglo XIX. También se recuerda la refundición de Calixto Boldún –representada en el teatro *Vísperas* en 1866-, quien redactó una nueva versión a partir de Tirso, Arellano y Solís, incluyendo además un paso escénico de *La dama boba*, tachado por el censor Narciso Serra.

Para cerrar la primera parte, Pedraza hace un sucinto balance de la recepción de *Marta la piadosa* en nuestros días. Así las cosas, el autor sitúa las raíces del prestigio de la obra en los críticos románticos, que hablaron de la influencia de la comedia tirsiana en la génesis del *Tartufo* de Molière. Posteriormente, hubo un afán editorial en la Posguerra que fue sucedido de varios montajes comprendidos entre 1967 y 2021. De todos ellos, merece especial mención –aparte de los montajes de nuestro autor en 1972 y 1996- la ópera rock de González Vergel, que fue reseñada

muy positivamente por los diarios *Marca*, *Hoja del lunes*, *Primer acto*, *El alcázar*, *Arriba*, o *Nuevo diario*.

La segunda parte del libro comienza con el análisis de *El burlador de Sevilla*, una de las obras de mayor renombre de la literatura hispánica. Esta «comedia de santos negativa» contiene uno de los grandes mitos de la modernidad, que desató la fascinación en el público de los corrales por representar la ruptura de la «represión sexual de nuestra civilización» (2021: 139) a través de don Juan. Asimismo, el capítulo del libro cuenta con una documentación exhaustivamente rigurosa, con la que Pedraza escruta los grandes desajustes de *El burlador*, también detectados por Menéndez Pelayo o Lida de Malkiel. Se alude a las diferencias textuales entre *El burlador* y *Tan largo me los fiáis*, estudiadas en su día por Ruano de la Haza (1995). Allende los problemas ecdóticos, una gran mayoría de los exégetas coincide en que *El burlador* es un drama desaliñado, plagado de cuadros recurrentes y con una sintaxis alambicada impropia del mercedario. El gran acierto de Pedraza en este estudio estriba en la cautela a la hora de hablar de la autoría tirsiana, puesto que, hoy en día, contamos con sólidas hipótesis que atribuyen *El burlador de Sevilla* a Andrés de Claramonte y Corroy. En este sentido, remito a la tesis doctoral defendida por Nàdia Revenga en julio de 2021, donde prueba –con una metodología completamente objetiva– la paternidad textual del actor y autor de comedias.

El siguiente artículo se dedica al examen de *La celosa de sí misma*, comedia urbana de enredo ambientada en Madrid, ciudad por la que Tirso tenía una especial predilección. En el trabajo se toman en consideración elementos insoslayables como las referencias espaciales o la sátira de la corte (por ejemplo, se zahiere el saneamiento urbano nocturno), pero Pedraza pone el foco en la inverosimilitud y en la fantasía de la comedia, que estriba en las técnicas de la multiplicidad de personajes, cuyo máximo exponente es *Don Gil de las calzas verdes*. A este artificio contribuyen los juegos ilusorios, que resultan en los diálogos paradójicos de Melchor y de Magdalena, catalizadores del humor de la comedia. El autor añade que la fantasía sexual de la pieza radica en la libertad de Madrid, que por aquel entonces ya era una antesala de las megalópolis actuales. Asimismo, se incide en el influjo de la obra *Tres mujeres en una* de fray Alonso Remón, conservada en un manuscrito anterior a los periodos de redacción de la pieza tirsiana, comprendidos entre 1619-1621.

La penúltima de las contribuciones revisita el problema de atribución –ampliamente conocido por los especialistas– que gira en torno a las conexiones del tercer acto de *La venganza de Tamar* y el segundo de *Los cabellos de Absalón*. En

este caso concreto, los avatares crítico-textuales son muy complejos, pues hay cambios muy sugerentes entre los textos que responden, a su vez, a múltiples circunstancias relacionadas con la censura, con las figuras de pensamiento, con las disparidades en el *usus scribendi* de los autores, con las divergencias en el gusto del público, con el mayor o menor énfasis del vigor trágico, la mayor/menor presencia de elementos léxicos del ámbito médico frente a términos del mundo jurídico... etcétera. Sin embargo, hay una serie de conclusiones provisionales –y sensatas– que Pedraza recuerda. En primer lugar, aduce que no es posible la redacción calderoniana del tercer acto de *La venganza* en el periodo 1623-1625, dadas unas concepciones de la lengua literaria muy distintas. En segundo lugar, es probable que la compañía encargada de llevar a las tablas *Los cabellos* cercenara los pasajes villanescos de la obra de Tirso, ya desfasados en el tiempo de la representación. Igualmente, dicha compañía habría tenido en sus manos el tercer acto de *La venganza de Tamar*, pero en una versión diferente a la publicada en la *Tercera parte* (1634). Por último, se plantea la posible falta de tiempo de Calderón para escribir *Los cabellos*, lo cual explicaría la inclusión servil del tercer acto de *La venganza* (Slo-man, 1958).

El libro concluye con una rememoración de Pedraza –como espectador– de los diferentes montajes llevados a cabo por las compañías teatrales de *El burlador*, *El condenado por desconfiado*, *La venganza de Tamar* y algunas de las comedias amatorias entre 1966 y 2003.

En resumidas cuentas, Pedraza nos invita en su libro a pasear por la erudita senda que constituyen sus ocho magistrales contribuciones, dedicadas al análisis –¡muchas de las veces con la precisión de un cirujano!– de una pequeña parcela de la producción de fray Gabriel Téllez. El estilo del autor –necesariamente académico– no logra esconder su profundo amor por la dramaturgia, que trasluce finalmente en los deliciosos versos entonados por Serafina en *El vergonzoso en palacio*, donde personaje –y también autor– rinden un fantástico homenaje al Teatro Español del Siglo de Oro como colofón.

## OBRAS CITADAS

RUANO DE LA HAZA, José María, «La relación textual entre *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis*», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX. Coloquio internacional* (Pamplona, 1994), ed. de Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, María Carmen Pinillos y Miguel Zugasti, Pamplona, Universidad de Navarra, 1995, págs. 283-295.

SLOMAN, Albert, *The dramatic craftsmanship of Calderón*, Dolphin, Oxford, 1958.

QUEVEDO, Francisco de, *Obras completas en prosa. Volumen VII, tratados religiosos: La primera y más disimulada persecución de los judíos contra Cristo Jesús y contra la Iglesia, en favor de la sinagoga; Epítome a la vida de Fray Tomás de Villanueva; Sobre las palabras que dijo Cristo a su santísima Madre en las bodas de Caná de Galilea; Lo que pretendió el Espíritu Santo con el Libro de la Sabiduría y el método con que lo consigue; Declamación de Jesucristo, hijo de Dios, a su eterno Padre en el huerto, a quien consuela, enviado por el Eterno Padre, un ángel; Homilía de la Santísima Trinidad; Homilía a la Sanctísima Trinidad; La constancia y paciencia del santo Job, en sus pérdidas, enfermedades y persecuciones; El martirio pretensor del mártir; Providencia de Dios padecida de los que la niegan, y gozada de los que la confiesan: doctrina estudiada en los gusanos, y persecuciones de Job; Que hay Dios y providencia divina; Textos atribuidos*; dirección de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2018, LXXI+ págs. 1118. ISBN: 9788497408097.

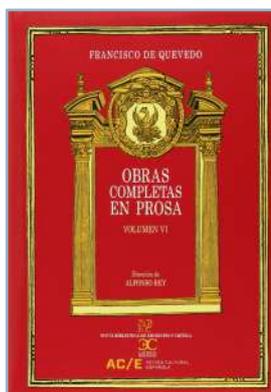
QUEVEDO, Francisco de, *Obras completas en prosa, Volumen VIII: Elogios, polémicas y juicios literarios; España defendida, y los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos; Al Padre Juan de Pineda, de la Compañía de Jesús; La perinola al doctor Juan Pérez de Montalbán, graduado no se sabe dónde; en lo qué ni se sabe ni él lo sabe; Censuras y elogios de obras ajenas; Comento contra setenta y tres estancias; Censura del tratado que Don Francisco Morveli publicó en favor del patronato de Santa Teresa*, dirección de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2020, XC+996 págs. ISBN: 9788497408561.

Julio VÉLEZ SAINZ

Universidad Complutense de Madrid & Instituto del Teatro de Madrid

(España)

[jjvelez@ucm.es](mailto:jjvelez@ucm.es)



Se acerca el culmen de uno de los proyectos de investigación de mayor envergadura de los últimos tiempos: la edición de la obra completa en prosa de Quevedo, la cual lleva muchos años dirigiendo Alfonso Rey, catedrático de la Universidad Santiago de Compostela. Estos volúmenes que reseñamos ahora son los séptimo y octavo de su magna obra y en ellos se editan respectivamente los tratados religiosos y los elogios, polémicas y juicios literarios.

En el volumen VII encontramos pulcras ediciones de los escritos teológicos y religiosos de don Francisco. Carmen Peraita Huerta edita el *Epítome a la vida de Fray Tomás de Villanueva* (págs. 39-89), Alfonso Rey se encarga de la *Homilía de la Santísima Trinidad* (págs. 211-216), y la *Homilía a la Santísima Trinidad* (págs. 217-245), que son obras independientes. Valentina Nider se ocupa de *La constancia y paciencia del santo Job, en sus pérdidas, enfermedades y persecuciones* (págs. 247-394) y *La caída para levantarse, El ciego para dar vista, el montante de la iglesia en la vida de San Pablo Apóstol* (págs. 669-847). No obstante, es María José Alonso Veloso quien se lleva la parte del león en esta magna edición pues se encarga de *La primera y más disimulada persecución de los judíos contra Cristo Jesús y contra la Iglesia, en favor de la sinagoga* (págs. 3-38), *Sobre las palabras que dijo Cristo a su santísima Madre en las bodas de Caná de Galilea* (págs. 91-119), *Declamación de Jesucristo, hijo de Dios, a su eterno Padre en el huerto, a quien consuela, enviado por el Eterno Padre, un ángel* (págs. 147-293), *Lo que pretendió el Espíritu Santo con el Libro de la Sabiduría y el método con que lo consigue* (págs. 121-145), *Textos atribuidos, El martirio pretensor del mártir* (págs. 397-423), la *Providencia de Dios padecida de los que la niegan, y gozada de los que la confiesan: doctrina estudiada en los gusanos, y persecuciones de Job* (págs. 424-570), y *Que hay Dios y providencia divina* (págs. 571-668).

Se trata de tres hagiografías, dos homilías, cuatro glosas evangélicas y tres tratados. Como destaca el editor general Alfonso Rey, en todas se entremezclan lo religioso, con lo político, lo moral, e incluso la crítica social. Son obras, en su mayoría, realizadas a partir de 1619. Sobrevuela siempre la duda al respecto de la formación teológica de nuestro autor aunque se puede afirmar que el madrileño se relacionó con la escuela teológica jesuítica, patrística y racional. Algunas de estas obras, además, coinciden con su arresto en San Marcos de León, lo que dota a estas obras de elementos biográficos interesantísimos. Los modelos son Santo Tomás,

Job, Tertuliano, Loyola y referencias de la Compañía de Jesús. Se describe a Quevedo como un teísta. La anotación, siempre necesaria cuando hablamos de un autor tan erudito como Quevedo, es ejemplar. Múltiples párrafos de, por ejemplo, la *Declamación de Cristo* o la *Homilía de la santísima Trinidad* hubieran resultado incomprensibles para este lector de no ser por la profusa anotación de pasajes bíblicos que se realiza. En términos ecdóticos destaca su principal difusión de carácter manuscrito. En ocasiones contamos con autógrafos. La mayoría de los impresos son muy posteriores, fundamentalmente de finales del XVIII. Como viene siendo regla en las ediciones de *Obras completas* se trata de ejercicios muy pulcros de ecdótica con una definición muy clara de los problemas textuales, filiación de testimonios y reconstrucción de los estemas y del texto crítico. Cabe destacar la importante labor que han realizado los editores en listar también fragmentos manuscritos y textos atribuidos diversos. Muchos de estos muy desconocidos por los lectores en general y por los críticos.

En el volumen VIII, que recopila textos más conocidos, se recogen elogios, polémicas y juicios literarios. Estos son los siguientes: *España defendida, y los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos* de Victoriano Roncero López (págs. 3-126), que pone al día su anterior edición (Pamplona, Eunsa, 2013), *Al Padre Juan de Pineda, de la Compañía de Jesús* de María José Alonso Veloso (págs. 127-250), *La perinola al doctor Juan Pérez de Montalbán, graduado no se sabe dónde; en lo que ni se sabe ni él lo sabe* de Fernando Plata Parga (págs. 251-382), que recoge muchos de sus trabajos anteriores. Sigue un conjunto de censuras y elogios de obras ajenas, editadas por Alfonso Rey (págs. 383-437). Cierran el volumen dos textos atribuidos: el famoso *Comento contra setenta y tres estancias* María José Alonso Veloso (págs. 441-526) y la *Censura del tratado que Don Francisco Morveli publicó en favor del patronato de Santa Teresa* también de Alonso Veloso (págs. 527-632). De nuevo, se ponen al día las muy mejorables ediciones de Astrana y Buendía. Este lector ha encontrado de especial relevancia las disquisiciones al respecto de la atribución del *Comento contra setenta y tres estancias* de Ruiz de Alarcón. La edición de Roncero López del *laus hispaniæ España defendida, y los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos* contiene una serie de interesantes disquisiciones, que parten de su anterior edición de 2013, sobre el proceso genético que dio lugar al manuscrito autógrafo de la RAH (págs. 7-11).

En términos de anotación la edición presenta unas profusas anotaciones lingüísticas y literarias de los pasajes más oscuros resultando, sin duda, un gran avance al respecto de ediciones anteriores. La descripción del aparato textual es magnífica.

El volumen se beneficia de una amplia introducción a cargo de Alfonso Rey, que traza los antecedentes literarios de los tratados quevedescos, el perfil ideológico del madrileño, su situación al respecto de la preceptiva del momento y el estilo lingüístico de los tratados. En cuanto a la ecdótica, se trata de textos muy pulcros, con una exhaustiva revisión de los testimonios manuscritos e impresos.

En breve, quisiera indicar que ya he visitado esta magna obra en alguna ocasión como reseñista en esta misma revista (*Arte nuevo* 4 [2017]: 987-991) y que un gran número de los asertos que compartí en la anterior reseña sobre los volúmenes V y VI (sobre los tratados políticos y los memoriales respectivamente) pueden aplicarse a esta nueva serie publicada en 2018 y 2020. Se trata de ediciones “muy rigurosas”, “impecables”. En fin, una verdadera “hercúlea tarea” que presenta una aportación incuestionable en el campo de los estudios quevedianos.