# ARTENUEVO

## *Revista de Estudios Áureos*

Número 10 (2023)

ISSN: 2297-2692

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

Institut de langues et littératures hispaniques

ARTENUEVO

# ARTENUEVO: *Revista de Estudios Áureos*

## Consejo de redacción

Director: Antonio Sánchez Jiménez - Université de Neuchâtel
Editores: Cipriano López Lorenzo - Université de Neuchâtel;
Adrián J. Sáez – Università Ca' Foscari Venezia
Secretario: Jacobo Llamas – 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 / Itzíar López Guil - Universität Zürich / José Manuel Lucía Megías - Universidad Complutense de Madrid / Fernando Plata Parga - Colgate University / Gonzalo Pontón - Universitat Autònoma de Barcelona / Marco Presotto - Universitá de Bologna / Victoriano Roncero - Stony Brook University / Javier Rubiera - Université de Montréal / Guillermo Serés - Universitat Autònoma de Barcelona / Diego Símini - Università del Salento / Christoph Strosetzki - Universität Münster / Luc Torres - Université du Havre / Alejandra Ulla Lorenzo - University College Dublin / Thomas Weller - Leibniz-Institut für Europäische Geschichte, Main

# SUMARIO:

## ARTÍCULOS:

Héctor BRIOSO ..... 1
Las descripciones metateatrales, paródicas e irónicas del lenguaje galante en *Lo que son las mujeres* y *Entre bobos anda el juego*.
Jesús GÓMEZ ..... 38
Lope y el cierre teatral de 1621.
Renata GONZÁLEZ VERDASCO ..... 59
El carácter autobiográfico de la poesía de Torres Villarroel.
Javier LORENZO ..... 91
Convergencias de lo público y lo privado: el papel de la trama secundaria en *Los españoles en Flandes* de Lope de Vega.
Ilaria RESTA ..... 108
«Fácil parece este sujeto»: Lope frente a la preceptiva paratextual en las comedias italianas del XVI.
Alfonso REY ..... 130
«Amor constante más allá de la muerte»: problemas textuales y contexto cultural.

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
Institut de langues et littératures hispaniques

ARTENUEVO

## Monográfico: Baltasar Gracián y la cultura europea


Emilio Blanco ..... 154
Monográfico: Baltasar Gracián y la cultura europea.
Benito Pelegrín ..... 158
Tiempo, relato y escritura novelesca en *El Criticón*.
Felice Gambin ..... 175
El minotauro y el dedo de Harpócrates en la boca.
Javier García Gibert ..... 208
El universo «taurino» de Baltasar Gracián.
Sergio Santiago Romero ..... 228
La *Skepsis* cristiana. El diálogo con Gracián en el periodo positivista nietzscheano.

## Reseñas:

Adrián J. Sáez ..... 247
Alcalá Galán, Mercedes, *«Con esta carga nacemos las mujeres»: discursos sobre el cuerpo femenino en la España de Cervantes,* Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2022. ISBN: 978-84-9192-255-1 (Iberoamericana) / 978-3-96869-237-1 (Vervuert). 366 págs.
Linda Campbell Vögtli ..... 253
Gerber, Clea, *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el* Quijote *de Cervantes*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2018. ISBN: 978-84-16978-67-0. 316 págs.
Alberto Fadón Duarte ..... 259
Sáez, Adrián J., *Desde Italia con Amor. Aretino en la poesía española del Siglo de Oro,* Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2021, ISBN: 978-84-9192-227-8 (Iberoamericana), ISBN 978-3-96869-185-5 (Vervuert), 233 págs.
Juan Alfonso Guzmán Viedma ..... 264
Palomino Tizado, Natalia, ed., Vicente Espinel, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, Madrid, Sial (Prosa Barroca, 21), 2021. ISBN: 978-84-18333-64-4. CXXV+471 págs.
Alejandro García-Reidy ..... 267
Codding, Mitchell A., and John O'Neill, *Treasures from the Hispanic Society Library. An Exhibition Curated by Mitchell A. Codding and John O'Neill,* New York, The Grolier Club/The Hispanic Museum & Library, 2021. ISBN: 978-1-60583-102-2. 259 págs.
Alan Velázquez ..... 273
Sánchez Jiménez, Antonio y Cipriano López Lorenzo, *Lope de Vega y la canonización de San Isidro: Madrid 1622: Estudio y edición de la relación de las fiestas y de las comedias La niñez de san Isidro y La juventud de san Isidro*, Jaén, Universidad de Jaén [Biblioteca de Estudios Literarios Hispánicos: 1], 2022. ISBN: 978-84-9159-500-7. 345 págs.

# ARTÍCULOS

# LAS DESCRIPCIONES METATEATRALES, PARÓDICAS E IRÓNICAS DEL LENGUAJE GALANTE EN *LO QUE SON MUJERES* Y *ENTRE BOBOS ANDA EL JUEGO*

Héctor BRIOSO
Universidad de Alcalá (España)
hbrioso@hotmail.com

Recibido: 25 de octubre de 2022
Aceptado: 22 de noviembre de 2022
https://doi.org/10.14603/10A2023

RESUMEN:

Hasta la fecha, la mayoría de los estudios recientes sobre el teatro cómico de Rojas Zorrilla se ha orientado a las cuestiones de la comedia de figurón y la llamada comedia *cínica*, pero queda por dilucidar el problema del distanciamiento irónico del dramaturgo toledano respecto a las convenciones estilísticas de la comedia de enredo y, más concretamente, respecto a la llamada *lengua de estrado* o *lenguaje galante* teatral, un vocabulario especializado de origen cancioneril e italianizante criticado y parodiado en *Lo que son mujeres* y *Entre bobos anda el juego*. Por último, comento en detalle las tesis de varios críticos sobre la segunda comedia, dado que tocan en particular su aparentemente ambiguo desenlace y la cuestión del lenguaje amoroso.

PALABRAS CLAVE:

metateatro, parodia, ironía, lenguaje de estrado, lengua galante, *Lo que son mujeres, Entre bobos anda el juego.*

# Metatheatrical, Parodic, and Ironic Descriptions of Gallant Language in *Lo que son mujeres* and *Entre bobos anda el juego*

ABSTRACT:

To date, most modern studies on Rojas Zorrilla's comic theater have focused on the issues of the *comedia de figurón* and the so-called cynical comedy, but the problem of Rojas' ironic distance from the stylistic conventions of love comedies, and specifically from the *lengua de estrado* or theatrical galant language -a specialized vocabulary of cancionero and Italianate origin criticized and parodied in *Lo que son mujeres* and Entre *bobos anda el juego*-remains to be elucidated. Finally, I comment in detail several critics' hypothesis about the latter comedy, since they deal in particular with its apparently ambiguous ending and the issue of galant language.

KEYWORDS:

Metatheater, Parody, Irony, *Estrado* Language, Gallant Language, *Lo que son mujeres, Entre bobos anda el juego.*

CC BY NC SA

Los lectores modernos de teatro clásico estamos habituados a encontrar en las comedias una profusión de voces amorosas como *fineza, recato, halago, crédito, desaire, galanteo, galantería, afecto, festejar, lisonja, atención, desatención, antojo, deuda, obligación, obediencia, desdén, embarazo, queja, alivio, riesgo, rigor, pesar, cuidado, mudanza, adoración, congoja, empeño, ansia, satisfacción, estimación, pretensión, abono, recato, valimiento, empleo, lucimiento, filis*, etc.[1].

Aunque va de suyo que las comedias amatorias deben contener un vasto léxico amoroso, sorprende la variedad y abundancia de ese lenguaje, que recoge todo el acervo cancioneril y petrarquista y la aportación de numerosos préstamos del vocabulario económico, legal, militar, escolástico, etc.[2]. Así, no nos extraña encontrar alusiones, o incluso alegorías, en las que los enamorados hablan de un *crédito*, una *deuda* o una *hipoteca* amorosas, de *testigos, ejecutores* o *acreedores* de amor, etc.

Los dramaturgos y los espectadores áureos tenían la clara conciencia de que, en las comedias de enredo, los enamorados empleaban una lengua especial, a la que, metateatral e irónicamente, los personajes podían llamar sencillamente *ternezas, requiebros* o *finezas*; más descriptivamente *vocablos de estrado, prosa de galanes, lenguaje de palacio* o *de la corte*, o incluso, burlonamente, *andar en flores, epítetos de alquiler, hablar a lo fino, afeitado, pulido* o *tierno*, *decir necedades pulidas, filaterías*, etc. Las palabras arriba citadas y bastantes más formaban esa sofisticada jerga galante, cortesana y fina.

Pese a ese vasto panorama léxico y a las frecuentes alusiones metateatrales a esa lengua en bastantes comedias, la crítica especializada ha sido parca en sus comentarios, quizás por entender que se trataba de simples automatismos de un género especialmente convencional, o acaso porque, en general, la comedia de enredo y el llamado agente cómico vienen a ser una suerte de hermanos pobres dentro

[1] Tomo como referencia las listas aducidas por Menéndez Pidal (1991: 188-191) y Penas Ibáñez (2003: 115-118), con algunas palabras de mi particular cosecha. Se impone la necesidad de un censo de las voces amorosas teatrales y de un análisis de las mismas, al estilo del que planteó Roso (1998) para el léxico del enredo en la comedia. En cuanto a la lexicografía teatral en general, apenas contamos con herramientas básicas como el *Vocabulario* de Fernández Gómez (1971) y estudios parciales sobre algunos temas, autores u obras determinadas.

[2] Véase Menéndez Pidal (1991: 188-199). Ese historiador analizó parcialmente la lengua galante en sus páginas tituladas «La lengua castellana en el siglo XVII», redactadas alrededor de 1941 (1991) y recogidas después en *España en su historia* (1957), en *El siglo del Quijote* (1996) y en las dos ediciones recientes de su *Historia de la lengua* (2005 y 2007). Dedicó también al estilo de Lope de Vega un trabajo en 1958.

de la historiografía teatral[3]. Además de los trabajos clásicos de Menéndez Pidal sobre la lengua literaria áurea y de la síntesis moderna de Aparicio acerca del estilo dramático (2006), contamos con algunos estudios del lenguaje de la comedia[4], aunque resulta llamativa su escasez para un género que ha sido descrito precisamente como un *teatro de la palabra*[5].

El amor histórico, literario y dramático ha sido analizado en varias ocasiones, por ejemplo, en el libro ya clásico de Parker, *La filosofía del amor en la literatura española de 1480-1680* (1986), en Profeti (1988), en varias entradas del *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* (2002)[6], en las actas de congreso *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega* y en las citadas *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro* (ambas de 2003), en el excelente libro de O'Connor (2000), en un artículo de Pedraza (2007c) o en la monografía reciente de Beltrán (2021).

Resulta mucho más reducido el material historiográfico acerca de la lengua galante teatral, que ha solido ceñirse a una imagen, a un autor –sobre todo a Lope– o incluso a ciertas obras, indudablemente por la amplitud oceánica del corpus que nos ha legado la historia[7]. Fuera de esos estudios parciales, únicamente hallamos alusiones al estilo amoroso-teatral en los prólogos más incisivos y detallados a comedias clásicas, como los de Arellano (1981), Profeti (1984, 1998), Di Pastena (1999: lxxxiv) o Pallarés (2001: 32), entre otros[8]. Faltaría, como poco, un magno

[3] Valga como prueba de ello el hecho de que los estudios teóricos sobre esos dos puntos sigan siendo todavía los de Newels (1974), Arellano (1988, 1994) y Oleza (1994), el monográfico inaugural de *Cuadernos de teatro clásico*, titulado *La comedia de capa y espada* (1988), y las actas de congreso *La comedia de enredo* (1998).

[4] Sobre todo, Salembien, 1933; Larson, 1991 y alguno de los trabajos contenidos en *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro* (2003).

[5] Cfr. Menéndez Pidal (1996: 335), Ruiz Ramón (1967: I, 144-145), Pedraza y Rodríguez (1981: 74) y Larson (1991: 143). Con todo, las introducciones a las ediciones modernas suelen comentar el estilo de las obras, por ejemplo, McGrady (1981: 21).

[6] Sobre todo *s. v. seducción, amor, amor-honor, erotismo* y *hermosura*.

[7] Véanse algunas muestras en Weber de Kurlat (1983), Penas Ibáñez (2003) y González (2003). Pese a su sugerente título, no es demasiado útil a este fin el volumen colectivo *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular* (1992). Arellano analizó en su *Historia* de 1995 el problema de la teorización del teatro áureo, señalando precisamente la necesidad de estudios de conjunto (125-127).

[8] Resulta especialmente interesante el apartado «Campos semánticos principales» de la introducción de Arellano a su edición de *No hay burlas con el amor* de Calderón de la Barca. Ese estudioso navarro apuntaba entonces que el léxico amoroso se usaba de forma profusa en esa comedia y que podía rastrearse ahí un promedio de una expresión amorosa cada diez versos (1981: 40). Por su parte, Penas Ibáñez ha subrayado la importancia de las metáforas amorosas y de lo que ella denomina el lenguaje metasemémico, además de ofrecernos un breve censo de voces galantes teatrales (2003).

repertorio temático al estilo del conocido de Manero Sorolla (1990) para la imaginería poética petrarquista.

La crítica tampoco ha analizado particularmente las alusiones a esa lengua galante dentro de las propias piezas dramáticas, más allá de invocar el elusivo fenómeno del metateatro, bastante en boga desde el libro ya tradicional de Abel (1963)[9]. Ese mecanismo metateatral permite trasladar el debate sobre el lenguaje amoroso al interior de la obra, a los parlamentos de los personajes, que comentan o comparan la verbalización del amor de unos y otros, creando un juego barroco de estratos o de trampantojos superpuestos. En sucesivos trabajos, trataré de explorar este territorio tan conocido superficialmente, pero todavía por describir y cartografiar críticamente.

Muchas de esas alusiones son, además, satíricas e irónicas y pueden contener parodias concretas de una expresión amorosa ya fosilizada o tópica. Aunque, como es lógico, no nos toca ahora deslindar las vertientes de lo festivo, lo burlesco, la sátira, la ironía y la parodia, sí cabe apuntar, por ejemplo, las notas terminológicas y descriptivas de Sánchez Robayna y los tradicionales asedios teóricos de W. C. Booth, G. Golopentia, G. Highet, L. Hutcheon, N. Markiewitz, J. D. Jump, M. Rose, W. Freund, G. Genette o V. Novikov, entre muchos otros, sobre todo en las décadas de 1960 a 1980.

Entrando más en materia, Francisco de Rojas Zorrilla ha sido definido tradicionalmente, desde el conde de Schack y Cotarelo y Mori, como un autor sensacionalista, desmesurado, extravagante o hiperdramático[10]. Fue «un extraño

[9] El mismo Sánchez Robayna menciona un pasaje de Fucilla donde se recogían ejemplos de parodias petrarquistas en el teatro de Lope de Vega (1982: 38; concretamente, aludía a un importante trabajo de ese crítico italo-americano, su libro de 1960 —250-251). Sobre el metateatro, es relevante el debate esbozado por Arellano (1981: 116-117).

[10] Para un repaso de la historiografía sobre ese autor, véanse Rodríguez Puértolas (1967: 325), Julio (2000) y Gonzalez Cañal (2013: 85-86). A propósito de las rarezas dramáticas de Rojas, véase también la introducción moderna de *Lo que son mujeres* (2012: 27-28) y, últimamente, Alviti, quien anota, en su incisivo y minucioso trabajo sobre *Los encantos de Medea,* juicios como los siguientes: «la obra incluye elementos sobrecogedores que destacan incluso en el corpus trágico de don Francisco que es peculiar de por sí: Rojas quiso escribir una tragedia basada en relatos mitológicos que ya habían tenido repetidos tratamientos trágicos; sin embargo, se le escapó la pluma y le salió una obra muy peculiar, nueva y completamente distinta de lo que se veía en los tablados de los corrales o en las representaciones de palacio (...). Se trata de categorías estéticas que hubieran sido inconcebibles para Lope o Calderón. (...) No le bastarían a don Francisco la distinción entre tragedia, comedia y tragicomedia y su concepción de estos tres macrogéneros es *postlopesca* y, a pesar de la contemporaneidad con don Pedro, incluso *postcalderoniana* (...)». Y añade Alviti que las peculiaridades por ella estudiadas «no impiden en absoluto considerar *Los encantos de Medea* una pieza trágica o tragicómica, sino una tragedia o tragicomedia a la manera de Rojas; para utilizar una metáfora valleinclaniana es como si la tragedia áurea se

dramaturgo, lleno de curiosas originalidades con respecto a las ideas teatrales de su época", en palabras de Rodríguez Puértolas, quien explicó esa presunta rareza y la bipolaridad del toledano por su alienación casticista (1967: 325). Aunque, últimamente, Cattaneo (1999), McCurdy (1958), Julio (2000) y González Cañal (2013), entre otros, han matizado esos juicios tradicionales. Por ejemplo, la primera ha afirmado ponderadamente que Rojas «somete la fórmula teatral lopiana y calderoniana a una intensificación e incluso a un proceso subversivo y paródico, intentando perfilar su personal novedad, su variación significativa, y que explora todas las potencialidades de los diferentes subgéneros hasta el límite del juego y del exceso» (1999: 40).

En general, la actitud de Rojas ante nuestra cuestión estilístico-amorosa es, como mínimo, ambigua, y a menudo innovadora y arriesgada[11]: aparte de sus comedias más convencionales, en la cínica y vodevilesca *Abrir el* ojo de 1636 o 1641[12] se describe la vida de una pareja de adúlteros (vv. 109-160), se mencionan los pleitos matrimoniales (vv. 358-372), comparecen damas pidonas o entretenidas y, en definitiva, se presenta bajo un prisma descarnado todo el asunto[13].

No obstante, será en la estrambótica *Lo que son mujeres* donde el toledano deconstruya y degrade sistemáticamente los códigos del género, hasta el punto de prescindir del enredo amoroso y ofrecernos a cambio dos chuscas academias poéticas, centrar la obra en un alcahuete y una dama arisca, y rematarla sin que ésta se case, casi al modo de un entremés[14]. La peculiar concepción de la pieza permite a Rojas tratar la cuestión de la lengua galante desde un planteamiento metateatral y casi de crítica literaria. De hecho, la bella y cínica Serafina describirá cáusticamente las actitudes y discursos de sus *figurones* enamorados, que la *requiebran muy ponderados* con *vocablos estudiados* y *afectando las razones*:

---

reflejara en los espejos cóncavos del Callejón del Gato, devolviendo a don Francisco una imagen deformada de la tragedia, un esperpento *ante litteram*» (2020: 89-90).

[11] Véanse, en general, los distintos acercamientos de Pedraza (2003b, 2007a, 2007b y 2007c).

[12] Para la comedia cínica, véanse Pedraza-Rodríguez (2005) y Pedraza (2003b: 198-213; 2003a, 2007a, 2007b). *Abrir el ojo* podría igualmente considerarse una comedia de *amor al uso*, en la terminología de Arellano (1994).

[13] La pieza tuvo un moderado éxito, a juzgar por las cinco ediciones sueltas de las que nos da noticia González Cañal (2007: 229). Véanse, además, sobre esa comedia, el *Manual de literatura española* de los mismos autores (1981: 515-517) y la introducción a la edición moderna de Pedraza y Rodríguez (2005).

[14] Con tan solo dos ediciones sueltas (González Cañal, 2007: 229), esa obra ha merecido pocos estudios monográficos (sobre todo, Eiroa, 2000). Sobre el sesgo entremesil de *Abrir el ojo* y *Lo que son mujeres*, véase Arellano (2001: 139).

¿Qué es ver unos figurones
requebrar muy ponderados,
con vocablos estudiados,
afectando las razones?
Cuando me asomo al balcón,
¿qué es ver al que se me inclina
requebrar desde una esquina
tentándose el corazón?
¿A quién mil canas no quita
ver, cuando está enamorado,
a uno muy tierno y barbado
echar una lagrimita?
Ríome con gran consuelo,
cuando sus ternezas miro,
de otros que aman de suspiro
con miradora de cielo. (vv. 1597-1612)

Y, a continuación, la socarrona dama se burlará del lenguaje amoroso al uso, con ejemplos harto elocuentes:

Pues si voy a lo parlado,
tendremos materia harta,
¡las necedades que ensarta
uno que está enamorado!
Ayer un amante orate
mi mano alabó por bella,
pero a cada dedo de ella
le dijo su disparate;
otro a la mano otra vez
dijo, fingiendo pasiones,
que en el picar corazones
era mano de almirez;
a mi boca otro menguado
dijo, con frialdad no poca:
"Cada labio de esa boca
es un bocací encarnado";
a mi pelo, sin recelo,
dijo un calvo muy de veras

que para hacer cabelleras
tenía estremado pelo;
díjome otro con pasión:
«Guardad esos dientes bellos,
Serafina, que con ellos
me mordéis el corazón».
Y aun estos son los mejores,
si a oírlos te persuades;
los que no hablan necedades
son quien las dice mayores. (vv. 1613-1640)

Como vemos, Serafina se refiere despiadadamente a la jerga amatoria como lo parlado, *necedades* y *disparates*, y a sus emisores como un *amante orate* y un *menguado*. La mordaz descripción se concreta en cuatro ejemplos paródicos que cosifican grotescamente a la mujer, reducen la ponderación petrarquista a su pura literalidad y vuelven por completo ridícula la clásica prosopografía. Su sentencia final es demoledora, pues señala que los enamorados más discretos son incluso más necios que los propios necios.

Los mecanismos esenciales ahí empleados por Rojas son la sátira y la parodia, la primera más general, y la segunda, con las implicaciones intertextuales, la síntesis y la duplicación o superposición de textos que en su día subrayara Hutcheon[15]. Lo que no desentonaría en un epigrama de Baltasar del Alcázar, en una letrilla de Góngora o en un romance satírico de Quevedo[16], disuena ásperamente en una comedia amatoria al uso, no sólo por lo que se dice, sino por cómo se dice y por quién lo dice: la presunta enamorada, que, en lugar de caer rendida a los requiebros, los deconstruye y descalifica agudamente como los estereotipos que son. Además, habría otro matiz: mientras Rojas se concentra en la rigidez tópica y en lo artificioso de las imágenes cultas, en Quevedo la sátira y la parodia suelen estribar en el materialismo, la degradación, la vulgaridad, la obscenidad y la escatología.

Poco cabe comentar, que no se haya dicho ya, sobre el férreo canon italianizante, su posterior cristalización, su agotamiento ulterior y la fase de manipulación irónica y paródica desde los años ochenta del XVI. En palabras de Sánchez Robayna:

[15] Véanse 1981: 177, y 1985: cap. 3.

[16] Sobre las formas líricas desgastadas, véase, por ejemplo, Quevedo (1999: II, nº 717 y III, nº. 785).

> El inundante petrarquismo forjó en los siglos XV y XVI un verdadero código literario, un sistema de imágenes y un repertorio de motivos y temas cuya evolución histórica constituye uno de los aspectos más apasionantes de la lírica europea. Sistema férreo en sus inicios, y muy pronto seguido y llevado hasta la repetición constante y hasta su instalación en la lengua literaria como una nueva normatividad, con el carácter de una ley (veremos en qué sentido usamos esta palabra) de obligado cumplimiento, puente bajo el cual debía pasar una concepción del amor que era, también, una concepción del mundo, unida al neoplatonismo e indesligable de los sucesivos repertorios de la visión del amor y del mundo que se hallan en León Hebreo o en Castiglione. No necesitamos abundar en este punto, ya harto conocido y valorado. Bástenos llamar la atención acerca del petrarquismo como norma, como una ley impresa en la lengua literaria. (1982: 37)

Y después ese estudioso añadirá, justamente sobre las parodias del petrarquismo:

> La parodia es uno de los eslabones de la cadena de esta tradición. La parodia es, en efecto, una de las transformaciones del petrarquisino ya elevado a estereotipo retórico, a hiper-norma en decadencia. El canon técnico-formal e ideológico del petrarquismo, su estética de la exasperación, el recuerdo y la irrealidad, pasa a una suerte de automatismo que es el estadio inicial de la caída de su funcionamiento como tradición literaria. (1982: 38)

A la altura del XVII, el Barroco hace coexistir el canon petrarquista, que ha alcanzado incluso a las capas más bajas de la sociedad por medio del romancero nuevo, el teatro o la novela, con su *anticanon*, en forma de sátira y parodia. En los años treinta de ese siglo, el petrarquismo automatizado es ya claramente la diana de los dramaturgos inquietos como Rojas Zorrilla, capaces de exhibirlo y denostarlo en una misma comedia.

Pero volvamos a *Lo que son mujeres*. La crítica de la malévola Serafina se extenderá después, con nuevas citas paródicas, a otros enamorados, en apariencia más aptos, pero en realidad igual de verbosos, cursis y pedantes:

> Cuando alguno me contente,
> si le procuro escuchar,
> al punto empieza a llamar
> *campo del amor* mi frente;

luego un *divino arrebol*
mi cabello da en *despojos*;
luego que mis negros ojos
le dan dos higas al sol;
que por que no le hagan mal,
cuando competir los ves,
dicen que mi nariz es
un *montante de cristal*;
mis cejas, si éste ha alabado,
son *instrumentos de un dios*,
*desde cuyos arcos dos*
*dispara flechas vendado*;
si dientes y boca aquel,
verá el que quiera cogerla
suelta tanta de la *perla*,
listo tanto del *clavel*;
la garganta no es cuestión,
que es *pasadizo de nieve*
*por donde a subir se atreve*
*por la boca el corazón*;
y ansí, Matea, sabrás,
que mi constancia te avisa,
que el que habla mal me hace risa,
y el que habla bien, me hace más. (vv. 1641-1676; cursivas mías)

El texto exhibe nuevamente las gastadas metáforas de la escuela culta italianizante: advertimos el retrato petrarquista con su *paisaje* característico –la blancura del cutis, la frente despejada, las cejas airosas, la boca fresca, el fino cuello...– y el recorrido figurado del enamorado (*pasadizo, subir*) por la *geografía* de la amada, su cuerpo y su rostro (el *campo del amor*, formado por su *frente*, su *nariz*, sus *cejas*, sus *dientes*, su *boca* y su *garganta*), traducido todo en suntuosos materiales –*sol, divino arrebol, cristal, perla, clavel, nieve*–, con la inevitable aparición de Cupido («instrumentos de un dios, / desde cuyos arcos dos / dispara flechas vendado»).

A esa archiconocida imaginería se contrapone la respuesta burlona de la dama, que se resiste a convertirse en el objeto del culto amoroso y responde con pullas vulgares («luego que mis negros ojos / le dan dos higas al sol») y con desparpajo irónico («suelta tanta de la *perla*, / listo tanto del *clavel*; / la garganta no es

cuestión»). Incluso los ojos de azabache desmienten el arquetipo rubicundo y nórdico de Petrarca y sus seguidores[17]. Por último, el debate estilístico se reduce, en los dos versos finales de la cita, a tan solo dos niveles, el *hablar mal* y el *hablar bien*, igualmente ridículos para Serafina, aunque el primero pueda equivaler quizás al petrarquismo más afinado y el segundo a su versión más bastardeada. Al entender de la descarada dama, ambos son irrisorios por tópicos y por artificiosos, pues ella ni es ni quiere ser como la pintan los poetas aficionados que se empeñan en requebrarla y cortejarla.

Es digno de notar que las muestras ahí expuestas de la *lengua de estrado*, que resultarían casi rutinarias en la inmensa mayoría de las comedias, suenan ahora ridículas, porque, como sugiere Rojas, la frontera entre lo sublime y lo cursi, entre el canon y su reverso irónico, era sumamente fina. Aun así, es evidente que el público prefería en general gozar la delicada poesía dramática, tomarse en serio el elegante minué amoroso y evadirse con sus atildados protagonistas. Pero quede para los anales literarios esta burlona tergiversación de los estereotipos petrarquistas en medio de una obra que debería ser tributaria de esa misma tradición.

Al fin, la mordaz Serafina se lamentará irónicamente sobre otro pretendiente, parodiando de nuevo el estilo petrarquista: «Eslabones sus palabras / en mi corazón ardiente, / sacan menudas centellas: / muchas son, pero no prenden» (vv. 2005-2008). Una breve cita que nos muestra a la cínica dama escindida entre el acatamiento irónico del canon expresivo italianizante y su rebelión activa contra él, pues usa los conocidos estereotipos minerales de la yesca y el pedernal justamente para contradecir las pretensiones de los aspirantes a su amor. Es decir: en el segundo cuarto del XVII se halla en el mismo punto de inflexión y duda en que se encontraban los poetas más lúcidos de finales del siglo anterior.

Como puede verse también, la crítica de esa arrogante damisela se extiende a los gestos y las técnicas de seducción, al tono y a los estilemas italianizantes. Pero no debemos malinterpretar a Rojas cuando presenta esas curiosas objeciones a la etiqueta amorosa teatral: entiendo que su presumible intención no es demoler el edificio de la comedia amatoria, al que contribuyó con otras obras más convencionales, sino ofrecer un contrapunto a los trillados formulismos de ese género y lanzar una mirada cómplice a sus espectadores. Del mismo modo que Asensio habló de

[17] Para un análisis de textos parecidos de Quevedo, véanse Arellano (1984), Azaustre (1999) y López Gutiérrez (2001).

*vacaciones morales* en los entremeses[18], podríamos hablar de unas *vacaciones genéricas* o de un asueto antipetrarquista en piezas del estilo de *Lo que son mujeres*: tres horas durante las que el público podía reírse de los clichés de sus piezas favoritas.

En *Entre bobos anda el juego* (1638)[19] volvemos a encontrar referencias metateatrales a los códigos amorosos, en otro juego de estratos superpuestos típicamente barroco. Sin embargo, el planteamiento es mucho más constructivo, sofisticado y polifónico que en la pieza anterior. Así, en la primera escena oímos a la criada Andrea defender, un tanto irónicamente, ante su señora doña Isabel, las ventajas del amor *romántico* previo al matrimonio, justamente durante ese lapso de soltería y libertad en el que suceden las comedias de enredo. Esa sirvienta considera la futura vida matrimonial fría y tediosa, por carecer de estímulos, especialmente verbales:

> (...) Aquella templanza rara
> y aquella vida tan fría,
> donde no hay un ¡*alma mía*!
> por un ojo de la cara;
> aquella vida también
> sin cuidados ni desvelos,
> aquel amor tan sin celos,
> los celos tan sin desdén,
> la seguridad prolija
> y las tibiezas tan grandes,
> que pone un requiebro en Flandes
> quien llama a su mujer *hija.* (vv. 26-36)

En esos versos Andrea pasa de la descripción abstracta de una relación formal sin romanticismo a un comentario estilístico bastante caricaturesco de la lengua cotidiana de unos casados que conviven rutinaria y anafectivamente[20].

Ello no le impide hacer casi una sátira involuntaria del lenguaje amoroso ideal como un dulce artificio falaz y a la moda, aunque siempre preferible, según ella, a un matrimonio tedioso:

---

[18] En su *Itinerario del entremés* (1965: 35).

[19] La obra apareció publicada en 1645 y sólo disfrutó de cuatro ediciones sueltas, según el útil recuento de González Cañal (2007: 229).

[20] El caballero don Félix de *La portuguesa, y dicha del forastero* de Lope de Vega distingue también netamente ambos tipos de relación (1930: 354).

¡Ah !, bien haya un amador
destos que se usan agora,
que está diciendo que adora,
aunque nunca tenga amor.
Bien haya un galán, en fin,
que culto a todo vocablo,
aunque una mujer sea diablo,
dice que es un serafín.
Luego que es mejor se infiera,
haya embuste o ademán,
aunque más finja un galán
que un marido aunque más quiera. (vv. 37-48)

Sin embargo, siempre debemos tener en cuenta que la graciosa habla naturalmente desde los márgenes de lo metateatral y desde el distanciamiento irónico, lo que le permite mostrarse un tanto displicente. En esa explicación de Andrea vemos justamente descrito el amor arquetípico de las comedias: verbal, locuaz, hiperbólico y hasta mendaz (*finja, embuste* o *ademán*), pero *fino*, lírico, culto, romántico, excitante, idealizado y pródigo en *cuidados, desvelos* y *requiebros*. Se elogia ahí el lenguaje elegante y *culto a todo vocablo* de los galanes, frente a la conversación ramplona de un hogar de clase media, con su *templanza*, su *frialdad*, su *seguridad prolija* y sus *tibiezas*, aunque también *sin celos* y *sin desdén*, es decir, sin emociones fuertes. Al margen, *culto* tiene aquí un valor positivo en boca de la criada, frente a las connotaciones despectivas y antigongorinas habituales en Rojas y otros autores, incluso en esta misma comedia[21].

Por supuesto, el ritmo cambia: del *tempo* acelerado y fugaz del idilio prematrimonial al lento y rutinario de la auténtica vida marital. Casi podríamos definirlos, respectiva y musicalmente, como el *allegro agitato* y el *obstinato* y *larghissimo*, como —ahora en términos físicos— lo *líquido* frente a lo *sólido*, o como —en clave térmica— la *templanza*, la *tibieza* y la *frialdad* frente al brillante fuego, los celos y los requiebros del amor apasionado.

En realidad, tanto el autor como su público sabían perfectamente que el amor sublime de los protagonistas era una quimera suscitada por la literatura y el

[21] Cfr. Periñán, 2006.

teatro; no ignoraban que los enredos dramáticos mostraban un mero interludio romántico al margen de la realidad tediosa y ramplona de la vida social y matrimonial corrientes. No solamente es que el amor pueda ser, como decía José Ortega y Gasset, un estado de *imbecilidad transitoria* o de *miseria mental*, es que, además, ese sentimiento teatral alienante es un episodio especialmente convencional dentro del general artificio de la comedia clásica española. Pero no conviene olvidar que el *ilustre senado* acudía al corral justamente para evadirse y dejarse embaucar, no para recibir admoniciones aristotélicas ni *tranches de vie*.

Frente a Andrea, Isabel se mostrará partidaria del amor sosegado, maduro, templado y constante de un buen matrimonio —el «tálamo repetido» y el «callado querer» (vv. 54 y 57)—, frente al efímero amor *bachiller* —'pedante, docto' y culto, por añadidura—, pasional y sensual que propone Andrea (v. 67), al que aquélla considera «todo sombras, todo antojos», quimérico, en suma, puesto que nace de las miradas y los ojos (v. 82), siempre engañosos[22]. El primero se caracteriza por el *respeto*, el *decoro*, la *honestidad* y el *laconismo*, y el segundo por la *bachillería*, la lengua, el *apetito*, las *sombras* y los *antojos*. La señora concluye lapidariamente: «no ha de tratar un hombre / como a dama a su mujer» (vv. 59-60); y proclama: «menos habla quien más siente, / más quiere quien calla más» (vv. 63-64). La oposición entre la *mujer* casada y la *dama* enamorada es especialmente reveladora: el mundo real y el mundo teatral, la vigilia y el sueño. Y no lo es menos el antagonismo entre el silencio marital (*callar*) y el lenguaje de la galantería (*hablar*). En cualquier caso, como es ley en la comedia, pronto veremos a Isabel sujeta a las convenciones amorosas del género y a los floreos verbales del perfecto galán don Pedro, aunque alguna vez le ponga reparos lógicos[23].

También se señalan límites a la parla amorosa, pues la misma Andrea, casi corroborando la teoría de su señora, satiriza al locuaz galán don Luis, un ejemplo extremo de garrulería hueca de estilo culterano, a la que ella define, curiosamente, como *prosa*, sin duda para denigrarla dentro de una convención teatral que exaltaba lo poético y lo lírico: «Ése que habla a borbotones / de su prosa satisfecho, / que en una horma le han hecho / vocablo, talle y acciones» (vv. 101-104). En clara asimilación de la expresión, el físico y la conducta del pretendiente, todo junto. No

[22] Véase el comentario de Profeti (1998: xli).

[23] Véanse algunos pasajes de la jornada III, sobre todo los vv. 2042-2150. En particular, don Pedro usará en su discurso final todo el aparato retórico amoroso habitual en la comedia de enredo (vv. 2125-2150).

olvidemos que este personaje ejerce de segundo bobo o figurón subalterno en contraste con don Lucas, más listo y ridículo por otros motivos. Profeti ha visto en él un caso de enamorado fingido y puramente verbal (1998: xli).

Poco después asistiremos a nuevas réplicas entre el ama y la criada sobre el cultísimo y pedantísimo pretendiente de aquélla, el citado don Luis, invocando las fórmulas con las que Rojas describe la lengua amorosa, esto es, el lenguaje disparatado, los *vocablos de estrado* y los *requiebros de palo*:

ANDREA ¿Habla culto?
DOÑA ISABEL Nunca entabla
lenguaje disparatado;
antes, por hablar cortado,
corta todo lo que habla;
vocablos de estrado son
con los que a obligarme empieza:
dice *crédito, fineza,*
*recato, halago, atención*;
y desto hace mezcla tal,
que aun con amor no pudiera
digerirlo, aunque tuviera
mejor calor natural.
ANDREA ¡Ay, señora mía, malo!
No le vuelvas a escuchar,
que ese hombre te ha de matar
con los requiebros de palo.
DOÑA ISABEL Yo admitiré tu consejo,
Andrea, de aquí adelante.
ANDREA Señora, el que es fino amante
habla castellano viejo,
el atento y el pulido;
que éste pretende, creerás
ser escuchado no más,
más no quiere ser querido.
(vv. 121-144; añado cursivas)[24]

[24] Profeti comentó al pie del pasaje, en su edición, sobre ese *lenguaje disparatado*: «El lenguaje de don Luis no se define como ilógico (culto, en sentido propio), sino como lacónico y con un léxico demasiado manido en el galanteo» (1998: n. 7.121-122); y más abajo aclaraba, acerca de *hablar cortado*: «Con cláusulas breves y sueltas» (n. 7.123). Quizás ese enigmático laconismo que entonces aducía Profeti sea la explicación del habla

A a luz del pasaje, queda claro que Isabel distingue claramente el *hablar cortado* de don Luis del *disparatado* culteranismo. Y, por lo demás, aunque intuimos diferencias de calidad y de afinación entre esas frases descriptivas, la dama (y Rojas) parecen mezclarlas todas. Los *vocablos de estrado* galantes, ahí invocados y ejemplificados por ella, sólo sirven para *ser escuchados* y son ajenos al amor, porque no inducen a querer a quien los usa y resultan indigestos incluso aderezados con la salsa amorosa y el calor natural. Los *requiebros de palo* son, como su nombre indica, rígidos y letales, al decir de Andrea, que prefiere el *castellano viejo*, más directo y sincero. Finalmente, los ejemplos que pone la señora de esa jerga son las palabrejas que ya sabemos, perfectamente previsibles todas: *crédito, fineza, recato, halago* y *atención*.

La frontera entre los enamorados finos, atentos y pulidos, idóneos por su lenguaje, y los vacuos e insoportables es sumamente fina, puesto que, en realidad, usan todos las mismas palabras, la lengua de *estrado*. Aunque si examinamos las réplicas de don Luis y las cotejamos con los diálogos de don Pedro y doña Isabel, veremos que no es exactamente así, dado que aquél va más allá de *cortar* sus frases y de usar el *lenguaje de estrado* y se desliza por la pendiente de la cursilería huera. En el primer diálogo entre él y su criado Carranza advertimos precisamente ese cambio:

| | |
|---|---|
| Carranza | ¿No me dirás qué tienes? |
| Don Luis | Una queja. |
| | ¿A qué efecto has salido de la corte? [...] |
| Carranza | Di, ¿qué tienes señor? |
| Don Luis | Desvalimiento. |
| Carranza | Deja hablar afeitado, |
| | y dime: ¿a qué propósito has llegado |
| | a estas ventas? Refiéreme, en efeto: |
| | ¿qué vienes a buscar? |
| Don Luis | Busco mi objeto. |
| Carranza | ¿Qué objeto? Habladme claro, señor mío. |
| Don Luis | Solicito a mi llama mi albedrío. |
| Carranza | ¿No acabaremos y dirás qué tienes? |
| Don Luis | ¿Quieres que te procure a mis desdenes? |
| Carranza | A oírlos en tu prosa me sentencio. |

inicialmente recortada o entrecortada del personaje en cuestión. Sobre éste y otros pasajes, véase también el comentario de Larson (1991: 49-54).

Don Luis Y en fin ¿han de salir de mi silencio?
Carranza Dilos, señor.
Don Luis Pues a mi voz te pido
que hagas un agasajo con tu oído:
Carranza amigo, yo me hallé inclinado,
costóme una deidad casi un cuidado,
mentalmente la dije mi deseo,
aspiraba a los lazos de Himeneo,
y ella, viendo mi amor enternecido,
se dejó tratar mal del dios Cupido. (vv. 548-570)[25]

Las réplicas iniciales de don Luis se atienen al entrecortado y lacónico *hablar afeitado* y su *relación* final a su cargante *prosa* cultista, que seguirá bastantes pareados más (hasta el v. 606). Pero, insisto, su discurso no se aleja demasiado del patrón de la lengua galante petrarquista, con sus voces características (en cursiva), aunque recurra a frases especialmente alambicadas, como *convalecer a mi esperanza, feriar un amante, intimar un cuidado, destemplar la caricia*, etc.:

[...] Convalecer a mi *esperanza* quiero,
dando al labio mis ímpetus veloces,
a ver qué hacen sus ojos con mis voces.
Isabel es el *dueño*,
verdad del *alma* y alma de este empeño,
la que con tanto *olvido*
a un *amante* ferió por un marido.
*Suspiraré*, Carranza, ¡vive el cielo!,
aunque me cueste todo un *desconsuelo*;
*intimaréla* todo mi *cuidado*,
aunque *muera* de haberle *declarado*;
culparé aquel *desdén* que el *pecho* indicia,
aunque destemple, airada, la caricia;
mas si los brazos del consorte enlaza,
indignaréme con el amenaza;
mis *ansias*, irritado, airado y fiero,
trasladaré a las iras del acero,
que es *descrédito* hallarme yo corrido,

[25] Profeti subrayó en su nota al pie las extravagancias gongorizantes de don Luis en este pasaje (1998: 26, nn. 558-563).

quedándose mi *amor* tan desvalido.
Ésta es la causa porque desta suerte
yo mismo vengo a agasajar mi *muerte*;
de suerte que, corrido, *amante* y necio,
vengo a entrar por las puertas del *desprecio*;
con vuelo que la luz penetrar osa,
*galanteo* mi muerte, *mariposa*;
porque en este *desdén*, que amante extraño,
me suelte mi albedrío el *desengaño*,
y en este *sentimiento*,
mi elección deje libre mi *tormento*,
y para que Isabel, desconocida,
logre mi *muerte*, pues logró su *vida.* (vv. 576-606; cursivas mías)

Y, precisamente, el criado corroborará nuestra impresión de un discurso algo forzado cuando observe a renglón seguido: «Oí tu relación, y maravilla / que con cuatro vocablos de cartilla, / todos impertinentes, / me digas tantas cosas diferentes» (vv. 607-610). Donde la frase *vocablos de cartilla* y el adjetivo *impertinentes* nos previenen contra la exagerada verborrea del galán fallido. La *cartilla* alude a lo obvio, conocido y trillado, esto es, las voces amorosas que ya sabemos, aunque no es desdeñable la posible crítica al gongorismo, harto vulgarizado a la altura de 1638. El hecho de fondo es que tanto don Luis como el figurón don Lucas son inadecuados o deficientes en su expresión, uno por exceso y otro por defecto, uno por demasiado atildado y el otro por demasiado tosco. Con razón, Larson los asimila a ambos en su «ridiculous verbal posturing» (1991: 52).

Con todo, los matices estilísticos expuestos por los personajes son muy sutiles y no están exentos de contradicciones. Bastará con citar un parlamento de don Pedro repleto de los mismos lugares comunes que antes se han criticado a su rival, don Luis, aunque con una sintaxis algo menos enrevesada y un léxico menos culterista:

Aunque no merezca veros,
si las conjeturas ven,
divina Isabel, ya os veo;
más sois vos que vuestra fama;
mal haya el que, lisonjero,
yendo a pintaros perfecta,

aún no os retrató en bosquejo.
Hermoso enigma de nieve,
que el rostro habéis encubierto
para que no os adivinen
ni los ojos ni el ingenio;
jeroglífico difícil,
pues cuando voy a entenderos,
cuanto solicito en voces,
tanto acobardo en silencios;
permitid vuestra hermosura...
Mas no hagas tal, que más quiero
ver esa pintura en sombras
que haber de envidiarla en lejos [...]. (vv. 418-436)

Porque *divina* y *hermosa enigma de nieve* son requiebros corrientes en cualquier comedia amatoria al uso.

Finalmente, el dramaturgo toledano nos hará ver, justamente por medio del figurón don Lucas, otra cara del lenguaje amoroso, visto precisamente desde el más rudo pragmatismo. Ese ridículo patán opondrá el silencio o el laconismo a la caudalosa verborrea de los restantes personajes, exigiendo a don Luis una inusitada brevedad, mientras él se explaya (vv. 2497-2520). Pero observemos que incluso el ramplón don Lucas se ve precisado a servirse del lenguaje galante que tanto desprecia, aunque entonces encargará ridículamente a su apuesto primo que hable por él. Ese inefable caricato justamente le ordenará que requiebre en su nombre a su prometida, con las hipérboles al uso, caracterizadas grotescamente:

Oyes, llega
y di por la boca verbos,
o lo que a ti te parezca;
háblala del mismo modo
como si yo mismo fuera;
dila aquello que tú sabes
de luceros y de estrellas,
tierno como el mismo yo,
hasta dejarla muy tierna,
que cubierto yo me atrevo
a hablar como una manteca,
pero en mi vida he sabido

hablar tierno a descubiertas. (vv. 762-774)

Otra vez se exponen ahí los tópicos petrarquistas al uso («luceros y estrellas») y se sugiere que esas ternezas son, en realidad, por así decirlo, blandenguerías, muestras de debilidad, cuestiones espesas y grasientas como la manteca y *como él mismo*. Lucas se retrata como tierno y tímido, aunque no lo sea, con tal de esquivar la lengua amatoria, que endosa al otro. Va sin decir que Rojas se burla aquí tanto del figurón como del mismo lenguaje *mantecoso* de amor —esos «verbos» y ese «lo que a ti te parezca»—, que había empezado a estar francamente gastado, a parecer un tanto *adiposo* y a ser objeto de parodias desde los años juveniles de Quevedo, allá por los comienzos de siglo, aunque en el teatro aún seguiría vigente mucho tiempo. Y, por supuesto, el elegante requebrador que es don Pedro prodigará a Isabel una andanada de galanterías en los versos siguientes, para deleite de esa damita y anunciando ya el feliz final de la obra. Al margen, la alegoría alimenticia hipercalórica suele ser característica del gracioso o del entremés, pródigo en ollas podridas y otros guisos amorosos.

Más tarde será, de nuevo, el figurón quien, con su habitual tosquedad y pragmatismo, defina también a los dos enamorados como *habladores*, en esa permanente construcción y deconstrucción estilístico-amorosa que es buena parte de Entre bobos:

Don Pedro ¡Si yo hablaba aquí por vos!
Don Lucas Sois un hablador, y ella
es también una habladora. (vv. 895-897)

Una idea que se repetirá cuando el mismo don Lucas asevere, invocando otras fórmulas descriptivas para el lenguaje amoroso –*irse de labios, mil requiebros*, rodeos estraños– y volviendo a la oposición entre el *hablar* y el *callar*:

Luego al punto
que me vio, se fue de labios
y me dijo mil requiebros
por mil rodeos estraños,
y una mujer, cuando es propia,
ha de andar camino llano,
que no ha de ser hablador
el amor que ha de ser casto. (vv. 1857-1864)

Frente a la doble alternativa Andrea / Isabel y al margen de ese debate teórico, el advenedizo figurón don Lucas del Cigarral será caracterizado por el criado gracioso Carranza como un fallido galán sin ingenio y un mal poeta, en una curiosa nota metateatral algo incongruente con respecto al personaje groseramente práctico que parece ser. Por un momento, da la sensación de que Rojas quisiera autorretratarse bufonescamente como un dramaturgo (pertrechado con sus propias comedias) o, más bien, acumular tintes ridículos sobre el figurón sin importarle caer en contradicciones, puesto que el criado confesará, un tanto paradójicamente, su incapacidad poético-amorosa:

> Tiene escritas cien comedias,
> y cerradas con su sello,
> para si tuviere hija,
> dárselas en dote luego;
> pero ya que no es galán,
> mal poeta, peor ingenio,
> mal músico, mentiroso,
> preguntador sobre necio [...]. (vv. 249-256)[26]

La idea de fondo es, sin embargo, clara: como buen figurón, se trata de un *antigalán*, un galán negado o invertido, sin las virtudes inherentes al galán modélico: es plebeyo, feo, deforme, tacaño y sucio, se le presenta como un torpe aprendiz de poeta que escribe malas comedias y no tiene ingenio ni discreción, puesto que es retratado como un simple, un fatuo, un pelmazo y un grosero. Pocos versos antes, el mismo Carranza ha anotado que Lucas

> [...] pregunta como un señor
> y habla como un heredero;

[26] Al margen, el ingenioso detalle de la mala poesía del figurón se completa con un pasaje de la segunda jornada en el que Cabellera retiene a su celoso señor pidiéndole que le lea, a media noche, una de sus comedias («la que se ha de hacer en cien días, / según dices»), y don Lucas saca el manuscrito y amenaza al criado con «un paso que escribí / entre Herodes y Herodías» (vv. 1517-1520). Cuando el figurón insiste en moverse, Cabellera volverá a la carga, adulándolo ridículamente: «Lope es contigo novel»; y su necio amo se arrancará con una disparatada acotación que entra de lleno en la caricatura del mal poeta dramático: «Sale Herodes, y con él, / cuatrocientos inocentes» (vv. 1534-1536). Más abajo, volverá Lucas a presumir: «hago comedias a pasto, / y, como todos también, / llamo a los versos trabajos» (vv. 1802-1804).

a cada palabra que habla
aplica dos o tres cuentos,
verdad es que son muy largos,
mas para eso no son buenos. (vv. 231-234)

Pero se trata de una verbalidad irritante, sin gracia, plomiza y cansina. Y esa torpeza coincide con su pintoresco mal teatro.

Durante la comedia, con todo, veremos algunos atisbos de astucia y perspicacia de tal personaje, que, sin embargo, no le permiten salirse de su caracterización esencial como figurón ni de su sino como *galán suelto* o perdedor dramático nato. En realidad, no puede evadirse de tal esquema, puesto que parte en condiciones de total desventaja: carece de verdadero honor, cortesanía, galantería, discreción, finura, elocuencia, etc.

En el extremo opuesto, don Pedro, su primo y futuro rival, será caracterizado como un galán modélico, en especial por sus habilidades verbales:

Es el mejor caballero,
más bizarro y más galán
que alabar puede el exceso;
y a no ser pobre, pudiera
competir con los primeros;
juega la espada y la daga
poco menos que el Pacheco
Narváez, que tiene ajustada
la punta con el objeto;
si torea, es Cantillana;
es un Lope si hace versos;
es agradable, cortés,
es entendido, es atento,
es galán sin presunción,
valiente sin querer serlo [...]. (vv. 298-312)

Subrayo el elogio *es un Lope*, que ensalza doblemente al Fénix y al propio don Pedro como un gran poeta, en contraste con el inepto dramaturgo y *pseudo-Lope* ridículo don Lucas.

La misma Isabel es también un portento en el manejo del lenguaje amoroso, a la altura de don Pedro. Larson define a ambos, por igual, como «artists whose

medium is language»; y observa: «Their verbal duelling [...] demonstrates their conscious delight in manipulating language» (1991: 52), aunque también señala que sus exhibiciones verbales, líricas, argumentativas y sus debates no van dirigidos al otro (55)[27]. En realidad, lo lógico es pensar que esas demostraciones iban sobre todo enderezadas al público, que evidentemente disfrutaba de ellas a su sabor.

Aunque reconoce varios niveles de interpretación de la obra, Larson concluye restando valor a la fluida verbalidad de los dos protagonistas positivos, dado que, según ella, no son buenos comunicadores y no sostienen un verdadero diálogo entre ellos y puesto que, además, como bien sabemos, don Lucas se burlará cínicamente al final de la obra de su felicidad y su pobreza (don Pedro carece de fortuna, aunque quedará triunfador en el terreno del amor y el lenguaje)[28].

Vayamos por partes: es indudable que en ésta y en muchas otras comedias, por no decir en todas, no encontramos casi nunca seres humanos completos, bien perfilados y que dialoguen entre sí con naturalidad. Más bien, lo que se estila es un torneo verbal, una exhibición dirigida antes al auditorio que a los propios contendientes, un punto en el que Larson puede tener cierta razón. Más que un diálogo teatral fluido, a veces nos las habemos un metalenguaje artificioso y un esquema comunicativo en el que el público parece ser otro receptor, a veces interno y a veces externo a la acción, en un ambiguo y enriquecedor vaivén, o en función de algo parecido a aquello que Porqueras Mayo, a otro propósito, definió como *permeabilidad* o contagio[29]. Los apartes y otros elementos metateatrales estarían en ese mismo terreno fronterizo donde la literatura se vuelve especialmente autoconsciente y autorreflexiva. Se trata también de un territorio afín, en cierto modo, al explorado por Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias* de 1609, que, según el mismo Porqueras, se asienta sobre los tres conceptos del *vulgo*, la *comedia* y el arte (2003: 148). De hecho, en nuestro terreno reconocemos a la comedia como tal y al

[27] Castillejo criticó justamente en *La celosa de sí misma* de Tirso los «grandes discursos que no son diálogos (por muy profundas ideas que expongan) y una total falta de verosimilitud o veracidad en los personajes: todos hablan con el mismo tono. Es el inicio de un Tirso monologuista, que desarrollará sus tramas con muñecos y figurines» (2002: 438-439). Sus relevantes comentarios se reducen, sin embargo, a la segunda etapa de la producción tirsiana. Su libro consiste en un vasto repertorio con cientos de resúmenes de comedias de los grandes autores áureos destinado a la práctica teatral.

[28] El debatido final de la obra se dilucida en los vv. 2743-2754.

[29] En «Los prólogos de Cervantes», en su libro de 2003 (114). En ese valioso trabajo el profesor Porqueras describió la *permeabilidad* como el estatuto peculiar que une a los prólogos cervantinos de madurez con las obras prologadas. Sugiero, a mi vez, describir o denominar así también la peculiar situación fronteriza de los parlamentos metateatrales que nos importan aquí.

vulgo en los receptores de la obra, plebeyos o refinados, mientras el propio *Arte nuevo* fungiría como esa instancia axial entre la práctica y la teoría dramáticas.

Maravall, en su libro clásico *La cultura del barroco*, desestimó la idea de un naturalismo ingenuo del arte barroco y destacó los restos de neoplatonismo y de idealismo y, sobre todo, la apertura indirecta o de segundo grado del arte a la realidad (1998: 514-515). Si para el pintor barroco la pintura no era simplemente pintura del natural, tampoco el teatro será natural ni realista, sino que se establecerá una distancia ingeniosa y deliberada, una manipulación esteticista y metateatral dirigida a un auditorio experto en esos efectos[30].

Si la profesora Larson hubiese examinado más comedias, probablemente habría comprobado que esas cuestiones que reprocha a Rojas eran mucho más comunes de lo que ella piensa y no se consideraban entonces precisamente defectos de esas piezas, sino más bien parte de su esencia. En el fondo, se trataba de un tipo de teatro ingenioso que pivotaba sobre el público, al que se hacía partícipe de un debate constante sobre el lenguaje, el estilo y la comedia misma como género, en un juego complejo, sofisticado y metateatral, plenamente barroco. Ese público era interpelado en apartes y guiños que, a nosotros, nos dejarían perplejos, salvo en una *performance* rabiosamente posmoderna, pero que los receptores contemporáneos juzgaban un mecanismo relevante, enormemente atractivo y sin duda un aliciente más del gracioso, personaje fronterizo por excelencia.

Asimismo, aunque en principio no le falta algo de razón a Larson en sus críticas, parece poco lógico exigir de ese dramaturgo o de ningún otro de su tiempo una representación naturalista, psicológica, del ser humano, o un reflejo fiel de su comunicación real. Obviamente, los caracteres no siempre sostienen un fluido diálogo entre ellos, primero porque no son personajes redondos al uso del siglo XXI, segundo, porque su conversación va efectivamente dirigida a sus espectadores casi en la misma medida que a los otros personajes, y tercero, porque su amor y su lenguaje son construcciones estilizadas desde la poesía de cancionero, al menos.

[30] Otro ejemplo quizás aclarará un poco más este punto: en el acto II de *El mayorazgo figura* de Alonso de Castillo Solórzano, el criado Marino asume el papel de un falso figurón culterano y ridículo que cortejará a la dama de forma grotesca. De modo que se acumulan ahí varios niveles de comicidad, pues es el gracioso quien encarna a un presunto figurón, que, a su vez, aparenta ser un pretendiente culterano paródico, en tanto que su dama gongorizará cada vez más. Aunque la obra seguramente no se representó en los corrales, es evidente que su posible público barroco no hubiera desdeñado ese complejo esquema de capas sucesivas de teatro. Sobre el esteticismo barroco, Dámaso Alonso escribió un largo capítulo de un libro importante: *Seis calas en la poesía española* (1951).

El gracioso tampoco es un ser *natural* o verosímil, porque ¿quién estaría dispuesto a contratar a un sirviente burlón y capcioso que remedase nuestros amores con su colega, la fregona? De hecho, su trato familiar y festivo con sus amos, reyes incluidos, fue repetidamente criticado por los detractores del teatro y de la comedia nueva. Sería ingenuo creer que ese mismo lacayo pueda enamorarse, siempre e invariablemente, de una colega no menos graciosa que él y presente al efecto en casi cada una de las tramas.

Del mismo modo, la competencia verbal de los enamorados no atañe tanto a su capacidad de comunicar su amor a otro ser humano, que también, como a la de superar en lirismo y conceptuosidad a los otros galanes de la pieza o a los enamorados precedentes de otras comedias que el público recuerda perfectamente. Sobre la intriga amorosa se acumula un estrato de elaboración literaria: de ahí los recuerdos de Garcilaso, de ahí las bromas metateatrales, los comentarios sobre el estilo, la aparición de pretendientes cultos ridículos y la parodia de su lenguaje, las polémicas anticulteranas en general, etc. La complicidad estética y metateatral del auditorio parece ser más importante que la naturalidad psicológica —de la que se intuía poco o nada entonces— o que el verismo lingüístico, sistemáticamente ignorado. Ni siquiera en el *Examen de ingenios para las ciencias* de Juan Huarte de San Juan hallamos psicología como hoy la entendemos, sino un rudimentario intento de caracteriología humana. Entiendo que es esencial asentar estos principios metodológicos antes de abordar el estudio de un teatro tan ajeno a nuestras convenciones modernas.

Hace bastantes años (2000a, 2000b), discutí también el desenlace de la pieza y su interpretación por la profesora Profeti en su edición de 1984, donde consideraba a don Lucas como el triunfador al final de la obra (46-47). Tanto su paradójica lectura de entonces como la de Larson (1991: 58-59) se me antojan ejemplos equiparables, de lejos y *mutatis mutandis*, a lo que Arellano considera lecturas *tragedizantes* de comedias cómicas[31]. De hecho, Larson subraya un tanto vagamente que Rojas en sus comedias «treats a number of serious issues» (1991: 60). Y es curioso que, aunque cita en sus páginas a varios lingüistas y teóricos de la comunicación, no mencione ningún trabajo sobre la definición de la comedia de enredo o de figurón, lo que nos indica que prefiere atenerse a teorías actuales y descarta las

31 Véase un resumen de sus ideas en su *Historia del teatro* (1995: 131-138) y en su «Excurso: el honor en la comedia de capa y espada» (1988: 45-48). Para una muestra de esas lecturas aparte de las conocidas tesis de Wardropper y Parker, véase McGrady (1981: 17 y 35).

aproximaciones más historicistas, especializadas y pertinentes, al menos a mi entender[32]. Su metodología parece excluir, por lo demás, prácticamente todos los estudios publicados por críticos españoles posteriores a Américo Castro —una referencia casi indispensable todavía en el hispanismo norteamericano—, ignora a estudiosos franceses de la comedia de figurón de la talla de Lanot y Vitse (1976) y esquiva a la propia Profeti, entre muchos otros nombres esenciales[33]. En suma, Larson parece acogerse a la tendencia filosofante y metateórica de buena parte del hispanismo norteamericano contemporáneo, que suele anteponer la crítica post-estructuralista y los metalenguajes críticos a cualquier otra consideración, incluso en terrenos tan ajenos a esas metodologías como son, a todas luces, el teatro clásico español y la literatura del Siglo de Oro en general.

Volviendo a Profeti, a mi modo de ver, el vulgar pragmatismo del figurón don Lucas no lo dignificaba ni lingüísticamente ni desde ningún otro punto de vista ante la audiencia teatral: su vulgaridad es manifiesta desde el comienzo de la obra y queda bien patente en las citas de Carranza arriba aducidas. La pieza lo presenta como un pretendiente incapaz de formular un requiebro o de tratar cortésmente a su prometida, algo imperdonable en ese teatro, en el que sus preocupaciones económicas resultan igualmente ramplonas. No en vano, la misma Profeti lo definió así: «la violencia de las cosas, del dinero [...], la corporeidad grotesca» (1998: xlii). Carecería de sentido y sería del todo inconsecuente, por lo tanto, que Rojas Zorrilla dedicase casi toda la obra a desprestigiar a don Lucas para después, finalmente, adjudicarle el triunfo dramático en el desenlace, como entonces sugería Profeti[34]. A los ojos de un espectador del XVII, el planteamiento mezquino y vengativo del figurón no podía prevalecer sobre la galantería, cortesía y finura de una pareja de enamorados que se aman sinceramente.

Rojas puede estar haciendo un guiño irónico, metateatral y hasta *realista*, pero eso no cambia el estatuto teatral y el ideal social de esa comedia de enredo, por

[32] Vaya por delante que no comparto el entusiasmo de Larson y de otros siglodeoristas norteamericanos por la crítica estructuralista y post-estructuralista para elucidar ni el teatro ni otros géneros áureos. Sinceramente, no acabo de ver cómo De Man, Derrida o Fish puedan aclarar los puntos oscuros de la historia del género dramático o el sentido profundo de unas obras tan distantes y tan convencionales (dentro de una convención histórica de hace siglos). Creo, más bien, en las herramientas filológicas e históricas tradicionales, pero no descarto del todo –y así lo observará el lector– algunas de sus sugerencias e intuiciones más o menos filosóficas o filosofantes.

[33] Compárese su bibliografía metateórica con la muy acuciosa y meditada de la misma Profeti, en su edición más reciente de la obra (1998).

[34] Cfr. O'Connor (2000: 23).

muy figuronesca que sea. Otra cosa es que a los espectadores del siglo XXI nos asalten ciertas dudas desde nuestra época de cinismo e individualismo y acostumbrados como estamos a todo tipo de antihéroes. El presente materialismo individualista no tenía valor alguno en el refinado mundo del teatro áureo. Las preocupaciones económicas eran secundarias en general, siempre que no tocasen al tema o al argumento de la obra, como sucedía en comedias del tipo de *Dineros son calidad, Hombre pobre todo es trazas, El caballero del milagro, Las flores de don Juan* y otras similares de Lope de Vega, por ejemplo.

A la vista de la bibliografía reciente sobre *Entre bobos*, constato que algunos estudiosos, siguiendo las tesis de Profeti, persisten en interpretar bastante seriamente la seriedad sarcástica de don Lucas como una suerte de triunfo teatral. Ante esa suerte de lectura más o menos tragedizante, solemne o vagamente sociológica de nuestra comedia, mantengo mi interpretación inicial (2000a y 2000b) de ese figurón como un personaje esencialmente ridículo por ser justamente figuronesco y, por tanto, un galán *suelto* grosero, materialista, extemporáneo e inadecuado. Me parece, elementalmente, que si Rojas hubiera pretendido adjudicar la victoria final a semejante galán, en primer lugar, no lo habría dibujado como un figurón —un tipo teatral obviamente ridículo y caricaturesco de galán suelto— y, en segundo, lo habría casado indudablemente con la protagonista y no con el fino don Pedro.

Otra cosa es que el dramaturgo toledano, como en otras piezas, juegue irónicamente en nuestra obra con algunas convenciones del género cómico, según observa Sosa en la segunda parte de esta cita de su interesante artículo:

> La lección metateatral se redondea con una amarga admonición. Si hay algún bobo en la comedia, no es precisamente quien visualiza el inevitable fin del amor en un matrimonio deteriorado por las dificultades económicas; si hay bobos fuera de la comedia, serán aquellos que se conformen con una fórmula dramática repetida una y mil veces, hasta la saciedad, rehusando ver, más allá de los límites de la ficción, la pericia teatral de su autor y los alcances ideológicos de la innovación genérica. (2010: 68)

Y aún cabe el argumento de que la concentración cómica —«l'evolution vers la farce avec le triomphe absolu du plaisir comique sur toute autre intention et le retour intensif aux procédés de l'intermède»— y el general *afiguronamiento* de las comedias que aducían los citados Lanot y Vitse en 1976 para la época de Rojas (209)

hayan inducido a éste a dar a *Entre bobos* un peculiar tono más provocador y sardónico, donde el figurón incluso puede intentar amagar un presunto éxito socioeconómico y teatral que no puede serlo según las convenciones de la comedia nueva, evidentemente.

En un terreno ponderado e intermedio parece situarse Arellano en su breve comentario de *Entre bobos*: juzga a don Lucas como un figurón que «no es del todo tonto» y que dirige «buena parte de la acción, sobre todo en el desenlace», pues «no deja de tener cierta grosera inteligencia» (2001: 139). Así es, en efecto: ese carácter averigua sagazmente los devaneos de su prometida, renuncia a ella, no se deja engañar ni por las apariencias ni por su suegro (vv. 2733-2734) y él mismo casa al final a don Luis con su hermana doña Alfonsa (vv. 2766-2768) y sentencia a los protagonistas enamorados a desposarse románticamente y a convivir en la miseria, pues don Pedro es pobre (vv. 2735-2760). Pero esas iniciativas no anulan funcionalmente esa boda final de los amantes, mientras Lucas queda soltero y *suelto*. De hecho, podría decirse que hay dos triunfos: uno, el del figurón, práctico, realista, economicista y ajeno a los esquemas de la comedia amatoria; otro, el del amor de los enamorados, que es, a mi entender, lo que realmente importa en ese mismo género. Rojas juega a confundirnos con un doble desenlace, a dos niveles: uno, dentro de las convenciones teatrales y otro, externo a ellas, meramente económico e historicista, según ha subrayado Profeti. Aun así, discrepo de esa estudiosa en su veredicto de que el grosero don Lucas pueda ser «el verdadero sabio de la situación» (1998: xlvii). Entiendo que aquí el más *sabio* fue Rojas Zorrilla, que logró crear una notable innovación, al retorcer el final de esa comedia y el propio subgénero de figurón, concibiendo a un raro caricato, mal comediógrafo, astuto y casamentero.

En definitiva, en lo que más nos importa aquí, los amantes teatrales de la comedia son habladores y galantes y buena parte de su actividad amorosa consiste en requebrar, debatir, contender, reclamar, rogar, etc. Una idea que el figurón don Lucas confirma a *contrario*, insistiendo, con su característica brusquedad contractual, en que lo que él entiende por *amor*, es decir, el trámite que conduce al matrimonio, sea seco, austero y parco en palabras. Lo que él pretende resolver con intermediarios, recibos y cartas de pago, los demás personajes lo convertirán en un moroso y exquisito cortejo verbal acorde con la realidad estilizada de la comedia.

A mayores, solamente ese figurón excéntrico asocia la castidad con el laconismo, contraviniendo las reglas no escritas del género. Hallamos en *Entre bobos* una escala que va desde el silencio hasta el exceso verbal: el extremo más lacónico

es el del sumarísimo don Lucas, capaz solamente de redactar una grotesca declaración de amor (v. 381) y una carta de pago llena de legalismos (v. 515), o de ordenar a don Pedro, más hábil que él —y aquí se contradice ridículamente, como presunto dramaturgo aficionado– que requiebre a su dama en su nombre. Los enamorados exhiben una elocuencia positiva, con sus finezas y requiebros, y, por último, el pedante don Luis, aunque en un principio aparece como balbuciente o cortante, después se excederá verbalmente y rozará la charlatanería incomprensible, extralimitándose en sus *vocablos de estrado*.

Para deleite de los espectadores, en este curso abreviado (y a ratos irónico) de refinamiento verbal que es *Entre bobos*, tanto el figurón como el galán suelto serán pésimos alumnos, uno por defecto y el otro por exceso. Únicamente Isabel y su amado aciertan al modular su lenguaje galante, sin caer ni en la sequedad vulgar ni en la entrecortada *bachillería*. No es menos decisivo que el concepto de amor de don Lucas difiera cómicamente del de los verdaderos enamorados de la obra y del resto de enamorados positivos del teatro del XVII, puesto que él confunde claramente ese vínculo con una formalidad casi comercial y una propiedad legal, sin duda arraigadas históricamente —pienso, por ejemplo, en el compromiso de matrimonio de Mateo Alemán en 1568—, pero en absoluto teatrales ni literarias.

Por último, el hecho de que Rojas se permitiera esta compleja y sutil exposición del problema del estilo nos indica hasta qué punto el *senado* teatral hilaba fino en estas cuestiones, distinguiendo varios niveles de naturalidad —siempre dentro del artificio—, de pedantería o de adecuación estilística, y hallando el punto justo entre el silencio y el habla amorosa perfecta[35]. La prueba de la complicidad de la audiencia es justamente el tono irónico y metateatral que tiñe todos los pasajes citados.

En conclusión, es evidente que carecemos, aún hoy, de estudios sistemáticos del lenguaje de las comedias y, en especial, del léxico del cortejo y del peculiar fraseo amoroso petrarquista. Parece lógico abordar esa tarea lexicográfica y conceptual a partir de un corpus relativamente homogéneo de piezas de capa y espada, aunque en este artículo me haya fijado en dos casos un tanto excéntricos de comedias de figurón, en las que los códigos amorosos son justamente la piedra de toque de tales personajes.

Rojas Zorrilla compuso un teatro relativamente abundante, en cierta medida problemático y autorreflexivo por momentos. En especial, *Abrir el ojo* y *Lo que son*

[35] Cfr. Mata (2010).

*mujeres* contravienen en alguna medida los presupuestos de la comedia amatoria. Las muchas rarezas de ésta última obra incluyen una verdadera deconstrucción del habla y los códigos amorosos de moda, con algunos parlamentos muy expresivos, aunque no exentos de contradicciones.

*Entre bobos anda el juego* presenta, en cambio, un cuadro más sutil y convencional, en el que menudean los comentarios estilísticos y metateatrales, a menudo contradictorios entre sí. Para empezar, el grado de competencia en el galanteo y la lengua amorosa caracteriza respectivamente a los tres pretendientes de la dama protagonista: mientras don Pedro aparece como el más equilibrado y don Luis resulta intolerablemente redicho, la mayor torpeza expresiva y galante define al figurón. Rojas convierte a don Lucas del Cigarral en el verdadero eje sobre el que pivota el debate *meta-estilístico* en la obra, puesto que se presenta, a la vez e incongruentemente, como un *anti-galán* balbuciente, un dramaturgo aficionado y un consumado leguleyo. Además, ese enamorado fallido, verdadero campeón de la vulgaridad y lo *extrateatral*, evocará repetidamente los matrimonios arreglados y la mediocridad de la vida marital y comparará las filigranas petrarquistas con un alimento popular[36].

Con todo, Rojas expone sus críticas estilísticas sin preocuparse excesivamente por mostrar un criterio fijo o unívoco, interesado como está en divertir a sus espectadores con un repertorio de caricaturas, desde un cortesano atildado hasta un botarate provinciano que escribe teatro a ratos perdidos y que después no sabe requebrar a una dama.

No cabe duda de que el público se recreaba en esos juegos intelectuales y metateatrales, que transformaban el escenario en una *tertulia*, y es evidente que seguía con interés los debates sobre la etiqueta amorosa y verbal, que habían terminado por convertirse en materia dramática por sí mismos. Al parecer, la autorreflexión y la *literaturización* de la escena empezaron con el último Lope, hacia 1625-1630, una vez que la audiencia se había refinado, intelectualizado e incluso *cortesanizado* bastante, como analiza Profeti en su excelente síntesis inicial de 1998 (ix-xx). Diez o doce años después, Rojas puede presentar ya productos tan sofisticados como las piezas examinadas aquí, que muestran a las claras la complicidad entre el dramaturgo toledano y su público más fiel, alto o bajo. No proclama *odi profanum vulgus*,

[36] Propongo el concepto de lo extrateatral para denominar precisamente esas irrupciones más o menos controladas de materiales realistas que contrastan abruptamente con la ilusión teatral. En cierto modo es eso que Profeti definió, en frase ya citada, como «la violencia de las cosas, del dinero» (1998: xlii).

sino que incluye sutilmente a todos en su obra, al hacer a los criados y donaires debatir aguda e hipercríticamente el habla de sus señores y ventilar cuestiones de estilo ante el *ilustre* senado.

Todo ello pone de relieve la trascendencia de las cuestiones verbales y estilísticas en un teatro fuertemente discursivo y artificial, hasta el punto de confirmar que los personajes, y hasta las obras, se sustentaban, sobre todo, en su lenguaje y, a menudo, también en su metalenguaje y en su capacidad de autorreflexión. En un estadio de madurez irónica del género cómico, Rojas Zorrilla convierte su pieza en una fina autoparodia y hasta en una *anatomía* o disección de su propio teatro.

Aunque, para sorpresa de los especialistas modernos, el toledano puede deconstruir su arte en una mueca cínica, entiendo que una golondrina no hace verano y que no procede extrapolar las ironías de Rojas en *Entre bobos* ni al resto de su teatro más convencional ni al género cómico en sí, puesto que, finalmente, todas sus insinuaciones críticas y sus parodias estilísticas concluyen en un final lógico de comedia de enredo, a despecho de las especulaciones de una parte de la crítica actual.

Otra cosa sería ir todavía más allá y suponer, con Rodríguez Puértolas, que el cristiano nuevo alienado Rojas se vengaba sutilmente de la cultura establecida al poner en entredicho el canon lírico afianzado en la comedia áurea desde el siglo precedente. Tal conjetura, que podría aventurarse, no sin riesgo, sobre sus tragedias, no parece tan verosímil en los dos juguetes cómicos estudiados aquí, la provocativa y entremesil *Lo que son mujeres* y la magnífica y compleja *Entre bobos anda el juego*. Con todo, no deja de ser interesante y polémica la torsión a la que Rojas somete al subgénero figuronesco, con la creación de un figurón poeta, astuto, resolutivo y ciertamente contradictorio. Como tantas veces se ha comentado, el toledano no pierde ocasión de remozar, a veces de un modo sorprendente, el teatro contemporáneo.

Por lo demás, sólo quedaría averiguar algo más acerca de la recepción de esas dos comedias en los escenarios del XVII y confirmar si los espectadores, a menudo palaciegos, de su teatro disfrutaban efectivamente de los desahogos críticos aquí comentados.

## Obras citadas


Abel, Lionel, *Metatheatre: a New View of Dramatic Form*, Nueva York, Hill and Wang, 1963.

Alonso, Dámaso, *Seis calas en la poesía española (prosa, poesía, teatro),* Madrid, Gredos, 1979 [1951].

Alviti, Roberta, «Rojas Zorrilla entre clasicidad y originalidad: el caso de *Los encantos de Medea*», *Anuario Calderoniano*, 13, 2020, págs. 61-94.

*Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro,* ed. de Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

Aparicio Maydeu, Javier, «Lenguaje, estilo y técnicas dramáticas», en Javier Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2006, I, págs. 1103-1116.

Arellano, Ignacio, introd., *No hay burlas con el amor* de Pedro Calderón de la Barca, Pamplona, EUNSA, 1981.

—, ed., *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 1984.

—, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *La comedia de capa y espada, Cuadernos de teatro clásico*, 11, 1988, págs. 27-49.

—, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, 1994, págs. 103-128.

—, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

—, *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Laberinto, 2001.

Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965.

Azaustre Galiana, Antonio, «La invención de conceptos burlescos en las sátiras literarias de Quevedo», *La Perinola*, 3, 1999, págs. 23-58.

Beltrán, Vicenç, *Amar en la corte: amor y matrimonio en la sociedad estamental*, *Libros de la corte*, 22 (2021).

Brioso Santos, Héctor, «Comentarios al desenlace de *Entre bobos anda el juego* de Francisco Rojas Zorrilla», *Castilla. Estudios de Literatura*, 25, 2000a, págs. 43-60.

—, «Nuevas consideraciones acerca del final de *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas Zorrilla: la estructura de la comedia y las convenciones del género», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, 3, 2000b, págs. 5-24.

Castillejo, David, *Ochocientas comedias del Siglo de Oro para uso de actores y lectores,* Madrid, Ars Millenii, 2002.

Castillo Solórzano, Alonso de, *El mayorazgo figura*, ed. de Ignacio Arellano, Barcelona, PPU, 1989.

Cattaneo, María Teresa, «Los desenlaces en el teatro de Rojas Zorrilla», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 2000, págs. 39-53.

*La comedia de capa y espada, Cuadernos de teatro clásico*, I (1988).

*La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (1997)*, coords., Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.

*Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, dirs. Frank P. Casa *et al.,* Madrid, Castalia, 2002.

*Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular: siglos XI al XX*, coords., Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala, Madrid, Tuero, 1992.

Eiroa, Sofía, «Las protagonistas femeninas de Rojas Zorrilla: *Lo que son mujeres*», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico*, ed. de Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, págs. 121-132.

Fernández Gómez, Carlos, *Vocabulario completo de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1971.

Fucilla, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960, págs. 250-251.

González, Aurelio, «La palabra y el gesto de amor en Lope», *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega,* ed. de Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, págs. 85-107.

González Cañal, Rafael, «La transmisión impresa del teatro de Rojas Zorrilla», *Lectura y signo*, 2, 2007, págs. 217-236.

—, «Desenlaces trágicos en el teatro de Rojas Zorrilla», coord. de Ignacio Arellano Ayuso y Juan Antonio Martínez Berbel, *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, Nueva York, IDEA, 2013, págs. 85-100.

Hutcheon, Linda, «Ironía, sátira, parodia: una aproximación pragmática a la ironía», en AAVV., *De la ironía a lo grotesco en algunos textos literarios Hispanoamericanos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1981, págs. 173-193.

—, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nueva York, Methuen, 1985.

Julio, María Teresa, «Hiperdramatismo en Rojas Zorrilla: ¿innovación o con- tinuidad?», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 2000, págs. 179- 208.

Lanot, Jean Raymond; Vitse, Marc, «Eléments pour une théorie du figurón», *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-bresilien*, 27, 1976, págs. 189-213.

Larson, Catherine, *Language and the Comedia: Theory and Practice*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1991.

—, «Lengua», en Frank Casa *et al., Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002.

López Gutiérrez, Luciano, «La parodia de la poesía amorosa culta en quevedo: el romance XLI», *Rilce*, 17-2, 2001, págs. 225-232.

MacCurdy, Raymond R., *Francisco de Rojas Zorrilla and the tragedy*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1958.

Manero Sorolla, María Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.

Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1998.

Mata Induráin, Carlos, «'Mirar los ojos y callar los labios': la retórica del silencio en *No hay cosa como callar*», *Otro Calderón. Homenaje a Mª Teresa Cattaneo*, coords. Alesandro Cassol y Juan Mª. Escudero Baztán, *Anuario calderoniano*, 3, 2010, págs. 259-274.

—, «La sociedad española en *El amor al uso*, de Antonio de Solís (1)», *Ínsula barañaria*, 10-11-2017. https://insulabaranaria.com/2017/11/10/la-sociedad-espanola-en-el-amor-al-uso-de-antonio-de-solis-1/ (consultado: 30-9-22).

McGrady, Donald, introd., *La francesilla* de Lope de Vega, Charlottesville, Virgnia, Biblioteca Siglo de Oro, 1981.

Menéndez Pidal, Ramón, «El lenguaje de Lope de Vega», en *El padre las Casas y Vitoria, con otros temas de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Espasa, 1958, págs. 92-121.

—, *La lengua castellana en el siglo XVII*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991 [¿1941?].

—, «Literalización del habla común», en *España en su historia*, Madrid, 1957, II, págs. 524-539.

—, *El siglo del Quijote*, Madrid, Espasa, 1996.

—, *Historia de la lengua española,* Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2005.

Newels, Margarita, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis, 1974.

O'Connor, Thomas Augustine, *Love in the Corral. Conjugal Spirituality and Anti-theatrical Polemic in Early Modern Spain,* Nueva York, Peter Lang, 2000.

Oleza, Joan, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», ed. de Ignacio Arellano *et al*, *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger, 1994, págs. 235-250.

Pallarés, Berta, ed., *Desde Toledo a Madrid* de Tirso de Molina, Madrid, Castalia, 2001.

Parker, Alexander A., *La filosofía del amor en la literatura española de 1480–1680*, Madrid, Cátedra, 1986.

Di Pastena, Enrico, introd. y ed., *El desdén, con el desdén* de Agustín Moreto, Barcelona, Crítica, 1999.

Pedraza Jiménez, Felipe B., «*Abrir el ojo* de Rojas Zorrilla bajo el antiguo régimen», *Criticón*, 87-89, 2003a, págs. 637-648.

—, «Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico», en Pedraza Jiménez, Felipe B., Rafael González Cañal y José Cano Navarro, eds., *Toledo: entre Calderón y Rojas, IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca,* Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003b.

—, «Los ingredientes trágicos del enredo cómico: el caso de Rojas Zorrilla"», *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007a, págs. 31-49.

—, «La comedia española como yuxtaposición de estilos. El caso de Rojas Zorrilla», *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007b, págs.109-124.

—, «Variantes del galanteo en Rojas Zorrilla», *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007c, págs. 137-157.

Pedraza Jiménez, Felipe B., y Rodríguez Cáceres, Milagros, *Manual de literatura española, IV. Barroco: teatro*, Pamplona, Cénlit, 1981.

—, introd. y ed., *Donde hay agravios no hay celos. Abrir el ojo* de Francisco de Rojas Zorrilla, Madrid, Castalia, 2005.

Penas Ibáñez, Azucena, «Lope de Vega y el lenguaje metasemémico del amor», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro,* ed. de, Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, págs. 109-128.

Periñán, Blanca, «Deformación risible del culteranismo en la lengua de los graciosos», en «*Culteranismo*» *e teatro nella Spagna del seicento*, ed. de Laura Dolfi, Roma, Bulzoni, 2006, págs. 79-100.

Porqueras Mayo, Alberto, *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro,* Alcalá, CEC, 2003.

Profeti, Mª. Grazia, ed., *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas Zorrilla, Madrid, Taurus, 1984.

—, «Comedia al cuadrado, espejo deformante y triunfo del deseo», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, págs. 51-60.

—, *Entre bobos anda el juego*, ed. de Mª. Grazia Profeti, Barcelona, Crítica, 1998.

Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, ed. de José M. Blecua, Madrid, Castalia, 1999.

Rodríguez-Puértolas, Julio, «Alienación y realidad en Rojas Zorrilla», *Bulletin hispanique*, 69.3-4, 1967, págs. 325-346.

Rojas Zorrilla, Francisco de, *Donde hay agravios no hay celos. Abrir el ojo*, ed. de Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez, Madrid, Castalia, 2005.

—, *Entre bobos anda el juego*, ed. de Mª. Grazia Profeti, Barcelona, Crítica, 1998.

—, *Lo que son mujeres, Obras completas, vol. IV: Segunda parte de Comedias*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael Rodríguez Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2012.

*Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del I Curso sobre teoría y práctica del teatro,* Granada, Universidad, 2003.

Roso Díaz, José, «Las palabras del enredo: el léxico del engaño en la obra dramática de Lope de Vega», *La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (1997)*, coords., Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal,

Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, págs. 97-108.

Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza, 1967.

Salembien, Léontine, «Le vocabulaire de Lope de Vega (suite)», *Bulletin hispanique*, 35.1, 1933, págs. 51-69.

Sánchez Robayna, Andrés, «Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)», *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, 18.6 (108), noviembre-diciembre 1982, págs. 63-70.

Sosa, Marcela Beatriz, «*Entre bobos* (no) *anda el juego*: convenciones genéricas, metateatro y efecto de recepción en la comedia de Rojas Zorrilla», *Castilla. Estudios de Literatura*, 1, 2010, págs. 60-71.

Vega, Lope de, *Obras de Lope de Vega*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Galo Sáinz, 1930, vol. XIII.

Weber de Kurlat, Frida, «La expresión erótica en el teatro de Lope de Vega. El caso de *Fuenteovejuna*», *Homenaje a José Manuel Blecua: ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid, Gredos, 1983, págs. 673-688.

# LOPE Y EL CIERRE TEATRAL DE 1621

Jesús GÓMEZ
Universidad Autónoma de Madrid (España)
jesus.gomez@uam.es

Recibido: 29 de junio de 2022
Aceptado: 28 de octubre de 2022
https://doi.org/10.14603/10B2023

RESUMEN:

A la muerte de Felipe III en marzo de 1621, el cierre de los teatros tuvo una escasa duración, ya que las representaciones se reanudan entre mayo y julio de ese mismo año. Este artículo analiza la interrupción teatral durante el cambio de reinado, cuando las comedias de Lope de Vega todavía predominaban en los escenarios.

PALABRAS CLAVE:
Lope de Vega; Felipe III; cierre teatral; 1621.

# Lope and the 1621 Theatrical Ban

ABSTRACT:

On the death of Philip III in March 1621, the theaters were closed for a short time since the performances resumed between May and July of the same year. This article analyzes the situation of theatrical suspension during the change of reign when the Lope de Vega comedies still predominated on the stage.

KEYWORDS:

Lope de Vega; Philip III; Theatrical Closure; 1621.

CC BY NC SA

Desde que los teatros estables habían hecho su aparición en las últimas décadas del siglo XVI, el cambio de reinado resultaba funesto en general para las representaciones teatrales porque, a la muerte de los miembros de la familia real o del propio monarca, solían cerrarse en señal de luto los corrales de comedias y suspenderse toda actividad teatral. Ocurrió tras el fallecimiento de Felipe II, cuando se prolongó en mayo de 1598 el luto que se había iniciado casi un año antes por el fallecimiento en Turín de su hija Catalina Micaela. De nuevo en 1644, a la muerte de la primera esposa de Felipe IV, Isabel de Borbón, se suspendió la actividad teatral, prolongándose el cierre desde 1646, tras la grave crisis sucesoria causada con el fallecimiento del príncipe Baltasar Carlos[1]. Se originó entonces «el cierre más largo de la historia de la *comedia*» hasta 1651, si bien, a la muerte de Felipe IV en 1665, otra vez se cerraron los teatros públicos «durante más de un año y no hubo nuevos montajes espectaculares en la corte durante casi cinco años» (McKendrick, 1994: 221 y 247).

Los periódicos cierres también estaban relacionados con la controversia sobre la licitud de las representaciones teatrales. Aunque sus detractores aprovecharon para intensificar los ataques durante los periodos de crisis, según matiza Josef Oehrlein, «Los argumentos de los enemigos del teatro nunca fueron causantes directos de las prohibiciones mismas. Siempre hubo un motivo externo, como, por ejemplo, la muerte de miembros de la Casa real o, incluso, la del mismo Monarca» (1993: 207-208). Al mismo tiempo, la suspensión de la actividad teatral era una muestra colectiva de dolor que indicaba la relevancia social que había adquirido este tipo de espectáculos ya que, por su creciente éxito popular y el atractivo que se extendía sobre el estamento nobiliario y la realeza, su prohibición constituía un acto punitivo, al purgar los pecados de la comunidad en los momentos históricos de incertidumbre para la Monarquía Hispánica.

En contraste con la crisis de los años cuarenta, cuando se mantiene el cierre teatral durante el periodo más prolongado de tiempo, a la muerte de Felipe III apenas hubo interrupción, de manera que las siguientes consideraciones intentarán ofrecer una posible explicación sobre este hecho, donde confluyen diversos factores históricos, políticos y culturales, teniendo en cuenta el éxito del que disfrutaba entonces el modelo teatral inaugurado por Lope. Durante la década de los veinte, se

[1] También la muerte de Margarita de Austria, la esposa de Felipe III, «en 1611 puso fin a las representaciones cortesanas en presencia del rey durante dos años» (McKendrick, 1994: 225).

había consumado el triunfo de la comedia nueva que había comenzado a finales de la centuria anterior, con el comediógrafo madrileño situado a la cabeza de la producción teatral: «fraguó y lideró el nuevo teatro […]. Y, sobre todo, el Madrid del XVII fue la ciudad de la nueva tragicomedia, de sus dramaturgos, de los actores, de las compañías reales y del teatro cortesano» (Rey Hazas, 2008: III, 651).

Políticamente, tras los cuarenta días de luto obligados por la repentina muerte de Felipe III acaecida el día 31 de marzo de 1621 cuando contaba apenas cuarenta años, y después de las ceremonias funerarias, se mantuvo la continuidad dinástica sin ningún tipo de interregno. Cierto que el fallecimiento del monarca había provocado «un verdadero terremoto en la corte madrileña», como consecuencia del relevo de los nuevos validos, Baltasar de Zúñiga primero, desde abril de 1621 hasta octubre de 1622, ya que su sobrino Olivares vendría a continuación, durante el «*impasse* causado por el luto de la Corte» (González Cuerva, 2012, 457 y 483)[2]. La intrigas palaciegas y las negociaciones con las potencias rivales, como la del Tratado de Madrid firmado con Francia el día 25 de abril de 1621 por la cuestión de la Valtelina a instancias de su embajador, el Maréchal de Bassompierre, o la inminencia de la reanudación del guerra de Flandes al inicio de la guerra de los Treinta Años, propiciaban la instrumentalización de celebraciones rituales y espectáculos, no solo teatrales, como la ejecución pública de Rodrigo Calderón, ajusticiado en la plaza Mayor a 21 de octubre. Un evento que conmocionó a la villa y corte despertando un enorme interés en las relaciones de sucesos, que «narran con todo detalle lo que pasa en la corte desde la muerte de Felipe III hasta finales de año» (Pena Sueiro, 2016: 261; y Martínez Hernández, 2009).

Al celebrarse las honras y exequias fúnebres que congregaban a la comunidad en torno a la figura del rey muerto, pero también del rey vivo que personificaba la continuidad dinástica, la corte se convertía en un escenario fúnebre. Resulta significativo que la exhibición del cadáver del monarca se produjera en el *salón grande* (luego conocido como *salón dorado*) del Alcázar, utilizado también para la representación de las comedias. El público de la ceremonia, por tanto, se convertía en espectador antes del traslado definitivo del cadáver al panteón del monasterio de El Escorial, acompañado del espectacular cortejo: «Los súbditos estaban de luto, se suspendían las fiestas públicas por espacio de cuarenta días y a la muerte del rey

[2] Por su parte, Antonio Feros se refiere al modelo habitual durante el cambio de reinado, sin ceremonia de coronación del nuevo monarca y sin «ningún tipo de interregno en el que el nuevo rey fuese todavía un "rey durmiente" teniendo que esperar hasta que la majestad real abandonase el cuerpo de difunto» (2002: 109).

imponía vestir de luto a todas las capas de la sociedad durante seis meses» (Gómez Requejo, 2014: 262)[3].

Felipe III casualmente había fallecido en cuaresma, cuando se suspendían las representaciones teatrales, si bien el monarca había obtenido una dispensa con el fin de que continuasen las comedias, para entretener a Bassompierre durante su embajada (McKendrick, 1994: 226). Después de finales de marzo se suspenderían las representaciones teatrales que, según Casiano Pellicer, en su *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, originalmente publicado en 1804, se habrían reanudado cuatro meses después, como afirma apoyándose en un testimonio coetáneo: «se cerraron los corrales, o se suspendió la representación de las comedias, hasta 28 de julio del mismo año» (1975: 115). El testimonio mencionado proviene de un códice de la Biblioteca de Palacio (Est. H. Cod. 97, fol. 84), donde se alude a una representación identificada con la comedia de Lope *Dios hace reyes*.

La noticia fue recogida, un siglo después, por Hugo A. Rennert: «On March 31, 1621, Philip the Third died, the theaters were closed, and all representations were suspended until July 28, not a castanet being heard at the performance of the *auto* of that year», aunque también se hace eco de un possible adelanto para el reinicio de la actividad teatral, «the theaters were closed only till May 9, 1621» (1909: 54 y 229). Precisamente en una carta del mismo Lope, datada en Madrid entre los días 12 y 16 de mayo de 1621, dirigida a don Diego Félix de Quijada y Riquelme dándole nuevas de la corte, alude las honras fúnebres por Felipe III celebradas a principios de mayo y a la posterior entrada ceremonial del «efebo príncipe», siendo aclamado como rey el día 9: «La comedia es tan cerca, que se han dado fiestas del Corpus a los autores y se hacen carros y aderezan corrales» (Carreño, 2018: 581).

El pasaje citado de la carta parece referirse no solo a los preparativos del Corpus, para los que ya se había prevenido a los *autores*, como se denominaba entonces a los directores de las compañías teatrales, pues alude también al hecho de la proximidad de la comedia. Sea como fuere, resulta evidente tanto el protagonismo de

[3] En su estudio clásico, afirma Javier Valera: «Toda diversión pública o algazara quedaba rigurosamente prohibida por espacio de cuarenta días, que es la duración del luto oficial»; y «Desde Felipe III, en 1621, hasta María Luisa Gabriela de Saboya, en 1724, todos los reyes y reinas se expondrían en este lugar (…). En la vida cortesana, el *salón grande* servía para representaciones teatrales y otras fiestas; aquí se celebraban también las recepciones de visitantes importantes y la comida pública del rey» (1990: 33 y 83).

Lope en el panorama teatral del momento, como la escasa duración del cierre obligado por el luto. A diferencia de lo sucedido en el caso del fallecimiento de su padre en 1598 y de su hijo en 1665, en 1621 no osaron «alzar la voz los enemigos del teatro», como afirma Emilio Cotarelo en su estudio clásico sobre la controversia teatral cuando explica esta continuidad por «la afición que a los recreos de la escena mostró su sucesor Felipe IV» y por el triunfo del que durante esos mismos años disfrutaba el modelo teatral lopesco, «sólidamente consagrado» (1997: 22).

El predominio de Lope sobre la escena de los años veinte sería uno de los factores, junto con la afición de la familia real hacia el teatro, que podrían haber condicionado la escasa duración del cierre tanto del teatro cortesano como del comercial, ya que suele diferenciarse en los estudios teatrales por el lugar de su puesta en escena el teatro representado en la corte: «The typical court stage», cuya práctica escénica se acrecienta de manera progresiva durante el siglo XVII, y el teatro comercial o público: «public theatre», de acuerdo con las respectivas denominaciones de N. D. Shergold (1967: xxv) en su clásica *History of the Spanish Stage*. La anterior diferenciación, sin embargo, no excluye la síntesis entre ambas prácticas escénicas, según el planteamiento de Joan Oleza en un artículo básico todavía para definir la comedia nueva, o comedia barroca, como simbiosis de una práctica de carácter popular y otra de carácter cortesano: «Su primera cristalización se da en la escuela valenciana, con un peso específico muy importante, todavía, de la tradición cortesana. La segunda cristalización será, indudablemente, la de Lope, que le incorporará toda su vocación populista» (1984: 12).

En los estudios actuales sobe el teatro áureo, al mismo tiempo que se diferencia entre sus vertientes popular y cortesana, se pone de relieve la estrecha conexión entre ambas por el continuo trasvase, desde el corral a la corte, del repertorio habitual en las compañías de actores. Su profesionalización motiva que los mismos representantes puedan representar en palacio el repertorio habitual de los corrales en las denominadas representaciones *particulares*, como era conocido este tipo de teatro cuya puesta en escena tenía lugar también en el espacio cortesano. Y viceversa, podían adaptarse también para su representación en el corral de comedias las espectaculares producciones teatrales concebidas en principio para la corte, como *El premio de la hermosura*, compuesta por Lope de Vega para ser escenificada el 3 de noviembre de 1614 en la villa ducal de Lerma, en cuya representación intervinieron actores aficionados de la corte entre los que destaca la presencia de la infanta Ana de Austria y su hermano, el joven príncipe Felipe en el papel de Cupido.

Al comparar las modificaciones de la representación cortesana de Lerma, según la correspondiente *Relación*, y la versión impresa de la misma comedia en la *Parte* XVI de Lope de Vega publicada en 1621, afirma Shergold también: «In the printed version, however, the play has undergone some fairly substantial changes, probably designed to make it suitable for performance in the corrales», cuando recuerda las diferencias en el ámbito cortesano entre «the big spectacle play acted by courtiers», como *El premio de la hermosura*, y las comedias *particulares* representadas en la corte: «by professional companies, hired to perform plays from their repertoire for the private amusement of the King, the court, and, when the occasion demanded it, their guests» (1967: 254 y 261).

En paralelo a lo que ocurría con las representaciones populares en los corrales de comedias, la práctica escénica cortesana había alcanzado desde comienzos de siglo una gran relevancia social, especialmente con el gobierno del duque de Lerma. Como haría más tarde Olivares con el monarca sucesor, el valido supo utilizar como instrumento de control político la afición de Felipe III hacia el teatro nada más iniciarse su reinado cuando organizó en 1599, el mismo año de su nombramiento como duque de Lerma, las fiestas de Denia en las que colaboró Lope de Vega como comediógrafo famoso y parte del séquito del marqués de Sarria, futuro conde de Lemos. Durante los festejos que continuaron en Valencia por la celebración de la boda del rey con Margarita de Austria, Lope también intervino bajo su mecenazgo en las celebraciones, evocadas en un auto que, con el título *Bodas entre el alma y el amor divino*, fue luego incluido al final del libro segundo de *El peregrino en su patria* (1604). Sin embargo, Lope, quien no siempre mantuvo buenas relaciones con el de Lerma, no intervino en la fiesta cortesana posterior de 1617, cuando se representó, de nuevo en la villa ducal, esta vez *El caballero del sol* de Vélez de Guevara.

La habilidad del valido de Felipe III para organizar entretenimientos festivos supuso el comienzo de una nueva época de espectáculos, muy bien recibidos en la corte: «La nobleza aficionada a consumir todo tipo de espectáculos festivos y entretenimientos, halló en el control del ocio un recurso indispensable de su crédito cortesano» (Martínez Hernández, 2017: 57)[4]. Ciertamente hubo antecedentes de la práctica escénica cortesana que pueden remontarse hasta finales del siglo XV, como ha estudiado Teresa Ferrer en sucesivos trabajos desde su tesis doctoral de 1987,

[4] En el mismo volumen, se refiere Williams (2007) al «estilo nuevo de gobernar» que implica el valimiento del Duque de Lerma para las representaciones y espectáculos cortesanos que auspicia, desde las fiestas de Denia de 1599.

pero existe un punto de inflexión desde comienzos del XVII cuando «las noticias sobre representaciones ante la nobleza cortesana comienzan a proliferar» (Ferrer Valls, 1993: 29; y Ferrer Valls, 1991). Después de las representaciones de Lerma, la trayectoria ascendente de la práctica escénica cortesana se consolida y se hace más espectacular todavía con el cambio de reinado.

Durante la época de Felipe IV llegaron a la corte, para organizar representaciones cortesanas, muy espectaculares desde el punto de vista escenográfico, los ingenieros italianos Julio César Fontana en 1622, Cosme Lotti en 1626 y, más tarde, Baccio del Bianco en 1651. No por casualidad, supuso un hito del teatro cortesano la espectacularidad de las fiestas de Aranjuez celebradas en mayo de 1622, organizadas con la ayuda de Fontana precisamente, para inaugurar las representaciones palaciegas del nuevo reinado, con motivo del decimoséptimo cumpleaños del flamante monarca, quien poco más de un año antes había sido coronado tras la muerte de su padre. Se había preparado para conmemorar el evento la representación de dos comedias en los jardines de Aranjuez: *La gloria de Niquea* del conde Villamediana, inspirada en la tradición caballeresca del *Amadís de Grecia*, y *El vellocino de oro*, de ambientación mitológica, compuesta por Lope de Vega.

La espectacular puesta en escena que hizo el italiano Fontana para *La gloria de Niquea* es conocida por la *Relación* que compuso Antonio Hurtado de Mendoza de la fiesta cortesana, en cuya representación intervinieron las damas de la reina y la propia Isabel de Borbón con la infanta. En otra cuadrilla también actuaron para representar la comedia de Lope las damas de la reina encabezadas por Leonor de Pimentel, aunque su puesta en escena, uno o dos días después, fue interrumpida por un desgraciado incendio[5]. A doña Leonor, hermana de Antonio de Monroy, le había dedicado Lope también su colección *La Filomena*, cuyo privilegio de impresión es del mes de junio, casi tres meses después de la muerte de Felipe III, ya que había convertido a la entonces influyente dama de Isabel de Borbón en la destinataria de la misma fábula mitológica y del poema que, a continuación, abre la segunda parte del volumen.

El nuevo contexto histórico tras el cambio de reinado explica, como pone de relieve Florence D'Artois, «los cambios que el Fénix operó en los textos liminares de *La Filomena*, también publicada en 1621, y por los que sustituyó a López de

[5] Con el comienzo del reinado de Felipe IV, estudia Ferrer Valls (1996) la aparición de un tipo de comedia mitológica cortesana diferenciado de la comedia mitológica concebida para el corral. De «espectáculo palaciego de corta extensión» es calificado *El vellocino de oro* por Martínez Berbel (2003: 271), ya que «se aparta, sin duda, del resto de la producción dramática lopesca de tema mitológico».

Aguilar, el dedicatario inicial de la miscelánea, por una persona particularmente influyente en la nueva Corte, la dama de la reina, Leonor de Pimentel» (2009: 307). Aunque son hechos bien conocidos, su coincidencia en estos años veinte supone el predominio de la escritura de Lope de Vega no solo en la práctica escénica del corral de comedias, sino en la cortesana, cuando el comediógrafo madrileño tomaba posiciones siempre en busca de mecenazgo. En los versos de *La Filomena* precisamente tiene lugar el debate poético entre la protagonista epónima de la fábula mitológica y el Tordo, que simboliza su autodefensa frente a los ataques que había sufrido cuatro años atrás, por parte de Torres Rámila: «¡Oh mísero gramático,/ solo en acentos y oraciones prático!», cuando menciona también sus comedias: «Mas haced reflexión en la memoria/ de novecientas fábulas oídas/ por toda España (…)» (Blecua, 1989: vv. 773-774 y 1360-1261), con cuyo éxito popular en los corrales de toda España apabulla a su contendiente.

A diferencia del repertorio habitual de comedias, en las representaciones cortesanas como la de *El vellocino de oro*, adaptada quizá a partir de una versión previa destinada al corral de comedias, la importancia de la construcción de la intriga teatral estaba con frecuencia supeditada a su espectacularidad, eventualmente con acompañamiento musical, enriqueciendo su puesta en escena con efectos especiales: «Ahora se le añaden los requisitos del asombro: un carnero dorado sobre ruedas, peñascos que se abren para dejar salir a maravillosos animales (un delfín de plata con una ninfa en él caballera), templos, nubes volantes» (Arellano, 1998: 344-345)[6]. Enlaza el teatro cortesano con las tradiciones festivas caballerescas, como el torneo, el baile de disfraces y otras celebraciones rituales propias de la nobleza con las que conecta por la fastuosidad de su puesta en escena, muy diferente a la austeridad escenográfica del corral.

En su *Relación* de las fiestas de Aranjuez, quien sería conocido con el sobrenombre de «El discreto en palacio», Antonio Hurtado de Mendoza, luego beneficiario de una provechosa carrera cortesana bajo la protección de Olivares, califica la representación caballeresca de Villamediana como *invención* para diferenciarla de las comedias más del gusto del vulgo: «Estas representaciones, que

[6] Sin embargo, para Sánchez Aguilar (2010: 154), «cuesta creer que un hombre tan creativo como el Fénix de los Ingenios agraviase a la familia real ofreciéndole para una fiesta tan grande como la de Aranjuez una refundición de una comedia vieja. A mi entender, es más probable que Lope escribiera dos obras distintas sobre el mismo asunto: una para los corrales, compuesta antes de 1618 y hoy perdida, y otra para las fiestas de Aranjuez, que deberíamos datar en 1622».

no admiten el nombre vulgar de *comedia* y se le da de *invención* la decencia de palacio (desprecio más que imitación de los espectáculos antiguos, de que aún oy Italia presume tanto de gentil), merecían más atinada pluma» (Ferrer Valls, 1993: 283). Sin embargo, a pesar de las diferencias condicionadas por el estatus social del público correspondiente y de los respectivos lugares de representación, la simbiosis entre la corte y el corral continuará bajo Felipe IV, si bien la evolución teatral durante la segunda mitad del siglo XVII se inclina de manera creciente por la espectacularidad escenográfica, como ocurrirá cuando predomine el modelo de Calderón de la Barca aplicado al teatro cortesano.

Con anterioridad, la consolidación de la comedia nueva se había producido gracias a Lope de Vega, quien había visto en el cambio de monarca una oportunidad para medrar en la corte. Como afirma Antonio Sánchez Jiménez: «cuando murió Felipe III y accedió su heredero al trono español, el joven Felipe IV, Lope debió de renovar sus viejas ambiciones de conseguir una posición en la corte. Probablemente, el Fénix tenía en mente el prestigioso puesto de cronista real» (2006: 72)[7]. Al publicar el mencionado volumen de *La Filomena*, entre confesiones autobiográficas y reflexiones sobre las exigencias de la vida cortesana, incluye una elegía fúnebre a las exequias que la ciudad de Zaragoza hizo a la muerte de Felipe III: «que España llora, de tu luz ausente,/ con triste voz, en lamentable treno,/ al padre, al rey, al santo, al justo, al bueno», donde exalta la presencia del sucesor: «¡Qué vida te llevaras, Muerte fiera,/ si no dejaras tan divina copia!» (Blecua, 1989: vv. 13-15 y 100-101). Sin embargo, poco después de la cuaresma y del luto obligado en la corte de los Austrias, pudo satisfacer la afición hacia los espectáculos teatrales, tanto populares como cortesanos, por el predominio del que disfrutaba Lope en ambas vertientes de la práctica escénica, la popular y la cortesana.

Varios estudios han puesto de relieve la importancia creciente que durante el extenso reinado de Felipe IV adquiere el teatro y la fiesta teatral en la sociedad de aquella época, especialmente para el desarrollo del teatro cortesano por la progresiva complejidad escenográfica de las representaciones palaciegas. Una primera etapa inaugurada con las fiestas de Aranjuez transcurre hasta la muerte de Isabel de Borbón en 1644, cuando tras la nueva suspensión de las representaciones teatrales, mucho más dilatada que la de 1621, tiene lugar una segunda etapa entre 1651 y

[7] Si bien Lope de Vega «había estado pretendiendo esa posición en los años 1610-1614, y luego otra vez en 1620. Sin embargo, parece que Lope venía solicitando la plaza desde comienzos del reinado de Felipe III, en concreto desde su entrevista con el Rey en las fiestas de Denia» (Sánchez Jiménez, 2006: 72).

1665, coincidiendo con el reinado de Mariana de Austria hasta el fallecimiento de Felipe IV. Si ya se había acrecentado la espectacularidad de la puesta en escena con las posibilidades que ofrecía desde 1640 el nuevo palacio del Buen Retiro, mandado construir por Olivares, donde las representaciones teatrales ocupan un lugar central entre las diversiones de los reyes, la etapa de esplendor del Coliseo del Buen Retiro se inicia, sobre todo, tras su reapertura en 1650 (Sáez Raposo, 2020)[8]. Un teatro este cubierto a la italiana, con iluminación artificial, dotado de telón de boca y bastidores para los decorados, tramoyas y compleja maquinaria, que era capaz de conceder una mayor relevancia a la complejidad de los recursos escénicos.

Después de la reapertura en 1650 tras la prolongada suspensión de las representaciones teatrales, será cuando adquiera todo su esplendor gracias a las reformas que se habían realizado previas a la llegada de la segunda esposa de Felipe IV, cuyo matrimonio con Mariana de Austria se había celebrado en 1649, y gracias a la colaboración entre el escenógrafo Baccio del Bianco y Calderón de la Barca, quien escribe casi en exclusiva para la corte desde su ordenación sacerdotal en 1651 (Chaves Montoya, 2004). Sin embargo, sabemos que la delimitación del teatro cortesano, cuyas representaciones tenían lugar en los diferentes espacios asimilados a los Reales Sitios, o bien en los palacios de la nobleza, encubre diversos tipos de espectáculos teatrales que, incluso en el caso de las representaciones fastuosas concebidas expresamente para las fiestas palaciegas, suelen tomar prestados esquemas dramáticos que provienen de las comedias del corral, además de reponer en los mismos escenarios cortesanos comedias que, como *El vellocino de oro*, pudieron quizá haber sido representadas con anterioridad en los corrales.

Lo cierto es que conviene recordar que, tras la proclamación en 1621 del nuevo monarca, por la afición al teatro del sucesor y de su primera esposa Isabel de Borbón, alternaron compañías que actuaban en los corrales de comedias y que, al mismo tiempo, ofrecían constantes representaciones *particulares* en el viejo Alcázar. De hecho, «entre el 5 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623 se organizaron no menos de cuarenta y cinco *particulares*, de al menos una docena de

[8] «Pero el Coliseo es aun más interesante si tenemos en cuenta que tenía funciones múltiples, ya que no solo era el teatro del rey, sino que también funcionaba como teatro público, con la repercusión que este aspecto tuvo en el campo artístico y económico» (Flórez Asensio, 1998: 171).

dramaturgos, la mayor parte de los cuales escribían para los *corrales*, por cinco compañías distintas en las habitaciones de la reina» (McKendrick, 1994: 229)[9]. Aun cuando se mantiene la dualidad teatral entre los espectáculos cortesanos propiamente dichos, concebidos para ser escenificados en palacios o en los Reales Sitios, y las representaciones *particulares*, el teatro de la corte y el del corral son vasos comunicantes. Lo demuestra el mismo hecho de que un autor de éxito en el corral de comedias como Lope de Vega compusiera también obras de encargo, como estamos viendo, para la corte de Felipe III y luego para la de su hijo de manera ininterrumpida, siendo al mismo tiempo el comediógrafo más popular de la época.

Desde la representación en las fiestas de Aranjuez en mayo de 1622 de *El vellocino de oro*, el madrileño había seguido escribiendo para la corte otras representaciones como *La selva sin amor*, una égloga dramática escenificada en el salón de comedias del Alcázar en 1627, ya bajo la dirección de Cosme Lotti y con acompañamiento musical, o *El Amor enamorado*, de la que nos consta una representación en los jardines del Buen Retiro el mismo año de la muerte del comediógrafo madrileño, en 1635. Se caracterizan ambas representaciones por su ambientación mitológica, tan habitual en el teatro cortesano, y por la exaltación cortesana a partir de un espectáculo concebido de modo casi ritual, como celebración del poder monárquico (Gómez, 2013: 56-58).

Sin embargo, las imágenes relacionadas con la coronación y con la presencia del monarca en escena no se dramatizaban solo en las representaciones cortesanas, ya que en la comedia barroca era habitual la intervención de la figura del rey, tan del gusto de Lope de Vega, sin que por ello sea necesario volver sobre la tesis hoy tan discutida de José Antonio Maravall sobre el teatro barroco como exaltación absolutista de la ideología monárquica (Gómez, 2017). La mixtura social que se produce en la comedia nueva favorece la mezcla de reyes y villanos habitual en el teatro del Siglo de Oro, como ocurre en *El mejor alcalde, el rey*, cuyas fechas de

[9] «A juzgar por lo que sabemos, estas comedias eran una selección bastante representativa de lo que se veía en los corrales en aquellos momentos, aunque es posible que algunas fueran escritas por encargo y posteriormente pasadas a los *corrales*. Este programa de funciones privadas en el Alcázar, que se prolongó durante los años siguientes, ya debía suponer una considerable presión sobre las compañías que trabajaban en los *corrales* y que se verían en situación de tener que dejarlo todo para atender a las solicitudes de palacio. Con el tiempo las constantes exigencias que les hacía la corte debieron tener un serio efecto deletéreo sobre los teatros públicos» (McKendrick, 1994: 229). Traen la lista de comedias Rennert (1909: 234-237) y Arróniz (1969: 271-272, muchas de las cuales fueron catalogadas por Varey y Shergold (1989: 11), en referencia a las representaciones privadas en el antiguo Alcázar de Madrid ante la joven reina Isabel de Borbón, la primera esposa de Felipe IV, fallecida en 1644.

composición probables, entre 1620 y 1623, giran en torno a la sucesión de Felipe III en el trono; y donde la intervención de Alfonso VII en la ficción teatral, como antes había ocurrido con los respectivos monarcas de *Peribáñez* y *Fuenteovejuna*, sirve para mantener el orden social al personificar la justicia.

Valores comunes a la sociedad cortesana de aquella época sustentada sobre la figura del monarca no son exclusivos de las representaciones cortesanas, sino que se dramatizan también en la práctica escénica popular o comercial cuando, por ejemplo, explora los límites del poder mayestático encarnado en diferentes avatares teatrales que, como el del rey justiciero, aparecen no solo en la trilogía citada, sino en otras comedias de Lope compuestas en fechas próximas a la subida al trono de Felipe IV, como *Dios hace reyes* (1617-1621), a cuya representación en 1621 aludía Pellicer y cuyo título deriva de un dicho donde se limita el poder absoluto de la monarquía, de acuerdo con el derecho, como se recuerda en la comedia: «…Dios hace reyes/ y los hombres las leyes» (Cotarelo, 1917: 604). A pesar de su origen divino, el poder real suele aparecer condicionado en el teatro de Lope por la justicia de su conducta, sin que llegue a justificarse la tiranía.

Desde la perspectiva de la presencia del rey como personaje de la comedia, resulta también interesante por su fecha próxima a la subida al trono de Felipe IV otra comedia de Lope: *Amor, pleito y desafío*, ya que conservamos su autógrafo datado y rubricado en Madrid, a 23 de noviembre de 1621, si bien la autorización de Pedro Vargas Machuca para representarla está firmada en Madrid, a 14 de enero de 1622 (Presotto, 2000: 82). Compuesta, por tanto, tan solo ocho meses después de la muerte del anterior monarca, muestra de nuevo que se había reanudado la producción teatral sin mucha tardanza. Su acción está ambientada en tiempos de Alfonso XI, proyectando en ella no por casualidad una imagen idealizada de la coronación del monarca castellano. Es lógico pensar que los espectadores pudieron relacionarla con el reciente cambio de reinado, aunque se representara a mediados de enero del año siguiente, por la presencia en escena del rey castellano que, frente a su valido, se convierte dentro de la ficción teatral de *Amor, pleito y desafío* en garante de la justicia. Así como se conmemoraba la presencia del rey en las celebraciones palaciegas, el corral de comedias era el lugar donde se dramatizaban también los valores propios de la sociedad cortesana, en cuya cúspide se encontraba la figura del monarca.

Además de ser representadas, por otra parte, las comedias estaban destinadas a la lectura, en la que continuaban produciéndose también el predominio editorial en torno a la publicación de las sucesivas *partes* de Lope de Vega. Durante

1621 se imprimieron tres volúmenes, en cada uno de los cuales se agruparon doce comedias como era habitual. El enorme éxito del que gozaba el teatro de Lope para ser leído explica que, desde principios de siglo se hubieran publicado las *partes* de manera ininterrumpida hasta los volúmenes decimoquinto, decimosexto y decimoséptimo del mismo año en que se produce el fallecimiento de Felipe III[10]. Su aparición supone un nuevo síntoma del éxito teatral del que gozaba Lope no solo en los escenarios, sino también mediante la lectura de sus comedias ya representadas. Como afirman Alejandro García Reidy y Fernando Plata sobre el periodo teatral 1621-1624 y al proceso de edición que llega hasta la *Parte* XIX del Fénix, impresa ese último año, «Es una época de fecunda actividad literaria, dominada por la subida al trono de Felipe IV y los cambios de palacio, con la consiguiente renovación de las posibilidades de acceso al mecenazgo» (2020: I, 16)[11].

En la *Parte* XVI, se había incluido significativamente una versión nueva de *El premio de la hermosura*, ya representada siete años antes en la villa de Lerma, junto con varias comedias de tema mitológico, tan del gusto cortesano, como *Las mujeres sin hombre* sobre el mito de las Amazonas, *El Perseo* y *El laberinto de Creta*, además de una comedia anterior también de tema mitológico, *Adonis y Venus*, perteneciente a la época del primer Lope de Vega[12]. En su proyecto editorial se hacía más presente, siempre en conexión con la escritura para el corral de comedias, el gusto de palacio más «decente», según lo había calificado Hurtado de Mendoza en el pasaje de su *Relación* sobre las fiestas de Aranjuez de 1622.

Las estrategias editoriales que adopta Lope para promocionar la lectura de sus piezas teatrales (Gómez, 2022) están vinculadas a la creciente importancia que adquiere la cortesanización de su teatro, que se desarrolla en paralelo a su actividad para el corral de comedias, de tal modo que apenas sufre interrupción durante el cambio de reinado, más allá de los cuarenta días del luto obligado por la muerte de Felipe III. La noticia sobre los preparativos en mayo de 1621 para la reapertura de

[10] Si bien la *Parte* XVI, a cargo de la viuda de Alonso Martín, aparece con posterioridad a la *Parte* XVII, impresa por Correa de Montenegro, quien también se había ocupado de la *Parte* XV (Sánchez Laílla, 2016).

[11] Se refieren ambos coordinadores a los «dos volúmenes misceláneos ambiciosos, que sirven como hitos editoriales para enmarcar este periodo: *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624). Aunque las desilusiones llegaron pronto (ya en otoño de 1621 la ambición del Fénix de ser cronista real se vería frustrada con el recibimiento de Francisco de Rioja), los primeros años del reinado de Felipe IV son de notable actividad creadora para Lope» (García Reidy y Plata, 2020: 16).

[12] Wright (2001: 117-121) explica el retraso en la aparición de la *Parte* XVI, cuya aprobación y privilegios son de 1620, por las nuevas dedicatorias y otros cambios textuales adaptados a las circunstancias cortesanas surgidas bajo el reinado de Felipe IV.

los corrales de comedias y para organizar la fiesta del Corpus de ese mismo año así lo sugieren[13]. La festividad religiosa del Corpus Christi era normalmente uno de los momentos estelares de la temporada teatral porque las compañías que representaban en la villa y corte estaban obligadas a utilizar nuevas y costosas galas tanto del vestuario y atrezo, como en la puesta en escena de los autos sacramentales.

La carta ya citada de Lope de Vega viene a sumarse a la noticia de Pellicer, en su *Tratado histórico*, sobre la reanudación de las comedias a finales de julio, unos dos meses después: «A la muerte de Felipe III, en 31 de marzo de 1621, se suspendieron las representaciones teatrales hasta el 28 de julio. Cuando reanudaron los espectáculos, la primera comedia que se representó fue una de Lope» (Rennert y Castro, 1968: 263). Sin embargo, el testimonio del comediógrafo madrileño abre la posibilidad de adelantar la reapertura de los corrales y de las comedias. En todo caso, no fueron las representaciones cortesanas de Aranjuez, en la primavera de 1622, las que habrían reanudado al año siguiente la actividad teatral a pesar de algunas opiniones que han llegado a suponer incluso que habría transcurrido un año de luto sin representaciones teatrales, «sería entonces el primer momento en que podría celebrarse con toda gala la renovación dinástica que marcaba el acceso de otro Felipe al trono» (Davies, 1995: 54). Quizá fuera así para la corte, pero la temporada teatral en los corrales se había iniciado el año anterior.

Tampoco han puesto de relieve los estudios precedentes sobre la evolución del teatro cortesano y popular el contraste entre lo ocurrido en 1621 y la anterior suspensión de 1598, cuya duración fue de más de un año, cuando las circunstancias históricas eran muy diferentes. A pesar de su éxito popular, la práctica escénica de la comedia nueva todavía no estaba plenamente consolidada, como sí ocurre veinte años después. Una interrupción mínima que se extiende poco más de los cuarenta días de luto obligado tras la muerte de Felipe III, quien había fallecido en cuaresma para más inri, cuando habitualmente se suspendían en cada temporada las representaciones durante la cuarentena religiosa que precedía a la Semana santa, por lo que la actividad teatral debió de reiniciarse en los corrales casi con normalidad. Una primera conclusión podría ser que la continuidad del teatro nada más comenzar el reinado de Felipe IV no solo prueba la afición de la familia real hacia las representa-

[13] «Por numerosos documentos de la época, aparte de las memorias de las apariencias, conocemos el esplendor espectacular de las puestas en escena de los autos sacramentales. Resultaba muy costoso para el municipio este magno espectáculo, y por varios documentos sabemos del empeño que ponía en supervisar el estado de los carros, escenografía, vestuario, gigantes, tarascas, danzas, y tenía que aprobar, tras la muestra, la representación, concediendo, además, el preciado premio de la joya» (Díez Borque, 2002: 229).

ciones teatrales (una afición que el nuevo monarca había heredado de su padre), sino la propia centralidad de la que entonces gozaba la escritura inicialmente destinada al corral de comedias, entre los diversos espectáculos y festejos.

Más allá de sus diferencias y peculiaridades, una segunda conclusión sería que la práctica escénica pública o popular conectaba con la cortesana, alimentándose una y otra mutuamente, como ocurre en la trayectoria del propio Lope de Vega. Sin embargo, después del cambio de reinado, se producirá otro cambio de ciclo durante la vejez del comediógrafo porque la escritura teatral siguió bajo sospecha. Cuando arreciaron las opiniones contrarias a las representaciones en los corrales, una vez que Olivares se hizo con el poder, el afán reformista de la Junta Grande le llevaría a prohibir en 1625 la publicación de comedias y novelas en el reino de Castilla, una prohibición que se mantuvo durante diez años, casi hasta la misma muerte de Lope en 1635, porque «el ambiente que caracterizaba el Alcázar real en los años iniciales del gobierno del conde-duque de Olivares no favorecía la causa de Lope: las primeras medidas que tomó la nueva administración pretendían dar la impresión de purificación y renovación moral» (Sánchez Jiménez, 2006: 72-73). Son los años en que se produce este giro reformista, tomando como referencia el anterior estilo de gobierno de Felipe II, cuando se promulgarían diferentes medidas contrarias a la inmoralidad del teatro.

En 1625 la suspensión de licencias para imprimir novelas y comedias interrumpió la exitosa publicación de los sucesivos volúmenes que integraban las *partes* de comedias tanto del Fénix como de otros comediógrafos seguidores suyos, como Tirso de Molina, quien haría una encendida defensa del modelo teatral lopesco en sus *Cigarrales de Toledo*: «Y habiendo él puesto la Comedia en la perfección y sutileza que agora tiene basta para hacer escuela de por sí, y para todos los que nos preciamos de sus discípulos nos tengamos por dichosos de tal maestro» (Vázquez Fernández, 1996: 229-230)[14]. Además de sufrir el mercedario la común suspensión de licencias a la hora de publicar su teatro, se propuso condenarle al destierro por haber escrito comedias profanas en el dictamen de 6 de marzo de 1625 emitido por la Junta de Reformación (Florit Durán, 1997), si bien las críticas del mercedario hacia el valimiento, dramatizadas en comedias como *La venganza de Tamar* de modo indirecto, se harían más explícitas en la década de los treinta (Patterson, 2016).

[14] Aunque no se conservan ejemplares anteriores a la edición de 1624, tanto la licencia real como las aprobaciones llevan fecha de octubre-noviembre de 1621, pocos meses después del fallecimiento de Felipe III. Sobre las relaciones entre Lope y su destacado discípulo, no siempre armónicas, ha habido opiniones e hipótesis diferentes en la crítica, como recuerda Sánchez Jiménez (2017).

Se había abierto un cambio de ciclo político a la muerte de Felipe III que afectó a las prevenciones sobre la pública inmoralidad del teatro, incluyendo el de Lope, quien se encontraba todavía a la cabeza del arte nuevo[15]. El interés por reformar las costumbres a la llegada de los nuevos validos, Zúñiga y luego Olivares, se habría acentuado cuando, después de la caída en desgracia de Lerma y Calderón, reemplazan a los antiguos ministros, como Fernando de Acevedo, cesado de su cargo de presidente del Consejo de Castilla en 1621 y crítico con las medidas adoptadas por la Junta de Reformación: «El primer intento de crear un cuerpo de censores de las costumbres y la moral castellanas no constituyó, como diría Acevedo, un brillante éxito» (Elliott, 1990: 135)[16]. El interés de Olivares por reformar las costumbres, que se hace remontar al reinado de Felipe II, se materializa más tarde en la creación de la Junta Grande que, desde 1622, promulga una serie de medidas en contra del teatro, no solo la de suspender la publicación de novelas y comedias, sino también otras regulaciones que tienen lugar entre 1624 y 1625, como la prohibición de que los religiosos asistan a las comedias y a los toros, equiparando ambos espectáculos. Del mismo modo, se ordena que no hubiera más de una comedia cada día y, además, que se respetase la separación de hombres y mujeres en los corrales de comedias. Las medidas legislativas adoptadas durante estos años afectaban tanto a las representaciones teatrales como, en general, a las costumbres, regulando de manera estricta desde la manera de vestir a otras manifestaciones públicas para adaptarlas a una moral más rigurosa.

En resumidas cuentas, la animosidad hacia el teatro se manifestó en varias medidas posteriores al reinado de Felipe III, con cuya muerte apenas se había interrumpido la actividad teatral. Porque, a diferencia de lo ocurrido durante el fallecimiento de otros monarcas y miembros de la familia real, la actividad de los

[15] Iglesias Feijoo (2016: 69): «En efecto, la Junta de Reformación, que existía ya en los últimos años del reinado de Felipe III y que no había obtenido resultados apreciables, cobró impulso con el nuevo monarca. Tras publicar en 1623 los *Capítulos de Reformación para el Gobierno del Reino*, se centraron en otras cuestiones y en seguida estuvo en su punto de mira el teatro». Sobre las *partes* de las comedias de Lope, sabemos que se interrumpió su publicación desde las *Partes XXI y XXII* (Gómez, 2022: 181-182), que no saldrían a la luz hasta después de su muerte.

[16] Al referirse a la Junta de Reformación creada en 1620, precisa Rivero Rodríguez: «En menos de cuarenta y ocho horas todos los individuos que habían tenido algún vínculo con los validos de Felipe III habían sido barridos de la Corte siguiendo la suerte de sus patronos, el duque de Uceda, el confesor real fray Luis de Aliaga, el presidente de Castilla, Acevedo, el patriarca de las Indias Diego de Guzmán y el secretario real Juan de Ciriza, entre otros muchos» (2017: 80).

corrales se reanudó casi con normalidad en 1621, tanto por el enorme predicamento social del que gozaba el teatro como por la mayor relajación de las costumbres. Entre la década de los veinte y los treinta predominaba el gusto por asistir a los espectáculos teatrales, que eran las diversiones predilectas de toda la sociedad cortesana. Sin embargo, después de las medidas reformistas de 1624 y 1625, se plasmaría legalmente la necesidad de controlar su éxito con mayor énfasis, en nombre de la moralidad y del buen gobierno.

## Obras citadas


Arellano, Ignacio «Algunos aspectos de la relación literatura-nobleza en el Barroco», *Il Confronto Letterario*, 15, 1998, págs. 331-353.

Arróniz, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.

Blecua, José Manuel, ed., Lope de Vega, *Obra poética*, Barcelona, Planeta, 1989.

Carreño, Antonio, ed., Lope de Vega, de *Cartas (1604-1633)*, Madrid, Cátedra, 2018.

Chaves Montoya, Mª Teresa, *El espectáculo teatral en tiempos de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004.

Cotarelo, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* [1904], ed. facs. de J.L. Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997.

—, ed., *Obras de Lope de Vega* (Nueva Edición, vol. IV), Madrid, RAE, 1917.

d'Artois, Florence, «Hacia un patrón de lectura genérica de las *Partes* de comedias: tragedias y tragicomedias en las *Partes* XVI y XX de Lope de Vega», en *"Aún no dejó la pluma". Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. de X. Tubau, Bellaterra, PROLOPE/Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, págs. 285-322.

Davies, Gareth A., «La fiesta de Aranjuez. 1622», *Grama y cal. Revista insular de filología*, 1, 1995, págs. 51-72.

Díez Borque, José María, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid, Laberinto, 2002.

Elliott, J. H., *El conde-duque de Olivares*, trad. de T. de Lozoya, Barcelona, Crítica, 1990.

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

Ferrer Valls, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books, 1991.

—, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia, UNED/Universidad de Sevilla/Univeritat de València, 1993.

—, «*El vellocino de oro* y *El Amor enamorado*», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, ed. J. J. Berbel, Almería, Instituto de Estudios Almerienses/Diputación de Almería, 1996, págs. 49-63.

Flórez Asensio, Mª Asunción, «El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano», *Anales de Historia del Arte*, 8, 1998, págs. 171-195.

Florit Durán, Francisco, «El teatro de Tirso de Molina después del episodio de la Junta de Reformación», en *La década de oro en la comedia española, 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1996,* ed. F. Pedraza y R. González, Almagro (Ciudad Real), Festival Almagro/UCLM, 1997, págs. 85-102.

García Reidy, Alejandro y Fernando Plata, «La "Parte decinueve": historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. de A. García-Reidy y F. Plata, Madrid, Gredos, 2020, vol. I, págs. 1-74.

Gómez, Jesús, *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*, Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo/Universidad de Valladolid, 2013.

—, «La figura del rey en la comedia nueva: Lope de Vega y Felipe IV», en *La Corte de Felipe IV (1621-1665)*, dirs. J. Martínez Millán y M. Rivero, Madrid, Polifemo, 2017, vol. III.1, pp. 565-588,

—, «Estrategias editoriales en el teatro del último Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 28, 2022, págs. 176-204.

Gómez Requejo, Mª Victoria, «Los Austrias y las ceremonias alrededor de la muerte del rey, ritual y simbología», *Estudios Institucionales*, 3, 2014, págs. 251-266.

González Cuerva, Rubén, *Baltasar de Zúñiga. Una encrucijada de la Monarquía Hispana (1561-1622)*, Madrid, Polifemo, 2012.

Iglesias Feijoo, Luis, «La Iglesia y la censura de libros en el Siglo de Oro», en *Iglesia, cultura y sociedad en los siglos XVI-XVII*, eds. R. Lázaro, C. Mata, M. Riera y O. Andreia, N. York, IDEA/IGAS, 2016, págs. 63-78.

Martínez Berbel, Juan Antonio, *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, Madrid, FUE, 2003.

Martínez Hernández, Santiago, «*Fragmentos del ocio nobiliario*. Festejar en la cultura cortesana», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, eds. B. J. García y M. L. Lobato, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007, págs. 45-87.

—, *Rodrigo Calderón. La sombra de valido*, Madrid, Marcial Pons, 2009.

McKendrick, Melveena *El teatro en España (1490-1700)*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1994.

Oehrlein. Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro* [1986], trad. de M. Á. Vega, Madrid, Castalia, 1993.

Oleza, Joan, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», en *Teatro y prácticas escénicas, I. El Quinientos valenciano*, ed. J. Oleza, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, págs. 9-42.

Patterson, Alan K. G. «Tirso de Molina: el dramaturgo en la crisis de la sucesión de 1621», *Hipogrifo*, 4, 2016, págs. 267-300.

Pellicer, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, ed. de J.M. Díez Borque, Barcelona, Labor, 1975.

Pena Sueiro, Nieves, «El desarrollo de la literatura informativa en España. La avidez de noticias en 1621», en *La Corte del Barroco. Textos literarios, avisos, manuales de conducta, etiquetas y oratoria*, ed. A. Rey, M. de la Campa y E. Jiménez, Madrid, Polifemo, 2016, págs. 261-297.

Presotto, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Ed. Reichenberger, 2000.

Rennert, Hugo A., *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, N. York, The Hispanic Society of America, 1909.

Rennert Hugo A. y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968.

Rey Hazas, Antonio, «Madrid: Corte y literatura en la primera mitad del siglo XVII», en *La monarquía de Felipe III: la Corte*, dirs. J. Martínez Millán y Mª A. Visceglia, Madrid, MAPFRE, 2008, vol. III, págs. 651-667.

Rivero Rodríguez, Manuel, *El conde duque de Olivares. La búsqueda de la privanza perfecta*, Madrid, Polifemo, 2017.

Sáez Raposo, Francisco, «¿Qué autores de comedias trabajaron en el Coliseo del Buen Retiro en su época de esplendor (1650-1660)?», *Libros de la Corte. es*, 21, 2020, págs. 311-329.

Sánchez Aguilar, Agustín, *Lejos del Olimpo. El teatro mitológico de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2010.

Sánchez Jiménez, Antonio, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Bodmin (Cornwall), Tamesis, 2006.

—, «El lopismo de Tirso de Molina: *La fingida Arcadia*», *Etiópicas*, 13, 2017, págs. 75-102.

Sánchez Laílla, Luis, «La "Decimaquinta parte": historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Madrid, Gredos, 2016, vol. I, págs. 1-72.

Shergold, N. D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.

Varela, Javier, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1850)*, Madrid, Turner, 1990.

Varey, J. E. y N. D. Shergold, *Fuentes para la historia del teatro en España, IX. Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books, 1989.

Vázquez Fernández, Luis, ed., fray Gabriel Téllez, Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Castalia, 1996.

Williams, Patrick, «"Un estilo nuevo de gobernar". El Duque de Lerma y la vida cortesana en el reinado de Felipe III (1598-1621)», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, eds. B. J. García y M. L. Lobato, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007, págs. 169-202.

Wright, Elizabeth R., *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*. Lewis (Pennsylvania), Bucknell Univ. Press, 2001.

# El carácter autobiográfico de la poesía de Torres Villarroel

Renata González Verdasco
Universidad de Oviedo (España)
renatagv77@gmail.com

Recibido: 31 de enero de 2023
Aceptado: 19 de marzo de 2023
https://doi.org/10.14603/10C2023

RESUMEN:

Toda la obra de Diego de Torres Villarroel tiene un marcado carácter autobiográfico, del cual su poesía es partícipe. Sus *Juguetes de Talía* están cargados de alusiones a episodios de su vida, a sus experiencias o anécdotas personales, a personajes de su época, a sucesos históricos, etc. Prácticamente en todas sus composiciones poéticas aparecerán referencias a sí mismo, hasta el punto de que se podría afirmar que el principal tema de su poesía es el propio personaje Torres. Su vida es una «vida para contar» y su poesía, al igual que el resto de su producción, parte también de ese deseo de «contarse».

PALABRAS CLAVE:
Diego de Torres Villarroel; marcas autobiográficas; poesía.

# Autobiographical Traits in Torres Villarroel's Poetry

ABSTRACT:

All of Diego de Torres Villarroel's work has a decide autobiographical character, including his poetry. His *Juguetes de Talía* are filled with allusions to episodes in his life, to his personal experience and anecdotes, to people from his time, to historical events, etc. Practically all his poetic works have references to himself, to the extreme that we could sustain that the main subject of his work is the very character of Torres. His life is a «life to be told», and his poetry, like the rest of his production, is also marked by that desire to «tell itself».

KEYWORDS:

Diego de Torres Villarroel; Autobiographical Traits; Poetry.

CC BY NC SA

Si hay una «vida para contar» esa es sin duda la de Diego de Torres Villarroel[1]. Su vida ha sido contada, por sí mismo, una y otra vez, en las páginas de sus libros en prosa, pero también en su producción poética, recogida principalmente en los tomos VII y VIII de sus obras completas, con el título de *Juguetes de Talía. Entretenimientos del Numen. Varias Poesías*[2].

En estos dos volúmenes están recopiladas un total de 264 composiciones (205 en el tomo VII y 59 en el tomo VIII), escritas en metros muy variados (sonetos, seguidillas, romances, octavas, décimas, quintillas, redondillas, endechas, liras o villancicos), de muy diferente extensión (desde los ocho versos de su octava *A la brevedad de la vida, de repente* hasta los setecientos setenta y cuatro versos del romance *Armazón contra los pronósticos en ristre*) y de asuntos muy diversos (morales, satíricos, amorosos, religiosos, etc.), y en la mayoría de los versos de este corpus poético tan heterogéneo, encontramos a Torres Villarroel hablando de sí mismo.

En palabras de Guy Mercadier, «para Diego, más que para cualquier escritor, tomar la pluma es contemplarse en el espejo. En las obras más ajenas al género autobiográfico, como las hagiografías, los opúsculos de teología moral o de divulgación científica, abundan trozos a veces extensos que aportan informaciones de suma importancia» (1987: 21). Si esto es así en el resto de su producción, no podía ser de otra manera en su poesía. Torres se pasea por la mayoría de sus poemas contando episodios de su vida, expresando sus opiniones, manifestando sus sentimientos, autorretratándose, elogiándose, defendiéndose o autocensurándose, hasta el punto de que se podría afirmar que el tema principal de su obra en general y el de su poesía en particular es el relato de sí mismo. Su obra es «una obra en apariencia abigarrada y heterogénea, pues le confiere unidad un yo omnipresente

[1] Torres Villarroel es considerado como un precursor y modelo válido del género autobiográfico. Torres conseguiría institucionalizar «en la España del XVIII la posibilidad de que personas comunes que no eran profesionales de la literatura ni grandes personajes públicos escribiesen sus autobiografías y estas fuesen aceptadas por el público […]» (Durán, 2005: 24).

[2] *Juguetes de Talía*, que no deja de ser una recopilación de varios libros de poemas publicados con anterioridad, aparece publicado como tal por primera vez en Salamanca, por Antonio Villarroel en 1738. Otras ediciones posteriores son la de Sevilla (tomo segundo), en la imprenta de López de Haro en 1744 y la que está incluida en sus obras completas, impresas primero en Salamanca, A. Villagordo y P. Ortiz Gómez, en 1752 y después en Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1795. La edición que tomamos como referencia para los ejemplos de poemas citados es esta última, tomos VII y VIII, y la paginación señalada remitirá siempre a esta edición.

dotado, aún en su complejidad, de una coherente visión del mundo y del hombre» (Pérez López, 2005: 20-21). En cada una de las composiciones de sus *Juguetes de Talía* es palpable la presencia de ese yo que se manifiesta como un reflejo o espejo del yo del autor y que se convierte en el tema que aglutina a todos los demás.

En efecto, el yo literario está basado en el propio Torres Villarroel y con él guarda una indudable relación de semejanza, aunque no siempre será un fiel reflejo de la vida o de la verdadera personalidad del autor. Su incomprobado y dudoso anecdotario (sacristán de ermitaño, curandero, bailarín, soldado, desertor, acompañante de una cuadrilla de toreros…) ha marcado indeleblemente su imagen folclórica, que tan frecuentemente ha suplantado su auténtica personalidad como escritor (Pérez López, 2005). El propio Torres será el principal responsable de difundir esa apariencia díscola, aventurera y extravagante, recreándose en el relato de los episodios más picarescos y humorísticos de su vida y omitiendo los más serios, los más afortunados o los que sabía que no le reportarían tanta popularidad[3]. Especialmente esto es así en lo que se refiere a su faceta de astrólogo, el oficio con el que prefería identificarse y que antepondría a todos los demás.

Poco sabemos del escritor y demasiado del personaje. Torres ha hablado tanto de sí mismo en su obra que prácticamente todo lo que conocemos de él lo sabemos porque él nos lo ha contado. En cierta medida, el personaje literario ha eclipsado al personaje histórico. Según Mercadier, «Comme Don Quichotte, Diego est fils de ses oeuvres» (1983: 14). En efecto, su vida es una vida contada, contada una y otra vez a través de sus obras, con su autobiografía incluida, y contada también en sus *Juguetes de Talía*. En sus poemas encontramos continuamente retazos de su vida, anécdotas verificables en su biografía, o episodios coincidentes con otros textos autobiográficos, en una obra en la que la intertextualidad juega un papel tan importante[4]. Cualquier tipo de composición o cualquier asunto le servirán de excusa para hablar de sí mismo, desde un soneto moral o amoroso hasta un género

[3] En sus numerosos textos autobiográficos, se autorretrata una y otra vez como aventurero, famoso astrólogo y escritor de almanaques pero no hay referencias, por ejemplo, a su faceta de hagiógrafo (escribió dos vidas de santos), a su labor como editor de poetas de su tiempo (editó las *Obras póstumas poéticas, con la Burromaquia* de Gabriel Álvarez de Toledo), a sus intentos fallidos por entrar a formar parte de la Real Academia Española o a las relaciones de sociabilidad que mantenía con altos cargos de la corte, incluido el monarca.

[4] Experiencias vitales como la larga enfermedad que le tuvo postrado en su cuarto durante casi un año, y que resultó ser una apoplejía, es relatada en la *Vida* (1987: 202-220) y es coincidente, en muchos aspectos, con la enfermedad que describe en el romance *Estando de purga, escribió a un amigo este* (VIII: 135-138), por lo que, basándonos en la relación entre los textos, deducimos que parte de un episodio real de su vida, aunque sea difícil corroborarlo.

tan alejado de la autobiografía como pueda ser un villancico de Navidad (en uno de sus villancicos, unos pastores se reúnen alrededor de una hoguera para hablar de los pronósticos de Torres), pasando por las composiciones en las que se dirige a una dama para felicitarle su cumpleaños y donde en realidad termina relatando experiencias de su vida.

Entre los más de doscientos poemas que componen los volúmenes VII y VIII de sus obras completas, alrededor de la mitad contienen alguna referencia a su persona. Por ejemplo, entre los 57 *Sonetos Morales*, de carácter satírico-crítico, hallamos 38 sonetos en los que se introduce alguna anécdota personal o en los que está presente el personaje Torres. Entre los 62 sonetos recogidos en la serie de *Sonetos Amorosos*, 46 parten del yo literario y en ellos no solo se reflejan las emociones o los sentimientos propios del género lírico, sino que le sirven de marco para relatar vivencias personales o para desviar la atención hacia sí mismo.

Aunque aplicar el término de autobiografía al género poético pueda resultar controvertido[5], no lo parece así en el caso de Torres Villarroel, ya que los límites entre poesía y relato quedan muy difuminados en su obra. De hecho, en la mayor parte de sus poemas, se podrían encontrar los elementos básicos de toda autobiografía: un autor, un «hablante del poema» (que equivaldría a la figura del narrador en la prosa) y un personaje principal. Mercadier, siguiendo a Philippe Lejeune, señala que «en esta doble igualdad: autor = narrador = personaje principal, reside el criterio absoluto de todo autodiscurso, dependa o no de la autobiografía *stricto sensu*» (1978).

Además, en todo relato autobiográfico, se necesita una contextualización de los hechos, es decir, un espacio y un tiempo concretos donde situar la acción. En el análisis de los poemas autobiográficos de Torres se puede apreciar que parten generalmente de una situación específica, enmarcada en un lugar y en un momento determinados de su biografía, y que en ellos aparecen personajes históricos de la época o de siglos pasados, como reyes o nobles ilustres, célebres autores o simplemente conocidos suyos, como familiares o amigos, contribuyendo todo ello a dar verosimilitud al relato. Asimismo, en los *Juguetes de Talía*, no solamente hay que tener en cuenta los poemas propiamente dichos, sino que los paratextos en prosa

[5] Fernando Durán, en su estudio sobre la autobiografía moderna, plantea el problema de establecer los criterios para definir la autobiografía y el inconveniente «de extender los límites del concepto hasta abarcar cualquier cosa», desde «los *Ensayos* de Montaigne» hasta «la poesía lírica de cualquier escritor» (2005: 29). Aun tratándose de poesía lírica, no se trata en este caso de cualquier escritor, sino de Torres Villarroel, cuya *Vida* está entre los primeros relatos literarios de carácter autobiográfico.

que los rodean desempeñan también un papel destacado. En efecto, los títulos que introducen cada composición, los prólogos al lector o las dedicatorias se convierten en auténticos despliegues de autobiografismo.

En este sentido, los paratextos que funcionan como título son, en su mayoría, muy largos y descriptivos, y aportan datos muy concretos que permiten situar la acción en un momento y en un lugar específicos, al mismo tiempo que constituyen una explicación aclaratoria del contenido del poema. Por ejemplo, entre los *Sonetos morales*, se halla este largo título, donde Torres se sirve de una anécdota personal (el robo que sufrió en un mesón) para, a partir de ella, manifestar su crítica satírica contra la justicia: *Habiéndole robado en un mesón, dando querella ante la justicia, más importó lo que dejó en poder de ministros que lo robado, a cuyo fin hizo este* (VII: 4). Incluso, en los títulos de ciertas composiciones, el contenido autobiográfico se desarrolla de forma más amplia y elocuente que en el propio poema, como en este paratexto que precede a una de sus décimas: *Dando chasco al autor, que estaba triste en una tertulia de amigos, porque no había bajado a la conversación una señora que vivía en el cuarto más arriba, le mandaron que dijese en una décima la causa de su tristeza, y dijo con prontitud la siguiente* (VII: 326). Algunos títulos son tan explícitos que en ellos se nos ofrecen sucesos que se pueden verificar en su biografía, como la censura de la que fue objeto su pronóstico del año 1726 o la publicación de unas glosas suyas, que resultaron premiadas, en el libro *Sagradas flores del Parnaso* en 1722:

> Con ocasión de tener ya escrito el Piscator del año de 1726, y haber sacado el Hospital de Madrid un privilegio para que no se imprima, escribe a su alteza el señor don Carlos, para que permita que se imprima en su cuarto, donde tiene por diversión una imprenta. (VII: 24)

> Habiendo acompañado los católicos monarcas Felipe V y la reina nuestra señora doña Isabel Farnesio (que Dios guarde) al Santísimo Sacramento que se iba a dar por viático a una vieja enferma, se propuso y ofreció un premio de un juego de libros a quien mejor glosase la siguiente quintilla, y se le dio al autor, como consta más largamente en el libro que, de todas las glosas de los ingenios que escribieron, se imprimió con el título de *Sagradas flores del Parnaso* el día 28 de noviembre de 1722. (VII: 305)

La creación de una escena situada en el espacio y en el tiempo, que comienza en el título, continúa a veces en el cuerpo del poema. Muchas de las

composiciones de *Juguetes de Talía* contienen referencias espacio temporales con las que Torres nos remite a su vida extratextual. Como si de un diario se tratase, varios poemas especifican dónde y cuándo ocurrió la anécdota que se va a contar. Un ejemplo lo encontramos en estos versos de uno de sus *Sonetos morales*:

> Un mes ha que vine al Escorial,
> segunda maravilla de Babel,
> corriendo de palacio hasta el cuartel,
> en busca de un perdido memorial. (VII: 15)

En una de sus Liras, el emplazamiento de la situación que aparece en el título (*Escribe a una dama desde un convento de Capuchinos, donde se recogió a enjugar de una gran lluvia y aire que le cogió en el camino: iba en una mula del coche de la excelentísima señora condesa de los Arcos*), prosigue en los primeros versos de la composición:

> Después que de tus ojos
> recibí el buen viaje, vida mía,
> triste y lleno de enojos,
> iba camino de la sierra fría
> remando por las toscas, bastas breñas,
> dejándote allá el alma por más señas. (VII: 214)

Por otra parte, la poesía de Torres tiene un marcado tono conversacional, entre un yo emisor y un tú destinatario, que la acerca a la poesía de la experiencia[6]. En ella se puede encontrar el esquema principal de todo discurso sobre uno mismo: «un yo, un tú, y entre ambos, en sentido único, [la] intención de influenciar» (Mercadier, 1978: 9-10). Como en un monólogo dramático, los poemas de Torres van siempre dirigidos a alguien, a un interlocutor, muchas veces explícito, del que a menudo se da el nombre y el apellido, que se presenta como conocido por el autor y con el que simula entablar una conversación. Para Robert Langbaum (1957), el monólogo dramático debe tener no solo un hablante que se presenta como distinto del

[6] Entendida en el sentido amplio del término empleado por Robert Langbaum en su obra *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, como una poesía que parte de una experiencia vivencial, de carácter personal, donde intervienen personajes y anécdotas procedentes de la vida cotidiana del poeta, pero en la que la identidad entre el «yo» textual y el «yo» extraliterario es solamente superficial: «Even if the "I" bears the name, character and personal concerns of the poet, the identity is only superficial» (Langbaum, 1957: 231).

poeta, sino también un oyente, una ocasión y alguna interrelación entre el hablante y el oyente.[7] Todos estos aspectos se pueden encontrar en la poesía de Torres.

En efecto, Torres[8] parece estar siempre «hablando» con un receptor específico, que escucharía o que leería el poema, mientras que los lectores pasaríamos a ser meros testigos de una especie de conversación privada. Los destinatarios de sus versos suelen ser familiares, amigos, actrices, nobles, personajes ilustres de la época, pero también médicos, jueces, poetas, etc. Entre los nombres propios que se citan en los títulos de los poemas están los de doña María Joaquina de Morales (VII: 8, 138, 146, 149, 165, 206, 208, 209; VIII: 128) ; doña Ángela de Fuentes (VII: 155); doña Teresa de Salazar, su ahijada (VII: 204); su hermana doña Josefa (VII: 8, 51); la condesa de los Arcos (VII: 214); la marquesa de Castrillo (VIII: 176, 180, 182); el marqués de Almarza (VII: 17, 18, 259, 288; VIII: 138); la marquesa de Almarza (VII: 18, 27; VIII: 138); o su amigo don Juan de Salazar (VII: 169, 184).

Una buena muestra del tono conversacional de su poesía la tenemos en el soneto *Habla con don Francisco de Quevedo en las Sátiras a los cornudos*, donde, recurriendo a un lenguaje muy expresivo y como si realmente lo tuviera delante, se dirige al poeta conceptista para hacerle partícipe de la pérdida de los valores en la sociedad de su época y, en concreto, expresar su crítica a la práctica del chichisbeo:

> ¡Ah señor don Francisco ! ¡Si usted viera
> el mundo cómo está desde aquel día
> que vino aquella tal señora mía
> a cobrar en sus ansias la postrera !
> ¡Ay amigo ! Que no lo conociera;
> porque entonces, al fin, se distinguía
> el animal del bruto, y así había
> quien viese la función en talanquera.
> Para cuatro cornudos vergonzantes,
> que usted alcanzó en su siglo ya perdido,
> hizo extremos y sátiras picantes.
> Dé mil gracias a Dios no ser nacido,
> pues si hubiera alcanzado chichisbantes,

[7] «We are told, for example, that the dramatic monologue must have not only a speaker other than the poet, but also a listener, an occasion and some interplay between speaker and listener» (Langbaum, 1957: 76).

[8] Siguiendo el esquema del monólogo dramático en poesía, cuando nombramos a Torres no siempre nos estaremos refiriendo al autor extraliterario, sino al personaje poético que él ha creado y que no tiene por qué identificarse con él.

antes fuera cornudo que marido. (VII: 11)

Varios ejemplos se pueden encontrar también entre los *Sonetos amorosos*, en los que el yo literario se dirige a una dama para expresarle sus sentimientos. Así es en el soneto *Responde a una dama que le llamaba por un papel* (VII: 54):

Si voy a verte es, Filis, exponernos
yo fuego y tú de nieve a derretirnos
y nos ha de pesar, que somos tiernos.
Seamos, pues, amantes sin unirnos,
que es mejor por ahora contenernos,
que no tener después que arrepentirnos.

Este juego dialógico entre el poeta y un lector conocido suyo (o que se presenta como conocido) enlaza con uno de los rasgos característicos de la poesía de finales del siglo XVII y principios del XVIII, como es la oralidad. La poesía surgía muchas veces en el ambiente festivo e informal que se desarrollaba en las academias o tertulias de los salones privados de nobles o intelectuales de la época. Se trata de un nuevo estilo de «reunirse y conversar» (Álvarez Barrientos, 2008), que propició el tono de familiaridad y elevó el asunto circunstancial o cotidiano a categoría poética. Numerosos poemas surgirían al hilo de un tema de academia y otros «servirían como glosa epistolar a regalos a los que acompañaban» (Sánchez Jiménez, 2015: 224).

El género epistolar era el cauce más apropiado para una poesía de carácter tan autobiográfico como la del salmantino. Por eso, en los *Juguetes de Talía*, la mayoría de los poemas adoptan la forma de carta en los que Torres escribe a un familiar, a una dama o a un amigo, con la finalidad de felicitarles el cumpleaños, el día de su santo, relatarles un viaje, pedir un favor, enviarles un regalo, etc. En este sentido, los paratextos que introducen algunas composiciones son muy sugerentes, como se puede comprobar en el siguiente título, en el que se introduce la acción, se especifica a quién va dirigido el soneto («a la señora marquesa de Almarza») y quiénes son los personajes que en ella intervienen: *Da cuenta a la señora marquesa de Almarza y Flores-Dávila de la feliz llegada del señor marqués, su esposo, y de su familia; y pondera el sentimiento de todos en su ausencia, habiéndose muerto dos caballos en la jornada, en este* (VII: 18). En otro de los sonetos, en el que Torres escribe a una dama, se crea la ocasión propia del monólogo dramático ya que la

escena se sitúa en un lugar concreto y familiar (la casa de su hermana doña Josefa de Torres) y en un momento determinado (época de navidad): *Habiéndole pedido a una dama un traje que tenía de serrana para una pastora de un nacimiento que hizo en su casa de doña Josefa de Torres, hermana del autor, le escribió a esta dama, dándole cuenta de todo en este* (VII: 51). Además, dos composiciones, en versos romanceados, llevan explícitamente el nombre de cartas: *Carta escrita a Juan Calvo, músico de Medinaceli, habla con diferentes sujetos de aquel pueblo familiares de D. Juan de Salazar* (VII: 169) y *Carta escrita desde El Cubo de don Sancho a D. Baltasar de Herrera, beneficiado de dicho lugar, dándole aviso de las novedades de la aldea* (VII: 175).

El carácter autobiográfico de la poesía de Torres Villarroel se manifiesta también en su peculiar uso del lenguaje. El análisis léxico y morfológico de sus poemas revela la omnipresencia del yo textual en la mayor parte de sus versos, cargados de referencias gramaticales a la primera persona del singular. Para ello se sirve, principalmente, del empleo de pronombres personales, adjetivos determinativos posesivos o de la repetición de su nombre o apellido.

Así, en el romance *Escribe desde Portugal a una señora*, 22 estrofas empezarán con el pronombre personal de primera persona «yo», en un alarde de egocentrismo. Sirvan como ejemplo de esta estructura dos de esas estrofas que giran en torno al «yo» del poeta:

> *Yo*, señora, si es que *yo*
> decir puede un infelice,
> que en la región de la nada,
> muere todo lo que vive.
> *Yo*, si a un viviente cadáver
> esta voz se le permite
> cuando informa, que aún respira
> solamente en lo que gime. (VII: 192)

En el caso de los determinantes, es frecuente en los poemas de tema amoroso que el nombre poético de la dama vaya acompañado del posesivo de primera persona: «Filis *mía*» (VII: 35, 37, 55; VIII: 115); «*mi* Filis» (VII: 37); «*mi* Clori» (VII: 45, 46); «Teresa *mía*» (VII: 52); «*mi* Belisa» (VII: 44); «*mi* Leonora» (VII: 47); «Lesbia *mía*» (VII: 47, 49); etc. En este tipo de composiciones suele producirse un contraste entre el «tú» de la amada y el «yo» de la voz poética, intensificado por el

empleo de los determinantes de segunda y primera persona del singular, respectivamente. En el poema *A una señora en día de cumpleaños remitió este*, se acumulan los determinantes posesivos, reflejando ese contraste dialógico entre el emisor y su destinataria, al tiempo que, desde el punto de vista del contenido, sirven para expresar la antítesis entre «*mi* muerte» y «*tu* vida»:

> Si donde ya *mi* pluma el alma fuera,
> *tu* salud, dueño *mío*, eternizara,
> y aunque el afecto fino me abrasara,
> en ti para ser Fénix renaciera.
> *Mi* obligación de estímulo sirviera,
> y de materia *mi* fineza clara,
> *mi* corazón te construyera el ara,
> y *mi* cariño su inmortal hoguera.
> Y si lograre yo de aquesta suerte
> *tu* salud con *mi* víctima ofrecida
> me arrojara al volcán con ansia fuerte.
> No se viera *mi* gloria destruida,
> dejando asegurada con *mi* muerte
> *tu* vida, que de todos es la vida. (VII: 56)

En algunas ocasiones, Torres incluirá directamente su nombre en la composición. Así, en el romance *Otros días de su santo a la señora doña María Joaquina de Morales*, que consta de 31 estrofas, las 10 primeras estrofas se iniciarán con su apellido, «Torres», que le servirá a continuación para autorretratarse, siguiendo una estructura paralelística. Las siguientes estrofas empezarán por «aquel» o «este», refiriéndose de nuevo a sí mismo, para, con tono satírico, describir su mala suerte y cómo se ha visto perseguido y atacado. El poema constituye una buena muestra de cómo Torres es capaz de tergiversar cualquier asunto, en este caso la felicitación del día de su santo a la señora doña María Joaquina de Morales, para hablar de sí mismo.

> *Torres*, aquel miserable,
> desde que vive apartado
> de los benignos influjos
> de tus apacibles labios.
> *Torres*, aquel que en la lucha
> de poderosos contrarios

venció muchos basiliscos
tan solo con tus milagros. (VII: 166)

Recogemos a continuación una muestra de las experiencias vivenciales que con más frecuencia aparecen en los *Juguetes de Talía* de Torres Villarroel, contrastándolas con los escasos datos que tenemos de su vida y relacionándolas con la visión que de ellas nos ofrece en sus textos autobiográficos en prosa[9]: ascendencia y nacimiento, desprecio de la fortuna, aborrecimiento del mundo, su oficio de astrólogo, su sonado destierro y sus viajes.

## Ascendencia y nacimiento

Son varias las composiciones poéticas en las que Torres, al igual que en otros textos autobiográficos en prosa, nombra a algún miembro de su familia o hace alusión a su nacimiento, crianza o, en general, a las etapas de su vida.

Como informa Guy Mercadier en el prólogo a su edición de la *Vida* (1987: 10), Diego de Torres Villarroel fue bautizado el 18 de junio de 1694 en Salamanca y era hijo de un modesto librero, Pedro de Torres, y de Manuela de Villarroel. Su padre tenía una hermana, María de Torres, y un hermano, Josef de Torres, que «murió carmelita descalzo en Indias, con opinión de escogido religioso». Su madre, Manuela, tenía tres hermanos: Nicolás de Villarroel, también librero y autor de alguna poesías, cuyo hijo, Antonio de Villarroel y Torres, se encargaría de la publicación de la mayor parte de la obra de Torres; Joseph de Villarroel, que era poeta y participaría en la Academia del Buen Gusto bajo el pseudónimo de *El Zángano*; y Francisco, cuyos nietos Isidoro Francisco y Judas Mateo Ortiz Villarroel, eran los queridos sobrinos de Torres que lo sustituirían en la cátedra de matemáticas de la universidad de Salamanca. Según relata en su *Vida*, del matrimonio entre Pedro y Manuela salieron dieciocho hijos, de los que sólo quedaban en el mundo, en el momento en que escribe la obra, sus dos hermanas, Manuela y Josefa Torres, y él mismo quien, en sus propias palabras, todavía se encontraba «medio vivo».

Descendía, por lo tanto, de familia humilde de libreros y comerciantes, varios de los cuales se dedicaban además a escribir versos. En el soneto *Aconseja a su hermana doña Josefa de Torres que no se dé al estudio de la poesía*, nombra a los

[9] Los textos autobiográficos narrativos que aparecen citados como ejemplos son tomados del corpus recogido por Guy Mercadier (*Textos autobiográficos de Diego de Torres Villarroel*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1978) y la paginación empleada remite siempre a esta recopilación.

miembros de su familia que, al igual que él, estaban favorecidos por las musas: su hermana Josefa, su padre, su abuelo, una tía (quizás se trate de la hermana de su padre, María) y Villarroel (Joseph de Villarroel, curiosamente puntualizando «que se daba por pariente»)[10].

> Mi padre hace sonetos lindamente,
> octavas nuestro abuelo las hacía,
> y bien poco ha que murió una tía
> por hacer seguidillas de repente.
> Villarroel (que se daba por pariente),
> fue muy favorecido de Talía,
> y yo hago tal cual copla, Pepa mía,
> por no negar la casta solamente. (VII: 8)

Tanto en la *Vida* como en otros textos autobiográficos las referencias a su familia se centrarán en elogiar su honradez, su dedicación al trabajo, su obediencia a la corona y el respeto a las leyes. Como señala humorísticamente en su biografía, hablando de su ascendencia, «todos hemos sido hombres ruines, pero hombres de bien, y hemos ganado la vida con oficios decentes, limpios de hurtos, petardos y picardías» (1987: 68). Cuando describe a su padre, destaca su condición de castellano viejo, su hidalguía y nobleza, y su lealtad al rey. Sin embargo, se lamenta de la mala situación en la que vive, después de verse obligado a cerrar la librería en su afán por servir a Felipe V en la guerra de sucesión. En muchas de sus obras insistirá Torres en la dependencia económica que, desde entonces, tanto sus padres como sus hermanas adquirieron de su trabajo y ganancias. En un ejemplo de intertextualidad, tratará este asunto en la dedicatoria al rey Felipe V del *Almanaque para 1726* y en una de sus quintillas, *Al marqués de Almarza, enviándole a pedir un cerdo para su padre de una de sus varas*, donde, en tono jocoso y coloquial y con expresiones más propias de la lengua hablada, cuenta la pobreza en que se encuentra su padre, hace un elogio de su honradez y linaje y le suplica al marqués que le envíe como regalo uno de sus cerdos:

[10] Ha sido discutida la relación entre Diego de Torres Villarroel y Joseph de Villarroel. Leopoldo Augusto de Cueto en su *Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII*, no establece ninguna relación de parentesco entre ellos. Será Guy Mercadier quien defenderá la idea de que Torres era sobrino de Joseph Villarroel (*Joseph de Villarroel et Diego de Torres Villarroel: parenté litteraire et parenté naturelle*). Posteriormente, José Jurado señalaría que «el parentesco familiar no queda probado por Mercadier y, […], debe tenerse por hipotético» (1975: 139). El verso de este soneto suscita también la duda.

> Mi padre, Pedro de Torres, es un castellano de Salamanca, con cuatro dedos de enjundia de cristiano viejo sobre el corazón. Me parece que es hidalgo, porque he visto algunos rollos de papel sellado, que pasta la polilla en sus navetas. ¿Noble? No lo dudo, porque lo tiene bien acreditado en sus operaciones. Sirvió a V. M. en los afanes de la guerra, desde el año de mil setecientos y tres hasta hoy, sin salario, sueldo, paga, socorro, ni otro equivalente (que el servicio pagado pierde la bizarría de ser mérito). (1978: 39)

> Ya sabéis que a mi cuidado
> solamente viene a estar
> el padre, que el ser me ha dado
> y le suelo remediar
> porque es un pariente honrado.
> Pobre está, y si yo lo explico,
> es porque me falta el cobre;
> y este es el cuento crítico,
> porque si yo fuera rico
> no fuera mi padre pobre.
> […]
> Que es desdicha singular
> (de que mil veces me quejo)
> que Dios me quisiese dar
> un padre cristiano y viejo
> y sin poderlo probar. (VII: 289-290)

El mismo tema continúa en los versos de la siguiente composición, *Habiendo correspondido dicho señor a esta súplica, escribió el autor a su padre estas*, donde le comunica a su padre que el marqués accedió a su petición y le pide que le escriba una carta de agradecimiento, pero no en prosa, sino finamente en verso, infiriéndose así la habilidad de don Pedro para escribir coplas:

> Yo al marqués con fe amorosa
> di gracias: usted no escaso
> le escriba, mas no sea prosa,
> y aunque sea puerca la glosa,
> la suplirá por del caso.
> Responda usted con extremos
> de versista, y de muy fino,

que, si de aire le cogemos,
es posible que entablemos
para siempre este cochino. (VII: 294-295)

Torres va a dejar constancia de su nacimiento en algunos de sus poemas. Su nacimiento es presentado desde una perspectiva jocosa, desenfadada, enorgulleciéndose de sus orígenes humildes, que lo han hecho más fuerte, pudiendo apreciarse aquí una imitación de la novela picaresca. Así lo describe en el soneto *Vida bribona:*

En una cuna pobre fui metido,
entre bayetas burdas mal fajado,
donde salí robusto y bien templado,
y el rústico pellejo muy curtido. (VII: 13-14)

En el poema *Dice lo poco que debe al mundo*, se jacta, en tono burlesco y desafiante, de que no debe nada a nadie (ni al rey ningún oficio, ni herencia o donación a sus parientes) ya que nació en la pobreza y tiene saldadas tanto las honras como las deudas:

No debo al rey garnacha ni obispado,
ni a mis parientes donación ni herencia,
como salí del vientre a la inclemencia,
estoy de honras y deudas redondeado. (VII: 13)

## Desprecio de la fortuna

El carácter autobiográfico de la poesía de Torres se refleja también en varias composiciones en las que manifiesta su desprecio hacia las riquezas del mundo y hacia la codicia de algunos, su conformidad con lo poco que tiene, y la persecución de la que es objeto por parte de quienes lo aborrecen y envidian.

Torres repetidamente declara en muchos de sus textos narrativos que no se deja seducir por la fortuna ni le mueve la codicia como a otros, pues él se conforma solamente con tener qué llevarse a la boca y con qué vestirse, y no ambiciona ni los bienes materiales ni las vanidades de este mundo. En la dedicatoria a su *Sacudimiento de mentecatos habidos y por haber*, expresa así su indiferencia ante los vaivenes de la fortuna, personificándola: «A la fortuna no la creo, que es un duende que jamás temí sus gestos, no he conocido tal mujer; pero si la hay, sus vueltas, sus

vaivenes, ni sus antojos jamás tuvieron jurisdicción en el ánimo mío» (1978: 44). Más adelante, en esta misma dedicatoria, se mostrará partidario de la filosofía estoica de Epicteto y en un ejemplo más de intertextualidad y también de metaliteratura, Torres incluirá en el relato narrativo uno de sus sonetos morales:

> Si viviera Epicteto, le buscara para darle mil abrazos, porque me dejó en su escuela el estudio de las seguridades. Contemplar en mí me manda en su filosofía, y gozo tanta salud con esta ciencia, que no pasa hora en que no brote alegrías del interior. Cuando yo hacía versos, en ocasión que me quitaron el comer, escribió (por aliviar las porfías de la fortuna) mi conformidad este soneto:
>
> Que me robe lo justo la violencia,
> que se explique el coraje vengativo,
> y que el odio se enoje, no es motivo
> para que yo desprecie mi paciencia.
> De la envidia la bárbara influencia
> con risa burlo, y con semblante esquivo,
> que en no hacer resistencias a lo altivo
> funda mi condición la resistencia.
> A justos manda Dios, y a pecadores,
> que todos coman lo que el rostro suda,
> ¿y otro glotón me traga mis sudores?
> Tiénteme la ambición, la rabia acuda,
> que a despreciar codicias y furores
> Epicteto me enseña, y Dios me ayuda. (1978: 44-45)

Un asunto relacionado con su falta de ambición y su desinterés por la riqueza, por la honra o por los deseos de aparentar ante los demás, es el de su reticencia a «seguir las pretensiones». Cuando llega a la corte, movido por el hambre y la necesidad, se presenta, en varias ocasiones a distintos cargos públicos. Él mismo nos lo cuenta en sus obras narrativas, como en este fragmento de *Correo del otro mundo*: «Apresóme el hambre, e hice de ella virtud. Y con el ansia de comer, me apliqué a la primera vacante, como el pobre, a quien le casa la justicia con mujer sin dote, […]. Así yo unas veces pretendía en la medicina, otras en las leyes. Echaba memoriales al cielo, y por su bondad me hallé en la conveniencia de astrólogo» (1978: 33).

Sin embargo, en la mayoría de los textos autobiográficos, incluidos los poemas, reniega de las pretensiones por el esfuerzo en valde que suponen y por los gastos económicos que conllevan: «No soy pretendiente, porque no quiero soltar la honra de mi mano, ni desasirme de la providencia. Si los gastos todos de la vida son pan y paño, los buscaré en mí, no en otros, y sea por el primer camino que me enseñe la fortuna, de modo que si el aura popular que hoy sopla (con provecho mío) a mis papeles se calmase, me pusiera a aguador, que es ciencia que se aprende al primer viaje» (1978: 43). De forma muy parecida se expresará respecto a las pretensiones en varias composiciones poéticas, como en los sonetos *Describe la infelicidad de las pretensiones* y *Dice a un amigo el motivo de no seguir las pretensiones*:

> Gasto en membretes, póngome fruncido,
> dame una sobarbada el consejero,
> viene el procurador por mi puchero,
> y luce el escribano mi vestido.
> No ha de darme ninguno lo que importe
> al patrimonio y pasos excusados;
> pues fuera pretensiones, fuera porte. (VII: 12)

> Si después que la cátedra consigo
> dejo la piel en esta ruin milicia,
> bravo chasco se lleva mi codicia,
> y miserable presa mi enemigo.
> Búrlese de otro el diablo, no conmigo,
> que ya está satisfecha mi avaricia
> con comer y vestir lo que es justicia,
> y mirando al nacer me sobra abrigo. (VII: 6)

## Aborrecimiento del mundo

Torres, al hablar de sí mismo, insiste en el aborrecimiento que el mundo le profesa, la envidia que despierta y las persecuciones y los ataques de que ha sido víctima a lo largo de su vida. En numerosas ocasiones se presenta como un personaje perseguido y condenado injustamente, tanto por los representantes de la ley como por sus oponentes. Contrastando estos textos con su biografía, sí tenía en parte razón a la hora de quejarse de la injusticia cometida contra su persona. Cuando tenía dieciocho años y estaba estudiando en la Universidad de Salamanca, se vio envuelto en una controversia por la que fue condenado a cuatro meses de

cárcel «mientras el Real Consejo se certificaba» de su «inocencia y de la maldita falsedad de los habladores» (1978: 24). Tiempo después, tendría lugar el episodio de su sonado destierro a Portugal, donde pasó más de dos años, simplemente por ser testigo de un lance entre su amigo Salazar y un clérigo, sin tener él culpa alguna y sin que en ningún momento se le prestara declaración para poder defenderse. Por otro lado, la popularidad que consigue al escribir sus famosos calendarios y el pasar a ser conocido únicamente como el *Gran Piscator de Salamanca*, le acarrearán numerosas críticas por parte de sus adversarios y el menosprecio de los más doctos. Todo ello unido a las polémicas de la época en las que participó (la más importante con el médico Martín Martínez), las falsificaciones de sus escritos por libreros e impresores «que continuamente están imprimiendo papeles de otros autores, que les parece que pueden equivocarse con los de don Diego, y para asegurar la venta les ponen el nombre de Torres» (1978: 92), las censuras a sus almanaques o las desavenencias con la Universidad de Salamanca, le llevan a mostrarse en muchos de sus escritos, aunque teñidos por su característico sarcasmo, como un personaje ultrajado y aborrecido por la sociedad. Esta es la visión que da de sí mismo en *Los Sopones de Salamanca*: «Yo sufro enemigos de tan destemplada ojeriza, que me aborrecen sin haberme tratado, y algunos no me han visto la figura, que son contrarios por poderes, y émulos por imitación» (1978: 76). Y esta otra en *Soplo a la Justicia*: «a cualquiera lugar donde vuelva los ojos, no encuentro sino es quien me maldiga, me empuje y me ultraje» (1978: 105). Muy similares son sus descripciones en verso:

> Estoy de medio mundo aborrecido,
> y de la otra mitad me dudo amado,
> de todo entero vivo separado,
> y estoy solo conmigo distraído. (VII: 40)

> Yo mismo soy de mí mismo
> mi más inocente crimen,
> pues con el blanco del nombre
> provoco a que me fulminen. (VII: 193)

## Su oficio de astrólogo

Su oficio de astrólogo será una parte importante de la vida extratextual que pasará a su poesía. Las alusiones a sus «calendarios», «pronósticos», «almanaques»

y, en definitiva, a su oficio de astrólogo van a aparecen continuamente dispersas por sus poemas, junto con todo tipo de elementos astrológicos, como el sol, la luna, las esferas, las estrellas, las calendas o los signos zodiacales (González Verdasco, 2022). De todos sus escritos, son los calendarios los que le van a reportar más fama y más beneficios económicos, aunque también son los que van a despertar la envidia y las críticas de sus adversarios. En uno de sus textos autobiográficos reaccionará ante los que le reprochan su fama de «pronostiquero»: «si yo tan pronto escribo verso como prosa, medicina como teología, física como ética, ¿por qué me han de tener por puro pronosticador? Un desventurado almanaque que levanto, como testimonio, todos los años es el que mete toda esta bulla» (1978: 90). La actitud de Torres ante quienes lo tachan de mero adivinador, gitano y estrafalario, será siempre la de autodefenderse, elogiando para ello su oficio y atacando a sus enemigos con su irónica e ingeniosa pluma: «Dícenme que has dicho (sea por afear mi ingenio o persuadir tu inteligencia) que lo que hace Torres, cualquiera lo puede hacer. Borrico, hazlo tú, y encontrarás fama, dinero y libertad, que es el chilindrón legítimo de las felicidades» (1978: 107). Son muchos los poemas en los que encontramos a Torres jactándose de su fama como «gran Piscator» y del dinero que obtiene con la venta de sus almanaques, como en estos versos del *Juicio para quien no lo tenga*, en los que expresa su desdén hacia los lectores descontentos:

> Si te gustó, amigos somos,
> aunque poco me hará al caso
> estar de ti mal contento,
> como yo esté bien pagado. (VIII: 271)

En las *Visiones*, describe cómo se inició en la ciencia astrológica mientras se hallaba en la corte, pasando hambre y calamidades y cómo, a partir entonces, su vida cambió, al crecer en fama y popularidad: «me socorrió la memoria con mostrarme unos retazos astrológicos que […] había guardado en los primeros años de mi juventud […] Y firme en este propósito, me acabé de arropar en la tienda astronómica, y salí en estatua con mis adivinaciones por esas calles, gritado de ciegos y perdularios» (1978: 55). Igualmente, de las ganancias obtenidas desde que se le ocurrió empezar a escribir almanaques, se enorgullece en una de sus *Quintillas a varios asuntos*, donde compara lo que ahora gana con las estrecheces que antes sufría:

> Yo allá en una escuela estaba
> y una cátedra os servía,

pero tan mal lo pasaba
que, aunque a muchos presidía,
ninguno me sustentaba.
  Allí pasaron revista
mis materias badulaques
y por salir de sopista
me puse a hacer almanaques,
¡qué dinero a letra vista! (VII: 278)

En el tomo VIII de sus Juguetes de Talía se haya incluido uno de sus pronósticos burlescos (Pronóstico de lo pretérito, anticipación de lo presente y regreso de lo futuro) y un almanaque (Armazón contra los pronósticos en ristre). Se trata de dos composiciones en versos romanceados que constituyen un prodigio de riqueza expresiva y de comicidad. Los títulos son ya de por sí bastante reveladores, ya que por la ironía empleada deducimos que se va a tratar de un almanaque contra los almanaques, de un pronóstico contra los pronósticos. Las predicciones de Torres no son más que ingeniosos chistes basados en el juego disémico y en el vaticinio de evidencias, recursos que le servirán para ridiculizar la supuesta ciencia de la astrología. Así se puede observar en la siguiente descripción que hace de sí mismo:

Astrólogo que distingue
de la plebe a la nobleza,
con que doctamente logra
saber de una y otra esfera:
Cuando se ofrece a los signos
los hace entrar en docena
y cada vez que los glosan
sabe de qué pie cojean. (VIII: 238-239)

## Su sonado destierro

El destierro es uno de los asuntos de su vida al que Torres le va a dedicar más páginas tanto en su poesía como en el resto de su producción, constituyendo un buen ejemplo del importante papel que la intertextualidad desempeña en su obra y de cómo un mismo asunto autobiográfico es relatado repetidamente en diferentes tipos de textos y géneros literarios. En el tomo VII de sus *Juguetes de Talía* aparece tratado en dos de los *Sonetos morales*, en dos *Sonetos amorosos*, en uno de los *Romances en estilo aldeano*, en el romance *En día de cumpleaños de la señora doña*

*Joaquina Morales* (149-155), en el poema *Escribe desde Portugal a una señora cuyos títulos se expresan en el romance, refiriéndole algunos trabajos y le suplica sus piedades* (192-204), en la *Tonadilla que remite estando desterrado a una señora* (245-250) y en los dos romances en forma de carta: *Carta escrita desde El Cubo de don Sancho a don Baltasar* (175-184) y *Escribe a su amigo don Juan de Salazar desde El Cubo, estando desterrado* (184-191). En el tomo VIII, el tema del destierro es abordado en el romance *Escribió desde el destierro, en nombre de pastor, a una señora, en días de sus años, estas endechas* (170-175) y en la *Respuesta a otro romance, en que escribió a Madrid mi señora marquesa de Castrillo* (176-180).

Don Diego fue desterrado a Portugal por real decreto de 29 de mayo de 1732 y allí vivirá hasta noviembre de 1734. La causa del destierro, considerada por él siempre como injusta, la relatará así en la *Vida:*

> En estos papeles, en la representación que los ministros hicieron a su real majestad y en la confesión de don Juan, consta solamente que, provocado este caballero de las injurias de un clérigo poco detenido, se dejó coger de las insolencias de la cólera, y, abochornado de sus azufres, tiró de la espada y abrió con ella en los cascos del provocante un par de roturas de mediana magnitud. (148-149)

También en la *Vida*, una vez en libertad, declarará a favor de su inocencia:

> Lo que yo aseguro, ahora que estoy libre, y por la misericordia de Dios perdonado de las sospechas en que impusieron al ánimo piadoso del rey, es que no consentí la menor tentación ni tuve la más leve culpa en orden a las estocadas del clérigo. (1987: 149)

El tema del destierro aparece además en otros géneros, como, por ejemplo, en los almanaques. En el almanaque de 1734, *Los Sopones de Salamanca*, encontramos la descripción que da Torres de este episodio, exculpándose de los cargos que se presentaron contra él y señalando que él simplemente fue testigo de la escena: «Mi delito […] es que me encontró casualmente mi desventura siendo testigo de dos leves rasguños que hizo un caballero, disculpablemente pronto, en la cabeza de un clérigo destemplado; porque consta por la declaración jurídica del agresor que yo sólo acudí a detenerle el brazo con el que gobernaba la espada» (1978: 75-76).

En cuanto al tratamiento de este asunto en su poesía, será similar al que se le da en el resto de su obra. El verse implicado sin culpa alguna en un lance insignificante, el ser injustamente acusado, y el estar lejos de su mundo y de los suyos, le llevará, en la mayor parte de los poemas en los que trata del destierro, a dar una acre visión del episodio, aunque no por ello exenta de sus burlas y chanzas.

Son muchos los versos en los que don Diego se lamenta de la injusticia cometida contra él, insiste en defender su inocencia y denuncia la falta de oídos del mundo ante sus súplicas, sobre todo, la indiferencia del rey Felipe V, al que hará objeto de su dura crítica, como se refleja en las siguientes estrofas del romance en forma de carta *Escribe desde Portugal a una señora, cuyos títulos se expresan en el romance, refiriéndole algunos trabajos, y le suplica sus piedades:*

> Rayos de un rey (falazmente)
> quiere el odio que me vibren,
> pero en tan mísero blanco
> aún el acierto no es timbre.
> ¿De cuándo acá los despojos
> han precedido a las lides?
> ¿glorias de tantos Borbones
> reducidas a un Felipe? (VII: 193)

*Tonadilla que remite estando desterrado a una señora* es otro de los poemas escritos desde el destierro. Las ideas expresadas en él son más o menos las mismas que hemos visto hasta ahora: lo injusto de su situación; el poco resultado que obtienen sus súplicas, pues nadie parece querer oír las razones que aduce en favor de su defensa, al contrario de lo que ocurre con las calumnias de sus enemigos, que siempre son escuchadas; y la intención de apelar a quien haga falta, con tal de que se imponga la justicia, incluso, en un alarde de egocentrismo, ingeniosamente anunciará:

> Y si unos ni otros
> oyeren mis gritos,
> pediré justicia
> a mí de mí mismo. (VII: 250)

En el romance titulado *En día de cumpleaños de la señora doña Joaquina Morales, remitió desde Portugal este*, después de una introducción en la que felicita a la

destinataria de la carta, pasará a exhibir una vez más un auténtico despliegue de autobiografismo. Con un lenguaje cargado de expresividad y de humor, gracias sobre todo al abundante uso de la dilogía, relatará la serie de desgracias que padece en Portugal. El afán de «contarse» le llevará a la repetición del pronombre personal «yo» al principio de cinco estrofas consecutivas, en las que nostálgica y cómicamente hará un recuento de las fortunas que gozaba antes del destierro (véase en estos versos la disemia producida por el término «sonado»):

> *Yo*, que un tiempo hice más ruido
> que la trompa de París,
> y fui también más *sonado*
> que acatarrada nariz. (VII: 152)

De nuevo, en otro de sus romances, *Escribe desde Portugal a una señora cuyos títulos se expresan en el romance, refiriéndole algunos trabajos y le suplica sus piedades*, el pronombre personal de primera persona servirá para introducir una gran parte de las estrofas del poema (veintidós en total) en las que expresará su añoranza por los bienes pasados. Aunque algunos versos son francamente emotivos, la mayoría están dedicados a autoelogiarse, a ensalzar su popularidad, su gracia, su «dócil numen», su alegría, la feliz acogida que le dispensaban en todo tipo de «festines», su fama como «piscator», etc.

Torres relata en la mayor parte de los poemas sobre el destierro las innumerables desgracias que padece, las miserias que lo afligen, la pobreza en la que vive y el mal trato que allí recibe. Por ejemplo, en dos de sus *Sonetos amorosos* (*Escribe los ejercicios que tiene en la aldea a Filis en tiempo de su destierro* y *A mi señora doña Manuela de Guadalfajara, habiéndole tocado por suerte este año*), el destierro aparece relacionado con el tema amoroso y es presentado como una «bajeza», una «injuria vil»:

> Por ti vivo y padezco tal *bajeza*
> y en ella hallara mi seguro gozo
> si pudiera olvidar a tu belleza. (VII: 58)

Hemos dejado para el final dos romances en forma de carta, que difieren en cuanto al contenido se refiere de los anteriores poemas (la visión del destierro es en ellos alegre y festiva) y dudosos desde el punto de vista biográfico: *Carta escrita*

*desde El Cubo de Don Sancho a D. Baltasar de Herrera, beneficiado de dicho lugar, dándole aviso de las novedades de la aldea* (VII: 175-184) y *Escribe a su amigo don Juan de Salazar desde El Cubo, estando desterrado* (VII: 184-191). Son dos romances epistolares en los que Torres dice estar «desterrado». En el segundo de ellos, lo indicará en el propio título y en el primero, en una de las cuartetas:

> De este modo *mi destierro*
> paso, hasta que el tiempo quiera
> quitarle aquesta carcoma,
> a tu corral y despensa. (VII: 176)

Sin embargo, el lugar del supuesto destierro es «El Cubo» o «El Cubo de Don Sancho» y no se encuentra en Portugal ningún pueblo con ese nombre. «El Cubo de Don Sancho» es una localidad a unos treinta kilómetros de Salamanca, en la comarca de Vitigudino. Será el propio Torres el que ofrece en el poema, de forma indirecta, algunos datos que hacen sospechar que quizás no estaba cumpliendo su destierro en Portugal, sino en una aldea de Salamanca. Así en la carta a D. Baltasar de Herrera, se despedirá de él con estas palabras:

> Dios te guarde, y brevemente
> a mi vista des la vuelta,
> del *Cubo*, esto es para ti,
> para los demás *Almeida*. (VII: 183)

Almeida es una villa de Portugal, perteneciente al distrito de Guarda, no lejos de Salamanca y próxima a la aldea de El Cubo de Don Sancho. Si quería fingir estar desterrado en Portugal, la elección de dos pueblos similares y cercanos geográficamente, le resultaría muy conveniente. Además, en esta misma composición, aludirá a ciudades españolas cercanas a Salamanca y las situará como próximas al lugar en que se encuentra, como, por ejemplo, Ledesma y Ciudad Rodrigo:

> En el corral de concejo
> la burra estaba de Elena,
> rompió a coces el cañizo,
> y se presentó en *Ledesma.* (VII: 178)

Por otra parte, en el otro romance, *Escribe a su amigo don Juan de Salazar desde El Cubo, estando desterrado*, escribirá Torres:

> *Aquí estoy entre dos luces,*
> *ni bien patente ni oculto*,
> con mi esclavitud al trote
> y con la esperanza al husmo. (VII: 186)

Se trata de unos versos muy reveladores del estado de su situación que nos llevan a pensar que Torres, durante algún tiempo, fingió su destierro. No se hallaba, al escribir estos romances, en Portugal, sino medio oculto en una aldea española, El Cubo de Don Sancho, tal vez en casa de su amigo D. Baltasar de Herrera, esperando a que se hiciera justicia.

## Sus viajes

Entre las experiencias vividas relatadas por Torres en los Juguetes de Talía están sus viajes, recogidos principalmente en dos de sus liras — *Escribe a una dama desde un convento de capuchinos, donde se recogió a enjugar de una gran lluvia y aire que le cogió en el camino: iba en una mula del coche de la excelentísima señora condesa de los Arcos* (VII: 214-217) y *Retirándose a una comunidad de gallegos por ocho días a confesarse, escribió a su amigo D. Gabriel Gilberto Cavaleri estas* (VII: 223-228) — y, sobre todo, en dos de sus largos romances: *Da cuenta a la señora marquesa de Almarza del viaje que hizo a Arnedillo con el marqués* (VIII: 138-150) y *Peregrinación al glorioso apóstol Santiago de Galicia* (VIII: 194-231). En estas dos últimas composiciones, destaca la precisión en los datos del itinerario, extrapolables a la realidad geográfica, y la descripción detallada de personas, lugares o hechos, que se presentan como conocidos y que, junto a su forma epistolar, acentúan su índole autobiográfica.

El viaje que hizo a Arnedillo se inicia con la relación de las personas que lo acompañaban: el marqués de Almarza, Mateo y Fray Pedro. Cada uno es caracterizado con diferentes rasgos cómicos, basados en los juegos de palabras y los dobles sentidos, empezando por el marqués y terminando, como siempre, por sí mismo:

> Venía *el señor marqués*
> entre gustoso y violento,

con lo agradable del rostro
desmintiéndonos lo enfermo.
Venía aquel traga aldabas,
*fraile*, tan solo por serlo,
pensando solo en comer,
porque nunca piensa en menos.
[…]
Muy sorbido de mofletes
venía también *Mateo,*
más lleno de baratijas
que la tienda de un buhonero.
Y *Torres* también venía,
que ya sabéis soy yo mesmo,
sin tener cosa de juicio,
más de mil juicios hacienda. (VIII: 140-141)

Continúa después con el itinerario de los lugares concretos por los que pasa, tanto a la ida como a la vuelta: «Alcalá» (Alcalá de Henares); «Eras» (Heras, pueblo cercano a Guadalajara); «Mira el río» (Miralrío); «Rebollosa» (Rebollosa de Jadraque, cerca de Sigüenza); «Barahona» (a unos 30 kilómetros de Almazán); «Almazán» y a partir de aquí no vuelve a nombrar ningún pueblo hasta «Arnedo» (en La Rioja, próximo a Logroño); «Río frío» (Riofrío, en la provincia de Ávila) y «Leganés» (en Madrid). Este es un viaje, como lo llama Torres, «aventurero», con visos de endemoniado o de hechizado, pues comienza ya con dos malos presagios («Al primer paso, señora, / el coche, mal agorero, / un tornillo nos quebranta»); sigue con la presentación de «Barahona» como lugar maldito, en el que a todos les sobrecoge el miedo («aquí nos sentimos todos, ya sin sangre») y de «Almazán», donde se desmayan ante el espanto que les produce ver «un alma que salió del purgatorio de Arnedo», antes de descubrir que tan solo se trataba de un «miserable esqueleto»; para terminar con la relación del viaje de vuelta, donde paran en «Río frío» («infernal, maldito pueblo / donde para sus lagunas / saca el demonio sus hielos»). Desde Riofrío viajan directamente hasta Alcalá, donde se despide de los marqueses, y de allí a Leganés, concluyendo el romance cuando ya se encuentra en su cuarto «libre y gustoso escribiendo».

La *Peregrinación al glorioso apóstol Santiago de Galicia* es la relación del viaje que realiza como peregrino en el verano de 1737, con la intención de cumplir un voto que había hecho estando desterrado:

> […] cuando expulso de mi patria,
> para que no entrase en ella
> tocaron a cierta España:
> […]
> Voto a Dios hice, y a toda
> su celestial corte santa
> de ir al patrón de Galicia
> a correr las caravanas. (VIII: 201)

El romance va precedido de una dedicatoria a «Don Fray Agustín de Eura, obispo de Orense» (VIII: 194-195), y de un prólogo al lector, «Crítica, prólogo o lo que le mandaren» (196-199). Según se excusa en la dedicatoria, aunque pinta en Galicia «algunas circunstancias naturales del país», el romance «se dirige a una diversión jocosa, que solicita el acierto del halago sin el blanco de la ofensa». El prólogo al lector consistirá en una graciosa autocrítica del romance, porque Torres, según dice, prefiere censurarse a sí mismo antes que lo hagan los demás: «para censurarme a mí y a mis obras, ninguno sabe tanto como yo». Así, sacará a la luz los defectos más particulares de su obra, con un lenguaje basado en todo tipo de recursos estilísticos: «este viaje que escribo está cojo, zurdo, calvo, potroso, corcovado y tuerto; con que entro con mal pie, peor mano, chino, quebrado, a bulto y de mal ojo […].

Torres relatará este viaje en la *Vida*, pero solo a grandes rasgos: referirá quiénes lo acompañaban; la popularidad de la que gozaba entre las gentes por dondequiera que iba, incluso salían a los caminos para verle pasar; la fama que consiguió practicando la medicina por los pueblos; o el tiempo que se «detuvo» en este viaje, cinco meses. También en la *Vida* remitirá, para más detalles, a este romance y a su *Extracto de pronósticos*, en un nuevo ejemplo de las relaciones intertextuales y metaliterarias que se pueden establecer en su obra: «Este viaje lo tengo escrito en un romance que se hallará en el segundo tomo de mis poesías, y en el *Extracto de pronósticos*, en el del año de 1738, en donde están con más individualidad referidas las jornadas» (1987: 167-168).

El romance propiamente dicho, definido por G. Mercadier como «sarta larguísima de retruécanos burlescos» (1987: 167), empieza con una especie de introducción en la que Torres induce al lector a leer lo que él llama «carta de mi viaje», en la que expone los motivos por los que decide emprender el viaje y en donde cuenta las diligencias y preparativos anteriores a la partida. A continuación, pasa ya a relatar el inicio de la caminata, que tendrá lugar específicamente en el momento en que Torres «toma las de Villadiego», empleando para ello dos versos cargados de dobles sentidos:

> […] tomé las que por mi nombre
> de Villa-Diego se llaman. (VIII, 203)

Esta expresión la empleará más veces en su poesía, aludiendo, como aquí, al inicio de un viaje y aparecerá también en una de sus obras en prosa, en el *Viaje fantástico*, pero en este último caso, sólo como simple frase hecha (Martínez Mata, 1990: 103). En el romance se convierte en un prodigio de expresividad. Por un lado, tenemos el significado recto de la frase hecha («tomar las de Villadiego»: ausentarse impensadamente o hacer fuga), por otro lado, la creación de una dilogía, con dos nuevos significados connotativos: «tomar las de Villa-Diego» (empezar a caminar en dirección a Calzada de Don Diego, pueblo situado a 20 km. de Salamanca y hacia Ciudad Rodrigo, marcando el inicio de su ruta hacia Santiago) y «tomar *las que por mi nombre de Villa-Diego se llaman*». Al modificar la frase hecha con la inclusión del sintagma «las que por mi nombre» y al partir la palabra «Villadiego» con el uso del guion, se entabla un juego de dobles sentidos, con el que Torres sugiere humorísticamente y, también egocéntricamente, que la expresión «tomar las de Villadiego» ha sido creada en honor a su nombre (Diego) y debido a que él a menudo se ha dado a la fuga.

Retomando el romance, después de iniciado el viaje, dice Torres que se le «juntan tres leales camaradas», dato que contrasta con el que, a este respecto, nos da en la *Vida*: «Acompañábame don Agustín de Herrera, un amigo muy conforme a mi genio…Detrás de nosotros seguían cuatro criados, con cuatro caballos del diestro y un macho donde venían los repuestos de la cama y la comida» (1987: 166).

De igual forma que en los demás textos autobiográficos narrativos, relata en el poema el itinerario del viaje: Calzada de Villa Diego – Ciudad Rodrigo – Fuerte de la Concepción – Piñel – Trancoso – Ponte de Abad – Lamego – Braga – Valencia

– Tui – Santiago. Además, tanto en el romance como en la *Vida* se detendrá a alardear de su fama como astrólogo y de la popularidad de la que gozaban sus almanaques entre las gentes de los pueblos, que de todas partes salían a verle y que le agasajaban con todo tipo de preguntas «raras, necias e increíbles», burlándose así de la credulidad y de la ignorancia de los que creían en estos pronósticos:

> Convocábanse en los lugares del paso y la detención, las mujeres, los niños y los hombres a ver el «Piscator», y, como a oráculo, acudían llenos de fe y de ignorancia a solicitar las respuestas de sus dudas […] y finalmente todos y todas a ver cómo son los hombres que hacen los pronósticos. (1987: 167)

> Para ver mi carantoña
> mangas había avanzadas
> en los caminos, que nunca
> fueron más perdidas mangas:
> Deseaban ver a Torres,
> presumiendo su ignorancia,
> que era la Torre de Faro,
> o a lo menos la Giralda. (VIII, 226)

## A modo de conclusión

En el panorama poético de la primera mitad del siglo XVIII, no sería Torres el único poeta que saldría a la palestra para contar su vida en verso —Gonzalo Enríquez de Arana y Puerto (1661 – 1738), por ejemplo, fue autor de una poesía de marcado carácter autobiográfico—, ni el único que emplearía la técnica del monólogo dramático —José Gerardo de Hervás y Cobo de la Torre, «Jorge Pitillas» (f. s. XVIII –1742), recreaba una supuesta «conversación» con un destinatario al que llamaba «Lelio» en su *Sátira I contra los malos escritores de este siglo* (1742)—, ni el único que describiría lo cotidiano o que redactaría sus poemas en forma de carta —José Joaquín Benegasi y Luján (1707-1770) trataba en algunos de sus versos asuntos triviales como el tiempo que hacía o si había goteras en su casa, y Juan Vélez de León (1655 – 1736) escribiría numerosas epístolas, como *Carta escrita a un amigo* (Urra Ríos, 2016: 541), o *A los años de la excelentísima señora duquesa de Cardona* (2016: 576).

Lo que hace único a Torres es su insistencia en contarse, la riqueza léxica, el tono desenfadado, coloquial, popular. Su inconfundible lenguaje está cargado de

expresividad, de humor, de ironía y sus poemas son un reflejo de su vida y de su persona.

Por la poesía de Torres desfilarán todo tipo de asuntos sacados de su biografía, como la muerte de su caballo, el destierro a Portugal, el viaje que hizo a Arnedillo con el marqués de Almarza o el dinero obtenido con la venta de sus almanaques, y de la misma manera, desde su experiencia personal, reflejará su satírica visión de la sociedad y de las costumbres de la época que le tocó vivir.

Es en esos trozos de vida y de personaje y en su característica forma de expresión donde Torres se revela como un poeta que ha sabido crear un estilo personal. Es aquí donde creemos que radica su originalidad y su genialidad

## Obras citadas

Álvarez Barrientos, Joaquín, «Reunirse y conversar: las tertulias del siglo XVIII», *Ínsula*, 738, 2008, págs. 7-8.

Durán López, Fernando, *Vidas de sabios: el nacimiento de la autobiografía moderna en España (1733-1848)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto de la Lengua Española, 2005.

Benegasi y Luján, José Joaquín, *Poesías líricas y jocoserias*, Madrid, Joseph González, 1743.

Enríquez de Arana y Puerto, Gonzalo, primera parte de *El Cisne Andaluz* (ms.).

Hervás y Cobo de la Torre, José Gerardo («Jorge Pitillas»), «Sátira contra los malos escritores de este siglo», en *Diario de los Literatos Españoles,* t. VII, 1742.

González Verdasco, Renata, «La astrología como aspecto temático y estilístico en los *Juguetes de Talía* de Torres Villarroel», *Torres Villarroel y los almanaques: literatura, astrología y sociedad en el siglo XVIII*, Madrid, Visor, 2022, págs. 115-132.

Jurado, José, «Dos sonetos espirituales de José de Villarroel. Imitaciones del *No me mueve, mi Dios*», *Bulletin Hispanique*, 77, 1975, págs. 125-139.

Langbaum, Robert, *The Poetry of Experience. The dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. [Disponible en: https://archive.org].

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

Martínez Mata, Emilio, *Los «Sueños» de Diego de Torres Villarroel*, Salamanca, Universidad de Salamanca / Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1990.

Mercadier, Guy, «Joseph de Villarroel et Diego de Torres Villarroel: parenté litteraire et parenté naturelle», en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, Paris, 1966, vol. 2, págs. 147-175.

—, «Diego de Torres Villarroel, animateur d'une joute poétique. Présentation d'un autographe inédit», en *Hommage á André Joucla-Ruau*, Aix-en-Provence, Universidad, 1974, págs. 138-145.

—, *Textos autobiográficos de Diego de Torres Villarroel*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1978 [Disponible en www.uniovi.es/.IFESXVIII].

—, *Diego de Torres Villarroel. Masques et miroirs*, Paris, Editions Hispaniques, 1981.

—, «Diego de Torres Villarroel, 1694-1770: Une autobiographie permanente» en *Individualisme et autobiographie en Occident*, Bruxelles, Éditions de l´Université de Bruxelles, 1983, págs. 127-141. [Disponible en www.cervantesvirtual.com].

—, ed., Diego de Torres Villarroel, *Vida*, Madrid, Clásicos Castalia, 1987.

Pérez López, Manuel María, ed., Diego de Torres Villarroel, *Vida*, Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura y Manuel María Pérez López, 2005.

Sánchez Jiménez, Antonio, «La musa casera: poesía de circunstancias y estética bajobarroca en el *Ramillete poético de las discretas flores* (1706) de José Tafalla Negrete», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 25, 2015, págs. 219-235.

Torres Villarroel, Diego de, *Libros en que están relatados diferentes cuadernos físicos, médicos, astrológicos, poéticos, morales y místicos, que años pasados dio al público en producciones pequeñas el Dr. D. Diego de Torres Villarroel*, vols. 7 y 8, *Juguetes de Talía, entretenimientos del Numen*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1795.

Urra Ríos, Óscar, *Vida y obra de Juan Vélez de León*, Madrid, 2016.

# CONVERGENCIAS DE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO: EL PAPEL DE LA TRAMA SECUNDARIA EN *LOS ESPAÑOLES EN FLANDES* DE LOPE DE VEGA

Javier LORENZO
East Carolina University (Estados Unidos)
lorenzoj@ucu.edu

Recibido: 27 de octubre de 2022
Aceptado: 11 de noviembre de 2022
https://doi.org/10.14603/10D2023

RESUMEN:

De las siete comedias que Lope de Vega dedicó al conflicto que la monarquía española mantuvo en Flandes (1568-1648) *Los españoles en Flandes* es la pieza que más atención ha recibido por parte de la crítica. El modo en que la trama secundaria de este drama—en particular el triángulo amoroso que forman los soldados Durán y Chavarría y la amante de ambos, Marcela—prolonga y amplifica el acontecimiento histórico principal que Lope dramatiza en la pieza (la deslealtad de los nobles flamencos a Felipe II tras la firma del Edicto Perpetuo en febrero de 1577 para apaciguar los Estados de Flandes) no ha sido suficientemente ponderado, sin embargo, por los estudiosos y merece una reflexión más profunda que dé cuenta de la estrecha relación entre lo público y lo privado en esta comedia. El estudio de esta relación constituye el objetivo principal de este trabajo, que analiza cómo Lope aúna lo público y lo privado en *Los españoles en Flandes* al establecer un paralelo entre la frágil situación política a la que se enfrenta Felipe II en Flandes y la difícil circunstancia a la que debe hacer frente Chavarría en su vida personal. Este último, víctima, como el monarca, de un acto de deslealtad protagonizado por su amante y su amigo, se erige en la comedia de Lope en contrapunto moral a la conducta perjura de los nobles flamencos gracias a la dimensión pública que adquiere su figura como resultado de la analogía que Lope traza entre su situación y la del rey.

PALABRAS CLAVE:
Lope de Vega, Flandes, trama secundaria, relación entre lo público y lo privado.



UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
Institut de langues et littératures hispaniques

# Convergences between Public and Private: the Role of Secondary Plot in *Los españoles en Flandes* by Lope de Vega

ABSTRACT:

Of the seven plays that Lope de Vega devoted to the conflict that the Spanish monarchy maintained in Flanders (1568-1648), *Los españoles en Flandes* is the one that has received the most attention from critics. The way in which the subplot of this drama—in particular, the love triangle formed by the soldiers Durán and Chavarría and their mistress, Marcela—echoes and amplifies the main historical event that Lope dramatizes in the play (the disloyalty of the Flemish nobles to Philip II after the signing of the Perpetual Edict in February 1577 to appease the States of Flanders) has not been sufficiently pondered, however, by scholars and deserves a deeper reflection that accounts for the close relationship between the public and the private in this play. The study of this relationship is the main objective of this article, in which I analyze how Lope makes the private and the public cohere in *Los españoles en Flandes* by drawing a parallel between the fragile political situation Philip II faces in Flanders and the difficult circumstance Chavarría must confront in his personal life. The latter, victim, like his monarch, of an act of disloyalty carried out by his lover and his friend, stands in Lope's play as a moral counterpoint to the duplicitous behavior of the Flemish nobles thanks to the public dimension his figure acquires as a result of the analogy Lope draws between his situation and that of the king.

KEYWORDS:

Lope de Vega, Flanders, Secondary Plot, Connection between Public and Private.

CC BY NC SA

«Entre 1599 y 1611», señala el eminente lopista Joan Oleza, «sólo dos acontecimientos históricos modernos atraen a Lope, uno es el descubrimiento y conquista de las Indias occidentales […] el otro es la victoria de Lepanto» (1997: xli). «Frente a esto», añade Oleza, puede constatarse el interés parcial del Fénix por otros «acontecimientos laterales» (1997: xli), entre los que este crítico destaca el conflicto que la monarquía española mantuvo desde mediados del siglo XVI en Flandes[1]. A este conflicto, que culminará con la victoria y consiguiente independencia de las Siete Provincias Unidas del norte en 1648, Lope dedicó varias comedias, entre las que destacan, por su amplitud y dedicación exclusiva a la contienda, *Los españoles en Flandes* (ca. 1597-1606) y *El asalto de Mastrique* (ca. 1595-1596)[2]. El interés de la crítica en estas piezas ha sido eminentemente histórico y se ha centrado, principalmente, en tres aspectos: la relación entre estas comedias y la historiografía contemporánea sobre el conflicto, su impacto en los debates políticos sobre Flandes y su papel como antídoto contra la propaganda antiespañola de la leyenda negra[3]. El carácter cronístico y noticiero que define varios pasajes de estas

[1] Para un examen detallado de este conflicto véanse los trabajos de Allen (2000: 141-172) y Parker (1972 y 1977) consignados en la lista de obras citadas.

[2] Para las fechas de redacción de *Los españoles en Flandes* y *El asalto de Mastrique* matizo la cronología establecida por Morley y Bruerton (1968) con las precisiones relativas a la representación de estas dos comedias añadidas por Sauter (1997: 18-21) y Usandizaga (2014: 179, n.1). Lope también abordó el conflicto de Flandes, si bien de un modo mucho más tangencial, en *El aldegüela* (ca. 1612-14), *Pobreza no es vileza* (ca. 1620-1622), *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (1622), *El Brasil restituido* (1625) y *Don Juan de Austria en Flandes* (ca. 1604-06). Esta última pieza no puede atribuirse con seguridad al Fénix. Rodríguez Pérez (2008: 24) amplía por su parte a 35 las comedias que Lope y otros dramaturgos contemporáneos dedicaron a la contienda. Este número excluye, no obstante, como apunta Pedraza Jiménez, «las numerosas comedias amatorias que tienen episodios, a veces con un amplio desarrollo» (2012: 7) en Flandes.

[3] Para la relación entre las comedias sobre el conflicto de Flandes y los testimonios que soldados y embajadores redactaron sobre la contienda, veánse Hendriks (1980), Checa (2010) y Cortijo Ocaña (2013: 110-28 y 2014). Para el influjo que el teatro sobre Flandes ejerció en los debates políticos y la opinión pública sobre la guerra y la imagen del otro en ese territorio, consúltense los trabajos de Vosters (1963), Loftis (1987: 47-70), Di Pastena (1993), Gómez-Centurión Jiménez (1999), Kirschner (2002), Sanz Camañes (2004), Rodríguez Pérez (2008: 92-133, 148-168 y 207-252), Ryjik (2011: 178-86), Usandizaga (2014: 179-218) y Samson (2016). Gómez-Centurión Jiménez señala específicamente en relación a *Los españoles en Flandes* que la pieza constituye «una llamada a la guerra y una abierta defensa de la intervención hispana en los asuntos flamencos» (1999: 35). Esta postura coincide, según Usandizaga, con «los últimos esfuerzos bélicos anteriores al alto el fuego firmado en 1607» (2014: 218) realizados por el nuevo gobierno de Felipe III. La opinión de estos dos críticos se opone diametralmente a la de Loftis (1987) y Rodríguez Pérez (2008), que ven en la pieza de Lope, especialmente en las referencias que esta hace al sufrimiento flamenco y a los actos violentos de los españoles, un cuestionamiento de la política belicista de los Habsburgo en los Países Bajos. Para el impacto de esta comedia y *El asalto de*

dos comedias justifica plenamente este énfasis en la dimensión pública o histórica de las mismas. Sin embargo, la atención que en ellas se presta a la perspectiva individual de los soldados y su experiencia en el frente invita a considerarlas también desde un punto de vista más personalizado, analizando el modo en que la trama histórica de estas dos comedias encuentra eco en las varias intrigas secundarias que en ellas protagonizan los miembros de la soldadesca[4].

Este análisis se hace especialmente necesario en *Los españoles en Flandes*, donde, como ha señalado Antonio Cortijo Ocaña, «Lope pone en escena un *drama de familia* o un *drama de honor familiar*» (2014: 155; itálica en el original) en el que se ven implicados casi todos los personajes de la comedia. El modo en que la trama secundaria de este drama—en particular el triángulo amoroso que forman los soldados Durán y Chavarría y la amante de ambos, Marcela—prolonga y amplifica el acontecimiento histórico principal que Lope dramatiza en esta pieza (la deslealtad de los nobles flamencos a su monarca, Felipe II, tras la firma del Edicto Perpetuo en febrero de 1577 para apaciguar los Estados de Flandes) no ha sido suficientemente ponderado por la crítica y merece una reflexión más profunda que dé cuenta de la estrecha relación entre lo público y lo privado en esta comedia. El estudio de esta relación constituye el objeto principal de este trabajo, en el que intentaré demostrar que en *Los españoles en Flandes* Lope aúna lo público y lo privado al establecer un paralelo entre la frágil situación política a la que se enfrenta Felipe II en Flandes y la difícil circunstancia a la que debe hacer frente el alférez Chavarría en su vida personal. Este último, víctima, como el monarca, de un acto de deslealtad protagonizado por su amante y su amigo, se erige en la comedia de Lope en contrapunto moral a la conducta perjura de los nobles flamencos gracias a la dimensión pública que adquiere su figura como resultado de la analogía que Lope traza entre su situación y la del rey.

El primer aspecto de la relación entre lo público y lo privado en el que me enfocaré es el tema de la deslealtad, que define desde el principio el modo en que

*Mastrique* en la Leyenda Negra, consúltense Cortijo Ocaña (2013: 194-205), Álvarez Francés (2016), Escudero Baztán (2016), Fagel (2016) y Samson (2016).

[4] Usandizaga se refiere a este respecto a la importancia que «la perspectiva de los soldados, incluso en su materialismo menos lírico» (2014: 185) tiene tanto en *Los españoles en Flandes* como en *El asalto de Mastrique*. Antes de Usandizaga, Loftis ya notó la importancia que Lope concede al papel y al punto de vista de los soldados en la primera de estas dos comedias: «*Los españoles en Flandes* is an apt title for the play, one that places emphasis on the Spanish people, here soldiers in the Netherlands. It suggests a quality, in this play as in many others by Lope, that separates his drama from that of nearly all his contemporaries and seventeenth-century successors in Europe: his attention, without condescension, to men in the lowest ranks of society» (1987: 46).

Lope presenta la ruptura del vínculo político entre Felipe II y sus súbditos flamencos en la comedia. El desacato a la autoridad del monarca resulta de la decisión que los nobles flamencos toman de no respetar los términos acordados con su soberano en el Edicto Perpetuo, acuerdo de paz que ordenaba la retirada de las tropas españolas de Flandes a cambio de mantener a don Juan de Austria, hermanastro del rey, como gobernador del territorio[5]. Para Lope la decisión adoptada por los líderes flamencos «no es», como Antonio Cortijo Ocaña ha observado, «sino deslealtad» (2014: 155), pero es importante advertir que esta transgresión del código ético-político está directamente vinculada en *Los españoles en Flandes* a otro problema moral más amplio: el incumplimiento de promesas. Este vínculo aparece claramente subrayado en la carta que Felipe II envía al comienzo del acto primero a su sobrino, Alejandro Farnesio, para que se desplace rápidamente desde Milán a Flandes para socorrer a su hermanastro, acorralado por los flamencos en la ciudad valona de Namur:

> Sobrino, los Estados de Flandes guardan mal las promesas que me han hecho, si sacaba dellos los españoles, tanto que don Juan, mi hermano, se halla descontento y en peligro de la vida. Yo envío orden al marqués de Ayamonte para que os entregue los españoles que están alojados en el Estado de Milán. Partíos luego con ellos a Flandes a socorrer a mi hermano, que—fuera de lo que obligaréis—estimaré este cuidado con particular amor y satisfacción. Dios os guarde como deseo.

La opinión del rey sobre sus súbditos flamencos aparece repetida a lo largo del primer acto en boca de los militares que defienden sus intereses en Flandes. El primero en hacerlo es don Juan, quien, abandonado por las tropas españolas «como pobre cordero» (v. 335) en Namur tras la firma del Edicto Perpetuo, se lamenta ante el duque de Arschot (Ariscote en la pieza de Lope) de las fingidas promesas de fidelidad que los nobles flamencos hicieron a su monarca:

> ARISCOTE No se lamente Vuestra Alteza tanto;
> fortifique a Anamur, ya que ha querido
> saliese con temor de los Estados;
> que ni será verdad que se rebelan
> ni necesarios son los españoles.

[5] Usandizaga (2014: 180-182) proporciona una explicación detallada de las condiciones estipuladas en el Edicto Perpetuo y del contexto político y militar en el que este se redactó.

DON JUAN Yo, señor duque de Ariscote, había
avisado a mi hermano muchas veces
que aquesta gente solo pretendía
echar de Flandes nuestros españoles,
basas y fundamentos del sosiego
de estos Estados; y que son fingidas
las promesas que hicieron y homenajes
se ve muy claro, pues, apenas fueron
desterrados de todos los Países,
cuando-arrastrando el yugo-levantaron
la soberbia cerviz contra su dueño. (vv. 138-153)

La conducta de Ariscote, quien, tras escuchar a don Juan, decide pasarse al campo rebelde con su hermano, el marqués de Havré, fingiendo dar un paseo a caballo bajo las murallas de Namur, confirma la opinión de don Juan de que, efectivamente, «son fingidas / las promesas que hicieron» (vv. 148-149) los nobles flamencos a Felipe II y valida la opinión expresada previamente por el monarca en su misiva a Alejandro Farnesio: «los Estados de Flandes guardan mal las promesas que me han hecho».

Esta opinión, lejos de quedar circunscrita a los personajes de alta alcurnia de la comedia, aparece expresada también por los miembros de la soldadesca, cuyo regreso a Flandes para socorrer a don Juan se presenta como una oportunidad para demostrar su fidelidad a un príncipe al que adoran y para regresar a un territorio que para muchos de ellos se ha convertido en patria tras haber pasado en él buena parte de sus vidas. A estos soldados la salida de Flandes acordada en el Edicto Perpetuo les afecta de forma personal, pero, por encima de toda consideración individual, lo que realmente les aflige es «el ver», como subraya el sargento mayor Vallejo en referencia a la conducta de los flamencos, «que fue su vil promesa engaño» (v. 780). La afirmación de Vallejo, repetida por Maltrapillo, el gracioso de la comedia, que se queja de que «estos bellacos belitrones [los flamencos] / la palabra mil veces han quebrado» (v. 786), deja entrever que la incapacidad para cumplir promesas constituye el tema moral central de la comedia de Lope. Este tema tiene sin duda una dimensión pública e histórica que puede relacionarse con «la visión del rebelde holandés como *desleal*» (Cortijo Ocaña, 2014: 153; itálica en el original) que abunda en la historiografía contemporánea sobre Flandes, pero el hecho de que Lope decida extender esta opinión a miembros de la soldadesca revela su deseo de expandir la dimensión pública de este problema al ámbito privado y de utilizar a

este como caja de resonancia del primero[6]. Este deseo explica, como discutiré en el resto de este trabajo, que Lope utilice también el tema del incumplimiento de promesas para dar forma al conflicto que, de forma paralela al que enfrenta a flamencos y españoles, mantienen el alférez Martín de Chavarría y su amigo Durán por el amor de Marcela, compañera sentimental del primero, a lo largo de la comedia. La falta de atención que esta relación ha recibido por parte de la crítica contrasta con el interés que esta ha mostrado en analizar y conectar a la trama principal de la pieza la otra intriga amorosa que Lope incluye en *Los españoles en Flandes*: la que vincula a la flamenca Rosela (aristócrata e hispanófila confesa) con don Juan de Austria[7].

Que Lope conecte el tema moral principal de su comedia con la trama amorosa que protagonizan tres personajes secundarios de la tropa—un alférez, un soldado raso y una concubina del ejército—viene a corroborar, como advirtió Diego Marín hace ya más de un lustro, que «las diversas partes del drama [histórico de Lope] no están tanto jerarquizadas entre sí como acopladas en función del tema inspirador» (1958: 176). Es por esto que, como señala este crítico, «toda dramatización de un episodio histórico verdadero, o tenido por tal, que vaya destinada a exaltar la fe, el patriotismo u otra virtud nacional, irá acompañada de una subintriga que sirva de contraste o paralelo, reforzando de esta suerte el tema central en distinta clave» (1958: 171). La crítica que ha examinado *Los españoles en Flandes* no ha tenido en cuenta las observaciones de Marín y ha optado por considerar el conflicto que envuelve a Chavarría, Durán y Marcela como un conjunto de acciones «que pueden leerse por sí mismas con independencia de la acción principal bélica o militar» (Cortijo Ocaña, 2014: 171)[8]. Una mirada atenta al ensamblaje dramático

[6] La referencia a la deslealtad como rasgo definitorio del carácter flamenco constituye, como señala Yolanda Rodríguez Pérez, «a clear indication of a change in the Spanish perception of the Netherlands» (2008: 54) a raíz del estallido del conflicto en este territorio en 1568. La atribución de este rasgo en los testimonios historiográficos se centra en la figura de Guillermo de Orange, a quien se acusa frecuentemente, como observa Rodríguez Pérez, de incurrir en «lies and insincerity» (2008: 79).

[7] Para Cortijo Ocaña la relación de don Juan con Rosela debe leerse «como trasposición al plano metafórico amoroso de la idea—de raíz política—de la anhelada y esperada *unión* amorosa entre España y Flandes» (2014: 171; itálica en el original). Para Rodríguez Pérez (2008: 122-126), Ryjik (2011: 179-86) y Usandizaga (2014: 192-93) el vínculo entre don Juan y Rosela no puede separarse del odio que el hermano de esta, Adolfo, siente hacia los españoles. La coincidencia de estos dos sentimientos en la comedia refleja para estos críticos la existencia de posturas políticas encontradas (proespañolas y antiespañolas) en el seno de la sociedad flamenca.

[8] Juicio similar al de Cortijo Ocaña es el de Pedraza Jiménez, que considera la relación entre Chavarría, Durán y Marcela como un aspecto más de «la imagen antiheroica de los tercios» (2012: 27) que Lope presenta en *Los españoles en Flandes*. La superposición de esta relación a la trama bélica de la comedia contribuye, en opinión de este crítico, a crear un efecto de «*totum revolutum*» (2012: 27) que es característico de las comedias de hazañas bélicas escritas por Lope.

de la pieza permite percibir, sin embargo, que la intriga amorosa en la que participan estos tres personajes se articula en torno al mismo problema del incumplimiento de promesas que Lope explora en la trama central de la pieza.

Lo primero que salta a la vista al considerar la relación triangular entre Chavarría, Durán y Marcela es la similitud entre la delicada coyuntura política en la que queda el territorio de Flandes tras la firma del Edicto Perpetuo y la difícil situación personal a la que debe enfrentarse Chavarría como resultado de sus obligaciones militares. La retirada de las tropas españolas acordada en el Edicto es aprovechada por los nobles flamencos, como hemos visto, para incumplir su promesa de fidelidad a Felipe II y desafiar de esta forma la autoridad del monarca. Chavarría, «gallardo vizcaíno» (v. 374) y alférez veterano de los tercios, se verá en una tesitura muy similar a la de su rey cuando, tras haberse comprometido en el acto primero a viajar hasta Bruselas con Alejandro Farnesio para «hecharla fuego» (v. 592), deje a Marcela sola en manos de su amigo Durán. La ausencia de Chavarría dará pie, como sucede en Flandes al marcharse las tropas de Felipe II, a un episodio de infidelidad en el que las promesas contraídas se incumplen de forma casi inmediata. A este incumplimiento se refieren Durán y Marcela en el diálogo que mantienen al comienzo del acto segundo tras su llegada a Flandes para unirse al contingente español liderado por Farnese que deberá socorrer a don Juan de Austria. En este diálogo Marcela alude de forma explícita a su incapacidad para mantener la promesa de fidelidad que le hizo a Chavarría en el acto primero y al hecho de que Durán, por su parte, también «guardó mal la prenda» que su amigo le había confiado al partir para Flandes con Farnese:

DURÁN En los flamencos países
estás, bien puedes besar,
como quien sale del mar,
la misma tierra que pises.
Mas ¡ay de mí!, que en la tierra
diré que vengo a pasar
más tormenta que en la mar,
pues que de ti me destierra. […]

MARCELA Durán, deja esas razones,
pues que ya en Flandes estamos.
Basta que una vez erramos,

que pueden mucho ocasiones.
Ya que en ti faltó amistad
y en mí defensa faltó
(y ni tú. Durán, ni yo
duramos en la lealtad),
cese aquí tu atrevimiento
porque el alférez no entienda
que guardaste mal la prenda. (vv. 956-982)

El hecho de que Marcela cierre su intervención con la palabra prenda pone claramente de manifiesto el paralelo que Lope desea trazar entre la situación política en Flandes y la coyuntura personal de Chavarría. Prenda, como registra el *Diccionario de Autoridades*, «se llama lo que se ama intensamente: como hijos, mujer, amigos, etc.» (*s.v.* prenda). En el caso que nos ocupa, Marcela se refiere a sí misma usando este vocablo para hacerse eco de las palabras con las que Chavarría se despidió de ella y de Durán al final del acto primero al partir con Farnese: «A Dios, Durán; prenda mía, lealtad» (vv. 707-708). Este significado de la palabra prenda como expresión de afecto intenso está también presente, curiosamente, en la explicación que don Juan de Austria ofrece al conde de Barlamón, noble valón aliado de los españoles, sobre el apego especial que Felipe II siente por los Estados de Flandes. Este territorio, explica don Juan, constituye para el monarca la prenda—es decir, la posesión más preciada—de su vasto imperio por su vinculación ancestral a la casa de Borgoña y a la figura de su padre, Carlos de Gante[9]:

DON JUAN Señor conde Barlamón
Su Majestad tiene imperio
que de este al otro hemisferio
no parte juridición;
por la tierra de Felipe,
por islas y mar profundo,
una vuelta se da al mundo
sin que de otra participe;
y, aunque tiene tal riqueza

[9] Usandizaga especula que la estima especial que Felipe II sentía hacia Flandes pudo deberse también al hecho de que «el traspaso de su soberanía fue un hito en el proceso de transición de uno a otro reinado. El emperador renunció en favor de su hijo en una emotiva ceremonia ante los Estados Generales en Bruselas el 25 de octubre de 1555, tres meses antes de firmar la abdicación de los dominios españoles de Europa y América» (2014: 189, n. 22)

y tantos reinos, que doma
con sus plantas más que Roma,
que fue del mundo cabeza,
aunque el indio le da en Chile
oro puro y el cristal
del sur perlas y coral
y ámbar que España destile
estos Estados de Flandes
estima en más, como prenda
del vínculo y encomienda
de dos príncipes tan grandes. (vv. 1426-1445)

La caracterización que don Juan hace de Flandes como prenda que «estima en más» (v. 1443) el rey es históricamente rigurosa y la encontramos consignada incluso en documentos redactados por los enemigos del monarca. Geoffrey Parker, el historiador contemporáneo que quizá más atención ha dedicado al conflicto que España mantuvo en Flandes, se refiere en este contexto a una carta que el líder hugonote Philippe Duplessis-Mornay escribió en 1584 al rey Enrique III de Francia para instigarlo a participar en la contienda en la que afirma lo siguiente: «The King of Spain has nothing in all his possessions that is fairer, richer or esteemed more highly than the Low Countries» (1972: 57). Caracterizaciones similares aparecen en los despachos y misivas intercambiados por Felipe II y sus ministros con los representantes del monarca en Flandes y en las relaciones del conflicto escritas por los soldados y diplomáticos que participaron en él. En *Los españoles en Flandes*, sin embargo, el empleo de la palabra prenda como expresión de afecto intenso trasciende el deseo de verismo histórico que la crítica ha identificado como rasgo característico de esta comedia y desempeña un papel estructural e ideológico fundamental al conectar el incumplimiento de promesas que afecta a Felipe II en la esfera pública del conflicto en Flandes con el episodio de infidelidad en la esfera privada que tiene lugar en el contexto de la relación triangular entre Chavarría, Durán y Marcela.

El paralelo entre estas dos esferas concede a Chavarría un papel moral central en la comedia de Lope al reubicar indirectamente su figura en el ámbito público y asociarla al papel ejemplar que, como Pedro de Rivadeneyra señala en su *Tratado del príncipe cristiano* (1595), se identifica con la conducta del monarca en la sociedad de Lope: «Más puede el ejemplo del Príncipe para persuadir a los otros a la virtud, que todas las leyes y diligencias que sin él se usan» (1868: 550). Este papel

ejemplar que la conducta de Chavarría adquiere en la pieza queda perfectamente reflejado en su capacidad para actuar como contrapunto al comportamiento perjuro y desleal de los nobles flamencos en dos momentos clave de la comedia. El primero de ellos tiene que ver con la promesa que Chavarría hace a Alejandro Farnesio en el acto primero de acompañarlo a Flandes para «quemar Bruselas» justo después de descubrir la verdadera identidad del sobrino del rey, a quien poco antes había identificado como un vulgar ladrón de capas:

ALEJANDRO Si, ladrón, os prometí
llevar a Flandes soldado,
príncipe, estoy obligado
a hacerlo. ¿Iréis?
CHAVARRÍA Señor, sí.
Llevad allá un vizcaíno,
que la palabra que dio
la cumplirá, o seré yo
del nombre que tengo indigno. (vv. 638-645)

La promesa que Chavarría hace aquí a Farnese como representante del rey y el compromiso de lealtad que adquiere, por tanto, con la corona culminarán al final de la comedia con su participación heroica en la batalla de Xibelú (Gembloux), en la que el alférez salva la vida de Rosela, dama flamenca enamorada de don Juan de Austria, y hace prisionero al maestre de campo del ejército flamenco. Estas dos hazañas le valdrán importantes recompensas sociales y monetarias—la mano de Rosela como esposa, «rica hacienda» (v. 2936) y «un hábito de Santiago» (v. 2939)—que ponen claramente en valor su conducta como súbdito leal del monarca y acentúan el contraste entre su figura y la de los nobles flamencos sublevados[10].

Este contraste aparece más tarde redoblado cuando Chavarría, sin saber todavía de la infidelidad que han cometido Durán y Marcela, se apresura a viajar a Bruselas para pagar el rescate de su amigo, capturado por los rebeldes tras su llegada a Flandes y obligado a trabajar como sirviente junto a Marcela en casa de Rosela. Lope aborda en este episodio, como la crítica ha advertido, un tema ya dramatizado

[10] La recompensa y los galardones que recibe Chavarría subrayan las oportunidades de ascenso social y material que brinda la milicia en la sociedad de Lope y acercan su figura a la del legendario capitán de los tercios Julián Romero, personaje que, como Antonio Sánchez Jiménez ha señalado, «se convirtió en las tablas del corral de comedias en una antonomasia de la posibilidad de ascender por méritos» (2015: 107).

en otras comedias, el del amigo fingido, pero las palabras con las que Chavarría cierra su diálogo con Marcela antes de salir para Bruselas ponen claramente de manifiesto que en *Los españoles en Flandes* su tratamiento de este asunto viene determinado por el interés que muestra a lo largo de toda la comedia en la cuestión del mantenimiento de promesas como base y fundamento de la fidelidad:

CHAVARRÍA ¡Qué viniesen a prender
a Durán por mi ocasión!
¡Esto se sufre, Martín!
¡No, por Dios, yo libre vivo,
y el amigo está cautivo!
A Bruselas voy. En fin,
Marcela, a Dios.
MARCELA ¿Estás loco?
¿De esta suerte me recibes?
CHAVARRÍA Marcela, engañada vives,
si mi honor tienes en poco;
en llegándome a amistad
no hay sangre, mujer ni amor,
y más cuando soy deudor
de tan notable lealtad. (vv. 1751-64)

Chavarría emerge en esta escena como encarnación del ideal masculino de la amistad que aparece a menudo evocado en la cultura escrita de la temprana modernidad. Este ideal, moldeado en textos tan divulgados como la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles y el *De amicitia* de Cicerón, no está aquí ligado, sin embargo, como es frecuente en la literatura del período, al encomio de la generosidad como virtud que ennoblece ni al mantenimiento de relaciones clientelares, sino al cumplimiento de las deudas y compromisos a los que obliga el mantenimiento de promesas. El alférez se muestra dispuesto a meterse en la boca del lobo (Bruselas) para rescatar a Durán porque considera que este es un compromiso que debe cumplir para mantener el vínculo que lo une a su amigo. Para el espectador de la obra, sabedor, a diferencia de Chavarría, del desliz sexual de Durán y Marcela, la afirmación del alférez no está exenta de ironía, pero eso no impide que la conducta de este se muestre

como claro contrapunto al comportamiento de los nobles flamencos, poco dispuestos a respetar sus compromisos con Felipe II y a mantenerse fieles al monarca[11].

El contraste que la conducta de Chavarría establece entre él y los rebeldes flamencos refuerza la dimensión pública de su figura en *Los españoles en Flandes*, dimensión que Lope establece al comparar la situación amorosa del alférez con la complicada situación política de la monarquía española en Flandes. La elevación de este personaje y, con él, de la esfera privada en la que este se desenvuelve a categoría pública en la comedia bien podría responder al deseo por parte de Lope de dignificar y otorgar protagonismo a un sector importante de su público: el de los soldados veteranos que buscaban en el Madrid de la época alguna recompensa por los servicios prestados en Flandes y otras plazas europeas. Este colectivo de «soldados pretendientes» asistía asiduamente al espectáculo dramático de los corrales y exigía a los dramaturgos, como Antonio Sánchez Jiménez ha señalado a propósito de *Julián Romero* (comedia atribuida a Lope), que se hiciesen eco de sus empeños y reclamaciones en sus piezas:

> Estos soldados pretendientes formaban parte del público de los corrales y […] eran un componente esencial del paisaje urbano del Madrid de entresiglos. Los dramaturgos del momento lo sabían y entendieron que este peculiar auditorio de mosqueteros (literales) debió de disfrutar al ver representadas sus reclamaciones en comedias como *Julián Romero*. (2015: 120)

A este condicionante material y clientelar habría que añadir que la comedia lopesca, en su empeño frecuente por dramatizar la alianza entre pueblo y monarquía, constituía un vehículo imprescindible para la propagación de una idea del corpus social que, como Francis Barker ha señalado en relación a la dramaturgia inglesa contemporánea, valoraba lo individual o lo privado en virtud de su capacidad para manifestar e integrarse en lo público:

> Pre-bourgeois subjection does not properly involve subjectivity at all, but a condition of dependent membership in which place and articulation are defined not by an interiorized self-recognition […] but by incorporation into

[11] La lectura que Pedraza Jiménez hace del episodio del rescate de Durán se nos antoja en este contexto demasiado superficial y poco atenta a la dimensión moral y contrapuntual del mismo: «El propio Chavarría tiene mucho de grotesco. Empeñado en salvar a Durán de las manos de los rebeldes, cuando los espectadores, que gozan de la superioridad informativa, saben que ha traicionado su confianza, es una suerte de disparatado y grotesco Falstaff, que une la fanfarronería a un valor desgarrado e irreflexivo» (2012: 26-27).

> the body politic, which is the king's body in its social form. With a clarity now hard to recapture, the social plenum is the body of the king, and membership of this anatomy is the deep structural form of all being in the secular realm. (1984: 31).

La insistente exploración de la dimensión social del honor que Lope hace en *Fuenteovejuna* y otras obras vinculadas a lo que la crítica ha denominado «comedias del honor villano» refleja de forma palmaria el modo en que lo individual y lo público se imbrican en su dramaturgia. Esta imbricación resulta evidente también en algunas de las piezas que integran el teatro sobre hechos históricos contemporáneos escrito por el Fénix. En este teatro, como ha observado Felipe Pedraza Jiménez, la acción se articula «en un doble plano: el de los hechos [históricos] […] y el de una acción ficticia (casi siempre una fábula de amores)» (2012: 9), lo que ha llevado a la crítica a establecer en él una clara división entre acontecimientos públicos y privados y a interpretar estos últimos simplemente como expresión del «esfuerzo de Lope por aligerar la materia histórica o pseudohistórica en sus dramas a través del uso de la comicidad y las escenas de ambiente» (Ferrer Valls, 2001: 23). Tal juicio no refleja, en mi opinión, la compleja arquitectura teatral de *Los españoles en Flandes*, obra en la que los eventos y situaciones del ámbito privado reproducen y amplifican los sucesos históricos de proyección pública que Lope dramatiza. La percepción de esta arquitectura permite contemplar con mayor nitidez, como he discutido en este trabajo, el problema básico de índole moral que Lope explora en la comedia: el incumplimiento de promesas. La amplia difusión social de este problema en la pieza revela que, aunque en ella «se distinguen de modo marcado dos planos de acción, el de los soldados rasos o de campaña y el de los generales y oficiales de alta graduación» (Cortijo Ocaña, 2013: 111), existe en la misma un alto nivel de convergencia entre lo público y lo privado que pone de relieve la innegable sofisticación de su diseño.

## Obras citadas


Allen, Paul C, *Philip II and the Pax Hispanica, 1598-1620: The Failure of Grand Strategy*, New Haven, Yale University Press, 2000.

Álvarez Francés, Leonor, «Estrategias de respuesta a la Leyenda Negra en *Los españoles en Flandes* de Lope de Vega», en *La Leyenda Negra en el crisol de la comedia: el teatro del Siglo de Oro frente a los estereotipos hispanos*, ed. de Yolanda Rodríguez Pérez y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2016, págs. 101-20.

Barker, Francis, *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection*, London, Methuen, 1984.

Checa, Jorge, «*El asalto de Mastrique*: Lope de Vega y la *communitas* militar», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 58, 2010, págs. 583-617. https://doi.org/10.24201/nrfh.v58i2.990

Cortijo Ocaña, Antonio, *La porfía: identidad nacional y personal en Lope de Vega*, Barcelona, Anthropos, 2013.

—, «Lope porfiado», *Cincinnati Romance Review*, 38, 2014, págs.147-177.

*Diccionario de Autoridades*, 3 vols., Madrid, Francisco Hierro, 1726-1737.

Di Pastena, Enrico, «Historia y poesía en *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma*», *Anuario Lope de Vega*, 7, 1993, págs. 79-95.

Escudero Baztán, Juan Manuel, «La leyenda blanda (sin exageración): comedias bélicas del Siglo de Oro», en *La Leyenda Negra en el crisol de la comedia: el teatro del Siglo de Oro frente a los estereotipos hispanos*, ed. de Yolanda Rodríguez Pérez y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2016, págs. 67-87.

Fagel, Raymond, «La Furia Española (1576) en el teatro. ¿Un trágico accidente de la guerra o una agresión premeditada?», en *La Leyenda Negra en el crisol de la comedia: el teatro del Siglo de Oro frente a los estereotipos hispanos*, ed. de Yolanda Rodríguez Pérez y Antonio Sánchez Jiménez. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2016, págs. 51-66.

Ferrer Valls, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lectura de la historia», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*, ed. de Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2001, págs. 13-51. https://www.cervantesvirtual.com/obra/lope-de-vega-y-la-dramatizacion-de-la-materia-genealogica--ii-lecturas-de-la-historia/

GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, Carlos María, «El conflicto de los Países Bajos en tiempos de Felipe II en el teatro de Lope de Vega», en *V[a] Reunión Científica Asociación Española de Historia Moderna*, ed. de José Luis Pereira Iglesias, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1999, vol. 1, págs. 31-42. https://doi.org/10.20350%2FdigitalCSIC%2F11492

HENFRIKS, Victorinus, «Algunos apuntes sobre la historicidad de *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma* de Lope de Vega», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. de Alan. M. Gordon y Evelyn Rugg, Toronto, University of Toronto Press, 1980, págs. 376-380. https://www.cervantesvirtual.com/obra/algunos-apuntes-sobre-la-historicidad-deel-asalto-de-mastrique-por-el-principe-de-parmade-lope-de-vega/

KIRSCHNER, Teresa J, «El discurso bélico en *El asalto de Mastrique* y *El sitio de Bredá*», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. de Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. 2, págs. 269-81.

LOFTIS, John, *Renaissance Drama in England and Spain: Topical Allusion and History Plays*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

MARÍN, Diego, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*. Toronto, University of Toronto Press, 1958.

MORLEY, S. Griswold, y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

OLEZA, Joan, «Del primer Lope al *Arte Nuevo*», en *Lope de Vega. «Peribáñez y el comendador de Ocaña»*, ed. de Donald McGrady, Barcelona, Crítica, 1997, págs. ix-lv.

PARKER, Geoffrey, *The Dutch Revolt*, Ithaca, Cornell University Press, 1977.

—, *The Army of Flanders and the Spanish Road, 1567, 1659: The Logistics of Spanish Victory and Defeat in the Low Countries' Wars*, Cambridge, Cambridge University Press, 1972.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Episodios de la historia contemporánea en Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 18, 2012, págs. 1-39. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4517196.pdf

RIVADENEYRA, Pedro de. *Tratado del príncipe cristiano*, en *Obras escogidas del Padre Pedro de Rivadeneyra*, Biblioteca de Autores Hispanos, Madrid, M. Rivadeneyra, 1868, págs. 449-587.

Rodríguez Pérez, Yolanda, *The Dutch Revolt through Spanish Eyes: Self and Other in Historical and Literary Texts of Golden Age Spain (c. 1548-1673)*, Bern, Peter Lang, 2008.

Ryjik, Veronika, *Lope de Vega en la invención de España. El drama histórico y la formación de la conciencia nacional*, Woodbridge: Tamesis, 2011.

Samson, Alexander, «¿Rebeldes o luchadores por la libertad? Los amotinados de Flandes», en *La Leyenda Negra en el crisol de la comedia: el teatro del Siglo de Oro frente a los estereotipos hispanos*, ed. de Yolanda Rodríguez Pérez y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2016, págs. 102-139.

Sánchez Jiménez, Antonio, «Las comedias del capitán Julián Romero, héroe de Flandes», en *El teatro soldadesco y la cultura militar en la España imperial*, ed. de Julio Vélez Sainz y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Ediciones del Orto, 2015, págs. 105-129.

Sanz Camañes, Porfirio, «Las relaciones entre el teatro y la política en la creación de imágenes sobre Flandes en la España del Barroco», en *VII[a] Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, ed. de Francisco José Aranda Pérez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, vol.1, págs. 957-89. https://doi.org/10.20350%2FdigitalCSIC%2F11877

Sauter, Veronica M., «Introduction», en *Lope de Vega's Los españoles en Flandes. A Critical Edition*, New York, Peter Lang, 1997, págs. 3-43.

Usandizaga, Guillem, *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014.

Vega Carpio, Lope de, *Los españoles en Flandes*, ed. de Antonio Cortijo-Ocaña, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord., Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Editorial Gredos, 2014, vol. 2, págs. 909-1106.

Vosters, Simon A. «Lope y Calderón, Vázquez y Hugo, Maastricht y Breda», *Revista de Literatura*, 24, 1963, págs. 127-136.

# «Fácil parece este sujeto»: Lope frente a la preceptiva paratextual en las comedias italianas del XVI

Ilaria Resta
Università Roma Tre (Italia)
ilaria.resta@uniroma3.it

Recibido: 13 de diciembre de 2022
Aceptado: 30 de diciembre de 2022
https://doi.org/10.14603/10E2023

RESUMEN:

Este trabajo se constituye como un primer acercamiento al examen del vínculo entre la preceptiva dramática en la Italia del XVI y la comedia nueva. En los paratextos de las comedias que me propongo analizar se observa, a pesar de la insistencia en la ortodoxia italiana, cierta concordancia con la nueva estética dispuesta en el *Arte nuevo* lopesco. En particular, la idea de una práctica dramatúrgica amoldada al paso del tiempo y a las exigencias del público se celebra en los prólogos examinados, y que, al menos en parte, sostienen cierto distanciamiento frente al imperante neoaristotelismo. Se trata de dos ingredientes que, en una parte del repertorio dramático italiano, afloran ya desde mediados del Quinientos, y que serán sustanciales también en la propuesta teórico-práctica de Lope.

PALABRAS CLAVE:

preceptica dramática, Lope de Vega, *Arte nuevo*, teatro italiano del XVI, paratextos.



unine
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
Institut de langues et littératures hispaniques

# «Fácil parece este sujeto»: Lope and the Dramatic Paratexts in Sixteenth-Century Italian Comedies

ABSTRACT:

This paper is a first approach to the examination of the link between dramatic precepts in sixteenth-century Italy and the *comedia nueva*. In the paratexts of the comedies I will analyse, we can observe a certain concordance with the new aesthetics laid out in Lope's *Arte nuevo*, despite the insistence on Italian orthodoxy. In particular, the idea of a dramaturgical practice adapted to times and the demands of the audience is celebrated in the prologues examined, which, at least in part, maintain a certain distance from the prevailing neo-Aristotelian canon. These two ingredients, which appear in part of the Italian dramatic repertoire by the middle of the sixteenth century, will also be substantial in Lope's dramatic theory and practice.

KEYWORDS:

Dramatic Theory, Lope de Vega, *Arte nuevo*, Sixteenth-Century Italian Theater, Paratexts.

CC BY NC SA

## Un arte para la comedia: normas e irregularidades

Hace ya más de medio siglo, Arróniz (1969: 9) recalcaba la «insuficiente importancia» concedida «a la influencia que [la comedia italiana] tuvo en el despertar del teatro español». Si bien ese enjundioso estudio dio terreno fértil para posteriores filones de investigación, la trascendencia y las repercusiones de esta deuda todavía no se han asediado de forma sistemática en lo que concierne a la elaboración de la nueva teoría dramática española, cuya esencia Lope compendia y promueve en su *Arte nuevo*. Es notoria la circulación del teatro italiano del Quinientos, la llamada *comedia humanista*, a través de un dúplice sendero —librero y performativo—, así como queda probada la mediación de las compañías de los *comici dell'arte* en el conocimiento directo que Lope tenía del repertorio dramatúrgico italiano[1]. Con todo, mirando a su vertiente más exquisitamente teórica, cabe preguntarse cuánto la influencia de la preceptiva italiana pudo ser relevante en el desarrollo de la comedia nueva.

Sin duda alguna, a lo largo del XVI en Italia se reconoce un fermento teórico en torno al fenómeno teatral que se hace eco de la producción y la doctrina clásicas. En parte, esto se debe a las ediciones y las traducciones de la *Poética* aristotélica que, sucesivamente, estimulan una proliferación de comentarios y *explanationes* durante todo el siglo. Entre todas, recordaremos las *Explicationes* (1548) de Francesco Robortello, que el mismo Fénix encomia en su tratado (vv. 141-146), definiéndolo 'doctísimo' y considerándolo como un portavoz del conocimiento clásico frente a la 'confusión' de su época[2]. Más allá de la ironía velada que destaca en la praxis discursiva de Lope, quien llega al punto de envilecer —tan solo en apariencia— su criterio frente a los preceptos clásicos (es sintomático, al respecto, que use dos veces el término 'ignorante' para referirse al público [v. 140] y también a sí mismo [v. 365]), es preciso recalcar la envergadura del volumen de Robortello en la parte doctrinal del *Arte nuevo* en cuanto a la definición y las características de la comedia antigua[3]. No está de más recordar, al respecto, que la obra del utinense representa

[1] Arróniz (1969: 285) recuerda una anécdota que se remonta al año 1588, fecha del proceso a Lope por sus ataques a Elena Osorio: un testigo, Amaro Benítez, reconoce al Fénix en el Corral del Príncipe mientras asistía a las comedias de «los italianos».

[2] Para todas las citas del *Arte nuevo*, sigo la edición al cuidado de Pedraza Jiménez (2016); en adelante, se indicará solamente el número de versos.

[3] Considérese el estudio pionero de Morel-Fatio (1901), que ha dado pie a una serie de valiosos trabajos sobre la fortuna de Robortello en España y en el tratado lopesco, entre los que recordaremos los de Vega Ramos (1997), Conde Parrado (2010 y 2016: 671-713), Rodríguez Cuadros (2011: 65-83).

el primer comentario aristotélico tras la edición aldina de la *Poética*; añádase a esto que la *Explicatio* con que Robortello remata su obra inaugura *de facto* el debate sobre la comedia en el Quinientos a través de la tentativa de construir —o, si preferimos, reconstruir— un fundamento teórico para este género, forjado a partir de una taracea de diversas autoridades clásicas (cfr. Vega Ramos, 1997). Es así cómo, pese al descrédito de la comedia frente a la tragedia —privilegiada estructural y temáticamente—, y pese al vacío doctrinario que la rodeaba, Robortello principia una operación de dignificación de dicho género, cuya senda recorrerán poco después Castelvetro, Riccoboni y Rossi, entre muchos. Se trata de una normativización que halla su correspondiente práctico en una producción dramatúrgica amoldada en su gran mayoría a ese mismo patrón neoclásico.

No extraña, por lo tanto, la reputación de que gozaron los italianos, a la par de los franceses: esto es, la de guardianes de una ortodoxia rigurosa en lo tocante a la interpretación y la puesta en práctica del fenómeno dramatúrgico. Esta apreciación se hace más sólida en el siglo XVII, cuando los españoles, con Lope al frente, expresan una emancipación pronunciada de cara a los lazos de la tradición clásica, pese a algunos detractores[4]. La renuncia a la línea teórica imperante provoca, en el plano dialéctico, una tensión entre la regularidad, supuestamente amparada por los italianos, y la iconoclasia ibérica: a tal propósito, no da lugar a ambigüedades interpretativas la advertencia del Fénix a los «estranjeros de camino» en el prólogo de *El peregrino en su patria* (1604), donde alega «que las comedias en España no guardan el arte»[5]. Lope aquí habla de *arte*: el mismo término que, unos años más tarde, usará copiosamente en su tratado para referirse a los usos de la comedia antigua, pero que, de manera sutil, escogerá para titular la obra que le confiere dignidad normativa a la comedia nueva. En ese escrito reitera, además, una idea análoga a la planteada en *El peregrino*, subrayando la distancia entre la práctica española y la de Italia y Francia, emblemas de la perduración del dogma clásico. Apelando a su consabida ironía, Lope se proclama bárbaro e ignorante por ajustarse a unos preceptos

[4] Dan buena muestra de esto, entre otros, las reflexiones de Torres Rámila, Suárez de Figueroa y Esteban Manuel de Villegas; por otra parte, según recuerda Romera Navarro (1933: 30), la propuesta de Polo de Medina se constituye como un caso peculiar, pues combina con una suerte de conciliación entre la normativa antigua y la nueva.

[5] Cito por la transcripción digital accesible en la base de datos *Paratextos de Lope de Vega*, coordinada por Ignacio García Aguilar e integrada dentro del proyecto *SILEM II* del grupo PASO (Subproyecto 1 «Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor», a cargo de Pedro Ruiz Pérez) [Disponible en: http://www.uco.es/servicios/ucopress/silem/buscador/visualizar-titulo.php?filtro=LOP0630.PAR1540.1604.LOPE# (Consulta: 10 de octubre de 2022)].

nuevos, guiados por la «vulgar corriente», frente al *arte*[6]. Análogamente, en *El curioso impertinente* (1618), de Guillén de Castro, el personaje de Camarero duda de que en Italia se pueda apreciar la práctica dramatúrgica española, lo cual se debería a la dificultad de los italianos de desprenderse de la línea trazada por Plauto y Terencio. La réplica del Duque introduce, además, un aspecto en el que haré hincapié más adelante, y que consiste en que el esparcimiento de quien asiste a una pieza, fin principal para la composición de las comedias, puede romper las reglas que el arte reclama:

CAMARERO — Que parezcan en España
bien las comedias de allá
no es mucho, pero que acá
asombren es cosa extraña.
No sé cómo a oírlas vienen,
con tal concurso y silencio,
adonde Plauto y Terencio
tan grandes amigos tienen.
DUQUE — ¿Dirás que son imperfetas
porque al arte contradicen?
CAMARERO — Sí, señor.
DUQUE — Por eso dicen
que son locos los poetas.
Ven acá. Si examinadas
las comedias, con razón
en las repúblicas son
admitidas y estimadas,
y es su fin el procurar

[6] En varios pasajes de los *Cigarrales de Toledo*, Tirso de Molina se lanza en una decidida defensa de Lope y de su propuesta dramatúrgica, proporcionando en las argumentaciones puestas en boca de algunos personajes de su obra unas claves de lectura para entender el nuevo enfoque teórico. A este propósito, en el Cigarral segundo, don Alejo aclara que «si él [Lope de Vega], en muchas partes de sus escritos, dice que el no guardar el arte antiguo lo hace por conformarse con el gusto de la plebe —que nunca consintió el freno de las leyes y preceptos—, dícelo por su natural modestia, y porque no atribuya la malicia ignorante a arrogancia lo que es política perfección» (Tirso de Molina, 1996: 230).

que las oiga un pueblo entero,
dando al sabio y al grosero
qué reír y qué gustar,
¿parécete discreción
el buscar y el prevenir
más arte que conseguir
el fin para que ellas son?
¡Bueno es que Plauto difunto
nos dé ley en su Alcorán!
(Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972: 203-204)

Valga decir que el mito del rigor italiano de los dramaturgos quinientistas en cuanto a su rígida ortodoxia perdura en el tiempo y no se contiene dentro de los confines ibéricos. Tanto es así que, en pleno Neoclasicismo, el polígrafo Napoli Signorelli se explaya en un elogio de la regularidad de los italianos, cuyo mérito, en sus palabras, consistiría principalmente en «non aver cominciato dal comporre favole mostruose come le cinesi, le inglesi, le spagnuole, ma regolari, scrupolosamente contenute ne' limiti prescritti da Aristotile e da Orazio» (*apud* Carrer, 1824: 128). Es preciso aclarar, sin embargo, que el panorama de la comedia italiana del siglo XVI se conforma como un mosaico mucho más articulado (Pieri, 2018: 195). Si es cierto que, por lo general, el repertorio italiano del Quinientos se acoge bajo la sombrilla de la 'regularidad', por otra parte, no hay que olvidar que la gestación del llamado teatro moderno se da dentro de un proceso no exento de experimentaciones y fenómenos disgregantes frente a la supuesta inflexibilidad de la norma clásica[7].

A raíz de esta consideración, me propongo examinar algunos paratextos de comedias italianas del XVI en los que se detecta cierta concordancia con el cambio doctrinal posteriormente celebrado en el *Arte nuevo*: de hecho, algunos de los elementos definitorios de la comedia nueva ya se evidencian en esas secciones liminares, que señalan una simbiosis entre teoría y praxis ajena a la *consuetudo* de

[7] En torno a la producción cómica en la Italia renacentista, Ferroni (1977: 11) sostiene que es «quasi sempre verificabile una tensione tra una "struttura normale" di base e le soluzioni spesso "disintegranti" dei singoli esperimenti».

la época. Veremos cómo la teoría sobre la comedia en el Quinientos se abre a soluciones inéditas y a ejemplos de desviación —eso sí, parciales— de la norma. En esta ocasión, me ceñiré de manera exclusiva a dos ingredientes constitutivos de la nueva formulación lopesca, y que muestran afinidades con la propuesta de algunos dramaturgos italianos de la época renacentista: por un lado, la celebración de una práctica dramatúrgica acomodada al paso del tiempo; por otro, la referencia al público como componente que activa y justifica dicho cambio[8].

## La variación normativa y el paso del tiempo

En muchas de las disertaciones sobre preceptiva teatral que circulan en la primera modernidad es posible observar cierta insistencia en que la comedia es un reflejo de la realidad[9]. En el *Arte nuevo*, Lope atribuye a Cicerón la definición de la comedia que, a la par de un espejo, refleja las costumbres humanas, restituyendo una imagen 'verdadera' de aquellas: «por eso Tulio las llamaba espejo / de las costumbres y una viva imagen / de la verdad, altísimo atributo, / en que corren parejas con la historia» (vv. 123-126)[10]. Es muy posible que Lope haya rescatado un pasaje de Elio Donato (explícitamente nombrado en el v. 83), una de las fuentes literarias que descuellan en la elaboración de la sección doctrinal relativa a la comedia antigua de su tratado, según ya sabemos (Morel-Fatio, 1901). Sin lugar a duda, la reflexión de Donato (y Evancio) contribuye a la difusión de esta enunciación sobre el género cómico, pese a que no se encuentren rastros de aquella en las obras ciceronianas (Vega Ramos, 1997: 42)[11].

Se trata de una definición que abunda también en los prólogos de las comedias italianas del Renacimiento donde, sin embargo, en ocasiones la cita queda

[8] Con respecto a la trascendencia de audiencia y tiempo en la reflexión de Lope, Pedraza Jiménez observa que «hasta siete veces repite *agora*. La expresión *en este tiempo* aparece, y no por casualidad, en el propio título de la obra. […] El público nuevo y amplio y variopinto aparece constantemente aludido» (2010: 8).

[9] Esta máxima se relaciona con la idea del género cómico como mímesis de acciones bajas, la cual, a su vez, se construye a partir de una *amplificatio* de la definición aristotélica sobre la tragedia como imitación de una acción noble y cabal (Vega Ramos, 1997: 34-35).

[10] La imagen de la comedia como *imitatio vitae, speculum consuetudinis*, según señala Staüble (1968: 222), se documenta en muchos prólogos de comedias italianas del XVI: *Il marito*, de Ludovico Dolce; *Il geloso*, de Ercole Bentivoglio; *L'arzigogolo* y *La strega*, de Grazzini; *La sporta*, de Giovan Battista Gelli. Por su parte, Vega Ramos (1997: 42) observa cómo la circulación de ese *dictum* también se atestigua en España, en la misma centuria, en el proemio de la *Propalladia* (1517), de Torres Naharro, y, más tarde, en el *Viaje de Sannio* (1585), de Juan de la Cueva. Cervantes, además, se valdrá del mismo giro conceptual en el *Quijote* (I, 48).

[11] Con respecto al tratado de Evancio y Donato, remitimos al estudio y a la edición de Conde Parrado (2016: 639-670).

atribuida a Livio Andrónico. En el prólogo de *La spina* —compuesta alrededor de 1570 y editada en 1592—, Lionardo Salviati proclama que «con bel paragone disse Livio Andronico: *Comoediam esse quotidianae vitae speculum*» (Salviati, 1592: †2v). Por su parte, Vellutello menciona a Cicerón en el prólogo de la comedia *I tre tiranni*, de Agostino Ricchi: «e fu questa [la comedia] da Marco Tullio detta imitazione della vita, specchio de' costumi, immagine di verità» (Ricchi, 1533: A ijv)[12]. Lo cierto es que si la comedia es un espejo de las costumbres, y estas padecen una alteración con el tiempo, se deduce que también cambiarán las modalidades de dicha mímesis.

En un célebre pasaje de su tratado, Lope apunta a que los usos pueden sujetar el arte[13]. Es una idea que no solamente Lope había hecho suya, sino que ya empieza a asomarse desde finales del XVI, si atendemos a lo sugerido en la loa de Lupercio de Argensola, que anticipa su tragedia *Alejandra*[14]. Lo cierto es que esta máxima se vuelve recurrente en pleno barroco, cuando la conciencia de haber promovido una nueva etapa en la evolución del género teatral se codea con la necesidad de acreditar las razones de un cambio tan sustancial, ya que en esta transformación se reconoce la naturaleza alterable de unas reglas hasta ese momento consideradas imperecederas (Pedraza Jiménez, 2010 y 2016).

A las mismas conclusiones había llegado el ya mentado Agostino Ricchi, dramaturgo originario de Lucca quien, en el primer tercio del Quinientos, reclamaba la voluntad de emanciparse del patrón clásico que iba dominando los escenarios italianos. En su única comedia hoy conocida, titulada *I tre tiranni* —dada a los tórculos en 1533 y representada poco antes, en 1529, ante el pontífice Clemente VII y el emperador Carlos V con ocasión de las fastuosas ceremonias que le tributaron a este en Bolonia para su coronación—, Ricchi plantea la independización de la unidad de tiempo aristotélica. Es una decisión que justifica por la necesidad de rejuvenecer el modelo de referencia con tal de reducirlo a las innovaciones que el paso del tiempo trae consigo. Se trata de una reivindicación que el dramaturgo acomete en el prólogo de su comedia a través de las palabras del dios Mercurio:

[12] Para todo texto italiano citado en adelante y desprovisto de una edición moderna, he modificado la ortografía y la puntuación según las normas actuales.

[13] «Que, quien con arte agora las escribe, / muere sin fama y galardón, que puede, / entre los que carecen de su lumbre, / más que razón y fuerza, la costumbre» (vv. 29-32). Es algo que, según recuerda Rozas (1976), Lope remarcará casi tres décadas más tarde en el prólogo de la suelta barcelonesa de *El castigo sin venganza*: «el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres».

[14] «El sabio Estagirita da liciones / cómo me han de adornar los escritores; / pero la edad se ha puesto de por medio, / rompiendo los preceptos por él puestos» (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972: 68).

MERCURIO Ma perché ben sappiate la sua mente,
gli è piaciuto scostarsi così alquanto
dal modo e da l'usanze degli Antichi.
[…]
E benché si potesse aperto dire
che gli è così piaciuto, ha pur invero
qualche ragione in sé: perché sì come
si vive or con la vita dal dì d'oggi,
e non di quegli che furno già un tempo,
e son vari i costumi, pare onesto
con questi le poesie, le prose, i versi,
li stili e l'uso ancor del recitare
sicondo i tempi si mutino e innovino.
(Ricchi, 1533: Bv-B ijr)

La propuesta de Ricchi representa una novedad digna de señalarse en el repertorio del primer Renacimiento, marcado por la nutrida representación de comedias grecolatinas en lengua vulgar o de adaptaciones inspiradas en aquellas. Tal excepcionalidad queda subrayada en el prólogo del conterráneo Alessandro Vellutello, que integra los textos preambulares de la *princeps* de *I tre tiranni*. Dirigiéndose a los lectores, Vellutello puntualiza que tuvo noticia «de la presente comedia del nostro nobile M. Agostino Ricco, cosa veramente ne la nostra volgar lingua tanto di invenzione e di *arte*, quanto ancora di stile *del tutto nuova*» (Ricchi, 1533: A ijv)[15]. La renuncia a la unidad de tiempo, en efecto, se acopla a una innovación de tenor estilístico: frente al uso de la prosa —consolidado tras la aparición de *La calandria* (1513), de Bernardo Dovizi, y conforme con un criterio de verosimilitud expresiva— Ricchi se inclina por el verso; en concreto, por el endecasílabo blanco[16].

[15] La cursiva es mía.

[16] En el prólogo de *La calandria* a cargo de Castiglione, este último observa que «rappresentandovi la commedia cose familiarmente fatte e dette, non parse allo autore usare il verso; considerato che e' si parla in prosa, con parole sciolte e non ligate» (Dovizi, 1967: 15). Las razones de Vellutello sobre el uso del verso por parte de Ricchi apuntan a que el autor se mueve a mitad de camino entre la tradición grecolatina y una actitud más heterodoxa frente a sus dictámenes. En los antiguos, de hecho, parece inspirarse cuando opta por el verso, calificado como la forma expresiva más apropiada para la ficción. En efecto, en palabras de Vellutello, pertenece a la prosa «tutto quello che è fidele storia, o vero orazion, retorica, o parte di loro, […] ma le finte favole dei poeti non mai» (Ricchi, 1533: A ij2v).

A mediados del XVI, la reflexión sobre la necesidad de desvincularse de la senda tradicional para seguir el paso del tiempo y las costumbres pasa a integrarse en el aparato prologal de otras comedias, donde se recalca una disconformidad con respecto a los principios reguladores de la comedia clásica; una discrepancia que, evidentemente, nunca llega a convertirse en un rechazo integral del paradigma neoaristotélico. Véase el caso de *Gli straccioni*, de Annibal Caro, una comedia compuesta en 1543 y publicada en 1582. En el prólogo, Caro insiste en que su decisión de alejarse parcialmente del «uso degli antichi» se debe a las exigencias que reclaman los nuevos tiempos. En particular, en su disertación se explaya en torno a la complicación de la intriga, que es en este caso tripartita, si bien, especifica, «tutti e tre [los casos] sono intrecciati per modo che l'argomento è tutt'uno» (Caro, 1582: 10). La insistencia en que la complicada articulación de la fábula no perjudica la unidad de acción, en sus palabras, se vuelve una justificación necesaria para defenderse de los ataques de sus potenciales detractores que, sardónicamente, el autor tacha de 'estípticos'[17]. Finalmente, Caro refuerza la idea de que las 'operaciones', es decir las maneras de obrar, varían según los tiempos y las costumbres: «E se vi parrà che in qualche parte l'abbi alterato [el uso de los antiguos], considerate che sono alterati ancora i tempi e i costumi, i quali son quelli che fanno variar l'operazioni e le leggi dell'operare» (Caro, 1582: 10-11)[18]. Si estas palabras resuenan en el pasaje del *Arte nuevo* ya mencionado, resultan todavía más próximas a los versos del *Ejemplar poético* (1606), donde, más de veinte años más tarde con respecto a la fecha de publicación de *Gli straccioni*, Juan de la Cueva enuncia algo muy parecido:

> introdujimos otras novedades
> de los antiguos alterando el uso,
> conforme a este tiempo y calidades.
> […]
> Considera las varias opiniones,
> los tiempos, las costumbres que nos hacen
> mudar y varïar operaciones.

[17] «Questo argomento così interzato muoverà forse troppo la colera a questi stitichi» (Caro, 1582: 10).

[18] En un pasaje de la *Rettorica d'Aristotile fatta in lingua toscana* dedicado a lo que puede deleitar al hombre, Annibal Caro alude a la variedad como algo muy propio de la condición humana: «Da l'altro canto ci diletta il variare, perché la mutazione è un tornare al bisogno de la sua natura. […] E però fu detto: Che per tal variar natura è bella. E per questo son grate le cose e gli uomini che s'appresentano a certi tempi» (1570: 69). Relacionando la variedad con el placer, Caro menciona la célebre máxima, atribuida al petrarquista Serafino Aquilano, sumamente popular en la época renacentista y cuyos ecos se manifiestan, entre otros, en el v. 180 del *Arte nuevo*.

(Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972: 143 y 145)

## Un nuevo actor principal: el público

El concepto de imitación de las costumbres se asocia en el tratado lopesco con otro agente significativo, activador del cambio estético del género cómico: me refiero al público, cuya satisfacción parece indispensable, ya que dictamina la fama del poeta y, más importante aún, puede garantizar la supervivencia de todo un sistema productivo en torno al fenómeno teatral: «y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron, / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto» (vv. 45-48)[19]. Lo que el Fénix subraya, en definitiva, es la imposición de una estética que reconoce su razón de ser en pro de una demanda, delegando al interés lucrativo la responsabilidad de una variación de un canon establecido *a priori*. En relación con el señorío de los espectadores, no será ocioso recordar que el anónimo prologuista de la *Parte IV* (1614) de las comedias de Lope de Vega remite precisamente al arte «que él escribió para su defensa en la Academia de Madrid, que anda impreso en sus *Rimas*», remarcando que «no hay en España más preceptos ni leyes para las comedias que satisfacer al vulgo, máxima que no desagradó a Aristóteles cuando dijo que el poeta de la fábula había conseguido el fin con ella si conseguía el gusto de los oyentes» (Lope de Vega, 2002: 34).

El llamado al público como un agente todopoderoso, que fundamenta el cambio de rumbo frente a la senda trazada por los antiguos, también es una premisa reiterada en una parte del repertorio renacentista italiano de abolengo cómico, según puede verse, por ejemplo, en el prólogo de *Il geloso* (1544), comedia en verso de Ercole Bentivoglio. Tras reiterar la indicación habitual de la comedia como «specchio di natural costumi», Bentivoglio indica que el argumento de su obra es nuevo: su intención es hacer «una comedia che sia nuova: / nuova d'invenzione e d'argumento, / non tolta da latin né greco auttore» (Bentivoglio, 1560: 4). Es un esfuerzo que, según aclara, nace de la voluntad de complacer a su público: «Però l'auttor, considerando questo, / e bramoso oltremodo d'acquistarsi / la grazia vostra in farvi cosa grata, / benigni spettatori, s'è sforzato / con lungo studio e con lunghe fatiche» (Bentivoglio, 1560: 4). Esta combinación de variación normativa según el

[19] Sobre la referencia y la función del concepto de vulgo en el tratado de Lope, son imprescindibles las reflexiones de Rozas (1976), Díez Borque (1981), Pérez Magallón (2000), Sánchez Jiménez (2011), Pedraza Jiménez (2010, 2016 y 2020) y Rodríguez Cuadros (2016).

tiempo y el público es la que también Giraldi Cinzio pone en evidencia en el prólogo de su tragicomedia *Altile*, compuesta alrededor de 1541 y publicada en 1583:

> Certa cosa è che quanto è qui produtto
> si genera e corrompe e muta e varia.
> […]
> E perciò crede ora il poeta nostro
> che sì ferme non sian le leggi poste
> a le tragedie che non gli sia dato
> uscir fuor del prescritto in qualche parte,
> per ubbidire a chi comandar puote
> e servire a l'età, agli spettatori
> e a la materia.
> (Giraldi Cinzio, 1970: 489)[20]

El de *Altile* no es un caso aislado; también en *Orbecche*, Giraldi emprende una defensa de sus innovaciones justificando dicho cambio a raíz de la obligación de amoldarse a los nuevos tiempos y a su público: «Essere non vi dee di maraviglia, / spettatori, che qui venut'i' sia / […] a ragionar con voi, fuor del costume / de le Tragedie e de' Poeti antichi: / perché non altro che pietà di voi / mi ha fatto, fuor del consueto stile, / qui comparir di maraviglia pieno» (Giraldi Cinzio, 1988: 289-292)[21]. A este propósito, hay que tener presente que Giraldi promueve una sistematización de su planteamiento teórico en sus *Discorsi intorno al comporre delle tragedie e delle commedie*, donde, de nuevo, a fin de amparar la hibridación genérica que marca sus *tragicommedie* y el consiguiente alejamiento del paradigma antiguo, reafirma el rol de los espectadores, en tanto que toda transformación se da por y para ellos:

[20] Con respecto a la circulación de las obras giraldianas en España, Hermenegildo (1973: 55) ya había precisado la trascendencia de su teoría trágica, de inspiración senequista, en los dramaturgos españoles renacentistas, tales como Juan de la Cueva y Virués. Por su parte, Romera Pintor y Sirera citan un fragmento del *Ejemplar poético*, de Juan de la Cueva («introdujimos otras novedades / de los antiguos alterando el uso, conformes a este tiempo y calidades»), y otro del prólogo de *La cruel Casandra*, de Cristóbal de Virués («Siguiendo en esto la mayor fineza / del arte antiguo y del moderno uso»), para terminar subrayando que «entrambi seguono fedelmente ciò che espone Giraldi nel Prologo di *Altile*» (2008: 57-58).

[21] Capirossi (2019: 180) recuerda que «per esporre, e insieme sostenere, le novità formali introdotte in tragedia (argomento d'invenzione, prologo separato), Giraldi adopera spesso il prologo con funzione "esplicativa" ed "*excusatoria et defensoria*", tipicamente terenziane».

> Et anchora che Seneca tra' Latini non habbia mai posta mano alle tragedie di fin felice […] nondimeno noi […] n'habbiam composta alcuna a questa imagine, come l'*Altile*, la *Selene*, gli *Antivalomeni* et le altre, solo per servire agli spettatori et farle riuscire più grate in scena, et conformarmi più con l'uso dei nostri tempi. Che anchora che Aristotile dica che ciò è servire alla ignoranza degli spettatori, […] ho tenuto meglio sodisfare a chi ha ad ascoltare, con qualche minore eccellenza […], che con un poco più di grandezza dispiacere a coloro per piacere de' quali la favola si conduce in scena; che poco gioverebbe compor favola un poco più lodevole, et che poi ella si havesse a rappresentare odiosamente. (Giraldi Cinzio, 2002: 235)

No deja lugar a dudas la semejanza entre el discurso de Giraldi y el cambio que auspicia Lope en favor del vulgo, redundando, en ambos tratados, en la conciencia de que toda evolución de la praxis clásica se hace necesaria en la medida en que es beneficiosa de cara al éxito de la obra, aunque tal decisión consista en amparar la 'ignorancia' del público. Combinando uno y otro la faceta de dramaturgos con la de teóricos, tanto Lope como Giraldi doblegan la teoría a las exigencias y, sobre todo, al crédito de la práctica escénica, aunque —claro está— el público de Giraldi es el de la corte estense, para la que el dramaturgo ferrarés pone en escena sus tragedias «in un'ottica encomiastica», con la intención de «fornire, attraverso i propri testi, anche immagini positive del potere, in modo che possano essere associate all'ambiente della casata d'Este» (Capirossi, 2019: 187). Estamos, pues, en un contexto de producción dramatúrgica elitista, distante de la audiencia masiva y plural de los corrales españoles (cfr. Neumeister, 1978)[22].

La referencia a los oyentes como auspiciadores de una transición hacia la comedia moderna se halla nuevamente en Grazzini. En el apartado prologal de *La Strega*, pieza compuesta alrededor de 1546 y editada en 1582, las figuras antropomorfizadas del Prólogo y del Argumento eslabonan un discurso en torno al entretenimiento como fin último de la comedia en los nuevos tiempos. A la vez, debaten sobre la oportunidad de abandonar los preceptos fijados por griegos y latinos a partir del ejercicio escénico, pues ya se vio «per esperienza», según aclara el Argumento, que no funcionan:

> PROLOGO Non osserverà ella il decoro, l'arte e i precetti comici?

[22] En lo que concierne a la impronta de las compañías de los *comici dell'arte* en el desarrollo del profesionalismo teatral español, sigue siendo provechoso el primer acercamiento de Arróniz (1969: 208-309).

Argomento Che so io? Ella sarà tutta festivola e lieta.

Prologo Non basta! Non sai tu che le commedie sono immagini di verità, esempio di costumi e specchio di vita?

Argomento Tu sei all'antica […]. Oggidì non si va più a veder recitare commedie per imparare a vivere, ma per piacere, per spasso, per diletto, e per passar maninconia e per rallegrarsi.

[…]

Prologo Il poeta vuole introdurre buoni costumi, e pigliare la gravità e lo insegnare per suo soggetto principale, che così richiede l'arte.

Argomento Che arte o non arte? Che ci avete stracco con quest'arte! L'arte vera è il piacere e il dilettare.

[…]

Prologo […] Ma dico bene che l'osservanza dei precetti antichi, come ne insegna Aristotile e Orazio, sono necessarissimi.

Argomento Tu armeggi, fratello. Aristotile e Orazio viddero i tempi loro, ma i nostri sono d'un'altra maniera: abbiamo altri costumi, altra religione e altro modo di vivere, e però bisogna fare le commedie in altro modo.

[…]

Prologo Le persone dotte e discrete accommodano in guisa le loro invenzioni e favole secondo l'arte che non si può loro apporre.

Argomento Tu l'hai con questa dottrina e con quest'arte! Questi tuoi dottori e artefici fanno un guazzabuglio d'antico e di moderno, di vecchio e di nuovo a tal che le loro composizioni riescono sempre grette, secche, stitiche e sofistiche di sorte che elle non piacciono quasi a persona, come s'è veduto mille volte per esperienza. (Grazzini, 1582: 11r-13r)

En definitiva, se reconoce que la práctica dramatúrgica se modula según la complacencia del espectador. La experiencia a la que se alude en el prólogo de Grazzini es la misma que encontramos en el *Arte nuevo*, cuando Lope, entre burlas y veras, subraya que, si bien las comedias ajustadas a la praxis antigua podrían ser mejores, el aprecio de su público es lo que realmente condiciona la conducta del poeta y justifica la perturbación de la normativa preexistente: «sustento, en fin, lo que escribí, y conozco / que, aunque fueran mejor de otra manera, / no tuvieran el gusto que han tenido» (vv. 372-374)[23].

Las alusiones a la variación normativa que va de la mano con la variación de las costumbres, a la preponderancia del público y su satisfacción, así como la insistencia en que la experiencia de la praxis escénica atestigua el cambio de los gustos, son todas ideas que encontramos en el último paratexto en el que me centraré en este estudio. Es un prólogo sugestivo por unas peculiaridades en los temas y el desarrollo de la argumentación que lo emparentan de manera muy estrecha con el tratado lopesco: se trata de la *Breve considerazione intorno al componimento della commedia de' nostri tempi*, una reflexión teórica en torno a la comedia 'de su tiempo' que Bernardino Pino dirige a otro dramaturgo italiano, Sforza Oddi. A partir de 1578, este tratado en forma epistolar pasa a integrarse en las ediciones de la comedia *Erofilomachia, overo il duello d'amore e d'amicizia* del mismo Oddi, cuya *princeps* se remonta a 1572. No me alargaré sobre este texto y los distintos puntos de contacto con el *Arte nuevo*, en los que he profundizado recientemente en otro trabajo (Resta, 2019). Solamente recordaré que en ambos tratados se vislumbra una argumentación apuntalada por una tensión persistente entre los usos de la comedia clásica y los nuevos de la comedia de este tiempo; toda la argumentación, además, se confecciona de acuerdo con un patrón estructural afín.

Tanto en Lope como en Pino da Cagli la atención hacia la práctica contemporánea aflora ya en el título de sus tratados a través de la especificación temporal: *en este tiempo* / *de' nostri tempi*[24]. Se trata de una aclaración relevante, conectada

[23] Es de unos años posterior a la edición de Grazzini un tratado poético de Giuseppe Malatesta, titulado *Della nuova poesia overo delle difese del Furioso* (1589), donde se argumenta sobre la variedad a raíz del cambio de gusto. Sostiene a este propósito Weinberg (1961: 664) que, para Malatesta, «what the people like is necessarily good». Rescatando estas reflexiones y poniéndolas en relación con el *Arte nuevo*, Pérez Magallón (2000: 214) insiste en que «lo más llamativo es que Malatesta también es consciente de la división que existe entre los eruditos y el vulgo. […] Y llega a expresar claramente la idea de que el escritor puede y debe justificar su modo de escritura por el gusto del vulgo, y no por el de los sabios, doctos o letrados».

[24] La especificación con la preposición 'de' es la que aparece en el título de la portada de las *Rimas* en la edición de 1609, la primera que incluye el tratado de Lope sobre la comedia nueva: RIMAS | DE LOPE DE |

con una perpetua y decidida contraposición entre antiguo y nuevo, en la que los dos dramaturgos ponen el acento en que los preceptos y la práctica antiguos sufren una transformación significativa con el paso del tiempo. Lo mismo que el Fénix, Bernardino Pino introduce en su tratado la idea de que la comedia debe cambiar sus temas y su estética compositiva, ya que viene siendo una manifestación de las costumbres de un pueblo. Se aprecia, por ende, una comprensible metamorfosis en perspectiva diacrónica:

> ma mutandoli i costumi degli uomini e 'l modo del vivere, non averà sempre i medesimi argomenti né se averia da trattarla sempre nel medesimo modo. Perché essendo imitazione della vita e de' costumi degli uomini, secondo che la vita et i costumi si mutano, così dee cambiarsi la materia d'essa e 'l modo di scriverla. (Pino da Cagli, 1970: 633)

En ambos textos, además, late la misma preocupación de cara al espectador. Es una preocupación que lleva a Pino a declarar: «si dee veramente cercare di piacere al popolazzo» (Pino da Cagli, 1970: 644). Esta dimensión del vulgo como sujeto dominante a la hora de componer una comedia resulta uno de los trazos más sugestivos del tratado italiano: compagina con esa atención incontrovertible al público que constituye para Lope el eje central del cambio principiado por su visión estética. Que el público constituya un argumento de interés en la teoría de Pino da Cagli se deduce no solamente en virtud de su afirmación acerca del «piacere al popolazzo», sino también del hecho de que en otros lugares de su reflexión se recalca la idea de un gusto del vulgo plasmado como respuesta a una práctica escénica:

> Ancor che con chiarissima sperienza io me ricordi aver veduto che la plebe ancora si compiace del solo spettacolo de la comedia quando è di dilettevole materia ben trattata da l'autore e gentilmente rappresentata dai dicitori. (Pino da Cagli, 1970: 644)[25]

VEGA CARPIO. | *AHORA DE NVEVO* | *añadidas.* | CON EL NVEVO AR- | te de hazer Comedias des- | te tiempo. En la portadilla del f. 200r que introduce el *Arte nuevo*, en cambio, el encabezamiento cambia la preposición: ARTE NVEVO DE | hazer Comedias en este | tiempo. | DIRIGIDO A LA ACADE- | mia de Madrid.

[25] A finales de siglo, en su *Compendio della poesia tragicomica* (1599), Giovambattista Guarini insistirá en que «se le pubbliche rappresentazioni sono fatte per gli ascoltanti, bisogna bene secondo la varietà de' costumi e de' tempi si vadano eziandio mutando i poemi» (1914: 245).

El tratado de Pino da Cagli se asienta como una de las raras reflexiones en torno al género cómico en la Italia de la segunda mitad del XVI, con la que su autor, en palabras de Pieri (2018: 198), formula «un'idea pedagogica e logocentrica di commedia ridotta a "ragionamenti" di "dicitori", […] una forma che troverà solo fuori d'Italia, in società dove è possibile una reale dialettica fra palcoscenico e platea, la possibilità di esprimersi a fondo nelle prove di Shakespeare, Ben Jonson, Lope de Vega o Molière».

## Hacia unas primeras conclusiones

Ya desde la primera mitad del Quinientos, algunos dramaturgos italianos experimentan con unas fórmulas cómicas que van en busca de una independización del paradigma clásico. El caso del ya citado Ricchi fue uno de los primeros y uno de los que más interés atrajo, ganándose el beneplácito de algunos contemporáneos suyos como Riccoboni, quien consideraba su comedia el único modelo digno de imitarse. Sin embargo, «il secolo», por lo menos en Italia, «non era ancora disposto per ricevere questa nuova dottrina» (Salfi, 1829: 12). Vale la pena subrayar, una vez más, que en todos los casos mencionados se aboga por una conciliación entre las normas clásicas y los elementos de novedad; no hay ninguna propuesta radical como la que Lope teorizará a principios de la centuria siguiente. Con todo, la reiteración de ciertas fórmulas en los paratextos examinados evidencia que algunas de estas propuestas italianas circularon en el territorio español y pudieron contribuir a la formación de la teoría de la comedia nueva. Evidentemente, es una circulación que pudo filtrarse por vías distintas. Una de estas podría ser la escénica, a través de la mediación de los comediantes del arte: los *comici*, recuerda Arróniz (1969: 278), tenían un repertorio muy amplio, «compuesto en gran parte con las riquezas de la comedia erudita de la primera mitad del siglo». A esto añádase la vía librera, con la circulación de textos de dramaturgia italiana que se enviaban de una península a otra, en muchos casos por la petición de literatos o de simples aficionados: en este sentido, es peculiar el caso de la biblioteca privada de don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, en cuyo catálogo aparecen más de cuarenta volúmenes de comedias y tragedias italianas del XVI, incluidas algunas obras de Sforza Oddi y Bernardino Pino.

En todo caso, las tendencias más rompedoras no triunfaron en Italia y se confundieron dentro de un repertorio prudentemente ortodoxo: quizás esto se deba a la injerencia contrarreformista, cuyos dictámenes ocasionaron una producción cómica aferrada al *docere* como fin prevalente. También es posible que se deba a la

ausencia de un aparato político centralizado: hay que considerar, de hecho, que las primeras experiencias dramáticas en la Italia renacentista se dan prevalentemente en las cortes y en las academias[26]. Habrá que esperar hasta mediados del XVI para que los profesionales de la *commedia all'improvviso* promuevan «un mercato dello spettacolo», popular y masivo, «parallelo a quello cortigiano, dove riciclano in forme seriali gli eletti trattenimenti delle feste aristocratiche» (Pieri, 2018: 198). Estamos ante el nacimiento de otra vertiente cómica, la de los *comici dell'arte*, representada para un público *pagante* y sumamente detestada por los teóricos neoaristotélicos, pero que, pronto, triunfará también en los escenarios internacionales. Sea como fuere, quitando el fenómeno de la comedia *all'improvviso*, en la península italiana la producción cómica se asienta en su gran mayoría dentro de los límites de la llamada «struttura normale» (Ferroni, 1977), mientras que las experiencias 'irregulares' se quedan al margen, como fenómenos aislados y puntuales. Es una ráfaga de novedad que, si en Italia no cunde, en breve se impondrá en España con la comedia nueva. Lope normativiza una fórmula dramática inédita que, a lo largo del XVII, gozará de un éxito arrollador en la misma Italia, donde conllevará la elaboración de las llamadas *commedie alla spagnuola*. Pero esa es otra historia.

[26] Attolini aclara que «nata come luogo d'incontro, insieme alla corte, di una società elitaria, la scena italiana assume un ruolo preciso nella storia teatrale rinascimentale: quello di riflettere e di riproporre nel suo microcosmo le divisioni intervenute nella società» (1988: 42).

## Obras citadas

Arróniz, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.

Attolini, Giovanni, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1988.

Bentivoglio, Ercole, *Il geloso* [1544], Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1560.

Pino da Cagli, Bernardino, *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi* [1578], en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. de Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970, vol. 2, págs. 629-649.

Capirossi, Arianna, «Innesti comici in contesti tragici: presenze plautine e terenziane nelle tragedie di Giovan Battista Giraldi Cinzio», en *Le forme del comico. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti). Firenze, 6-9 settembre 2017*, eds. Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera y Giulia Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, págs. 176-189.

Caro, Annibal, *Rettorica d'Aristotile fatta in lingua toscana*, Venezia, al segno della Salamandra, 1570.

—, *Gli straccioni*, Venezia, Aldo Manucci, 1582.

Carrer, Luigi, *Notizie su la commedia italiana avanti Carlo Goldoni*, vol. 2, Venezia, Girolamo Tasso, 1924.

Conde Parrado, Pedro, «Las paradojas de Lope ante los modelos clásicos», en *El «Arte nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo. Congreso internacional. Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009*, eds. Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, págs. 41-54.

—, «Fuentes y ecos latinos», en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Felipe Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, págs. 637-889.

Díez Borque, José María, «Lope para el vulgo. Niveles de significación», en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, eds. Manuel Sito Alba y Francisco Ramos Ortega, Salamanca, Instituto Español de Cultura de Roma, 1981, págs. 297–314.

Dovizi, Bernardo, *La calandria*, ed. de Paolo Fossati, Torino, Einaudi, 1967.

Ferroni, Giulio, *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*, Napoli, Liguori, 1977.

Giraldi Cinzio, Giovan Battista, *Prologo all'Altile*, en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. de Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970, vol. 1, págs. 487-491.

—, *Orbecche*, ed. de Renzo Cremante, en *Teatro del Cinquecento. La tragedia*, t. 1, coord. Renzo Cremante, Milano / Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1988, págs. 261-448.

—, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, ed. de Susanna Villari, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002.

Grazzini, Antonfrancesco, *La Strega*, Venezia, Bernardo Giunti e Fratelli, 1582.

Guarini, Giambattista, *Il pastor fido e il compendio della poesia tragicomica*, ed. de Gioachino Brognoligo, Bari, Laterza, 1914.

Hermenegildo, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento Español*, Madrid, Planeta, 1973.

Molina, Tirso de, *Cigarrales de Toledo*, ed. de Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996.

Morel-Fatio, Alfred, «L'*Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo* de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, III, 1901, págs. 365-405.

Neumeister, Sebastian, «Las clases de público en el teatro del Siglo de Oro y la interpretación de la comedia», *Iberorromania*, 7, 1978, págs. 106-119.

Pedraza Jiménez, Felipe, «Cuatrocientos años de un texto revolucionario», en *El «Arte nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo. Congreso internacional. Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009*, eds. Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, págs. 7-12.

—, «Estudio», en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Felipe Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, págs. 17-81.

—, *El «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Contexto y texto*, New York, IDEA, 2020.

Pérez Magallón, Jesús, «Del *Arte nuevo* de Lope al arte "reformado" de Bances: algunas consideraciones de poética dramática», *Edad de Oro*, 19, 2000, págs. 207-222.

Pieri, Marzia, «L'invenzione del teatro», en *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, coord. Giulio Ferroni, Roma, Treccani, 2018, págs. 193-199.

Pino da Cagli, Bernardino, *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi*, en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. de Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970, vol. 2, págs. 629-649.

Resta, Ilaria, «*El Arte nuevo de hacer comedias* y la *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi* (1578), de Bernardino Pino», *Orillas*, 8, 2019, págs. 181-201.

Ricchi, Agostino, *I tre tiranni*, Venezia, Bernardino de' Vitali, 1533.

Rodríguez Cuadros, Evangelina, «Introducción», en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, Barcelona, Castalia, 2011.

Romera-Navarro, Miguel, «Lope de Vega y su autoridad frente a los antiguos», *Revue Hispanique*, 81, 1933, págs. 5-39.

Romera Pintor, Irene y Sirera, Josep Lluís, «Disinganno e moralizzazione in *La infelice Marcela* de Cristóbal de Virués. Sulle fonti giraldiane della sua opera teatrale», en *Giovan Battista Giraldi Cinzio gentiluomo ferrarese*, eds. Paolo Cherchi, Micaela Rinaldi y Mariangela Tempera, Firenze, Olschki, 2008, págs. 53-76.

Rozas, Juan Manuel, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976 [Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/significado-y-doctrina-del-arte-nuevo-de-lope-de-vega-0/html/ (Consulta: 27 de junio de 2022)].

Salfi, Francesco Saverio, *Saggio storico critico della commedia italiana*, Parigi, Baudry, 1829.

Salviati, Lionardo, *La spina*, Ferrara, Benedetto Mammarelli, 1592.

Sánchez Escribano, Federico, y Porqueras Mayo, Alberto, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.

Sánchez Jiménez, Antonio, «Vulgo, imitación y natural en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, 88.7, 2011, págs. 727-742.

Stäuble, Antonio, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968.

Vega Ramos, María José, *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1997.

Vega Carpio, Félix Lope de, *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coords. Luigi Giuliani y Ramón Valdés Gázquez, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.

—, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Felipe Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
WEINBERG, Bernard, *History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, vol. 2, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

# «Amor constante más allá de la muerte»: problemas textuales y contexto cultural

Alfonso Rey
Universidade de Santiago de Compostela (España)
alfonso.rey@usc.es

Recibido: 13 de febrero de 2023
Aceptado: 12 de marzo de 2023
https://doi.org/10.14603/10F2023

RESUMEN:

El presente artículo persigue dos objetivos. En primer lugar, exponer el problema textual derivado de las modificaciones ajenas al autor que se han propuesto para el soneto de Quevedo «Amor constante más allá de la muerte»; en segundo lugar, interpretarlo de modo acorde con el contexto cultural de Quevedo, singularmente en lo que se refiere a las nociones de cuerpo y alma. Por último, se señala la singularidad de Quevedo al abordar el tópico del amor después de la muerte desde una perspectiva diferente de la platónica o la petrarquista.

PALABRAS CLAVE:

González de Salas, enmiendas textuales, alma, pensamiento amoroso.



unine
Université de Neuchâtel
Institut de langues et littératures hispaniques

# «Constant Love Beyond Death»: Textual Problems and Cultural Context

ABSTRACT:

The present article has a twofold purpose. First, it explores the textual problems arising from the emendations that have been made to Quevedo's sonnet «Amor constante más allá de la muerte». Second, it addresses the philosophical background of the poem in terms of the notions of body, soul, and posthumous love. The article also notes the uniqueness of Quevedo having transformed the paradigm of love after death, something in greater consonance with classical ideas than with neo-platonic and Petrarchan models.

KEYWORDS:

González de Salas, Textual Emendations, Soul, Philosophy of Love.

CC BY NC SA

En la cuantiosa bibliografía sobre el soneto «Cerrar podrá mis ojos la postrera»[1] hay claros desacuerdos en dos aspectos de considerable importancia: 1) la edición del texto; 2) su interpretación temática e ideológica. Aunque son problemas de distinta índole guardan una relación muy estrecha, según trataré de mostrar. Comenzaré reproduciendo el citado poema[2]:

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera,

mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido

su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido,
polvo serán, mas polvo enamorado.

## El texto y sus alteraciones

El mencionado poema ha sido transmitido por un solo testimonio, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido*, edición de Jusepe Antonio González de Salas, publicada en Madrid, imprenta de Díaz de la Carrera, año 1648, pág. 281. Ese libro constituye un testimonio muy fiable. Más allá de erratas evidentes, no parece haberse encontrado un verso de *El Parnaso español* necesitado de una

[1] En adelante lo mencionaré como *Amor constante*.

[2] Cito este y otros poemas de Quevedo por *Francisco de Quevedo. Poesía completa*, ed. de Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Barcelona, Castalia, 2021, 2 volúmenes, indicando el número de poema y verso.

verdadera enmienda[3]. Sus poemas derivan, según todos los indicios, de textos fidedignos, presumiblemente autógrafos o apógrafos en limpio, llevados a la imprenta por un hombre culto y amigo del poeta, el mencionado González de Salas, quien ilustró muchas composiciones con comentarios y notas marginales correctamente emparejadas con los versos correspondientes. Como hipótesis inicial debemos suponer que este poema no admite ninguna alteración. Pese a su transparencia, ha recibido cuatro llamativos cambios, a los que quizás no sería correcto denominar enmiendas, ninguno con soporte documental.

1. En *Inquisiciones* (1925), en el capítulo titulado «Menoscabo y grandeza de Quevedo», se encuentra el origen de la —oscilante— admiración de Borges hacia Quevedo y de su interés por el poema *Amor constante*. Ahí reprodujo sus tercetos del siguiente modo:

> Alma, a quien todo un Dios prission ha sido,
> Venas que humor a tanto fuego han dado,
> Médulas que han gloriosamente ardido,
>
> Su *forma* dejarán, no su cuidado;
> Serán ceniça, mas tendrá sentido
> Polvo serán, mas polvo enamorado.

A juzgar por algunos rasgos ortográficos y de puntuación se diría que Borges reprodujo una edición del siglo XVII o del XVIII. La variante *forma* en lugar de *cuerpo* no la he encontrado atestiguada en ninguna de las ediciones que he consultado. Dado que Borges no llevó a cabo ningún análisis estilístico —pues sólo se ocupó de destacar a grandes rasgos la original concepción quevedesca de la inmortalidad— no sabemos cómo leyó e interpretó las palabras del terceto: si tuvo un asombroso descuido o si realmente quiso escribir lo que escribió. La más sencillo sería pensar que ahí sólo hubo un error de transcripción.

En *El idioma de los argentinos* (1928) Borges dedicó el capítulo «Un soneto de don Francisco de Quevedo» al que ahora nos ocupa. Lo transcribió íntegramente al principio de su conciso artículo y repitió sus tercetos muy pocas líneas después,

[3] En las páginas 85-86 de la edición de *Poesía completa* mencionada en la nota anterior se comentan las diversas enmiendas hechas a los poemas impresos en 1648 y 1670. También me ocupo de ello en un trabajo en prensa, «Enmiendas *ope ingenii* sobre textos de Quevedo».

de un modo que podría parecer redundante. Esos tercetos son idénticos a los de 1925 con leves diferencias de puntuación, lo que sugiere que hizo una transcripción de nueva planta, momento oportuno para subsanar un descuido. En la imprenta el cajista tuvo un traspiés con la /ç/ de *ceniza* y escribió *ceniga*. Tal errata se subsanó en lo sucesivo, pero *forma* ya se mantuvo incólume.

En *Nuevas inquisiciones* (1952) Borges volvió a mostrar su admiración por Quevedo y su soneto, pero en este caso se limitó a reproducir el endecasílabo final relacionándolo con Propercio. No mencionó sus trabajos anteriores.

En las reediciones de *El idioma de los argentinos* aparece corregida la errata *ceniga* y se mantiene inmutable *forma*, indicio de que quienes leyeron ese verso y lo llevaron de nuevo a la imprenta dieron por buena esa lectura. Borges tuvo ocasión de volver sobre su texto y corregirlo, tal como hizo en otros casos[4], pero no rectificó. Por lo tanto, habrá que dar paso a la conjetura de que el presunto descuido fue algo más complejo. En tal caso sorprende menos su indisciplina filológica que el silencio de cien años ante esa llamativa alteración de lo escrito por Quevedo. La extrañeza aumenta si se tiene en cuenta que en esos breves estudios de Borges se inicia el prestigio del soneto que llegaría ser considerado el más célebre de la poesía española, según juicio formulado por Dámaso Alonso. Tal vez esa suerte de relativismo y de indiferencia propiciaron una atmósfera cuyos frutos se vieron más tarde. A fin de cuentas, la interpolación va a asociada al nombre de Borges y parece avalada por sus albaceas

2. María Rosa Lida (1939: 374-75) reprodujo fielmente el texto de 1648, pero comentó que en el verso 9 «habría que leer *Alma, que a todo un dios prisión ha sido*». Tal sugerencia fue llevada a la práctica en 1956 por Lázaro Carreter (1978: 292) y Amado Alonso (1969: 103-04), quienes reescribieron a Quevedo trasmutando los papeles de carcelero y prisionero[5]. Según Carreira (2014: 88) «las razones que expone Lida para defender esta lectura son sólidas». Ignacio Arellano (2020: II, 202) participó de la misma opinión: «Otra lectura plausible es la que aparece en *otros testimonios* [cursiva mía] y que prefieren Lida de Malkiel o Carreira: 'alma que a todo un dios prisión ha sido, alma que ha tenido prisionero al mismo Cupido'. El

[4] En las *Obras completas de Borges* (Emecé editores, 1974) el autor puso mucha atención en la selección y supervisión de sus páginas. En otro terreno, Cacho Millet (2004:30-83) mostró el esmero con que Borges procedió a revisar varios poemas. No se sabe si ese interés alcanzó a *Inquisiciones* y *El idioma de los argentinos*, libros que su autor no quiso reimprimir. Se leen en ediciones modernas gracias al deseo y autorización de María Kodama.

[5] Lázaro Carreter adujo como apoyo el verso «donde todo el amor reinó hospedado» (poema 288), pero en él se reitera el dominio del Amor, instalado para reinar, no para ser sometido.

sentido final de estas dos expresiones inversas no varía mucho». Es preciso señalar que Quevedo presenta al alma o al enamorado sometidos al Amor en varios poemas (182, 206, 268, 616), pero nunca a la inversa. Esta deidad, habitualmente omnipotente (poemas 206, 241), sólo en una ocasión (poema 277) es cautiva, siendo Lisi la carcelera («Esclavo eres de Lisi en prisión dura»).

3 En el verso 12 de 1648 quienes *dejarán* el cuerpo son, por igual, alma, venas y medulas. Blecua cambió al singular ese verbo, de modo que quien abandona el cuerpo es solamente el alma, quedando en tierra, por así decir, las venas y las medulas. Más adelante comentaré las repercusiones de esta decisión[6].

4. Lida y Lázaro (no así Amado Alonso) optaron por poner en plural el verbo *tendrá* del verso 13, porque así lo exigía el «riguroso esquematismo de los tercetos» según adujo la primera. En el texto de 1648 lo que específicamente tiene *sentido* es el polvo resultante de toda la consunción, no la de cada uno de los tres elementos que lo han originado. Por otra parte, ninguno de esos tres críticos estimó necesaria una enmienda como la que introduciría, años después, Blecua en el verso doce.

Las siguientes palabras en cursiva muestran gráficamente el resultado de todas esas intervenciones:

> Alma *que a todo un dios* prisión ha sido,
> venas que humor a tanto fuego han dado,
> medulas que han gloriosamente ardido
>
> su *forma dejará*, no su cuidado;
> serán ceniza, mas *tendrán* sentido,
> polvo serán, mas polvo enamorado

En términos técnicos son variantes redaccionales ajenas al autor, similares a tantas de la transmisión poética del siglo de Oro. Son gramaticalmente posibles o podrían considerarse estilísticamente más atractivas, pero lo decisivo es saber si pertenecen o no a Quevedo. Todo indica que la respuesta es negativa y que Eugène Vinaver no las acogería dentro de sus principios de enmienda textual. Así pues, tres de los seis versos del terceto se pueden leer en versiones diferentes de lo publicado en 1648, ninguna de las cuales tiene su origen en algún testimonio del siglo XVII, sino que son fruto de innovaciones eruditas del siglo XX. Quienes han enmendado

[6] Como simple curiosidad puede mencionarse aquí el libro de Hernán Darío Correa, *Su cuerpo dejarán, no su cuidado* (2019).

el texto no lo han hecho en los mismos lugares, de manera que actualmente hay varios poemas posibles dependiendo del modo en que cada lector acepte todas o alguna de esos cambios. Es dudoso que se puedan ensamblar esas innovaciones en un soneto de nueva planta sin que ofrezca incongruencias. Cada una de ellas incide en la comprensión narrativa y temática, pero de modo diferente. Como en cualquier estructura, la modificación de una pieza afecta a las demás. En el caso del primer terceto el lector puede sorprenderse por el hecho de que el alma capaz de someter a una deidad inmortal se vea afectada, de un modo u otro, por el hecho de la muerte (más adelante me ocupo del posible significado de *desatar*); también sorprende que quien domina a Cupido, causante del sufrimiento amoroso, padezca el tipo de cuidado que provoca Cupido. Y puesto que dentro del alma ha habido una estancia para el aprisionado Amor, no queda en claro cómo queda alojada en el cuerpo esa doble realidad inmaterial.

Parecidas objeciones se pueden hacer a las innovaciones introducidas en el segundo terceto, sea cual sea su relación con el primero. Si solamente es el alma quien no *dejará* el mencionado *cuidado*, parece que no lo sufrieron las venas y las medulas, que ardieron en ese mismo *cuidado*. Si se establece una diferencia entre un alma inmaterial y unas venas y medulas corpóreas, entonces se diría que el segundo cuarteto fija una distribución de funciones, según la cual el alma se ocuparía de la memoria, mientras que las venas y medulas harían lo mismo respecto a la llama. Por último, si *tendrán* sentido alma, venas y medulas, se priva de función a la ceniza que se menciona en el verso 13.

Los estudiosos del conceptismo quevedesco siempre han señalado la coherencia con que su autor construyó sus hipérboles y ficciones más audaces, haciendo verosímil lo imposible, persuadiendo con asociaciones ingeniosas fuera de lo común. Ese efecto sólo se consigue manteniendo la congruencia entre los elementos ficticios sin equivalente en la realidad. La singularidad del soneto *Amor constante* reside en su capacidad para mostrar en términos concretos, casi visuales, una noción abstracta, relativamente cultivada en la lírica de su tiempo, cual es la aspiración a la inmortalidad del amor. En este caso una llama de amor que vive por sí misma, sin alojarse en cuerpo o alma. En mi opinión las enmiendas propuestas alteran la coherencia con que Quevedo concibió su ficción amorosa, la ilusión de una llama de amor viva que no está alojada en ningún cuerpo o alma porque estos se han extinguido.

Causa extrañeza que un soneto de estructura y gramática transparentes haya originado transcripciones tan diversas, ninguna de las cuales, conviene repetirlo,

cuenta con apoyo documental, manuscrito o impreso. También sorprende que la disparidad de las enmiendas no haya promovido una reflexión ecdótica sobre el conjunto del poema, que ha quedado disgregado en iniciativas independientes e insolidarias. Siendo *Amor constante* un poema de transmisión única ha desembocado en una especie de *editio variorum*. En el momento actual se podría decir que del arquetipo parten tres o cuatro ramas en la parte alta del árbol. En la eventualidad de que la versión de 1648 desapareciese de la faz de la tierra habría que proceder a su reconstrucción desde las distintas ediciones modernas, y tal vez no se llegaría a un acuerdo dada la ausencia de verdaderos errores con valor filiatorio, pues sólo existen variantes redaccionales ajenas al autor. Sin necesidad de incurrir en ningún dramatismo, debe observarse que este famoso poema, traducido varias veces a diversas lenguas, ya conoce una transmisión indirecta fuertemente contaminada, y algo semejante sucede con las transcripciones localizables en diversos manuales didácticos, ejercicios escolares y comentarios *on line*. De este modo, un texto clásico, culto, transmitido en testimonio único está conociendo una especie de difusión abierta, al modo de los romances que vivían en variantes anónimas. Merece disfrutar de mayor estabilidad. Hasta donde he podido comprobarlo, el texto de 1648 fue respetado en todas las ediciones de la poesía de Quevedo que se hicieron los siglos XVII, XVIII y XIX[7], así como en las po*esías completas* de Florencio Janer (1877), Astrana Marín (1932) y Felicidad Buendía (1956). Las variantes señaladas aquí son conjeturas *ope ingenii* de mediados del siglo XX, dejando un margen para la duda en el caso de la introducida por Borges.

El soneto que nos ocupa tiene un argumento claro, una sintaxis asequible para el lector moderno[8] y un vocabulario sin voces peregrinas. La posible dificultad de su exégesis reside en las alusiones culturales que contiene y en algunas palabras que no significan lo mismo que hoy. Las alteraciones introducidas en el texto original desdibujan el bagaje clásico desde el cual escribió Quevedo sus versos, de modo que las influencias de Virgilio y Aristóteles quedan diluidas, cuando no ignoradas. Esto último se percibe en el modo de entender el paso del Lete y en la noción de alma.

[7] Tales colecciones aparecieron con diferentes títulos, bien que con el mismo contenido: *Poesías* (1670, 1869), *Las tres musas últimas* (1670, 1702, 1716, 1724, 1729, 1886), *Obras* (1699, 1726, 1791) y *El Parnaso español* (1772, 1866, 1884).

[8] Jauralde (1997: 99) expuso sus dudas sobre algunas construcciones sintácticas. Parece algo pesimista su afirmación de que «el soneto más hermoso de la literatura española no se entiende muy bien».

## El segundo cuarteto

Verso 5: *mas no desotra parte en la ribera.* En este verso y los siguientes Quevedo tuvo presente el pasaje de la *Eneida* que refiere el descenso del protagonista a los infiernos[9]. Su redacción plantea alguna duda, lo cual exige arriesgar una respuesta. Según Lázaro Carreter (pág. 293) «la muerte no dejará, pues, en la opuesta ribera, la memoria de la amada, en la cual el alma ardía enamorada. Esta llegará a la orilla de la muerte sin una de sus facultades, la del recuerdo en que habita el amor». Tampoco Crosby (1990: 255) hurtó una explicación; en su opinión, *esotra parte* es «la parte cercana al mundo de los vivos», en tanto que *la ribera es* «la orilla del río del olvido», al llegar a la cual el alma no dejará el recuerdo del amor». ¿A cuál de las dos riberas se refiere Quevedo, a la de los insepultos o a la del olvido? Me decanto, no sin vacilación, por la segunda, la *ulterior ripa*, tal vez porque «de esotra parte» coincide con «ya en la ribera a la otra parte» (*Eneida* VI, 314)[10].

Casi con las mismas palabras Quevedo recreó en el poema «Si hija de mi amor mi muerte fuese» este episodio del paso del río

> De esotra parte de la muerte dura,
> vivirán en mi sombra mis cuidados,
> y más allá del Lete mi memoria. (269: 9-11)

En este caso estableció otra asociación de ideas, probablemente más sorprendente, porque desdobló al amante en dos personajes: una sombra errante que no cruza el Lete y un alma que sí lo hace, de manera que la hazaña de mantener viva la memoria de la amada se hace por duplicado.

Verso 6*: dejará la memoria en donde ardía.* La redacción parece imprecisa y obliga a sobreentender la palabra *alma*: o bien que 'el alma no dejará la memoria en donde ardía', o bien que 'la muerte no dejará la memoria en donde ardía el alma'. La segunda posibilidad parece más difícil de armonizar con los versos que vienen a

[9] Gaetano Chiappini (1997: 127-40) comentó las lecturas de Virgilio por parte de Quevedo. Una muestra de su familiaridad con la *Eneida* se encuentra en una anotación autógrafa a un ejemplar de las silvas de Estacio: «Don Enrique de Villena en el comento a la traducción que hizo a Virgilio en romance para el rey de Navarra, libro que yo tengo en mi librería, de mano, y es singular, dice hablando de Estacio así: a la fin fue cristiano, conociendo la verdad católica. Don Francisco de Quevedo». Me baso en la reproducción que llevaron a cabo Hilaire y Craig C. Kallendorf (2000: 131) en «Conversations with the Dead: Quevedo and Statius, Annotation and Imitation», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 63, 2000, págs. 131-68.

[10] Según Carreira (2022: 85) «*esotra parte* es el todo, y la ribera u orilla le pertenece».

continuación. Lázaro Carreter sostuvo que el sujeto de *dejará la memoria* es «la hora última, la muerte», hipótesis aceptada por Jauralde y Arellano. Parece prevalecer, sin embargo, la opinión de que el sujeto de *dejará* es el *alma mía* del tercer verso, y a ella me sumo.

Al llegar a la orilla donde todos olvidan, el amante no lo hace y mantiene vivo el recuerdo. Virgilio distingue entre quienes pudieron pasar el río y quienes «las manos tendían con deseo / de estar ya en la ribera a la otra parte»[11]. Los primeros —es decir, quienes recibieron sepultura— olvidarán los aspectos negativos de su vida anterior y estarán en disposición de emprender otra existencia; los segundos —los que no recibieron sepultura— vagarán durante cien años mientras sus cuerpos no sean enterrados (VI, 327-30). Quevedo se sirve de este pasaje de Virgilio para evocar su noción de *olvido*, que no se puede traducir por muerte o extinción, sino por algo próximo a transmigración y transformación.

Versos 7 y 8: *nadar sabe mi llama la agua fría / y perder el respeto a la ley severa*. Por medio de dos oraciones coordinadas Quevedo menciona las dos hazañas del ardor amoroso: no acogerse al olvido benefactor y vencer a la muerte. También Propercio había mostrado esos dos propósitos: sus cenizas no estarán exentas de amor (1, 19, 5-6) y su amor traspasará las riberas del destino (1, 19, 11-12). Esa dualidad, que concuerda con la construcción bimembre de los cuartetos, distinta de la trimembre de los tercetos, se encuentra también en el soneto «Si hija de mi amor mi muerte fuese», mencionado líneas atrás.

Aunque todo sugiere que el sintagma *ley severa*, aquí y en otros lugares de Quevedo, es una metáfora por *muerte*[12], se ha sostenido recientemente[13] que se trata de la ley que «obligaba a los difuntos a tomar el agua del olvido mientras esperaban al barquero Caronte — quien, haciendo de cómitre, los trasladaba a la orilla opuesta previo pago de un óbolo—». Lo cierto es que en *Eneida* VI,712-15 Anquises explica a su hijo que las almas apiñadas en la ribera están destinadas a vivir en nuevos cuerpos, para lo cual «beben el agua que libra de cuidados e infunde pleno olvido del pasado»; y poco después (VI, 749 y ss.) el narrador reitera que las sombras de los

[11] *Aeneidos* VI, 313-14. El texto latino no deja lugar a dudas: «Stabant orantes primi transmittere cursum / tendebantque manus ripae ulteriores amore».

[12] Frecuentemente el adjetivo *severo* aparece en Quevedo asociado a la noción de sanción, siendo la muerte la sanción por antonomasia, pero el *oblivio* de Virgilio no está vinculado al castigo. En el *Sermón estoico de censura moral* (139: 312-14) se lee: «Cuán raros han bajado los tiranos, delgadas sombras, a los reinos vanos / del silencio severo / con muerte seca y con el cuerpo entero».

[13] «Y lo mismo opina Arellano», adujo Carreira (2022: 86, 96).

muertos «son de dios llamadas / al hondo río del eterno olvido / para que beban de él y, así olvidadas / a habitar vuelvan al terreno nido / y gocen otra vez de vital aliento / tomando en nuevos cuerpos aposento». Quevedo tenía presentes las virtudes amnésicas del agua infernal y el poder regenerador del Lete en un contexto de transmigraciones, y lo que viene a decir es que su enamorado, del mismo modo que vence a la muerte, renuncia a esa propiedad curativa de las aguas del río para seguir amando. Ni muerte ni olvido extinguen su llama[14]. En cuanto al óbolo, se pagaba a Caronte para no permanecer en la primera orilla vagando sin rumbo, en cuyo caso lo *severo* sería no hacerlo y no pasar a la otra. En *Eneida* 6, 327-30 es patente el deseo de los muertos por cruzar. Esa ficción de gentiles, localizable en Platón, pudo parecer demasiado confortadora y pagana a ojos cristianos, lo que propició la aparición de lecturas moralizadoras (por ejemplo, en la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya) que privaron al *oblivium* de su faceta benefactora. Pérez-Abadín (2007: 88-90) comentó este hecho a propósito de Dante y el *Crotalón*, a la vez que analizó la transferencia de las mencionadas virtudes amnésicas al ámbito amoroso. Quevedo, novelista de espacios infernales y explorador de mitos subterráneos, no desconocía todos esos matices.

## La noción de alma

Retrocediendo al comienzo de este artículo conviene detenerse en la tercera de las enmiendas reseñadas, la que atañe al cambio de *dejarán* por *dejará*. En su edición de *Poesía original* Blecua indicó: «Corrijo en el verso 12 *dejarán*, por referirse a *alma* del verso 9». Esa lectura, que Blecua mantuvo en su edición de *Obra poética*, no se encuentra, tal como di a entender atrás, en ningún documento anterior a 1961. Entre otros lectores, la desestimaron o no la contemplaron Lida, Amedé Mas, Otis Green, Borges, Ferraté, Arthur Terry, Emilio Carilla, Lázaro Carreter, Maurice Molho, P. J. Smith, John Ardila, Jauralde y Rey-Alonso. Blanco Aguinaga alabó la decisión de Blecua, pero en su transcripción del poema respetó el texto de

[14] Lo señaló Gonzalo Sobejano (1983: 642): «no me parece absurdo que el soneto de Quevedo pudiera expresar, con una hipérbole aún más intensa de lo que se ha admitido, la imaginaria victoria del *cuidado* amoroso sobre el *olvido* en que hubieren de purificarse milenariamente las almas no condenadas. Adoptando una perspectiva "antigua", más que "pagana", el poeta no sólo se sueña conservando, muerto ya, en el polvo de sus despojos, el amor que lo alentara, sino, como alma supuestamente destinada a volver, prefiriendo el cuidado que le mantuvo en la tierra al olvido que le haría apto para retornar a ella».

1648. Entre alguno más, mantuvieron la lectura *dejará* Crosby, Paul J. Smith, Gareth Walters, Schwartz-Arellano, Arellano y Carreira (2022)[15].

Parece necesario ponerse de acuerdo sobre la voz *alma*. El *Diccionario de Autoridades* la define como «la parte más noble de los cuerpos que viven, por la cual cada uno según su especie vive, siente y se sustenta; o, según otros […], el acto del cuerpo que le informa y da vida, por el cual se mueve progresivamente»[16]. Se trata de una recreación de la doctrina aristotélica, que debe ser tenida en cuenta a la hora de entender nuestro poema y otros de Quevedo. El testimonio de *Autoridades* sugiere cuál era la primera interpretación del vocablo *alma* en los medios cultos. Tras la entrada principal, el diccionario recoge otras acepciones, en su mayoría sinónimos de uso ordinario, pero ninguna evoca la teoría platónica de la unión accidental del alma y el cuerpo, o la doctrina cristiana según la cual el alma subsiste separada del cuerpo hasta volver a unirse a él en la resurrección final[17]. Aunque los poetas no hacen teología, se abastecen de las ideas que los pensadores ponen en circulación, y en la España de Quevedo las nociones relacionadas con el alma y la inmortalidad se vinculan básicamente a las tres señaladas: la aristotélica, la platónica y la católica[18]. Sólo la primera tiene cabida en el caso presente. Por lo tanto, no se debe dar por sentado que la noción de alma en un poema de 1648 coincide con lo que espontáneamente se entiende por ella en 1961[19].

Quizás ayude a entender mejor este soneto un cotejo con dos pensadores como Marsilio Ficino y Aristóteles. Escribió el primero:

> Por tanto, todo aquello que se dice que hace el hombre, es el alma misma quien lo hace, y el cuerpo padece. Porque el hombre sólo es espíritu, y el cuerpo es obra e instrumento del hombre […] De esto se puede afirmar evidentemente que cuando Aristófanes habló de hombres, entendió, según el uso platónico, nuestras almas. (*De amore. Comentario a El banquete de Platón*, IV, 3)

[15] En la bibliografía final doy la referencia de aquellos autores que no menciono en otras partes del presente artículo.

[16] En las ediciones del *Diccionario de la Academia* de 1884 y 1925 se la define como «substancia material e inmortal».

[17] Esa es la doctrina desde la cual Quevedo escribió el *Sueño del Juicio final*. En su *Tratado sobre el alma*, Francisco Suárez expuso que, tras la muerte, persiste en el alma el deseo de reunirse de nuevo con el cuerpo.

[18] Aristóteles, en *Acerca del alma* 403b-405b sintetiza las teorías que llegó a conocer. Véase Guillermo Serés (2018) acerca de las diferentes perspectivas filosóficas, médicas, naturalistas y teológicas en torno al alma.

[19] En *Eneida* VI, 306 las *animae* que se mueven en torno al Estige también son «defunctaque corpora vita», 'cuerpos sin vida'.

Parece evidente que *Amor constante* no se acomoda a esa visión tan subordinada del cuerpo, limitado por el tiempo y el espacio, de acuerdo con la teoría general del alma que se lee en *De amore*[20]. De manera diferente, el hilemorfismo aristotélico concibió alma y cuerpo como un todo dentro de la sustancia «hombre», sometido a las leyes de la generación y la corrupción. Respecto a las funciones humanas, entre ellas el amor, escribió Aristóteles:

> Por tanto, si hay algún acto o afección del alma que sea exclusivo de ella, ella podría a su vez existir separada; pero si ninguno le pertenece con exclusividad, tampoco ella podrá estar separada, sino que le ocurrirá igual que a la recta a la que, en tanto que recta, corresponden muchas propiedades —como la de ser tangente a una esfera de bronce en un punto por más que la recta separada no pueda llevar a cabo tal contacto; y es que es inseparable toda vez que siempre se da en un cuerpo—. Del mismo modo parece que las afecciones del alma se dan con el cuerpo: valor, dulzura, miedo, compasión, osadía, así como la alegría, el amor y el odio[21]. (*Acerca del alma* 403a)

Las diferentes filosofías propiciaron otras tantas versiones literarias del hecho amoroso, y en ese contexto Quevedo practicó un variado eclecticismo[22], que en ocasiones consistió en hacer juegos ingeniosos con las nociones características de las

[20] «Por tanto, el alma será el hombre […] ¿Quién, entonces, será tan demente como para atribuir el nombre de hombre, siempre muy firme en nosotros, al cuerpo que siempre fluye y cambia de todos modos, más bien que al espiritu, que es sumamente estable?». *De amore. Comentario a El banquete de Platón*, IV, 3, pág. 70. Se podría añadir que la hiperbólica exaltación de la belleza en algunos poemas de Quevedo contradice a Ficino, quien expone en el capítulo VI, 18 que la del cuerpo no puede ser pura ni verdadera, y sólo lo es en la medida en que depende de un artífice incorpóreo que es Dios.

[21] Después de haber resumido diferentes doctrinas, Francisco Suárez concluyó con Aristóteles que el alma es «una forma sustancial, no de cualquier cosa, sino del cuerpo vivo». En otro lugar de su tratado afirmó que era oscura la posición de Aristóteles acerca de la inmortalidad del alma, pues si unos consideran que creyó en ella otros «muchos autores piensan que Aristóteles creyó que el alma es mortal». Véase *De anima*, edición bilingüe de Salvador Castellote, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1978, I, págs. 67 y 211-213. Una muestra de poema parcialmente inspirado en este tratado aristotélico ofrece Francisco de Aldana en su epístola «En amigable estaba y dulce trato».

[22] En la poesía amorosa de Quevedo, tal vez más acentuadamente que en otros escritores, convergen cuatro tradiciones: poesía clásica, poesía italiana, filografía renacentista y poesía española de los siglos XV a XVII. La suya es una suma de tradiciones eróticas cultas, y se caracteriza por la polifonía de doctrinas y tópicos, por el contraste de posturas intelectuales y afectivas. Sobre tal fondo de lecturas se movió libremente para renovar una lírica muy codificada y cultivada por escritores de primer orden. Más datos sobre ese fondo de lecturas, con

escuelas, complaciéndose en contraponer unas a otras, o, en ciertos casos, a negar sus postulados. Se pueden aducir muestras diversas de esa versatilidad. En la burlona canción titulada *Nueva filosofía de amor contraria a la que se lee en las escuelas* parodió a algunos filósofos, singularmente Platón y Aristóteles, y en los versos 37-42 afirmó que se puede vivir sin el alma[23], afirmación que sonaría ininteligible a Ficino. La aspiración a la eternidad de la llama amorosa es una constante en varios de sus poemas pero, desdeñando ese ideal, en la silva «Yace pintado amante» (663) el enamorado se extingue voluntariamente y renuncia a la resurrección o supervivencia, prefiriendo el silencio de la extinción. En el poema 251, tras proclamar la condición eterna y libre del alma, la sometió a las vicisitudes de una amada. En eso consiste la diversidad temática, además de la estilística, que caracteriza a la lírica amorosa de Quevedo, y, por lo tanto, es preciso tener en cuenta que idénticas palabras no significan siempre lo mismo, porque la premisa teórica sostenida en un poema puede haber sido olvidada o desestimada en otro.

Refiriéndose a *Amor constante* afirmó Salvador Mañero (1988: 440) que «son dos poemas distintos el que leyeron los coetáneos de Quevedo y el que hoy nosotros leemos», y tales palabras no se alejan de la realidad. Si el alma es acto del cuerpo —como Aristóteles enseñó y ratificó *Autoridades*—, parece razonable interpretar desde esa creencia nuestro soneto, en el cual el alma no es separable del cuerpo sino que forma con él una simbiosis sustancial. Desde esa convicción Quevedo quiso mostrar la paradoja de que, por la fuerza del amor, lo caduco —alma incluida— se hace eterno. Esa sorpresa dejaría de ser tal con un alma platónica o cristiana, cuyo atributo esencial es, precisamente, la no muerte. En el texto de 1648 el alma es perecedera y se convierte en ceniza y polvo junto con medulas y venas. Dado que esas tres entidades forman un todo indisoluble serán una única ceniza dotada de sentido, por lo cual el verbo *dejarán* las engloba. En la propuesta de Blecua el alma tiene un predicado diferente de venas y medulas, porque estas, apegadas a la materia, serán simplemente polvo y ceniza, mientras que aquella gozará de inmortalidad. La alternancia de verbos en singular y plural sólo es coherente[24] en el texto de 1648.

especial atención al neoplatonismo, en Pozuelo Yvancos (1979), P. J. Smith (1987), Mercedes Blanco (1998), Rey-Alonso (2012).

[23] «No es verdad que, partida / del cuerpo la alma, nuestra vida muera / pues de mí mi alma fuera, / en quien me da muerte cobro vida; / mostrando Amor, con argumento altivo, / que sin el alma con mi vida vivo».

[24] Gabriel Ferraté (1962) comentó el dilema suscitado por la enmienda de Blecua: «El primer predicado vale propiamente de alma, pero no de venas y medulas; en cambio, los otros dos se aplican a venas y medulas, pero

Walter Nauman (1978: 334-35) interpretó el lenguaje de los tercetos en el contexto cultural de Quevedo:

> Los tercetos empiezan con un himno a ese alma. Se nombra ésta tres veces, pues las palabras *venas* y *medulas* no designan sino la misma sustancia y fuerza vital que en suma se llama *alma* […] El «alma» se presenta ahí como en la poesía antigua: «abandona», sí, el cuerpo para ir al reino de la muerte, pero ella misma no es sino un espectro de ese cuerpo; y con el cuerpo se convierte – como se convierten los otros habitáculos de la vida, *venas* y *medulas*-, en ceniza y en polvo.

Francisco de Blas (1985-86) expresó una opinión similar:

> Venas y medulas son símbolos monosémicos de lo vital, de lo que en el hombre hay de más humano, y en esta gradación de lo humano, en el más alto y recóndito estrato, ha de verse una fusión con *alma* […] Y logrado este proceso no me parece tan rechazable como a J. M. Blecua la posibilidad del plural en [el verso 12]: *alma*, *venas* y *medulas* unen indisolublemente su destino: *polvo*.

También Giulia Poggi (1999: 426) consideró que la enmienda *dejarán/dejará* altera la triple enumeración de verbos en plural, rompe una distribución que hace del primer terceto el sujeto del segundo e incurre en un anacronismo cultural:

C'è da chiedersi se il lapsus di Blecua (che curiosamente finisce per dare al verso properziano un significato opposto a quello che l'intero distico gli conferiva) non sia stato indotto da una perdurante abitudine cattolica a leggere l'anima in netta opposizione al corpo, mentre invece io credo che *l'alma* del v. 9 (e di cui, come dice Naumann, le *venas* e le *medulas* non sono altro che specificazioni sinonimiche) rappresenti, nel contesto del sonetto, un elemento sensibile, prossimo più allo stadio vegetativo della tripartizione aristotelica che non all' entità spirituale contemplata dalle teorie mistiche e neoplatoniche. D'altra parte mi sembra che le *venas* e le *medulas*, cui oggi saremmo tentati di attribuire una valenza unicamente

---

no convienen a alma. Esta ambigüedad expresa la imposibilidad de escoger entre alma y cuerpo como lugar de residencia definitiva del amor». Reflexiones parecidas expuso John Ardila (2004: 138-40), en contraste con Arthur Terry (1958). Creo que la visión de alma y cuerpo como un todo parece la respuesta adecuada. En Propercio I, 19, 6 «ut meus oblito pulvis amora uacet», 'que mis cenizas reposen olvidadas de tu amor', *pulvis* parece referirse a la totalidad de la persona, no, simplemente a su parte material.

fisica, rimandino a una fisiologia per così dire spirituale, evocante, più che le cause, gli effetti della passione amorosa.

En el soneto «Si hija de mi muerte fuese» el alma corre la misma suerte del cuerpo, en otra construcción condicional hipotética:

> Llevara yo en el alma adonde fuese
> el fuego en que me abraso, y guardaría
> su llama fiel con la ceniza fría
> en el mismo sepulcro en que durmiese. (269: 5-8)

En otro soneto el cuerpo tiene las mismas funciones que el alma[25]:

> Espíritu desnudo, puro amante
> sobre el sol arderé, y el cuerpo frío
> se acordará de amor en polvo y tierra. (282)

Estos ejemplos y otros análogos no indican que Quevedo hubiese poetizado a Aristóteles sino que el trasfondo aristotélico hizo literariamente verosímiles los versos basados en una deliberada no diferenciación entre materia y espíritu. Ese rasgo lo distingue de poetas como Garcilaso, Aldana, de la Torre, Figueroa o Herrera que insistieron, por medios y con propósitos diversos, en marcar la oposición entre cuerpo y alma, rasgo que, en otra medida se mantiene en Góngora, Lope de Vega, Soto de Rojas o Villamediana[26]. Obviamente, en otros poemas escritos bajo la estela de Hebreo, Platón o Ficino, Quevedo supo hacer lo mismo que esos escritores.[27]

[25] La comprensión del alma como entidad no diferenciable del cuerpo parece haber inspirado otros versos que la presentan como una cavidad física —claustro, sepulcro o cárcel— en la cual convive con hielo y fuego, que a veces son sinónimo de alma, Véanse, por ejemplo, los poemas 275 y 294.

[26] *Alma* es palabra poco frecuente en la poesía amorosa de Góngora, menos interesado en la introspección. Es usual en Fernando de Herrera, pero sin los matices quevedescos que establecen una estrecha conexión ente lo corporal y lo anímico, pues Herrera, en coherencia con su perspectiva neoplatónica, tiende a concebir al alma desligada de los componentes materiales. Por citar un solo ejemplo, en la elegía «Ardo en el resplandor y en la pureza» describe así el ascenso del alma liberada del cuerpo: «Nunca baxo los ojos en el suelo, / que la alma, de sus nudos desatada, / rompe la oscuridad del mortal velo».

[27] Se sitúa conceptualmente en las antípodas de *Amor constante* el poema 213, en el cual se lee que el alma está encarcelada en el claustro mortal, que «el cuerpo es tierra y lo será y fue nada» y que que «de Dios procede a eternidad la mente». Ejemplos equiparables en 214 y 251.

Cerrando ya estas consideraciones acerca de la dualidad «su cuerpo dejará/ su cuerpo dejarán» deben recordarse también las razones que se han esgrimido desde la noción de correlación. Lida alabó el «riguroso esquematismo de los tercetos» y, recordando otros semejantes de Quevedo, dio por bueno el texto de 1648 precisamente allí donde Blecua lo modificaría más tarde. También Jauralde (1997: 99) invocó razones de tipo paralelístico para disentir de la mencionada enmienda. En cambio, Carreira respaldó la enmienda con el argumento adicional de que los tercetos de Quevedo están en deuda con otros de Góngora publicados en las *Flores de poetas ilustres* de 1605[28]. La propia disparidad de criterios pone de relieve la fragilidad de una enmienda apoyada en este tipo de apreciaciones.

## La acción de *desatar*

Se lee en el verso 3 «y podrá *desatar* esta alma mía», y se suele sobreentender que esta se libera del cuerpo, pero el texto no parece garantizar esa interpretación, más acorde con una concepción platónica o cristiana. Su sentido no es aquí el de separar con respecto a algo, sino el de 'separase en sí, destruirse'. El personaje no dice 'que seguirá amando a pesar de la libertad del alma', sino lo contrario: 'a pesar de su muerte'. En realidad, la concesiva «podrá desatar» y la adversativa «mas no» sólo tienen sentido referidas a un alma caduca, pues la inmortal no está expuesta a su desaparición.

Un rasgo de la lengua de Quevedo, probablemente más acusado que en otros poetas, es la frecuencia con que explora todos los significados y matices de vocablos comunes. En su vocabulario la palabra *desatar* tiene diversas acepciones, y la de 'separar lo que estaba unido' no es la más frecuente o representativa. Cuando es así lo deja en claro por medio de la construcción sustantivo + preposición *de* (por ejemplo, «a los que *desató de ciegos lazos*»). Cuando no, ofrece matices de indudable interés. En muchas ocasiones *desatar* indica una transformación[29]. Otras veces

[28] Según sus palabras (2014: 473-474) «es la crítica la que no ha querido, o sabido, ver cuál era el origen de tan novedoso procedimiento, cuando estaba bien a la vista». Estos fueron los distraídos: «la lista comienza con María Rosa Lida, Amado y Dámaso Alonso, y termina, que sepamos, en Jauralde, tras pasar por Green, Lázaro Carreter, Blanco Aguinaga, Ferraté, Pozuelo, P. J. Smith, Molho, Fröhlicher y varios más».

[29] Algunos ejemplos: «Las piedras hizo desatar en fuentes / y vestirse de venas las corrientes» (660: 33); «Y en lágrimas tu vista desatares (144: 3); «en donde está en cenizas desatado / Jasón, Licurgo, Bartulo y Orfeo» (156: 3-4); «Yo, en tanto, desatado / en humo, rico aliento de Pancaya» (650: 62); Como se indicó atrás, los números entre paréntesis remiten a los de *Poesía completa de Quevedo*, 2022.

equivale a una acción que discurre sin ataduras[30], libremente, sin mencionar su segregación desde otra realidad. También puede tener el sentido de 'deshacer o extinguirse en la propia sustancia'. En el poema 671, el dolor que sufre la Virgen ante el desamparo y sufrimiento de su hijo:

> no fue bastante, con afán tan fuerte,
> a desatar un alma combatida
> que por los ojos en raudal se vierte. (671: 9-11)

'No fue bastante a aniquilar el alma'. Posiblemente se debe leer del mismo modo el verso 3 del soneto *Amor constante,* 'la muerte podrá extinguir mi alma'. En apoyo de esta acepción puede aducirse el comienzo de un famoso soneto de Fernando de Herrera:

> ¿Quien rompe mi reposo?, ¿quién desata
> el dulce sueño al corazón cansado?
> ¿quién despierta el temor de mi cuidado?
> ¿quién mi sosiego amado desbarata?

No parece pues, que ese *desatar* sea el mismo de la canción XXVIII de Petrarca («de lacci antichi sciolta», 13), de su soneto CCCV («Anima bella da quel nodo sciolta», 1) o de la égloga V de la *Arcadia* de Sannazaro («alma beata e bella, / che da' legami sciolta», 1-2), por referirnos a un mismo vocabulario puesto al servicio de otro contexto y propósito.

Quevedo se ocupó de la inmortalidad del alma en tres obras, *Providencia de Dios*, *Que hay Dios y providencia divina,* y *Libro de Job*, en las cuales defendió la doctrina católica apoyándose en los padres de la Iglesia y los pensadores neotomistas. Refutar la doctrina pagana le permitió conocer mejor sus conceptos básicos y, sin alcanzar la competencia de un teólogo, tuvo un conocimiento adecuado de los problemas teóricos y su terminología, especialmente en lo que se refería a la naturaleza del alma. Manejó un vocabulario rico en matices, tal vez no visible en palabras

[30] «Si el abismo, en diluvios desatado» (181:1); desatado, / Noto los campos líquidos violenta» (193: 11); «después al postrer día / que negro y frío sueño desatare» (270: 1-2); «Pallares con casquete […] y el Ronquillo a su lado […] desataron la prosa» (357: 52); «¡oh, qué grita del pecho desataron! » (733: 218); «Atiende, que desatan sus gargantas / devotos himnos y canciones santas» (864: 43-44). En su comentario al poema «Deja l'alma y los ojos» González de Salas (*Poesía completa* de Quevedo, pág. 224) afirmó que la primitiva canción pindárica era mejor «desatarla en silva», y en otro lugar se refirió a la «desatada locución de estas disertaciones».

que hoy son de uso común. Cuando escribió poesía amorosa lo hizo al margen de sus creencias más arraigadas, consciente de que la ficción poética amorosa, en su caso, tenía un valor diferente a sus obras morales, religiosas y políticas. Tal vez al situarse en un mundo plenamente imaginario, sin conexión con sus vivencias históricas, se decidió a aventurarse por las diversas ilusiones que le proporcionaba la lírica amorosa, y tal vez esa libertad imaginativa que se concedió le animó a ensayar varias ficciones en las que el alma aparece bajo aspectos diferentes. No se atuvo a una sola doctrina o acepción de *alma* sino que se sirvió flexiblemente de varias, con lo cual logró ofrecer propuestas personales dentro de una tradición poética llena de estereotipos. Puede ser representativa una comparación de *Canta sola a Lisi* con el *Canzoniere*. *Alma* es vocablo no escaso en Petrarca[31] pero casi siempre respetuoso con lo descrito en un lugar como la canción XXIII, 121-23): «L'alma, ch'è sol da Dio falta gentile, / ché già d'altrui non pò venir tal grazia, / simile al suo fattor stato ritene» ('El alma, que sólo Dios hace gentil, pues de otros no puede venir tal gracia, tiene la naturaleza semejante a su hacedor'). En Quevedo la visión del alma y su relación con el cuerpo conoció más modalidades, y bastantes versos suyos serían indecorosos o incongruentes en Petrarca.

## Propercio y Quevedo

Llegando ya a la conclusión del soneto, hay que referirse al verso de Propercio «ut meus oblito pulvis amore vacet», fuente señalada en su día por Borges. Por paradójico que parezca, se suele leer a la luz de la reelaboración de Quevedo, otorgando al modelo latino una solemnidad y fuerza dramática que corresponden al imitador más que al imitado. Conviene recordar sucintamente el contexto: el protagonista, temiendo la infidelidad de Cintia, trata de atraerla con la promesa de amarla incluso después de muerto[32], en lo que parece una táctica para invitarla a gozar del amor presente: «inter nos laetemur amantes». Esta sensación de indiferencia hacia la muerte concuerda con el final jocoso y onírico del libro cuarto, cuando, en sueños, Cintia vuelve del más allá y protagoniza una escena costumbrista en la que hay improperios y escenas de sexo. «Con lágrimas en la muerte restañamos los amores de nuestra vida» (IV, 7, 69). En realidad, las elegias de Propercio narran primordialmente su deseo de liberarse de las cadenas del amor, hasta

[31] Véanse *Concordanze del Canzoniere di Petrarca*, Firenze: Accademia della Crusca, 1971.

[32] «El niño Amor no tan levemente se posó en mis ojos como para que mis cenizas estén libres de tu amor por haberlo olvidado». Parece una declaración menos firme que la del soneto quevedesco.

el punto de que en la elegía III,25 ve la solución en la cordura y la *bona mens*. El introductor del petrarquismo en Inglaterra, John Wyatt, eliminó de su traducción del *Canzoniere* los poemas *in morte*, negando el amor en el más allá. Según Targoff (2014), John Wyatt inició una corriente poética contraria a la quimera de la inmortalidad amorosa, prefiriendo destacar que la muerte era la solución al sufrimiento del enamorado[33]. Es posible que ese escepticismo se hubiese inspirado en el heterogéneo libro de Propercio. Quevedo participó de esa incredulidad en otros poemas, pero no en *Amor constante*.

La otra vertiente de la inmortalidad amorosa la representan Dante y Petrarca con su aspiración a un amor cristiano y celestial. En esa dirección, aunque sin ingredientes religiosos, caminó Garcilaso de la Vega al prometer cantar a Elisa cuando su alma se hubiese separado de su cuerpo[34]. Ese no fue el caso de Quevedo, que se sirvió del cancionero de Petrarca con un propósito ajeno a su espíritu. Frente a la rica tradición de la poesía centrada en la invocación a amadas muertas y emplazadas en algún empíreo (Dante, Petrarca, Sannazaro, Garcilaso, Almeida, de la Torre o Camoens)[35] Quevedo se movió en otras convenciones. *Canta sola a Lisi* plantea algunos enigmas en cuanto a su organización como secuencia narrativa (el borroso papel de Fileno, la incertidumbre sobre la muerte de Lisi, el papel de los idilios que cierran la secuencia)[36] pero no en lo que atañe a su filosofía amorosa, ecléctica en sus fuentes y diversa en los temas de sus poemas. Si el *Canzoniere* narra el arrepentimiento del pecador y el triunfo del amor de Dios, *Canta sola a Lisi* y, más concretamente nuestro soneto, cuenta el orgullo de un amante que hace de su llama —en mayor medida que la propia amada— su razón de ser. *Amor constante* fue definido por Blanco Aguinaga (1978: 312) como «una mentira que se impone verbalmente a la verdad», y esas palabras se pueden aplicar a todo el cancionero

[33] En *Canonizatio*n John Donne (1984) definió el poema amoroso como «well-wrought urn», receptáculo de unas cenizas amorosas sin futuro fuera del poema. Aunque de parecer análogo, Quevedo no renunció a cantar la perennidad del amor.

[34] En la égloga III de Garcilaso (vv. 12-16) el personaje promete amar a Elisa en vida («cuanto del cuerpo el alma acompañada») y tras la muerte («libre mi alma de su estrecha roca» ['cuerpo']. En el correspondiente comentario Herrera precisó que el cuerpo es «cárcel del alma», y añadió: «Muestra por esta descripción la firmeza de su voluntad hasta el fin de la vida, que es unión de la alma con el cuerpo». Algo semejante sucede también en la penúltima estancia de la égloga I de Garcilaso, con la imagen del *velo del cuerpo* («que se apresure el tiempo en que este velo / rompa del cuerpo y verme libre pueda»), que parece proceder de Petrarca (por ejemplo, *Canzoniere* CCCCIII, 12-14). El soneto de Quevedo no se basa en la misma creencia acerca del alma.

[35] Aspecto estudiado por Soledad Pérez-Abadín (2022: 35-47).

[36] Analizadas en Rey-Alonso Veloso (2012: XXXIV-XLII).

amoroso de Quevedo, que convirtió en verosimilitud literaria una incredulidad filosófica. Probablemente no creyó en las teorías amorosas del Renacimiento pero le interesaron sus posibilidades literarias, que lo estimularon a participar en una tradición artística cercana a su extinción, a modo de homenaje de despedida.

Conclusión. Las modificaciones introducidas en *Amor constante* entre 1925 y 1961 alteran un texto impecable y desfiguran su urdimbre cultural, propiciando lecturas que desdibujan su trasfondo clásico, sugerido mayoritariamente por Aristóteles y Virgilio, en beneficio de una imprecisa y anacrónica cristianización. Han transcurrido casi cuatro siglos desde que se publicó este poema, y ningún documento fidedigno ha ofrecido lecturas diferentes. En tal circunstancia parece prioritario ahondar en la comprensión del texto antes de introducir cambios en el mismo.

## Obras citadas


Alonso, Amado, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1969.

Ardila, John A. G., «Ontologismo frente al "polvo enamorado" de Quevedo», *Letras de Deusto,* 34, 2004, págs. 133-44.

Arellano, Ignacio, ed., Francisco de Quevedo, *El Parnaso español*, Madrid, Real Academia Española, 2020, 2 vols.

Aristóteles, *Acerca del alma*, edición y traducción de Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 1994.

Blanco Aguinaga, Carlos, «"Cerrar podrá mis ojos…": tradición y originalidad», *en Francisco de Quevedo*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, págs. 300- 318.

Blanco, Mercedes, *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo*, Madrid, Arco Libros, 1998.

Blas, Francisco de, «La ruptura del lenguaje en "Cerrar podrá mis ojos", de Quevedo», *Explicación de textos literarios*, 14, 1985-1986, págs. 11-24.

Blecua, José Manuel, ed., Francisco de Quevedo, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1969.

Borges, Jorge Luis, *El idioma de los argentinos,* Buenos Aires, Ediciones M. Gleizer, 1928.

—, *El idioma de los argentinos,* Madrid, Alianza Editorial, 1998.

—, *Inquisiciones*, Barcelona, Seix Barral, 1994.

Cacho Millet, Gabriel, *El último Borges,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

Carreira, Antonio, «Presencia de Góngora en la poesía de Quevedo», en *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, ed. de Joaquín Roses, Córdoba, Diputación, 2014, págs. 473-494.

—, «Dificultades y precedentes del soneto *Cerrar podrá mis ojos la postrera*», *La Perinola*, 26, 2022, págs. 84-95.

Chiappini, Gaetano, *Francisco de Quevedo e i suoi «auctores»: miti, simboli e idee*, Firenze, Alinea Editrice, 1997, págs. 127-40.

*Concordanze del Canzoniere di Petrarca*, Firenze, Accademia della Crusca, 1971.

Crosby, James O., ed., *Francisco de Quevedo. Poesía varia,* Madrid, Cátedra, 1990.

Donne, John, *Poetical Works*, ed. de Herbert J. C. Grierson, Oxford University Press, 1984.

Ferraté, Gabriel, *La operación de leer y otros ensayos,* Barcelona, Seix Barral, 1962.

Ficino, Marsilio, *De amore. Comentario a El banquete de Platón*, ed. de Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 2001.

Green, Otis H., *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza, Biblioteca del Hispanista, 1955.

Jauralde, Pablo, «Cerrar podrá mis ojos la postrera», *Revista de Filología Española,* 77, 1997, págs. 89-117.

Kallendorf, Hilaire and Craig, «Conversations with the Dead: Quevedo and Statius, Annotation and Imitation», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 63, 2000, págs. 131-68.

Lázaro Carreter, Fernando, «Quevedo, entre el amor y la muerte. Comentario de un soneto», en *Francisco de Quevedo*, ed. de Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, págs. 291-99.

Lida, María Rosa, «Para las fuentes de Quevedo», *Revista de Filología Hispánica*, 1, 1939, págs. 373-75.

Mañero, Salvador, «Clarificación del "polvo enamorado" quevedesco a través del estudio de sus fuentes», *Revista de Literatura*, 100, 1988, págs. 423-43.

Mas, Amedée, *La caricature de la femme, le mariage et l'amour dans l'oeuvre de Quevedo,* París, Ediciones Hispanoamericanas, 1957.

Molho, Maurice «Sobre un soneto de Quevedo: "Cerrar podrá mis ojos la postrera". Ensayo de una lectura literal», *Compás de letras*, 1, 1992, págs. 124-140.

Naumann, Walter, «Polvo enamorado. Muerte y amor en Propercio, Quevedo y Goethe», *Francisco de Quevedo*, ed. de Gonzalo Sobejano, Madrid: Taurus, 1978, págs. 326-42.

Pérez-Abadín Barro, Soledad, *Iberae fidicem lyrae. Anotaciones de poética peninsular*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2022.

Poggi, Giulia, «Ancora sul sonetto "Cerrar podrá mis ojos…" di Quevedo (con un'ipotesi di traduzione», *Studi offerti a Mario Di Pinto*, a cura di Giovanna Calabrò, Napoli, Liguori, 1999, págs. 417-29.

Pozuelo Yvancos, José María, *El lenguaje poético en la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad, 1979.

Propercio, *Elegías*, edición y traducción Antonio Tovar y María T. Belfiore Mártire, Barcelona, Alma Mater, 1963.

Quevedo, Francisco de, *Poesía amorosa. «Canta sola a Lisi»,* ed. de Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Pamplona, Eunsa, 2012.

Quevedo, Francisco de, *Poesía completa*, ed. de Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Barcelona, Castalia, 2021, 2 vols.

Rey, Alfonso, «Quevedo y Góngora: otra perspectiva», *Bulletin of Spanish Studies*, 99/8 (2022), págs. 1215-39.

Schwartz, Lía y Arellano, Ignacio, eds. *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica, 1998.

Serés, Guillermo, *Historia del alma (Antigüedad, Edad Media, Siglo de Oro)*, Centro para la edición de los clásicos españoles-Galaxia Gutenberg, 2019.

Sobejano, Gonzalo, «Aspectos del olvido en la poesía de Quevedo», *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, págs. 631-45.

Smith, Paul Julian, *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric*, London, The Modern Humanities Research Association, 1987.

Suárez, Francisco, *De anima. Texto inédito de los doce primeros capítulos*, edición bilingüe de Salvador Castellote, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1978, I.

Targoff, Ramie, *Posthumous Love: Eros and the Afterlife in Renaissance England*, University of Chicago Press, 2014.

Terry, *Arthur*, «Quevedo and the Metaphysical Conceit», *Bulletin of Hispanic Studies*, 30, 1958, págs. 211-22.

Virgilio, *Aeneid 6: a Commentary*, ed. Nicolas Horsfall , Berlin, de Gruyter, 2013.

Virgilio, *La Eneida*, traducción en verso de Gregorio Hernández de Velasco, Toledo, 1555.

ARTENUEVO

MONOGRÁFICO:

# BALTASAR GRACIÁN
# Y LA CULTURA EUROPEA

*Edición al cuidado de*

Emilio Blanco

# MONOGRÁFICO: BALTASAR GRACIÁN Y LA CULTURA EUROPEA

Emilio BLANCO
Universidad Complutense (España)
emiblanc@ucm.es

Recibido: 29 de marzo de 2023
Aceptado: 29 de marzo de 2023

RESUMEN:

Introducción al monográfico sobre Baltasar Gracián y su contexto europeo.

PALABRAS CLAVE:

Baltasar Gracián; cultura europea.

ARTENUEVO
*Revista de Estudios Áureos*
Número 10 (2023) / ISSN: 2297-2692

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
Institut de langues et littératures hispaniques

# Monographic Issue: Baltasar Gracián and European Culture

ABSTRACT:

Introduction to the monographic issue on Baltasar Gracián and his European context.

KEYWORDS:

Baltasar Gracián; European Culture.

CC BY NC SA

Este número monográfico agavilla algunos trabajos que analizan tanto la obra del jesuita aragonés Baltasar Gracián y Morales (1601-1658) como su influencia en autores coetáneos y posteriores.

Benito Pelegrín, bien conocido desde hace más de medio siglo por sus trabajos sobre el belmontino, vuelve a un tema mollar de la gran novela graciana, esto es, la relación entre tiempo, relato y escritura novelesca en *El Criticón*: así, la estructura inicial cuatripartita basada en las cuatro edades en paralelo con las cuatro estaciones del año (que se reparte formalmente, sin embargo, en una estructura particional triple y que se modula analépticamente desde el comienzo) responde en realidad a un tiempo circular. El concepto de tiempo articula, pues, el análisis desarrollado en este trabajo, basado en la oposición entre dos metáforas interpretativas: la secuencial, que se articula en torno a un tiempo lineal, frente a la circular, organizada alrededor de figuras icónicas de repetición que niegan el avance del tiempo que sugiere la interpretación lineal. La tensión barroca entre ambas pulsiones se supera en la escritura novelística graciana, que escoge la ficción total como superación de la forma tratadística anterior.

Felice Gambin vuelve en su aportación a uno de los temas más fructíferos desde el imaginario simbólico de la antigüedad: la importancia del silencio y su cultivo como método de superviviencia. La novedad radica en que la vieja idea universal se cruza aquí con la aplicación concreta a la figura del secretario: un personaje encargado, como nos recuerda la etimología de la palabra, de guardar los secretos. El trabajo de Gambin se adentra igualmente en la cultura simbólica de la época, pues no se puede olvidar que el dedo de Harpócrates en la boca señalando el silencio aparecía ya en la obra inicial del género, los *Emblemas* del jurista boloñés Andrea Alciato. Casi un siglo después, en 1613, esta representación visual sigue siendo productiva en la *Dirección de secretarios de señores* de Gabriel Pérez del Barrio Angulo, donde se recurre también al simbolismo del Minotauro para señalar el carácter laberíntico de la corte, un centro político-cultural en el que se precisa saber callar, mantener el secreto y el silencio, pues la indiscreción en ese ámbito puede determinar la caída, como le ocurrió al más célebre de los secretarios de la época, Antonio Pérez.

Javier García Gibert aborda un aspecto originalísimo de la literatura graciana, nunca analizado antes: la relación de la obra del aragonés con la cultura taurina de la época y el rastro que todo ese tipo de actividad deportivo-espectacular (según se consideraba, si se permite el anacronismo, en la época) dejó en su prosa.

Tras una intruducción de carácter socioliterario sobre la tauromaquia en el Siglo de Oro, analiza García Gibert la aparición de referencias a ese arte en la obra graciana, desde el *Oráculo manual* hasta *El Criticón*, así como la aplicación de ciertos conceptos del toreo a la propuesta ética del jesuita, lo que viene a probar, en definitiva, la inmensa capacidad simbólica de la producción literaria del autor de *El Héroe*, pues la propuesta viene a sumarse, *mutantis mutandis*, a otras anteriores que señalaron la importancia de otras artes y oficios como base metafórica del diseño comportamental de sus tratados.

Como es bien sabido, y la crítica ha señalado en no pocos momentos, Gracián ha sido también, a lo largo de la historia, un polo de atracción para la cultura alemana contemporánea: desde Schopenhauer hasta Walter Benjamin o la publicidad actual en el marco audiovisual alemán, raro es el escritor o pensador de esa nación que no ha fijado sus ojos en algún momento en la figura del jesuita. El caso de Nieztsche es revelador, como ya apuntaron algunos críticos anteriormente. Insiste ahora en ello Sergio Santiago Romero, quien divide inteligentemente su trabajo en tres partes: comienza por señalar la importancia del periodo áureo español en la conformación del pensamiento nietzscheano, para particularizar después esa influencia en la obra de Gracián y su peso en el sistema filosófico del alemán, con una especial atención a la interpretación nietzscheana de Gracián en los términos de la filosofía vitalista del sur de Europa.

Los trabajos aquí reunidos patentizan, pues, la vitalidad de la obra graciana, que sigue concitando el interés crítico tanto en sí misma como en su relación con otras artes y disciplinas, y con todo tipo de literatura y pensamiento, tanto el coetáneo como el de la posteridad, pues el jesuita se convirtió en interlocutor válido de generaciones posteriores, haciendo verdad lo que él mismo escribió sobre los hombres sabios en su *Oráculo manual*: «Pero lleva una ventaja lo sabio, que es eterno; y si este no es su siglo, otros muchos lo serán».

# TIEMPO, RELATO Y ESCRITURA NOVELESCA EN *EL CRITICÓN*

Benito PELEGRÍN
Université de Provence Aix-Marseille (Francia)
benito.pelegrin@orange.fr

Recibido: 1 de marzo de 2023
Aceptado: 12 de marzo de 2023
https://doi.org/10.14603/10G2023

RESUMEN:

En su novela alegórica en tres partes, Gracián calca las edades de la vida sobre las cuatro estaciones del año y las etapas geográficas del curso vital de los héroes. Ofrece la paradoja de un primer tomo abarcando «primavera» y «estío», recalcando la disparidad de edades entre el varón otoñal, Critilo, que parece fuera del padrón temporal inicial, y el mozo primaveral Andrenio, el único que, en adelante, estará al parecer en adecuación coherente con las estaciones del año y de la vida. Se intenta mostrar cómo, partiendo de la vaga mención histórica de «el católico Filipo» y un juego de *analepsis*, relatos retrospectivos que rompen la secuencia cronológica, Gracián, acorde con los cánones de las edades de su época, hace concordar sus héroes dispares con las estaciones de la vida. En consonancia con la lógica geográfica del itinerario de esta novela abstracta, se confirma aquí la coherencia cronológica de las edades en el recorrido espacio-temporal.

PALABRAS CLAVE:

estaciones, edades de los héroes, tiempo, relato, escritura metafórica espacio-temporal.



unine
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
Institut de langues et littératures hispaniques

# Time, Narration, and Fictional Writing in *El Criticón*

ABSTRACT:

In his three-part allegorical novel, Gracián traces the ages of life over the four seasons of the year and the geographical stages of the heroes' life course. He offers the paradox of a first volume covering "spring" and "summer", emphasising the disparity of ages between the autumnal male Critilo, who seems to be outside the initial temporal pattern, and the springtime boy Andrenio, the only one who, from now on, will seem to be in coherent accordance with the seasons of the year and of life. An attempt is made to show how, starting from the vague historical mention of "the Catholic Philip" and a game of analepsis, retrospective accounts that break the chronological sequence, Gracian, in accordance with the canons of the ages of his time, matches his disparate heroes with the seasons of life. In keeping with the geographical logic of the itinerary of this abstract novel, the chronological coherence of the ages in the spatio-temporal journey is confirmed here.

KEYWORDS:

Seasons, Ages of Heroes, Time, Story, Spatio-Temporal Metaphoric Writing.

CC BY NC SA

## 1. Las estaciones de la vida

El tiempo humano, «el curso de la vida en un discurso», es tema declarado del *Criticón* de Baltasar Gracián, con sus tres tomos que tienen fronteras temporales: I. «En la primavera de la niñez y en el estío de la juventud», II. «Juiciosa cortesana filosofía en el otoño de la varonil edad», III. «En el invierno de la vejez».

**Cuatro estaciones en tres tomos**

En el umbral (sentido de Genette 1987) del texto, «A quien leyere», de esas tres partes de una novela que propone un tiempo humano metaforizado en cuatro estaciones de un año, se nota de entrada una infracción del primer tomo que condensa dos en un solo volumen: «la primavera de la niñez» y «el estío de la juventud». No vuelvo al simbolismo ignaciano del cuatro[1] hecho trino, reducido a la trinidad, que traté en mi lejano doctorado y un ensayo (Pelegrín, 1982 y 1985). Señalo solo que la construcción de la novela, por un ingenioso artificio ya comentado en la *Agudeza*, le permite a Gracián conservar la ficción de cuatro estaciones iguales a pesar de encajarlas en tres tomos. En efecto, se le antoja más atractiva que la lógica narración cronológica la que empieza por el medio, en «media res», digamos más o menos, considerando las edades dispares de los dos héroes.

La novela inicia, pues, la narración por un principio que no es raíz del relato. Desde el segundo párrafo se supone que estamos en un medio de la vida, bastante avanzado para nuestro Critilo, definido como «cisne canoro» por lo cano. El personaje, pues, está como desplazado temporalmente con esta primera parte infantil, como si, por *prolepsis*, rompiendo la secuencia cronológica a partir mismo de este inicio, irrumpiendo cronológicamente, su edad anticipara unas estaciones posteriores, por lo menos otoño cuando no invierno.

Salvado por el joven salvaje criado por animales, le va con paciencia a enseñar la lengua humana.

**Paréntesis temporales: relatos retrospectivos**

Aunque abreviado por las dotes del muchacho, el tiempo de ese aprendizaje metaforiza el tiempo que pasa, haciendo del párvulo un adolescente capaz de hacer «prodigiosa relación de sí» (Gracián, *El Criticón*, I, 1) en su gruta y fuera. A su vez,

[1] Los *Ejercicios espirituales* son de cuatro semanas desiguales, siendo la primera la más larga. Me refiero a Pelegrín (1985), ensayo extraído de Pelegrín (1982).

Critilo le relata sus desdichas que le valieron ser echado al agua y llegar a la orilla de esta isla desde Goa en la India.

De modo que ambos relatos respectivos y retrospectivos de los héroes (Crisis I a IV), que descubriremos padre e hijo, por sugestión de *analepsis*[2], metaforizan un primer tomo potencial que hubiera podido contar diacrónicamente la procreación, el nacimiento, la infancia del menor, al cual van a cuadrar a continuación las estaciones simbólicas de la vida, con un Critilo que está siempre en un desfase temporal por adelantado en edad. La *estasis*, el paréntesis temporal que constituyen esos dos relatos, que estancan la *kinesia*, la dinámica del curso del discurso, con episodios anteriores que rompen la secuencia cronológica, es un modo de recuperar un pasado remoto a dos escalas (la del mayor y del joven), que resulta el cuarto pilar ficticio que falta de la simétrica construcción ficcional en cuatro estaciones de la vida reducidas, de manera paradójica, en tres tomos. Critilo podía haber encajado en esa «Primavera y estío» de su vida juvenil que relata al joven, quedando esta vez Andrenio excluido, aunque incluido en la preñez de Felisinda, fruto de los amores mozos con Critilo. Sería tal vez un «careo condicional fingido, y ayudado» de la *Agudeza* (Discurso XV) que restablece, por el juego implícito, una manifiesta ausencia de simetría.

**Círculo divino del tiempo natural**

Para Gracián, la infancia no es más que un umbral de la verdadera vida, la que asoma solo con la racional. Esta empieza, según los cánones del Cuarto Concilio de Letrán (1215), a los siete años, definidos «edad de razón». Andrenio tendrá, pues, esta edad cuando, en la «razón de sí» que va dando a Critilo, cuenta que, aun en su cueva, «con las interiores tinieblas del ánimo», le «salteó» «un grande golpe de luz» que la nota marginal explicita como «La luz de la razón» (Gracián *El Criticón*, I, 1, pág. 16), con la interrogación existencial del niño: «¿soy o no soy?», «si soy, ¿quién soy?». Recuerdo que, según decretó el mismo concilio, la edad núbil del varón, su mayoría sexual, era de catorce años (tal vez cuando el lance con Falsirena —Gracián, *El Criticón*, I, 12), la mayoría civil siendo de veintiuno. La juventud, *Autoridades* la define así (*s. v.*): «El tiempo de la edad de joven, que comienza desde los catorce, y llega hasta los veinte y un años; MOCEDAD [es] El tiempo desde los catorce años, hasta la edad varonil».

[2] Los brazos salvadores de Andrenio son «amarras de un secreto imán» (Gracián, *El Criticón*, I, 1, pág. 12; en romano, la parte de la novela, y en árabe, el número de la crisi).

Pues, el recorrido del primer tomo del *Criticón* sigue esas pautas canónicas y también simbólicas oficializadas en los diccionarios, coincidiendo *Autoridades* con el *Covarrubias*, repitiendo su tipología del vocablo EDAD (*s. v.*): «La vida del hombre se divide en siete términos o edades, que son niñez, puericia, adolescencia, juventud, virilidad, vejez y decrepitud».

Es lo mismo lo que glosa largamente Gracián: las etapas de la vida del hombre andan por siete en las primeras líneas de la Segunda parte (Gracián, *El Criticón*, II, 1, pág. 22), no por nada *Otoño de la varonil edad*, «Reforma universal». La plena «vida racional» «llega al fin», «siempre tarde». Es, pues, una adquisición de todo el recorrido de la vida, «se reconoce ser hombre, trata de ser persona» (*Ibid.*).

Entonces, la búsqueda que será de Felisinda, esposa y madre, corre pareja con la de la vida racional. Solo puede iniciarse de estar Andrenio, la parte sensitiva del hombre, ya iniciado en razón y cultura por Critilo, su parte intelectiva, cuando salen del paréntesis temporalmente estático y extático por lo paradisíaco de la isla de Santa Elena, al abordar por fin en Europa, «Entrada del mundo» (Gracián, *El Criticón*, I, 5), principio lineal de la peregrinación.

**Tiempo circular**

Durante toda la temporada aislada no por nada en la isla (crisis de 1 a 3), se trata de un tiempo circular que se anula y renueva por repetición, el del ciclo de la Bella Naturaleza, opuesto al tiempo lineal fatal del hombre, eternidad y finitud enfrentadas. Se maravilla Andrenio viendo «tanta mudanza con tanta permanencia, que todas las cosas se van acabando, todas ellas perecen, y el mundo siempre el mismo, siempre permanece» (Gracián, *El Criticón*, I, 3, pág. 35).

Y llega la conocida explicación de Critilo sobre el origen divino de esa circularidad del tiempo natural:

> Trató de las cosas de modo el supremo Artífice —dijo Critilo— que ninguna se acabase que no comenzase luego otra, de modo que de las ruinas de la primera se levanta la segunda. Con esto verás que el mismo fin es principio, la destrucción de una criatura es generación de la otra. Cuando parece que se acaba todo, entonces comienza de nuevo; la naturaleza se renueva, el mundo se remoza, la tierra se establece y el divino gobernó es admirado y adorado. (Gracián, *El Criticón*, I, 3, pág. 37)

Es la tercera crisi desde el principio. Tres crisis antes del final de la novela, vuelve el tema de la circularidad del tiempo con «La Rueda el Tiempo» (III, 12). Pero ese tiempo en círculo ya no es el tiempo consolador de los ciclos de una Naturaleza eterna y buena, impoluta, anticipando la de Rousseau, sino el que hace girar la fatal Fortuna: concepto heracliteano y estoico, no es la vuelta a lo mismo regenerado, remozado, renovado, no la vuelta a lo idéntico sino, como lo será el «Eterno retorno» de Nietzsche (1985)[3], una vuelta a un mismo en la diferencia, a un igual o equivalente acrecido en el mal y desgracia en el tiempo histórico, de la Historia hecha y corrompida por los hombres.

Entre esos dos tiempos circulares, el de la idílica isla, el principio del nacimiento de Andrenio, y el que precede, tras su muerte, la entrada de los «dos peregrinos del mundo» en la final «Isla de la Inmortalidad», discurre la línea recta, irreversible, del tiempo humano que no se compara ya a un año con el ciclismo de las estaciones sino para mostrar su ineludible caducidad frente a la naturaleza.

La isla del principio es, pues, como un paraíso terrenal, un Jardín del Edén antes de la caída en la culpa y en el tiempo destructor, bañado en un a modo de intemporalidad finalmente de esos ciclos naturales que, dando la vuelta en un año, actúan al modo de esos primeros relojes de una sola aguja que, dando la vuelta a su esfera en un día, parecen anular un tiempo que, en realidad, se suma para el hombre. Así para la conciencia de Critilo que, aun constatando y argumentando esa eternidad cíclica de la «Hermosa Naturaleza» en «El gran teatro el Mundo», deja escapar suspiros y sentimiento de pérdida cuando el barco los arranca del Paraíso del tiempo parado con el arranque del relato lineal que los lleva al mundo de los hombres.

## 2. Principio de la acción, tiempo lineal

El tiempo del relato estancado en la isla, lo descriptivo, contemplativo, se opone a la acción, se vuelve a poner en marcha siempre adelante, escalonado en estaciones igualadas a regiones del mundo del irreversible viaje de la vida en que no hay paso atrás.

La convención novelesca realista de que se mofa Gracián le hace sin embargo resaltar que el tiempo que invierte el barco salvador para llevarlos de Santa

[3] Explícito en «El convaleciente» (*Zarathoustra*, 3ª parte).

Elena a España es tan largo[4] que le permite a Critilo, además de contar su vida anterior, hacer la educación teórica del joven Andrenio que hará sus prácticas, a veces dolorosas, en la parte terrestre de su vida. Pero, por muy hiperbólica que sea esa mención, recalca una realidad hoy olvidada de los viajes en aquel entonces, muy azarosos, sobre todo por mar. Así, la muerte de Felipe IV el 17 de septiembre de 1665, solo fue conocida en Nueva España el 16 de mayo de 1666: siete meses después. Además, si de este a oeste, de Europa a América y vuelta, el régimen de los vientos alisios es regular y favorable, no así a lo largo de las costas africanas[5].

Entramos de este modo en el tiempo humano articulado sobre el tiempo narrativo (Ricoeur, 1983, I: 85): «Con tan gustosa ocupación, no se sintieron las penalidades de un viaje tan penoso, y al tiempo acostumbrado aportaron a este nuestro mundo» (Gracián, *El Criticón*, I, 4, pág. 57).

**Tiempo histórico**

***Fechas***

Sin embargo, el tiempo del *Criticón* no es histórico. En efecto, si la Historia anda muy presente en la novela por alusiones o citaciones explícitas de hechos o personajes contemporáneos, el cuadro histórico es a la vez preciso y vago. Preciso, pues en la primera línea para situar la fecha del naufragio de Critilo, se nos indica «Ya entrambos mundos habían adorado el pie a su universal monarca el católico Filipo…». Pero es vago, pues el pretérito pluscuamperfecto queda indefinido. Se podría pensar que se trata de Felipe IV, que reinaba cuando se publica el libro. La novela empezaría cuando «ya» subiera al trono, en 1621. Critilo, en el relato de su vida, cuenta que nació en mar, a bordo del barco que llevaba a sus padres españoles hacia las Indias Orientales, a Goa, «con un grande cargo, merced del gran Filipo que en todo el mundo manda y premia» (Gracián, *El Criticón*, I, 4, págs. 49-50).

A pesar del presente de indicativo que actualiza la narración, se trata a buen seguro de Felipe II que recibió la corona de Portugal y sus colonias indias en 1580, muriendo en 1598. Critilo nace, por tanto, entre esas dos fechas, seguramente más

[4] «Fue la navegación tan peligrosa cuan larga, pero servía de alivio la narración de sus tragedias» (Gracián, *El Criticón*, I, 4, pág. 48).

[5] Para superar los vientos contrarios de sur a norte de las costas africanas y poder doblar el Cabo de Buena Esperanza (*Cabo de las tormentas* de los antiguos), así llamado porque abría vía marítima para la India, los portugueses iban a buscar vientos favorables tan al oeste atlántico, que percibieron una tierra lejana que se les antojó una isla que llamaron Brasilia.

cercano a la primera. Su pelo, ya cano cuando se encuentra con su hijo Andrenio, descarta a Felipe III (1598-1621) como el Filipo de la primera línea, al menos de ser un padre muy precoz de pelo cano que halla a su hijo parido no se sabe cuándo por Felisinda.

***Edades***

Entonces, por esas simetrías tan del gusto del autor de la *Agudeza*, con un pequeño margen de error, podemos imaginar que Critilo nace rumbo a Goa cuando «ya» o apenas Felipe II toma la corona portuguesa en 1580, y se encuentra con Andrenio cuando «ya» o apenas Felipe IV sube al trono en 1621. Gracián coloca probablemente a su héroe en los cuarenta años de la edad varonil y plenamente racional, según sus códigos, que son los de su tiempo. En efecto, Covarrubias señala que se pueden resumir las siete edades del hombre a tres globales:

> «la edad verde, cuando va el hombre creciendo [la de Andrenio, primavera y estío]; la adulta, que es varón perfecto [la de Critilo, otoño varonil edad]; la que se va precipitando y disminuyendo, que es la vejez» [En que van a ser indistintos, haciéndose Andrenio un Critilo cano].

Tenemos en esas definiciones de Covarrubias los tres tomos dispares del *Criticón*, con el primero, que abarcaría dos estaciones de crecimiento de Andrenio que, en el mínimo de verosimilitud que requiere incluso una novela abstracta, no podía tener menos de diez años al salvar a Critilo, ya salido de su cueva irracional por los siete. Cabe imaginar que Critilo le lleva al menos veinte años a su hijo y, cuando este entra en los cuarenta del «Otoño de la varonil edad», Critilo, con veinte más, va aun cabiendo en ella, pero saliendo ya, rayando en la vejez que, como reza el *Diccionario de Autoridades*, «La última edad de la vida, cuyo extremo se llama decrepitud, empieza a los sesenta años».

Coherente con esos cánones aceptados de las siete edades, Gracián aun con un prudente escepticismo respecto a la astrología, irá parangonándolas, con glosa, con los siete planetas conocidos entonces en la introducción «La Rueda del Tiempo»: «Creyeron vanamente algunos de los filósofos antiguos que los siete errantes astros se había repartido las siete edades del hombre para asistirlo desde el quicio de la vida hasta los umbrales de la muerte» (Gracián, *El Criticón*, III, 10, págs. 963-964).

No voy a glosar la larga glosa de Gracián, sobre los atributos astrales idóneos de cada edad (se traducen de manera evidente en cada una de sus estaciones de la vida). Así, reina Venus de los veinte a los treinta con sus primaverales y estivales ardores; el varonil y otoñal Marte a los cuarenta, mejor tercio de la vida como Aragón de España; Júpiter del mando y mundo conquistado, a los cincuenta. Y con los cincuenta se asoma el pálido y melancólico Saturno, fatalmente, a los sesenta, «con humor y horror de viejo», con todos los tópicos achacados en los diccionarios a la vejez: queriendo «acabar con todos» porque se acaba, «enfadado y enfadando, gruñendo y riñendo, y a lo de perro viejo, royendo lo presente y lamiendo lo pasado». Y levanta acta, hace una tremenda requisitoria contra los viejos, testimoniando de esa *gerontofobia*, odio a los viejos, de que ya llevo hablando desde hace tiempo.

Da un límite al vivir nuestro jesuita: los setenta y, en los poderosos, los ochenta. Tras esos diez años del reino de Saturno, «vuelve a presidir la Luna [diosa del parto] y vuelve a niñear y a monear el hombre decrépito y caduco, con que acaba el tiempo en círculo, mordiéndose la cola la serpiente, ingenioso jeroglífico de la vida humana».

Pero, por más que se muerda la cola el tiempo, como el Ouróboros, como una ironía circular, no así la línea de vida del hombre, que no se remoza ni renueva como la naturaleza, al contrario, se deshace hasta lo peor de todo, una infancia del chocheo, ya sin porvenir primaveral.

Pero volviendo a esos puntos de referencia cronológica de los Filipos, fuera de alusiones a hechos históricos que, si bien son contemporáneos del autor omnisciente, no lo son de los personajes, el tiempo histórico del *Criticón* se esfuma en la bruma en provecho de *un tiempo mítico indeterminado*.

Queda claro que la ley del género alegórico, con su necesaria abstracción generalizadora, repugna a lo individual, a lo factual, pues a la historicidad, y se evade hacia la *intemporalidad universal*. Pero, en todo caso, con su valoración obsesiva del pasado mejor, su condena muchas veces frenética pero imprecisa del presente (pues la sátira no puede encarnarse nominalmente sin riesgo, y la imprecisión le costó caro frente a sus «padrastros»), el libro está marcado por esa «rebelión contra el tiempo histórico» que caracteriza, según Mircea Eliade, la novela **moderna** (Eliade, 1963: 230-232). Entre la nostalgia de un pasado de grandeza concretamente caduco y el sueño utópico de un futuro alterado de escepticismo, con su dominio

del tiempo mítico de la escritura, Gracián pisotea rabiosamente un presente decepcionante del que levanta acta en el «Estado del siglo» (Gracián, *El Criticón*, I, 6) en el primer tomo, condenando sus falsos valores en la «Cueva de la nada» del último (Gracián, *El Criticón*, III, 8).

**Tiempo simbólico**

Se trata, claro, del de las edades de la vida, respondiendo a las estaciones del año y a las etapas geográficas de los héroes, siendo Andrenio el que está en adecuación temporal. A cada edad, a cada país corresponden vicios y virtudes características. No me voy a demorar en estos lugares comunes ni detallar «las naciones de España». Al por mayor, España corresponde a la primavera ingenua y florida de la adolescencia y al verano de los fuegos del deseo y amor; Francia es el otoño de los frutos ambiguos de la edad varonil, hipocresía, codicia, pero también cultura; mientras Alemania es «El estanco de los vicios» de la herejía, pero también de la ambición y el poder, por lo imperial seguramente, en cuanto Italia es el invierno de la impotencia, de todas las dobleces, pero también de la sabiduría antes de la muerte, por ser Roma antecámara del cielo católico.

El tiempo novelesco da señales evidentes de los pasos por las fronteras, retratos físicos y morales de los países cruzados por los dos peregrinos concordes con las estaciones de la vida, Andrenio contagiándose al pasar de los vicios estacionales y geográficos, vacunándose de ellos con la ayuda de Critilo que lo adelanta en edad y experiencia.

Tampoco me voy a extender en la pertinencia geográfica que descifré en el *Criticón,* que venía negada por la crítica graciana, con las correspondencias cronológicas precisas de las etapas del itinerario de los héroes que dan origen a ciertos episodios: fiestas, Carnaval, Corpus, San Juan, Navidad, etc, remitiendo a mi doctorado y publicaciones. Mi desafortunado colega Alain Milhou, siguiendo mis huellas, pudo precisar más el itinerario y cronología religiosa a partir de Alemania e Italia, dentro del marco del calendario anual cuya repetición ritual, cultual, si jalona el año ficticio de la vida, diluye su alcance para alcanzar una datación histórica realista.

**Espacio y tiempo de la escritura**

Sin que nada se pueda probar, se puede al menos notar que necesitan seis crisis los héroes para ir del puerto de desembarque en España hasta llegar a Madrid, es decir para pasar de la primavera al estío (Gracián, *El Criticón*, I, de 6 a 12), y que

solo son tres para ir de Roma al puerto de embarque para «la Isla de la Inmortalidad» (Gracián, *El Criticón*, III, 9 a 12), o sea del puerto de (H)ostia, como si el espacio del libro se calcara relativamente sobre las distancias geográficas. Del mismo modo, el examen de un mapa demuestra que, si se trazara la línea Madrid/Viena (o Ratisbona, ciudad imperial), se obtiene un triángulo desigual en el que, naturalmente, el lado España/Austria es más largo, desigual distancia de la cual parece dar razón el espacio formal de la novela, ya que se necesitan trece crisis a los viandantes de la vida, para ir de Madrid a la sede imperial alemana, cuando solo distan diez crisis entre esta y la Ciudad eterna.

**Tiempo irreversible**

*El Criticón* raya en lo que Vladimir Jankélévitch llama la nostalgia de lo irreversible (Jankélévitch, 1974). Ese sentir, ese *sentimiento*, en el sentido también de *echar de menos*, de *extrañar*, es justamente de sentirse extraño, ajeno a un entorno nuevo insatisfactorio, como añorando otro. Así ya lo expresa Critilo entre suspiros y lágrimas al ver llegar el barco que, sin embargo, los arranca de la isla. Podían haberse quedado, ya que de todo los proveía la hermosa y buena Naturaleza, sabiendo el mentor lo que podía ser la reacción de su joven discípulo cuando descubriera ese mundo inmundo contrastado con el paradisíaco que abandonan: «¡Oh cuán otro te ha de parecer el mundo civil del natural y el humano del divino!» (Gracián, *El Criticón*, I, 5, pág. 59).

Es lo que le advertirá apenas llegando. Pero la ficción novelesca de la vida, la puesta en marcha del relato, ahora diacrónico lineal, obliga a la marcha adelante y a arrastrar el lastre de la nostalgia que tiene relación con el sentimiento humano de caducidad y la angustia de la muerte. Aquí, se acrecienta de la angustia histórica de vivir una época de decadencia para España que hace exclamar a Critilo que siempre fue mejor el pasado (Gracián, *El Criticón*, III, 10). Y resulta imposible en la ley de la vida volver atrás.

En cuanto llegan al puerto de desembarque, llamada «Entrada del Mundo» (Gracián, *El Criticón*, I, 5), se plantea el postulado de la irreversibilidad, del imposible paso atrás espacial y temporal, pues «reparó Andrenio que ninguna de las humanas huellas miraba hacia atrás: todas pasaban adelante, señal que ninguno volvía» (Gracián, *El Criticón*, I, 5, págs. 59-60). Espantado, reprochando a Critilo haberle traído a este insufrible mundo, exclama: «Yo resuelvo volverme a la cueva de mi nada», única evocación del pasado de la novela. A que responde Critilo:

> Eso es lo que ya no se puede. ¡Oh cuántos volvieran atrás si pudieran! No quedaran personas en el mundo. Advierte que vamos subiendo por la escalera de la vida, y las gradas de los días que dejamos atrás, al mismo punto que movemos el pie, desaparecen: no hay por donde volver a bajar, ni otro remedio que pasar adelante. (Gracián, *El Criticón*, I, 6, pág. 92)

## 3. El tiempo negado: la repetición

**La Rueda del Tiempo (I, 10)**

Al nivel manifiesto, hay pues dos tipos de tiempo que se oponen: en la novela, el tiempo lineal del hombre que le lleva inexorablemente de la cuna a la tumba, tópico más que repetido y glosado, y el tiempo sosegador, circular, de la naturaleza eterna, regalo divino, comparativo y prometedor. De manera curiosa, el tiempo histórico nos es dado también como circular, pero desconsolador e inquietante.

Llegados a Roma, meta jesuítica de la peregrinación, o más exactamente aquí *romería* de la vida en busca de la huidiza Felisinda que ya no está en este mundo sino en el cielo (Gracián, *El Criticón*, III, 9), los dos viajeros se hallan en una feria donde el Cortesano les propone ver no solo el siglo, no solo su época, sino el porvenir (Gracián, *El Criticón*, III, 9). Indignándose Andrenio de esa magia que usurpa la omnisciencia divina (III, 10: 965), el Cortesano contesta con la teoría de los ciclos históricos: «lo mismo que fue, eso es y eso será» (III, 10, pág. 965).

Y siguen ejemplos de sesudas repeticiones históricas de sucesos como si fueran idénticas con el artificio ficcional («La Historia, no se repite, tartamudea», dijo Carlos Marx). Pero en el *Criticón* mirar el pasado es ver el futuro pero sin poderlo corregir. Nada nuevo bajo el sol, y solo las deficiencias de la memoria, o la ignorancia, hacen parecer nuevo lo que no lo es: la repetición del mal es inevitable. Peligrosa teoría rayando ya en Maquiavelo[6]: si lo peor existió ya una vez, todo es posible, pues no puede superar lo peor. Solo Roma escapa a esa fatalidad de la repetición del mal porque se restauró la Edad de Oro con los papas.

[6] Ideas neoplatónicas de su tiempo: lo bueno solo existe en lo ideal, que no es lo terrestre material, así que todo lo malo es factible en esta tierra.

## 4. Tiempo superado en la ficción novelesca

Si Gracián manifiesta ironía sobre ese serpentino tiempo circular, la tragedia de la vida estriba en cambio, seriamente, en esa implacable línea irreversible de la vida, que lleva a esa muerte que ni respeta a los grandes hombres, ahincándose al contrario sobre ellos con preferencia (Gracián, *El Criticón*, III, 11). En la penúltima crisi de la novela, en el momento en que los dos peregrinos del mundo han franqueado todas las trampas de la vida, despejándose de las vanidades externas para enriquecerse de una sabiduría interior conquistada a duras penas, expresa este sentimiento, primera línea de «La Suegra de la Vida», la Muerte: «Muere el hombre cuando había de comenzar a vivir, cuando más persona, cuando ya sabio y prudente, lleno de noticias y experiencias […] cuando era de más utilidad y autoridad a su casa y a su patria» (Gracián, *El Criticón*, III, 11, pág. 977). Recalca la «ley por todas partes terrible de la muerte», que no admite excepciones ni para los mayores o mejores hombres que deberían ser eternos, inmortales. Sueña con una vida que comenzara al revés, por la vejez, terminando por una sabia y triunfante juventud.

Pero, no obstante, propone un medio para superar el tiempo, la muerte y el olvido: la fama. Se le reprochó este concepto pagano y poco cristiano, profano, de la eternidad, que no es la gloria religiosa. Pero el deseo de gloria terrestre no es de condenar: es el paralelo mundano del deseo de eternidad religiosa. Lo mismo que Dios juzga al hombre en el Gran Teatro del Universo, lo acoge o rechaza, el Historiador, o el crítico, ministros de la fama, en el Gran Teatro del Mundo, le darán o no palmas, coronas, títulos, para vivir en la memoria de los hombres, distinguiendo entre ellos:

> estos hombres o son insignes o vulgares. Si famosos, nunca mueren; si comunes, más que mueran. Eternízanse los grandes hombres en la memoria de los venideros, mas los comunes yacen sepultados en el desprecio de los presentes y en el poco reparo de los que vendrán. Así que son eternos los héroes y los varones inminentes, inmortales. Este es el único y el eficaz remedio contra la muerte. (Gracián, *El Criticón*, III, 12, pág. 993)

Lo que viene a decir lo ya sentado en sus precedentes libros: que la pluma del historiador o del crítico inmortalizan al «candidado de la fama» que tuvo espada, pluma o pincel para merecerlo.

No vamos (aunque lo merezcamos todos) a eternizarnos o instalarnos en la «Isla de la Inmortalidad» (Gracián, *El Criticón*, III, 12), estanco también de los cisnes canoros, en que se estancan tantos postulantes a héroes, inmortales. En ese panteón, hay muchos llamados y pocos electos. Llegan temerosos con el como código QR, si no sanitario, cultural o militar de los méritos que alegan para entrar en la dichosa isla vacacional para la eternidad, que el Mérito verifica como un quisquilloso fiscal. La muerte es viva necesidad de acceso: «Ninguno parece hasta que desaparece. No son aplaudidos hasta que idos. De modo que lo que para otros es muerte, para los insignes hombres es vida» (Gracián, *El Criticón*, III, 12, pág. 993). Porque el tiempo los venga también de haber sido injustamente tratados o ignorados cuando vivos en su época.

La Isla de la Inmortalidad queda por supuesto fuera del tiempo, es algo como una ucronía librada en que no existe el miedo a la muerte, que es peor que la misma muerte. Los Héroes de la Fama viven en un eterno presente no acompasado ni acompañado de días o relojes.

## 5. El tiempo dominado

Esta utopía explícita me parece, en su misma evidencia recalcada, menos interesante que la implícita o inconsciente que gobierna el espacio y escritura del *Criticón*. Tal vez podamos sentir, en el nivel latente, una práctica de la escritura que alegorice el sueño de un tiempo suspendido, o, al menos, dominado.

**La repetición**

En esta novela itinerante, de viaje, la impresión paradójica que experimenta el lector, al menos yo, es de un tiempo casi inmóvil del texto que no parece, por mucho que diga, avanzar. Esa extraña sensación la produce la repetición casi mecánica del esquema de cada crisi: empieza por una alegoría o cuento introductorio, sigue una aventura que lo ilustra, un desenlace del lance muchas veces a merced de un guía providencial. Los paralelismos de construcción, las simetrías de los enredos, las repeticiones estrictas, casi maniáticas, de las mismas fórmulas de crisi a crisi y de tomo a tomo, dan vértigo. Son una parte grande de las minucias mías no menos maniáticas, que se querían exhaustivas, dejándome exhausto, de mi doctorado del 1982 y otros trabajos. Por eso, por causa de tanta cegadora proliferación de lo semejante que se tomaba por idéntico, la crítica tradicional le denegó coherencia

geográfica y dinámica al itinerario de los dos peregrinos que parecían plantados *in situ*, como tal vez en la vieja técnica de cine en que los personajes al primer plano están inmóviles mientras se mueve un vago paisaje en el exterior.

**Frase**

Por otra parte, la frase conceptista de Gracián como si fuera una «mise en abyme», un intrincamiento de la novela barroca en su misma escritura, igual que esos mismos caminos de la vida sembrados de engaños, lejos de correr al desenlace del sentido, está sembrada de trampas semánticas, de juegos de palabras, de obstáculos formales que se tienen que resolver antes de poder seguir. La lectura está siempre estorbada, frenada su carrera como los dos viajeros que tienen que dar razón de las sinrazones que impiden su camino. En suma, ese tipo de escritura que no es sencillamente horizontal, sintagmático, sino vertical, paradigmático (en terminología musical diría no solo melódico, sino polifónico, por tantos ecos y sonoridades que siempre remiten a lo de atrás), amén de la repetición de esquemas, son un freno a la linealidad discursiva y fugaz de ese tiempo que nos escapa inexorablemente y que parece aquí estancarse las más veces, como si metaforizara, tal vez inconscientemente, el deseo de retener, detener el hilo único de la vida, no dejando correr la línea de la frase.

**Dominar el tiempo por la escritura**

Abriendo en una isla, se cierra el círculo del viaje en otra isla, con el final de una vida que acaba donde otra puede nacer. La *Isla de la Inmortalidad*, punto final del libro en el océano de la escritura, en el mar literal y literario de tinta que cruzan para abordar en ella, nos devuelve a la del principio, al collar del tiempo circular.

Al estudiar tantas simetrías, que corresponden a arquitecturas y a lo que llamé *arquitextura* ya tan observadas y analizadas en la *Agudeza*, adelanté mi vieja hipótesis de un naufragio simétrico al del principio durante la última travesía en que un Andrenio viejo y cano, hecho un Critilo de prudencia y sabiduría, fuera salvado a su vez por otro ángel juvenil del cual se haría el mentor sobre los caminos de una vida que recorrer otra vez. La vistosa ausencia de la crisi trece en el último tomo es como una incitación para el lector, invitado explícitamente por el autor a llenar sus propios vacíos en los márgenes de este tomo, y suplir por sí solo este capítulo ausente que llevaría de vuelta de esta isla como punto final de la frase del libro entero, a la primera, la de la salida, en esa circularidad soñada de un tiempo, imagen

de la eternidad, que responde también geográficamente a la redondez de la tierra, como también he explicado.

El arte inmortaliza al artista: lo dice y repite Gracián. Y cómo no recordar con emoción la nota a su lector de este último tomo, «Al que leyere», que suena a confesión propia en que expresa el sueño de un buen libro, una obra «tan breve que se pudiera tomar de memoria, o tan larga que nunca se acabara de leer». Breves, unos de sus libros; largo, este «curso de [la] vida» en un discurso prometido en la primera nota del primer tomo: equivalencia perfecta entre libro y vida, y entre leer y vivir. Pues recuérdese el propio grito de Critilo: «¡Oh, vida! No habías de comenzar, pero ya que comenzaste, no habías de acabar». Todo el sueño de Gracián de un libro de vida que nunca se cesaría de leer, de escribir.

## Obras citadas

Correa Calderón, Evaristo, ed., Baltasar Gracián, *El Criticón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.

Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, París, Gallimard ,1963.

Genette, Gérard, *Seuils,* París, Seuil, 1987.

Gracián, Baltasar, *El Criticón*, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.

Jankélévitch, Vladimir, *L'Irréversible et la nostalgie*, París, Flammarion, 1974.

Nietzsche, Frédéric, *Ainsi parlait Zarathoustra*, París, Gallimard, 1985.

Pelegrín, Beinto, *Éthique et esthétique du baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*, Actes Sud, 1986.

Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, París, Seuil, 1983.

# El minotauro y el dedo de Harpócrates en la boca

Felice Gambin
Universidad de Verona (Italia)
felice.gambin@univr.it

Recibido: 25 de octubre de 2022
Aceptado: 9 de diciembre de 2022
https://doi.org/10.14603/10H2023

RESUMEN:

El trabajo reflexiona sobre dos empresas presentes en algunas ediciones del libro que, sobre la figura del secretario, escribió Gabriel Pérez del Barrio Angulo, obra elogiada en los preliminares por los mayores ingenios de la España de los primeros años del siglo XVII. Tanto el libro como la representación del minotauro en el lenguaje mudo de las empresas, tienen como objetivo reforzar la dignidad de la profesión secretarial para no limitarla a la de funcionario versado en los expedientes de la retórica, útiles para la buena correspondencia epistolar. El autor, que estaba al servicio del cuarto marqués de los Vélez, evoca y reelabora múltiples tradiciones y, con el expresivo gesto del dedo en los labios, advierte al secretario-minotauro que la corte es un laberinto en el que unos años antes había pagado un alto precio Antonio Pérez por haber roto los muros del silencio y del secreto. De esa forma Pérez del Barrio Angulo proclama de nuevo que su papel es ser guardián de los secretos del señor, su sacristía, su voz, su mano y su concepto, tal y como ya puso en evidencia la empresa de otro secretario, Gonzalo Pérez.

PALABRAS CLAVE:

Angulo Pérez del Barrio; *Dirección de secretarios de señores*; secretario consejero; laberinto; silencio; secreto; empresas; Gonzalo Pérez; Antonio Pérez.



unine
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
Institut de langues et littératures hispaniques

# The Minotaur and Harpocrates Finger in the Mouth. Sources and Reasons for Two Empresas in the *Libro del secretario* by Gabriel Pérez del Barrio Angulo

ABSTRACT:

This article examines two impresas featured in some editions of the book that Gabriel Pérez del Barrio Angulo wrote on the figure of the secretary, a work praised in the paratexts of Spain's greatest authors in the early seventeenth century. Both the book and the depiction of the minotaur in the silent language of impresa aim to reinforce the dignity of the secretary's profession so as not to limit it to that of an official versed in rhetorical devices that may turn useful in epistolary correspondence. The author, in the service of the fourth Marquis de los Vélez, evokes and elaborates on multiple traditions, and, with the expressive gesture of the finger on his lips, warns the minotaur-secretary that the court is a labyrinth which, a few years earlier, had cost dearly to Antonio Pérez who had broken the walls of silence and secrecy. In this way, Pérez del Barrio Angulo once again proclaims that his role is to be the keeper of the Lord's secrets, his sacristy, his voice, his hand, and his concept, just as the impresa of another secretary, Gonzalo Pérez, had highlighted.

KEYWORDS:

Angulo Pérez del Barrio; *Dirección de secretarios de señores*; Secretary; Counselor; Labyrinth; Silence; Secret; Gonzalo Pérez; Antonio Pérez

## Guardar el secreto y el silencio

Desde siempre el silencio protege los lugares de la decisión y del poder, pero es sobre todo en el curso de los Siglos de Oro cuando se asienta en el corazón de las cortes y del naciente Estado moderno, definiendo al príncipe y sus funciones. En esos siglos nacen y reviven antiguos arquetipos divinos del silencio, desde Thort hasta Harpócrates, desde Hermes hasta Angerona. El aura sacra que acompaña al silencio mistérico y al de la teología cristiana aparece entretejido en el imperativo laico del secreto, en el ideal de conducta ya establecido en la tradición clásica y de los preceptos políticos. El silencio es un instrumento del príncipe, pero también lo utiliza el cortesano; eso sí, los peligros y los excesos de las palabras van parejos a los excesos y peligros del silencio; existen engaños verbales y engaños del silencio ya que el callar puede servir para disimular todo tipo de truhanería. Y sin embargo aquella época, que supo actuar con las potencialidades y las limitaciones de las palabras, parece privilegiar a veces un verdadero arte para silenciar y para silenciarse, para saber ocultar y para ocultarse. Es lo que, de manera evidente se percibe si pasamos revista a los emblemas que remiten al silencio político y a las advertencias dadas al príncipe, al señor y al cortesano. (Pedraza, 1985 y 1998; Rodríguez de la Flor, 2005: 45-98; Orduna Portús, 2006; Tropé, 2010; Cantarino, 2012 y 2013; Mansueto, 2014; Wattenberg García, 2017; Eitel-Porter 2017; Gambin, 2021)

Un importante número de trabajos han analizado el tema, pero hasta donde alcanzan mis conocimientos, poco espacio, casi nulo, se ha destinado a dos empresas del libro de Gabriel Pérez del Barrio Angulo. El volumen se publicó con el título *Dirección de secretarios de señores* en Madrid en 1613. La obra tuvo un éxito inmediato y fue elogiada en las composiciones dedicadas a ella en los preliminares por los mayores ingenios de la España de la época, desde Lope de Vega hasta Cervantes, desde Vicente Espinel hasta Antonio Hurtado de Mendoza. Fue ampliada y publicada varias veces hasta 1667, ahora con el título de *Secretario de señores y las materias, cuidados y obligaciones que le tocan, estilo y ejercicio de él*, ahora con el de *Secretario y consejero de señores y ministros* (Gambin, 2008).

El protagonista del volumen es el secretario en tanto que guardián de los secretos del señor:

> porque el secretario es custodia de los sacramentos de la autoridad del señor, y está a su cargo el peso de todos sus negocios y correspondencias. Es la ejecución de sus mandamientos, órdenes y decretos, que se hace por mano de la justicia, ministros y

> criados a quien tocan, y de ello les pide cuenta, para darla a su dueño. Es el recuerdo y consulta de los pleitos, casos y cosas que se ofrecen y están pendientes y en estado y necesidad de tratar de ellos para encaminar su despacho a buenos sucesos. Es en todo el concepto, voz, mano y sombra del señor, a quien siempre llega la noticia de su ánimo y deliberación, como erario de sus secretos. Es el despertador cuidadoso de los avisos y advertencias que se deben tener en sus acciones. Es la persona que con sus vigilias y trabajos lo ha de descuidar y descansar y cumplir con todas las cosas de su obligación. Es el principal criado que ha de tener por honra y gloria, estimación y valor suyo propio lo que tocare a su reputación y grandeza, y como quien ha de venir a gozar más de los accidentes del acrecentamiento y dignidad, ha de andar celoso de su fama y opinión, procurando y deseando su loor y alabanza entre las gentes y verlo adornado de todas virtudes, como don del cielo y alas que levantan más la persona y estimación, y como el más confidente y leal, le ha de asistir con toda promptitud y voluntad, amando su presencia cual la flor que sigue los rayos del Sol.[1] (fols. 4v-5r)

El secretario corta e incide el más duro acero sin competir nunca con el príncipe, sabe dar consejos del modo conveniente, pero también hacerse a un lado, imitando en su relación con el poder «la palma que para llevar dátiles, inclina sus ramas al aire del macho que lleva la flor» (Pérez del Barrio Angulo, 1613: fol. 70v). Para mejor desarrollar su función se mantiene en la sombra, en el anonimato, en la impalpabilidad de una secreta y prudente presencia:

> el secretario, como formado de cuerpo insensible, no ha de tener deseo, elección, ni libertad para cosa alguna, ni voluntad, ni gusto para buscarlas, ni acudir a ellas, porque desde el punto que se resignó en manos de su dueño, todo lo renunció y se sometió a seguir otro norte del que levantaba; ha de amainar las velas a la barquilla

[1] A este respecto recuerdo que Saavedra Fajardo, en una empresa de la *Idea de un príncipe político cristiano* —precisamente la 56, *Qui a secretis ab omnibus, Quien tiene que velar por los secretos de todos*—, describe al secretario como una mano que sale de las nubes, le atribuye como instrumento de escritura un compás, e insiste en la estrecha relación que guarda con el poder. (1999: 658-662) Dejando a un lado la copiosa e interesante bibliografía sobre la figura histórica y jurídica del secretario durante los siglos de oro —piénsese entre otros en el clásico y monumental estudio de Escudero (1976)—, me limito a señalar la referente a la tratadística: Bolzoni (1980), Quondam (1981 y 1983), Lafaye (1984), Nigro (1991), Doglio (1993), Scandellari (2008), Gambin (2008), Gorris (2008), Serrano Sánchez (2014). Aun siendo cierto que la dignidad del secretario no deriva solo y exclusivamente de su capacidad para escribir cartas, es imprescindible tener presente la bibliografía que ha analizado de manera más específica los manuales de escribientes en España. Para un primer enfoque, véanse Egido (1995), Gimeno Blay (1999), Martín Baños (2005a y 2005b), Blanco (2008), Castillo Gómez y Sierra Blas (2014), Gagliardi (2019). Quede aquí constancia de mi más completo agradecimiento y de la deuda contraída con Antonio Bernat Vistarini y Pilar Sánchez Otín.

> de los deleites y placeres para no ser puesto en el número de los livianos, varios, mudables y ligeros, porque su oficio le obliga a perpetua asistencia y recogimiento, y a no salir de la presencia del señor y de su escritorio, durante el tiempo que estuviere en casa, porque allí es donde le han de hallar sus llamamientos, orden y recaudos, y los negocios y negociantes, no solamente a las horas ordinarias del despacho, sino en las extraordinarias, y si es posible en todo tiempo. (fols. 40v-41r)

Él es el cofre y la sacristía de los sacramentos del señor, el archivo de sus documentos, la voz de su voluntad y la mano que ejecuta; es la sombra del cuerpo del señor y es guiado más por el intelecto que por su propia voluntad (fol. 42r).

Toda la trayectoria del secretario se traza dentro de la monstruosidad del mundo, en una corte hecha de engaños y astucias siempre nuevas. Ante un mundo inmundo, hecho de ilusiones y engaños, él sabe penetrar y descifrar los caracteres y la lengua de los otros.

La obra, en las primeras ochenta cartas, describe al secretario subrayando el sentido etimológico del nombre de su profesión, es decir el secreto, invitándolo a actuar en la corte como la cigüeña, que adorada por la belleza de sus plumas, no entona canto alguno y siempre calla, burlándose así de los ingenuos que desearían que a tanta belleza le correspondiese una seductora y agradable voz. El volumen entrelaza continuamente una multiplicidad de fuentes, todas centradas en la práctica cotidiana de la profesión del secretario:

> La muerte y la vida están en manos de la lengua, como intérprete del bien y del mal, que como del canto se conoce la ave, las palabras descubren el corazón, de cuya abundancia salen, y así, es necesario el uso de la prudencia, y que haga con valor su oficio enfrenando y corrigiendo la lengua, pues la tiene sujeta a su obediencia, porque la mayor parte de los arrepentimientos y ocasiones de pendencias y desgracias vienen de descuidarse y dejarla en su libertad. Esta es la causa por que decía Simónides que de callar jamás se había arrepentido, y de hablar, muchas veces, y por esto conviene que las palabras del secretario toquen primero en la razón que en la lengua, y salgan con licencia del juicio, como guarda principal de la puerta de la boca; y aprenda aquella antigua virtud y ciencia del callar que se enseñaba, y a los curiosos que pretendieren saber secretos, desengáñelos callando como la cigüeña, que fue adorada de los antiguos por más excelente, bella y hermosa que las demás aves, y esperando que ave que tan hermoso pico tenía había de entonar una música suavísima, llena de contrapuntos agradables, y declarar mil secretos divinos de su naturaleza, hallaron que no tenía lengua, con que quedaron burlados […]; advierta que los peces y aves, y animales y otras cien mil sabandijas que la tierra cría, cada uno tiene su conocimiento y instinto natural para la defensa de sus alguaciles y contrarios, y todas la hallan en el secreto: la liebre se esconde del galgo; el conejo del perro; el pájaro del

> gavilán; la perdiz del azor, y el ánsar deja de graznar por temor del águila, y las grullas pasan de noche el monte Tauro con piedras en los picos para no ser de ella sentidas.[2] (fol. 49)

Y no faltan concretas indicaciones sobre el silencio:

> de la verdad y silencio es símbolo el prisco y su hoja, que como el gusto está en la fruta y no en la hoja, la inteligencia está en el corazón y no en la lengua, y como el prisco tiene forma de corazón, y la hoja de lengua, entonces se tratará verdad cuando el corazón y la lengua estuvieren conformes. Y tengo por cosa cierta que la verdad estará en el hombre tanto más fuerte y segura cuanto más estuviere acompañado del silencio. (fol. 47v)

El volumen presenta, como decíamos, una empresa que compendia los objetivos del autor: un minotauro en un laberinto con el dedo de la mano en la boca, como dictaban las convenciones para las representaciones de Harpócrates, y la otra mano que sostiene un libro «secreto»[3]. El conjunto va acompañado por un bucráneo con guirnaldas, por el símbolo de la rueda y por el mote *Labore et silentio fortuna vincit*.

[2] Para una detallada información sobre las aves y el significado asociado a ellas en más de un centenar de libros de emblemas, una guía imprescindible es la de García Arranz (2010).

[3] El comentario de Mino Gabriele al emblema VIII, *Non vulganda consilia*, de Andrea Alciato no deja dudas sobre la figura del minotauro: «Las fuentes clásicas, tanto literarias como figurativas, representan al minotauro con el cuerpo humano y la cabeza de toro, mientras que en el Medievo se difunde, en paralelo a la antigua tipología, otra simétricamente contraria, en la que la parte inferior del cuerpo es de animal mientras que el busto y la cabeza son humanos. Da fe de ello Isidoro, que, a propósito de las *monstruosidades*, dice que el Minotauro podía tener la cabeza o el cuerpo de toro: variabilidad que permitía representarlo de un modo o de otro. A propósito de esto es interesante una representación de los siglos XII/XIII, obtenida de un manuscrito del *Liber floridus* de Lambeno de Saint-Omer (ca 1060-1123), que muestra al minotauro en el centro del laberinto. En texto al pie se lee, parafraseando a Ovidio: "Pasiphe... genuit minotaurum semivirum et semibovem". El dibujo permite ver el busto y la cabeza cornuda con hechuras humanas, mientras que el resto del cuerpo es taurino, una suerte de híbrido a primera vista confundible con un centauro, si no fuera porque los pies revelan los dos dedos específicos de los bóvidos y de los artiodáctilos en general. Debido a esta última característica anatómica, respetada también en la iconografía humanística y renacentista, como es el caso del Minotauro de Alciato, queda bien a la vista la naturaleza taurina del monstruo. Debería así quedar resuelto el equívoco de la coincidencia minotauro/centauro, propuesto con frecuencia por no pocos estudiosos modernos, porque de ser centauro, las patas del minotauro deberían acabar en las pezuñas ungulígradas propias de un caballo» (Alciato, 2009: 67, trad. mía).

Figura 1. Gabriel Pérez del Barrio Angulo (1613 y 1622).

Después de la parte teórica el libro propone una serie de cartas, un verdadero tesoro de experiencias personales de Gabriel Pérez del Barrio Angulo. Y es en una de estas cartas donde el autor, secretario durante muchos decenios, revela que escribe su libro desde la situación de quien ha elegido alejarse de la corte. Una corte de inestables palacios e intrincados laberintos; una Babilonia de engaños y traiciones; un golfo cortesano habitado por maledicentes Momos y aduladores:

> Vaya el secretario con cuidado de que por la doctrina de aquellos Momos maliciosos ha de ser caudal y deuda puesta a su cuenta el tenerle por criado, el mostrarle buen

> rostro, la alegre palabra, el favor que se le hiciere, el respeto que el pueblo le tuviere y la honra que se le guardare, aunque se le deba por su propia persona, y que ha de ser juzgado y puesto en opinión […]. Deje el vuelo de Ícaro y acomódese al de Dédalo y despida de sí toda jactancia y vanagloria […]. Retírese con tiempo de estos laberintos, y guárdese no vuelva a ellos que no es burla para dos veces [...]. Desengáñese de esperanzas vanas y de los favores y privanzas de señores y de las cosas del mundo y la Fortuna, que todos tienen sus inconstancias crecientes y menguantes, como la luna, y nunca se les hallará firmeza, ni seguridad: todos padecen sus eclipses y lo más que pueden dar son pequeñas esperanzas, falsos contentamientos y dulces engaños. Tenga todas sus honras por imágenes vanas y sin fundamento, varias, inciertas, inconstantes, caducas, y transitorias, momentáneas y perecederas, que estas son las hojas, flor y fruto del árbol del mundo y siendo como es redondo, como figura instable, las arrastra y nos advierte, que tales son las cosas que hay en él. (fols. 80v-81r)

Mientras que la corte es sepultura de vivos, se canta la soledad como paraíso, como instrumento de redención. En este retiro nace el libro de Gabriel Pérez del Barrio Angulo, el lugar desde el que el secretario exhibe los medios de sus relaciones con el poder. Los instrumentos del secretario, sus cartas, son ostentados y reconocidos como participación en el poder, pero también agotados en el juego de una lengua de los hombres y de la escritura que se construye en las prácticas de una corte donde el lenguaje

> es cizañas, marañas, enredos y atalayas para divisar las acciones de otros, y que aquella Babilonia está fundada en grande abundancia de ofrecimientos fingidos, esperanzas vanas, favores falsos y cumplimientos engañosos. Y de aquí van discantando la pasión, la envidia y la necedad y otras muchas ceguedades e impertinencias, y como los ignorantes hablan más que los discretos, cuanto menos entendimiento tienen más se alargan, especialmente en ocasiones tales que les remueven los humores y con su destemplanza juzgan y condenan las cosas del mundo y quieren corregir y enmendar los vivos y los muertos. (fol. 102r)

El volumen, que goza de un evidente éxito hasta su última edición de 1667, aumenta el número de las cartas[4]. Otro aspecto significativo es que la empresa del minotauro en el laberinto con el dedo ante la boca está presente en la primera edición de 1613 y en la de 1622, pero ausente en la de 1635, y es sustituida por otra empresa solo en la edición de 1645. La empresa y su correspondiente *Declaración*

[4] Pérez del Barrio incluyó, como indica el título de la segunda edición, un total de seiscientas setenta cartas (Pérez del Barrio, 1622).

modifican los objetivos de la obra y el papel del secretario. El minotauro-secretario con el dedo ante la boca comparece aun en la empresa de 1645 pero con una función muy distinta y en un contexto más vasto de símbolos:

> se da por símbolo el cuadrante y la corona de lauro y palma, la vara de la justicia fija sobre el diamante, puesta por fiel del peso de su administración y al sol por símbolo del buen gobernador, justicia igual para todos, con la astucia del cocodrilo, prudencia de la serpiente, clemencia y rigor de las abejas, caridad y providencia de la cigüeña, dando doctrina a las justicias de castigar delitos […]. A todos ayudan el secreto del minotauro, vigilancia de la grulla, y las demás virtudes que al trabajo respetan y tienen por padre de todas ellas, cuya unión traerá la conformidad y paz que la paloma del diluvio, aborreciendo los pleitos, trampas, cautelas, fraudes y engaños que tanto inquietan y afligen y se gozará de aquella vida dichosa de la paz y abundancia, honras, prosperidades y felicísimos sucesos, floreciendo alegres en los que con más estimación los respectaren. (1645: s.i.p.)

Figura 2. Gabriel Pérez del Barrio Angulo (1645).

## Algunas fuentes doctrinales de las empresas del secretario minotauro

El siglo XVI y gran parte del XVII fue la época de los secretarios[5]. La amplia tratadística sobre la profesión del secretario oscila entre la idealización de la figura y las frustraciones de quien se reconoce al servicio de los poderosos, condenado a descuidar sus propios intereses literarios y a perder la autonomía intelectual. Su dignidad no radica sólo en la redacción de las cartas, sino en la capacidad de guardar silencio. Es lo que afirma el propio Torquato Tasso en su volumen *El secretario* cuando lo define «fidelísimo guardián de los secretos», que «debe conocer los tiempos del uno [callar] y del otro [decir]» y la variedad de las cosas que «deben ser dichas y calladas» (1587: 260).

El secretario es el paradigma de la discreción, es un campeón del silencio y del secreto. El secreto y el silencio connaturales al príncipe se convierten en elementos constitutivos y fundamentales de todo el organismo estatal.

Las dos empresas de Pérez del Barrio Angulo traen hoy consigo multitud de tratados sobre el secretario, a la vez que una amplia y articulada tradición sobre el silencio y el secreto en relación con la prudencia, el disimulo y la simulación. Ambas remiten también al emblema III, *In silentium*, y al emblema VIII, *Non vulganda consilia*, de Andrea Alciato, (34-42 y 65-76)[6] dos importantes representaciones enlazadas en el emblema XVIIII, *Nihil silentio utilius*, de Otto van Veen[7]. (Figura 3)

[5] Aunque las primeras teorizaciones sobre la figura del secretario aparecen en tratados genéricamente cortesanos de finales del siglo XV y comienzos del XVI, se acostumbra a situar el inicio del imponente debate sobre el tema en el tratado de Francesco Sansovino de 1564. Y sabemos que *Il Secretario* de Sansovino es un plagio que reelabora de manera diferente los materiales de *Il príncipe* de Giovan Battista Nicolucci, llamado «Piña», secretario del Duque Alfonso II de Este. «Piña» —hijo de un boticario de Cortona, que debe su apodo a la enseña de su establecimiento— dio a la prensa su *Príncipe* en 1561, elogiando la figura del secretario, definido como *alter ego* del señor, y asimilando los secretarios a los ángeles.

[6] En las primeras dos ediciones (1531 y 1534) el personaje de la *res picta* del tercer emblema está de pie, en una sala y no en un estudio reducido a la figura del silencioso escribano o estudioso. Solo en las ediciones siguientes vemos a un personaje, ya no joven, sentado a la mesa, con pluma, tintero y libro. En la figura alegórica del emblema VIII aparece un minotauro y un gallardete con las letras S.P.Q.R. (*Senatus populusque Romanus*), para significar que en la guerra los consejos de los comandantes deben permanecer secretos, como lo fue la morada del minotauro en Creta. A este propósito véase el interesante trabajo de Castro Jiménez sobre el emblema XLII, *Consilia occultanda*, de Juan de Solózano, en el cual entre otros aspectos recuerda que «el buen secretario es aquel que guarda silencio como si su madre fuera Angerona y Harpócrates su padre: *ut Angeronam sibi matrem, et Harpocratem patrem existimet*» (2008: 858).

[7] El flamenco, más conocido como Otto Vaenius, en su primera edición de los *Quinti Horatii Flacci Emblemata*, publicado en Amberes en 1607, combina en el emblema 28, *Nihil silentio utilius*, las indicaciones de las dos figuras alegóricas de Alciato (63). La composición es en verdad compleja y el autor escenifica de

Figura 3. Otto van Veen, *Nihil silentio utilius* (1607).

Las dos empresas de Pérez del Barrio Angulo evocan también la tradición que nos remite al prodigioso repertorio de alegorías que es la *Iconologia* de Cesare Ripa, aparecida en Roma en 1593, al principio sin ilustraciones.

En el repertorio de Ripa el silencio, carente de *res picta*, se describe del siguiente modo:

forma plástica los dos motivos sobre el silencio. En primer plano el retrato de un joven con los pies cruzados y con un dedo ante la boca. Empuña el estandarte romano del emblema VIII de Alciato con la figura de un minotauro, a su izquierda tiene la piel de un lobo, a su derecha una copa, un racimo de uva; entre el pedestal y el altar un ánfora, sobre el ara fruta y hojas. Al fondo un paisaje que representa la vida y la conversación de una ciudad, el estar juntos, una conversación construida con el concurso de los dialogantes. Todo está impregnado de una considerable carga simbólica y llama la atención el hecho de que en el emblema de Vaenius también el minotauro —un cuadro en el cuadro— tiene el dedo sobre los labios (Pedraza, 1985: 42b).

> Un jovencito que tenga el dedo índice ante la boca, en el acto de indicar que se guarde silencio, y que en la mano izquierda tenga un prisco con sus hojas.
> Fue el prisco dedicado a Arpocrates, Dios del silencio, porque tiene las hojas parecidas a la lengua humana, y el fruto asemeja al corazón; tal vez quisieron significar que callar a tiempo es virtud, pero el hombre prudente no debe desperdiciar el tiempo en muchas palabras vanas y sin fruto, sino que, callando, debe considerar las cosas antes de hablar de ellas. Se representa joven, porque en los jóvenes principalmente el silencio es signo de modestia y efecto virtuoso, siguiendo la costumbre de los Antiguos, que pintaban a Harpócrates joven, con alas y con el rostro de color negro, porque el silencio es amigo de la noche, como dicen los poetas. (Ripa, 2012: 536, trad. mía)

Más adelante Ripa concreta:

> Muchacho, como se ha dicho, con el dedo ante la boca, con las alas a la espalda, de color negro, está sentado y haciendo ver que no puede sostenerse en pie debido a la debilidad de sus piernas; lleva en la mano un cuerno de la abundancia y alrededor algunas copas llenas de lentejas y de otras legumbres, con los priscos, que son las primicias que se ofrecía al silencio como religión.
> Y además se le pondrá al lado un cocodrilo, el cual, por no tener lengua para hacer ningún tipo de estrépito, con razón se podrá llamar jeroglífico del silencio. (537, trad. mía)[8]

No es casual, por lo tanto, la referencia de Pérez del Barrio Angulo a los priscos y a sus hojas. Muchos emblemas para representar el silencio abandonan la figura del dios y se limitan al prisco y a sus hojas porque la planta las tiene parecidas a una lengua y frutos semejantes a corazones, tal como recuerda Plutarco en *De Iside et Osiride*, donde el árbol está consagrado a la mayor divinidad femenina del antiguo Egipto. Lo poco, la parte para representar el todo, el árbol del prisco y sus hojas para representar el silencio y el hablar.[9] Los priscos y sus hojas son

[8] La fuente de Ripa es casi con seguridad Vincenzo Cartari, autor en 1556 del volumen *Le immagini de i Dei de gli antichi*, cuya primera impresión ilustrada se remonta a 1571, auténtico compendio de una larga tradición mitográfica. Pero las fuentes son seguramente múltiples, entre las que podemos señalar Macrobio, Pierio Valeriano y Marciano Capella. A este propósito Cartari (1996: 332-334).

[9] Entre los muchos emblemas e imágenes sobre el significado simbólico del prisco/corazón y de la hoja/lengua, recuerdo el del holandés Hadrianus Junius, impreso por Christophe Plantin en Amberes en 1565. A este propósito remito a la excelente edición española de Beatriz Antón y Antonio Espigares de Adriano Junio (2013) y a Bernat Vistarini y Cull (1999), pero también son útiles los materiales que facilitan los repertorios y bibliotecas digitales promovidos por importantes grupos de investigación, entre los que señalo el de Sagrario López Poza: http://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica y http://www.bidiso.es/LiteraturaEmblematica.

recurrentes, como el cocodrilo, también en el libro del salernitano Giulio Cesare Capaccio, titulado *Delle imprese* y editado en Nápoles en 1592:

> Entre las demás pinturas del silencio, colocaron los egipcios la del prisco, que teniendo el fruto semejante al corazón y la hoja parecida a la lengua, quería decir que el fruto de la inteligencia debe estar colocado en el corazón y no en la lengua, y por eso lo dedicaron a Harpócrates […] Por medio del cocodrilo significaban a Dios, porque sólo él, de entre los animales, no tiene lengua, lo que decían que era propio de la divinidad; y en los símbolos de Pitágoras se dice que se refrene la lengua, con lo que imitamos a Dios. Y esto porque Dios, bajo alto y profundo silencio examina todos los hechos de los mortales y de todos los hombres, comprendiendo los méritos según los efectos, lo gobierna todo. Este silencio significó Harpócrates, cuya estatua formaban con la boca cerrada con su dedo, porque no querían que sus ritos y sus ceremonias se divulgasen. […] Además de todo esto tiene con Dios el cocodrilo aquella simbólica similitud que como una tenue piel transparente le cierra los ojos de forma que, viendo, a los demás les perece lo contrario, así Dios lo ve todo, pareciéndonos que él no pueda ver. (II, 136b y II, 53, trad. mía)

Sin duda hay muchos otros componentes que acompañan la representación de la elocuencia muda del silencio, por otra parte ya recordados por Ripa. Por ejemplo las ocas/grullas que continuamente cacarean y graznan, pero que logran salvarse volando sobre los montes de Turquía metiéndose una piedra en la boca (Martínez Pereira, 2002). Esta indicación evidencia un comportamiento de gran prudencia y sagacidad:

> la oca es muy aficionada al continuo gritar y graznar con mucha charlatanería y sin consonancia o armonía alguna, pero teniendo la piedra en la boca nos enseña que si no nos sentimos aptos para poder hablar en modo que ganemos alabanzas, mejor debemos callar para que, si no aumenta, al menos no disminuya la opinión de nuestro saber, siendo que el silencio iguala a los más ignorantes y los más doctos, pero decía un sabio que el hombre se parecía a las cazuelas, las cuales no se sabe si están sanas o rotas, a menos que no se las haga sonar. Y Sócrates, debiendo emitir un juicio sobre un nuevo escolar de su escuela, dijo que quería oir para poderlo ver. Escribe Ammiano sobre las ocas que, partiendo por el excesivo calor del Sol, de Oriente a Occidente, y teniendo necesidad de pasar por el monte Tauro, donde hay gran abundancia de águilas, temerosas de la fuerza de ellas, para no manifestarse con el estrépito natural de la boca, cogen con ella una piedra y la sostienen hasta que se sale fuera del peligro. (Ripa, 2012: 537, trad. mía)

El temor a la lengua es recurrente en grado sumo y el motivo moral y político de las ventajas del silencio y de los peligros de la lengua son temas omnipresentes[10]. Sobre los peligros de la lengua puede ser iluminadora la figura alegórica que encontramos en la obra de Claude Paradin titulada *Devises heroïques,* impresa en Lyon en 1551. La lengua tiene simplemente algo de monstruoso y de demoniaco y su silhouette se configura como la amenazadora maraña de una serpiente alada (62). (figura 4)

Figura 4. Claude Paradin, *Quo tendis*? (1551).

[10] Por ejemplo se halla en una empresa de 1581 de Juan de Borja, *Tuta merces*, y en dos emblemas de 1599 de Hernando de Soto, XI, *Mors et vita lingua*, y LIX, *Silentium*.

Hay piedras en el pico de las grullas o de las ocas, muchachitos con el dedo en la boca, hojas del prisco parecidas al corazón, hojas que remiten a la lengua, cocodrilos y estandartes, pero todos estos elementos son reelaborados de continuo y cambia también su horizonte ideológico. Una imagen o un tema, como señalaba Giuseppina Ledda en un artículo sobre el minotauro y el laberinto en la emblemática de los siglos XVI y XVII, muestra «un incremento del juego de *desplazamiento*, de *descentramiento* y *sustitución*, de *supresión* o *permutación* de uno o varios elementos primarios o secundarios de la composición respecto al lugar y al papel que solían ocupar» (2015: 71). Si en el emblema VIII de Alciato hallamos solo al minotauro para afirmar que en la guerra los consejos de los comandantes deben quedar secretos como lo fue la morada del minotauro en Creta, muchos autores han reelaborado el motivo.

## Razones y resultas de una imitación con los secretarios Gonsalvo y Antonio Pérez al fondo

¿De dónde le viene a Pérez del Barrio Angulo la relectura de los temas sobre el silencio enlazándolos en la empresa de una forma tan esencial para la figura del secretario? ¿Qué es lo que ha podido empujarle a esta remodulación y a elegir como sello al minotauro con el dedo de la mano izquierda ante la boca en acto de silencio? El libro tiene como objetivo subrayar la dignidad de la profesión secretarial y no limitarla a funcionario versado en los saberes de la retórica, útiles para la buena correspondencia epistolar. Esto es lo que el autor, secretario durante más de treinta años, subraya en el prólogo: «Intitúlole *Dirección de secretarios*, porque ha sido mi intento desengañar a la ignorancia de que formularios de cartas no es su principal ejercicio y dar forma, estilo y orden a este oficio, para que se sepan las muchas materias y cuidados que le tocan, sus grandes cargas y obligaciones, y lo mucho que es menester para cumplir con ellas» (*A la curiosidad*, s.i.p.). Ahora se delinea la figura de secretario como consejero privilegiado del señor a cuyo servicio está.

Es difícil imaginar que el autor, secretario al servicio del IV Marqués de los Vélez, don Luis Fajardo de Requesens y Zúñiga, no conociese la trayectoria de un célebre colega suyo: Gonzalo Pérez. Gracias al amparo de Alfonso de Valdés y de Francisco de los Cobos, Gonzalo Pérez asumió en 1541 la secretaría de Felipe II y en 1566 fue nombrado secretario de estado, desempeñando este cargo hasta su muerte en 1566. Como recuerda Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, el único retrato que conservamos de Gonzalo Pérez es una pequeña medalla de bronce que en

su anverso lo muestra a una edad ya avanzada y que en su reverso se «representa la imagen de un minotauro con un arco en un brazo en medio del labirinto de Creta y enmarca la escena un paisaje de árboles, agua y rocas». (1999: 11) (Figura 5)

Figura 5. Medalla de Gonzalo Pérez. Museo arqueológico nacional de España, inventario 1993/80/404.

Y si su correspondencia con el Duque de Alba está sellada con la figura del minotauro en el centro del laberinto, es aún más significativa la estampa puesta al final de su traducción de *La Ulixea de Homero, traducida de griego en lengua castellana* en la edición completa y revisada por el autor, impresa en Venecia en 1562. (Pérez, 1562) (Figura 6)

Figura 6. Gonzalo Pérez, *In silentio et spe* (1562).

Es muy probable que Gonzalo Pérez haya ideado su empresa a partir de los ya recordados emblemas de Alciato, el III, *In silentium*, y el VIII, *Non vulganda consilia.* (Alciato, 2009: 34-42 y 65-76)[11] Y tuvo que circular muy rápidamente, como testimonia una referencia de *Il Conte overo de l'imprese* de Torquato Tasso de 1594: «El minotauro en el laberinto, con la inscripción *In silentio et spe*, fue del señor Consalvo Pérez» (189, trad. mía).

La empresa aparece también en una obra producto de la colaboración entre el grabador vicentino Giovanni Battista Pittoni y Ludovico Dolce, impresa en Venecia, presumiblemente después de 1562, como se deduce de la dedicatoria. En esta

[11] Es lo que opina Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño: «Gonzalo Pérez se sirvió de estos dos emblemas como punto de partida para idear su empresa a la que añadió un lema tomado de un versículo tomado del profeta Isaías» (1999: 12).

obra maestra de la imprenta del siglo XVI las cincuenta y cuatro empresas están realizadas con la técnica del aguafuerte sobre plancha de cobre y los versos del veneciano Lodovico Dolce representan la interpretación y las reflexiones sobre la imagen y el lema (Pittoni, post 1562)[12]. (Figura 7)

Figura 7. Giovanni Battista Pittoni/ Lodovico Dolce, *In silentio et spe* (1568).

[12] En la prínceps, las empresas y los comentarios poéticos de Dolce están impresos en páginas separadas y numeradas siguiendo las empresas. En las ediciones siguientes los versos de Dolce están grabados sobre del proprio folio: la plancha de cobre, arriba, y la de los textos poéticos y el marco, abajo. La empresa que reproduzco aquí está tomada de la edición veneciana de 1568.

La empresa circuló sobre todo gracias al amplio comentario que el viterbense Girolamo Ruscelli le dedicó en sus *Imprese illustri con espositioni et discorsi* de 1566. El autor, tras fijarse en las muchas insignias usadas por los romanos, recuerda que

> tuvieron el minotauro, que era una figura de medio hombre y medio toro encerrada en un laberinto. En cuya enseña podían condensar muchos hermosos pensamientos. Porque con la forma del minotauro, mixta de dos naturalezas, podían quizás querer entender las dos cosas principalísimamente importantes en la guerra, y en los gobiernos, a saber, la fuerza, entendida por medio del toro, y la prudencia y el consejo y el intelecto, representados por el hombre, y con el laberinto quisieron mostrar el gran secreto, que es conveniente en todo gobierno, pero sobre todo en el de la guerra. Y para denotar tal secreto es muy conveniente el símbolo del laberinto, porque, en efecto, era secreto, y estaba óptimamente guardado, con tantas intrigas y variedades que nadie podía comprender los caminos ni su salida. Y así, a la vez conviene a un prudentísimo capitán, o príncipe, o ministro de importancia tener siempre, con diversos caminos, muy intrigada la mente de los demás, bajo diversos colores, que no se pueda en modo alguno comprender el fin o la intención de sus consejos en las cosas importantes para él o al servicio de su Señor. Y en este sentimiento se puede tener por ciertísimo que está bien fundada la intención del Señor Gonzalo Pérez en esta empresa, viéndose que para mayor eficacia de entendimiento y de expresión, con el índice de la mano izquierda en la boca sabe dejar manifiesto a aquel minotauro el signo del silencio, como los antiguos solían divisar a Harpócrates, al cual llamaron dios del silencio y del secreto. Y con la mano derecha se ve sembrar en el campo verde del laberinto, con el mote *In silentio et spe.* (443-444, trad. mía) (Figura 8)

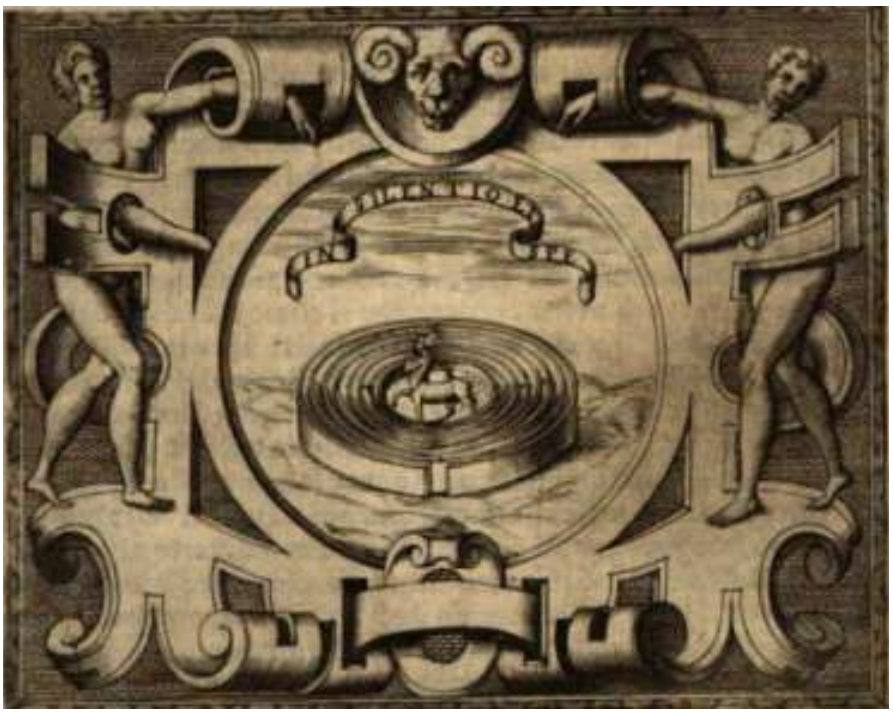


Figura 8. Girolamo Ruscelli, *In silentio et spe* (1566).

Con insistencia y meticulosidad Ruscelli se detiene en la empresa del secretario español, sobre los motivos fundamentales de la imagen, o sea, sobre el secreto, la prudencia, la gravedad moral, la fuerte y santa humildad, el laberinto que muestra la variedad de las fatigas humanas, el dedo de la mano izquierda en la boca en acto de silencio, que evoca la contemplación, y con la mano derecha que va sembrando como signo de la vida activa[13].

Ruscelli también interpreta la empresa en relación con el estatuto de clérigo del secretario que anhela salir del intricado laberinto de las cosas humanas esperando la gracia divina. Años depués las paredes del laberinto se transforman en

[13] Como recuerda Álvarez-Ossorio Alvariño, «Ruscelli da también otra interpretación a la empresa de Gonzalo Pérez como consecuencia de su condición de clérigo que aspira a salir del laberinto de las cosas mundanas mediante un equilibrio entre la vida activa y la vida contemplativa, esperando la gracia divina. No sabemos si este significado espiritual de la empresa estaba relacionado con el empeño mostrado por el secretario durante los últimos años de su vida en convertirse en cardenal. La empresa del minotauro dentro del laberinto, divulgada por el tratado de Ruscelli, fue adoptada por diversos personajes a principios del siglo XVII como el arzobispo de Embrun (cuya divisa era un laberinto), la familia inglesa de los Vansittart en Berkshire y una rama del linaje napolitano de los Carafa» (14, nota 11). El autor viterbese no señala que la empresa estaba puesta como colofón de la traducción de *La Ulixea* de 1562 ni recuerda su presencia en el texto de Giovanni Battista Pittoni y de Lodovico Dolce.

los muros de una verdadera cárcel en la empresa plasmada en un texto continuamente revisado por el hijo de Gonzalo Pérez, Antonio, secretario de Felipe II caído en desgracia al ser considerado culpable de alta traición y del asesinato de Juan de Escobedo, secretario de Juan de Austria, en marzo de 1578.

Las páginas preliminares de las *Relaciones* de Antonio Pérez, tituladas *La pluma arrojada a los curiosos*, van precedidas por un grabado dividido en dos viñetas alineadas entre sí (1598: 20). (Figura 9)[14]

Figura 9. Antonio Pérez, *In spe* y *Usque adhuc* (1598).

En la primera, que en parte coincide con el texto de Picotti/Dolce y de Ruscelli —nótese que desaparece la referencia al silencio dejando campo libre a la esperanza—, podemos ver en un laberinto cerrado un minotauro con el dedo ante la boca y la leyenda *In spe*. Procede, como sabemos, del de Isaías, *In silentio et spe sit fortitudo vestra* (30, 15). En la viñeta de la derecha las paredes del laberinto están destruidas y la mano ya no está ante la boca sino dirigida al cielo, en una amenazadora advertencia, como explica el mismo Antonio Pérez dirigiéndose a todos los lectores en el apartado que precede. El minotauro amenaza con hablar y gritarle al cielo los secretos de su señor Felipe II:

> 30 días después de mi primera prisión, leyendo en mi soledad aquel lugar de San Pablo del cap. 8 de la *Epistola ad romanos*, *Nam expectatio creaturae revelationen filiorum Dei exspectat*, se ofrecieron a mi aflicción y fortuna aquellas dos divisas de aquellos labirintos. La una del labirinto cerrado con un minotauro con el dedo en la

[14] Para las numerosas ediciones de la obra, véase Paloma Bravo (1998).

> boca, con aquella letra IN SPE, tomada del mismo lugar. No fuera de propósito, pues tenía tanto que callar, como se va viendo, que callaba. La segunda devisa del mismo labirinto, pero roto, con el dedo apartado de la boca, enderezado al cielo, con la letra USQVE ADHUC, sacada del mismo lugar. La primera para mostrar a mi Príncipe que sobre tal golpe de agravio, sobre tal quiebra de méritos y esperanzas, en medio de aquellas prisiones, metido en aquel labirinto de confusión de ánimo, tendría constante mi silencio y firme mi confianza IN SPE, en esperanza de él y de la fe de caballero, que me había diversas veces empeñado. La segunda para advertirle que al fin, llegando la hora, faltando digo, lo que digo, se rompería el labirinto y silencio y que este duraría solo USQUE ADHUC, hasta el punto del desengaño de mi esperanza. No es fuera de propósito el sentido de aquel lugar que se me ofreció para el intento y aplicación de las dos divisas. Es a saber, que todas las criaturas desde la guija del arroyo y menor piedra hasta el pórfido y más estimado rubí, y desde la menor yerba hasta el más alto cedro del Líbano, deseaban por natural inclinación ser ocupadas, aunque criadas todas para el servicio del hombre, en servicio y gloria de su criador, pero que subjectas a la vanidad y servicio del hombre sufrían, no de su voluntad, sino en obediencia del que la subjectó, IN SPE, esperando que llegaría hora en que sería libre cada criatura de la servidumbre, de la corrupción y abuso del hombre. Y que así era cierto que todas las criaturas padecían gimiendo dolores de parto USQUE ADHUC, hasta la hora del desagravio y juicio de Dios. A este mismo juicio y a esta confianza en Dios pasaba también el intento mío en las dos devisas. Que si la esperanza en mi príncipe faltase, muy mejor vernía la aplicación de la letra IN SPE, en el príncipe de los príncipes para la segunda letra USQUE ADHUC, hasta que él, de su mano y poder IN SPE CONTRA SPEM, en esperanza de él, contra la esperanza en príncipes, rimpise aquel labirinto, como ha venido a ser ello, pues de la mano de su providencia han sido rotos aquellos labirintos de prisiones, de encantos, de enredos, de marañas, de invenciones. (14-16)

Antonio Pérez precisa que avisó al rey a partir de 1580 de los peligros de la quiebra del silencio sellando su correspondencia con las dos viñetas y que no se limitó a él sino que lo intentó todo para que su amenazadora advertencia fuese conocida por el mayor número de personas:

> no piense nadie que hablo acaso en lo de estas devisas y que las aplico agora […], diré que luego al primer año de mi prisión, viendo que se iban encantando mis cosas y prisiones quise, para advertimiento de mi príncipe y para descargo mío con el mundo, publicar estas divisas no solo con sellar mis cartas para todos y los billetes también que escribía al rey desde mis prisiones, pero con imprimirlas en diversos materiales porque fuesen más notorias. No se atribuya a vanidad referir lo que voy a decir, aunque tiene algún olor de ello, sino a la información de lo que trato. En medio de mis prisiones envié a Milán un criado públicamente con 10 mil escudos (bien notorio en aquella cibdad y en la corte de España) a hacer una cama y colgadura de

> terciopelo carmesí y telas, en todo ello bordadas las dos devisas en mayores figuras; y muchos camafeos, escritorios, bufetes, carrozas y plata, que labraba de industria de nuevo cada día por extender en todo estas divisas. Todo con fin de que el estruendo de ello y aquellos labirintos cerrados y rotos, y aquellas letras de lengua atada y desatada, metiesen en consideración el ánimo de mi príncipe. De industria, cuando vino, todo se colgó en las calles de Madrid en una fiesta del Sanctisímo sacramento. Con el mismo intento lo armé y colgué todo en mi casa, donde estaba preso, para que lo viesen todos, como lo vieron muchos señores que venían a verme, y entre ellos la invidia y la adulación del príncipe. (16-17)

El exsecretario recuerda a los lectores cómo la empresa del minotauro causó mucha preocupación en la corte y las diligencias que utilizó el monarca para borrar todo rastro del grabado con las dos viñetas:

> no se puede decir el escándalo y polvareda que se levantó con aquellos bordados y con aquellas empresas haciéndolo todo menosprecio mío de mis prisiones y disfavores, habiendo sido todo ello enderezado cierto al advertimiento de mi príncipe. Pues las diligencias (que es bien también decir esto) que han hecho para buscar estos bordados, de prender personas, abrir monasterios, romper bóvedas de muertos no se puede encarecer sino decir sin encarecimiento que han sido las que hicieran, si cada una de ellas fuera un Antonio Pérez vivo. (17)

Resulta difícil establecer los lazos entre la segunda viñeta impresa, debida al flamenco Thomas de Leu, y un dibujo atribuido a Lelio Orsi, pintor y escultor al servicio de la familia Gonzaga de Mantua, con quienes Antonio Pérez se relacionó. Pero sí que es interesante tener presente que el dibujo atribuido al pintor de Novellara presenta un minotauro delante del laberinto roto con la leyenda *Usque adhuc*[15]. (Figura 10)

[15] Según Eitel-Porter, el dibujo conservado en la Morgan Library & Museum de Nueva York «As early as his time in captivity Pérez may have commissioned from Orsi a new impresa as an expression of the hope of redemption» (15-16). La hipótesis es sugestiva, pero es preciso subrayar que la viñeta de la derecha de Antonio Pérez representa más bien una advertencia amenazadora para Felipe II con hablar y gritarle al cielo los secretos de su oficio y no una expresión de esperanza de redención. Hay elementos comunes y otros que no lo son. Lo cual no excluye que efectivamente el dibujo sea el proyecto de una empresa. Además, como indicó, Giuseppina Ledda, al abordar los emblemas y las empresas nos asaltan las variantes, las sustituciones, los desplazamientos, las supresiones y las continuas reelaboraciones sobre el mismo motivo (2015). A este propósito véanse, por lo menos, Rodríguez de la Flor (2005 y 2012) y Tropé (2010). Para un atento y rápido estado de la cuestión sobre la reutilización del grabado de Gonzalo Pérez por su hijo, Antonio Pérez, señalo también http://blogdebibliofilia.blogspot.com/2013/03/cuatro-enigmaticos-grabados_20.html. Acerca de la reformulación barroca del significado simbólico y político del icono del laberinto en los últimos años de siglo XVI y comienzos del XVII

Figura 10. Dibujo atribuido a Lelio Orsi (c. 1579-1587).

Antonio Pérez pudo recurrir a sus tan elocuentes medios porque la imagen del secretario estaba asociada con el secreto, tal como habían puesto de relieve una amplia literatura sobre la profesión y la empresa del minotauro silente que identificaba a su padre Gonzalo Pérez y a él mismo. Con el minotauro hablador de Antonio Pérez estamos en las antípodas de la profesión secretarial, en las antípodas y utilizando además el imaginario más potente que había acompañado a la profesión misma. El oficio secretarial, que se basaba en el silencio y el secreto, se vuelve clamor y revuelo que altera y agita España entera y toda la Europa de la época.

Podemos preguntarnos si el libro de Pérez del Barrio Angulo, publicado después de la muerte de Antonio Pérez, ocurrida en París en 1611, representa una respuesta a tan graves acontecimientos. Pérez del Barrio Angulo recupera con vigor

remito al puntual y erudito excurso de Emilio Blanco que introduce la edición del *Laberinto político manual* de Alonso Remón (2018: 65-95).

los viejos y consolidados símbolos que unían al secretario con el secreto y la reserva y sella el conjunto presentando la figura del minotauro llevándose el dedo índice de la mano derecha a la boca. Como se ha visto, el libro remacha que su trabajo no consiste tanto en hablar bien o en saber escribir con elegancia; no sólo es esto, es también saber callar con mucha fidelidad los secretos del señor. El silencio es de nuevo un ejercicio de virtud moral y de perspicacia política en un mundo como la corte: peligroso, laberíntico y engañoso. La suya es una auténtica *oratio pro secretario* que crece reconociendo todos los peligros de vivir en la corte a la vez que subraya que su función no es sólo ser «custodia de sus sacramentos, sino el maestre de la nave, y la imán, aguja y carta de marear para enderezar a su propósito sus resoluciones, palabras y pensamientos, con lo cual habrá subido a la cumbre y chapitel de la torre del favor y privanza» (75).

Sin pretensiones hoy de exhaustividad, la misma *oratio pro secretario* se puede ver en otros volúmenes españoles publicados por aquellos mismos años, en particular, en uno de Juan Fernández de Abarca, impreso en Lisboa y titulado *Discurso de las partes y calidades con que se forma un buen secretario* (1618) y en otro impreso en Madrid, de Francisco Bermúdez de Pedraza, titulado *El secretario del rey* (1620). En fin, otras obras, además de la de Pérez del Barrio Angulo, recomponen la figura del secretario, que vuelve a ser el guardián de los secretos de su señor. El secretario para Juan Fernández de Abarca es educador del príncipe, actúa «como segundo confesor esencial y confidente ministro» (fol. 26r) y tiene una misión parecida a la de los sacerdotes, que callan cuanto han sabido bajo secreto de confesión (fols. 64v-65r). Para Francisco Bermúdez de Pedraza los secretarios son auténticos campeones del silencio y del secreto, y por eso los romanos los llamaban también «silenciaros por el silencio que guardan en las cosas que el príncipe le comunica» (fol. 15v).

Pero creo que, muy probablemente, haya otro factor que añadir. ¿Por qué Pérez del Barrio Angulo insiste con tanto denuedo y tanto empeño en los elementos que caracterizan al secretario y a su dignidad? Se trata, por supuesto, de una mera hipótesis, pero yo no descartaría la posibilidad de que estuviéramos ante una agudeza, por una rara ingeniosa ilación —para decirlo con el discurso XXXVIII de la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián—: entre el autor y los avatares que condujeron a la caída en desgracia de Antonio Pérez existe una relación. Pérez del Barrio Angulo se presenta en la portada del libro como secretario del IV Marqués de los Vélez y alcaide de la Fortaleza de su villa de Librilla, o sea de Luis Fajardo Requesens y Zúñiga, hijo único del III Marqués de los Vélez, Pedro Fajardo Fernández

de Córdoba. Este último desempeñó las más altas responsabilidades políticas y palatinas durante unos pocos años en el entorno de Felipe II, gracias a sus experiencias cortesanas y diplomáticas y al apoyo que le prestó su suegro, don Luis de Requesens[16]. El rápido ascenso del noble erudito murciano en el aprecio político del rey lo transformó en uno de los personajes más cercanos a Felipe II durante los años 1575-1578. Su privanza le llevará a liderar el partido papista. En resumen: el III Marqués de los Vélez, que a la sazón era íntimo amigo de Antonio Pérez, al final queda marcado por el asesinato de Escobedo. Su caída es tan rápida como fulgurante había sido el ascenso, y al perder el favor regio toda su casa es alejada de la corte debiendo regresar a sus tierras murcianas[17]. El IV Marqués de los Vélez sufre las consecuencias, incluso económicas, de la brusca caída en desgracia de su padre, y arrastra consigo a Pérez del Barrio Angulo, secretario ahora de una familia desprestigiada.

Si entender una empresa requiere notable esfuerzo por parte del espectador, en el caso de las dos empresas de Pérez del Barrio el trabajo es más arduo todavía. Tenemos que interpretarlas y descifrarlas colocándolas en su contexto cortesano. Tal vez el libro de Pérez del Barrio Angulo tenga también la finalidad —y no tan disfrazada en la época— de glosar el cambio de rumbo de una familia forzada a desandar el camino trazado por el III Marqués de los Vélez, estadista y brillante cortesano. Pérez del Barrio Angulo se muestra como ejemplar secretario al servicio del IV Marqués de los Vélez, diciendo con su libro, sencillamente, que había llegado el momento de que el minotauro volviese al laberinto con el dedo en la boca, y ejerciese como guardián de los secretos del señor, siendo su sacristía, su voz, su mano y su concepto.

[16] Entre los diversos estudios, también es útil con files bibliográficos ver Marañón (1960), Rodríguez Pérez (2010: sobre todo 375-431), Rodríguez Pérez (2011a), Rodríguez Pérez (2011b), Hernández Franco y Rodríguez Pérez (2014).

[17] El III Marqués de los Vélez, que según Gregorio Marañón, era una especie de marioneta en manos de Antonio Pérez, muere en febrero de 1579 pocos días después de su apresurada salida de la corte. En su testamento están presentes tres elementos «la tristeza por la forzada salida de la corte, la angustia que le provoca dejar a un único hijo de sólo tres años, así como las elevadas deudas de su hacienda» (Rodríguez Pérez, 2010: 422).

## Obras citadas


Alciato, Andrea, *Il libro degli Emblemi. Secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, a cura di Mino Gabriele, Milano, Adelphi, 2009.

Álvarez-Ossorio Alvariño, Antonio, «La discreción del cortesano», *Edad de Oro*, 18, 1999, págs. 9-45.

Bernat Vistarini, Antonio y John. T. Cull, *Emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.

Blanco, Emilio, «Manuales para escribientes», en *Las Enciclopedias en España antes de l'Encyclopédie*, ed. de Alfredo Alvar Ezquerra, Madrid, CSIC, 2008, págs. 411-425.

—, «Excurso. *Laberintos, retruécanos, emblemas*... ¿Preciosa nadería o algo más?», en Remón, Alonso, *Laberinto político manual*, ed. de Emilio Blanco, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2018, págs. 65-95.

Bolzoni, Lina, «Il segretario neoplatonico (F. Patrizi, A. Querenghi, V. Gramigna)», en *La corte e il "Cortegiano"*, a cura di Adriano Prosperi, Roma, Bulzoni, 1980, vol. 2, págs. 133-169.

Borja, Juan de, *Empresas morales*, Praga, Jorge Nigrin,1581.

Bravo, Paloma, «Las relaciones de Antonio Pérez, un texto en movimiento», en *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica*, ed. de José Martínez Millán, Madrid, Parteluz, 1998, vol. 4, págs. 11-24.

Cantarino, Elena, «Las razones del silencio o las virtudes del callar (aproximaciones a la racionalidad del barroco español)», en *XIX Congrés valencià de filosofía*, ed. de Enric Casaban, València, Universitat de València, València, 2012, págs. 97-107.

—, «Du silence de la raison aux raisons du silence. Considerations pour une théorie du silence à l'époque baroque», en *Les voies du silence dans l'Espagne des Habsbourg*, ed. de Alexandra Merle et Araceli Guillaume-Alonso, Paris, PUPS, 2013, págs. 83-103.

Capaccio, Giulio Cesare, *Delle imprese*, Napoli, Giovanni Giacomo Carlino e Antonio Pace per Orazio Salviani, 1592.

Cartari, Vincenzo, *Le immagini de i Dei de gli antichi*, a cura di Ginetta Auzzas, Federica Martignago, Manlio Pastore Stocchi, Paola Rigo, Vicenza, Neri Pozza, 1996.

Castro Jiménez, María Dolores, «El dios romano Conso en el emblema XLVII de Juan de Solórzano», en *Paisajes emblemáticos: La construcción de la imagen*

*simbólica en Europa y América*, ed. de César Chaparro Gómez, José Julio García, José Roso y Jesús Ureña, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2008, vol. 2, págs. 849-868.

*Cinco siglos de cartas*, ed. de Antonio Castillo Gómez, Verónica Sierra Blas, Huelva, Universidad de Huelva, 2014.

Doglio, Maria Luisa, *Il segretario e il principe. Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993.

Egido, Aurora, «Los manuales de escribientes desde el Siglo de Oro. Apuntes para la teoría de la escritura», *Bulletin Hispanique*, 97, 1995, págs. 67-94.

Eitel-Porter, Rhoda, «Lelio Orsi, Antonio Pérez and *The Minotaur Before a Broken Labyrinth*», *Print Quaterly*, XXXIV, 1, 2017, págs. 11-19.

Escudero, José Antonio, *Los secretarios de Estado y del Despacho (1474-1724)*, 4 vols., Madrid, Instituto de Estudios Administrativos, 1976 [1969].

Gagliardi, Donatella, «La precettistica epistolare nella Spagna della prima età moderna», en *L'epistolografia di antico regime*, a cura di Paolo Procaccioli, Sarnico (Bergamo), Archilet, 2019, págs. 175-219.

Gambin, Felice, «*L'inchiostro e la spada. Il segretario nella trattatistica spagnola tra Cinque e Seicento*», en *Il segretario è come un angelo. Trattati, raccolte epistolari, vite paradigmatiche, ovvero come essere un buon segretario nel Rinascimento*, ed. de Rosanna Gorris Camos, Fasano (Brindisi), Schena, 2008, págs. 143-160.

—, «Se habla callando y se dice en silencio. Strategie etiche ed estetiche nella Spagna dei Secoli d'Oro», en *Il silenzio e le forme. Modelli e rappresentazione nelle letterature moderne*, ed. de Vincenzo Arsillo, Laura Cannavacciuolo, Michele Costagliola d'Abele, Giuseppina Notaro, Alessandria, Dell'Orso, 2021, págs. 47-73.

Gimeno Blay, Francisco M. «'Misivas, mensageras, familares...'. Instrumentos de comunicación y de gobierno en la España del quinientos», en *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, ed. de Antonio Castillo Gómez, Barcelona, Gedisa, 1999, *págs.* 193-209.

Hernández Franco, Juan y Raimundo A. Rodríguez Pérez, «El linaje se transforma en casas: de los Fajardo a los marqueses de los Vélez y de Espinardo», *Hispania*, LXXIV, 247, mayo-agosto de 2014, págs. 385-410.

http://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/ [consulta: 13 de mayo 2022].

http://www.bidiso.es/LiteraturaEmblematica [consulta: 13 de mayo 2022].

http://blogdebibliofilia.blogspot.com/2013/03/cuatro-enigmaticos-grabados_20.html [consulta: 13 de mayo 2022].

*Il segretario è come un angelo. Trattati, raccolte epistolari, vite paradigmatiche, ovvero come essere un buon segretario nel Rinascimento*, a cura di Rosanna Gorris Camos, Fasano (Brindisi), Schena, 2008.

JUNIO, Adriano, *Emblemas*, estudio introductorio de Beatriz Antón, traducción, notas e índices de Beatriz Antón y Antonio Espigares, Zaragoza, Pórtico, 2013.

LAFAYE, Jacques, «Del secretario al formulario. Decadencia del ideal humanista en España (1550 a 1630)», en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, ed. de Lía Schwartz Lerner-Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 1984, págs. 247-260.

LEDDA, Giuseppina, «Celar, mostrar, desvelar…: estrategias de remodelización verbo-visual en la emblemática áurea», *Janus*, 4, 2015, págs. 58-85.

MANSUETO, Donato, «*Ars Gemina*. On emblems, Flags and political communication», en *The Art of Persuasion. Emblems and Propaganda,* edited by Christine McCall Probes and Sabine Mödersheim, Glasgow, Emblem studies, 2014, págs. 3-23.

MARAÑÓN, Gregorio, *Los tres Vélez. Una historia de todos los tiempos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

MARTÍN BAÑOS, Pedro, *El arte epistolar en el Renacimiento europeo, 1400- 1600*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2005a.

—, «La carta en el Renacimiento y el Barroco. Guía bibliográfica», *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos, IV*, 2005b, págs. 187-201b.

MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, «El símbolo de la grulla en la emblemática española», *Revista da Faculdade de Letras - Línguas e literaturas,* 20, 1, 2002, págs. 331-355.

NIGRO, Salvatore S., «Il Segretario», en *L'uomo barocco*, a cura di Rosario Villari, Bari, Laterza, 1991, págs. 91-108.

ORDUNA PORTÚS, Pablo Miguel, «El silencio de la Corte. El 'Arte de Callar' y sus formas de conducta en el ámbito social cortesano, siglos XVI, XVII y XVIII», en *Aportaciones a la historia del lenguaje: España, siglos XIV-XVII*, ed. de Rocío García Bourrellier y Jesús Usunáriz, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2006, págs. 57-84.

PARADIN, Claude, *Devises heroïques*, Lion, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, 1551.

PEDRAZA, Pilar, «El silencio del príncipe», *Goya*, 187-188, 1985, págs. 37-46.

—, «El silencio: algunas repercusiones de la emblemática renacentista en la cultura política del Barroco», en *Filosofía y ciencia en el renacimiento*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1998, págs. 329-338.

PÉREZ DEL BARRIO ANGULO, Gabriel, *Dirección de secretarios de señores, y las materias, cuidados y obligaciones que les tocan, con las virtudes de que se han de preciar, estilo y orden del despacho y expediente, manejo de papeles de ministros, formularios de cartas, provisiones de oficio, y un compendio en razón de acrecentar estado y hacienda, oficio de contador y otras curiosidades*, Madrid, Alonso Martín de Balboa, 1613. [Disponible en: https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista19/Textos/01_Secretarios_senores.pdf (consulta: 13 de mayo 2022)].

—, *Secretario de señores y las materias, cuidados y obligaciones que le tocan, estilo y ejercicio de el, con seiscientas y setenta cartas curiosas para todos estados, billetes entre amigos, y otras cosas sustanciales, que las primeras hojas declaran*, Madrid, Viuda de Fernando Correa, 1622.

—, *Secretario y consejero de señores y ministros: cargos, materias, cuidados, obligaciones, y curioso agricultor de cuanto el gobierno y la pluma piden para cumplir con ellas*, Madrid, Francisco García de Arroyo, 1645.

PÉREZ, Antonio, *Relaciones*, Paris, 1598.

PÉREZ, Gonzalo, *La Ulixea de Homero, traducida de griego en lengua castellana*, Venetia, Francisco Rampazeto, 1562.

PITTONI, Giovanni Battista, *Imprese di diuersi prencipi, duchi, signori e d'altri personaggi et huomini letterati et illustri. Con alcune stanze del Dolce che dichiarano i motti di esse imprese* [Venezia, post 1562].

—, *Imprese di diversi prencipi. Duchi, signori e d'altri personaggi et huomini letterati et illustri. Con alcune stanze del Dolce che dichiarano i motti di esse imprese*, Venetia, 1568.

HORATII FLACCI, Quinti, *Emblemata. Imaginibus in aes incisis, notisque illustrata. Studio Othonis Væni Batavolugdunensis*, Antverpiæ, Hieronimi Verdussen, 1607.

QUONDAM, Amedeo, «Il dominio del segretario, l'ordine della retorica», en *Le «carte messaggiere»: Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1981, págs. 120-150.

—, *Varianti di Proteo: l'Accademico, il Segretario*, en *Il segno barroco. Testo e metafora di una civiltà*, a cura di Gigliola Nocera, Roma, Bulzoni, 1983, págs. 163-192.

Remón, Alonso, *Laberinto político manual*, ed. de Emilio Blanco, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2018, págs. 65-95.

Ripa, Cesare, *Iconologia*, a cura di Sonia Maffei, testo stabilito da Paolo Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012.

Rodríguez de la Flor, Fernando, *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons, 2005.

—, *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Madrid, Akal, 2012.

Rodríguez Pérez, Raimundo A., *Un linaje aristocrático en la España: los marqueses de los Vélez (1477-1597)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010 (tesis doctoral) [disponible en: https://bghyn.com/archivo/un-linaje-aristocratico-en-la-espana-de-los-habsburgo-los-marqueses-de-los-velez-1477-1597/ (Consulta: 13 de mayo de 2022)].

—, *El camino hacia la corte. Los marqueses de los Vélez en el siglo XVI*, Madrid, Sílex, 2011a.

—, «*La casa de los Vélez. Mecenazgo y poder simbólico en la Edad Moderna*», *Norba. Revista de Historia*, 24, 2011b, págs. 97-110.

Ruscelli, Girolamo, *Imprese illustri con espositioni et discorsi*, Venezia, Damiano Zenaro, 1566.

Saavedra Fajardo, Diego, *Empresas políticas*, ed. de Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra, 1999.

Scandellari, Simonetta, «El silencio y la palabra: secretarios, letrados y consejeros entre Humanismo y Renacimiento», *Res publica*, 19, 2008, págs. 275-298.

Serrano Sánchez, Carmen, «"Secretarios de papel". Los manuales epistolares en la España moderna (siglos XVI-XVII)», en *Cinco siglos de cartas. Historia y prácticas epistolares en las épocas moderna y contemporánea*, ed. de Antonio Castillo Gómez y Verónica Sierra Blas, Huelva, Universidad de Huelva, 2014, págs. 77-95.

Soto, Hernando de, *Emblemas moralizadas*, ed. de José Julio García Arranz y Nieves Pena Sueiro, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2017.

Tasso, Torquato, *Il secretario*, Ferrara, Giulio Cesare Cacagnini, 1587.

—, *Il Conte overo de l'imprese*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno, 1993.

TROPÉ, Hélène, «Valimiento y mecenazgo. Los artistas y los escritores ante el duque de Lerma, valido de Felipe III (1598-1621)», en *La représentation du favori dans l'Espagne de Philippe III et de Philippe IV*, ed. de Hélène Tropé, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, págs. 131-180.

WATTENBERG GARCÍA, Eloísa, «*In Spe:* colgaduras del secretario Antonio Pérez del Hierro, procedentes del Hospital de Santa María de Esgueva de Valladolid», *Boletín Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 52, 2017, págs. 49-54.

# El universo «taurino» de Baltasar Gracián

Javier García Gibert
Universidad de Valencia (España)
jgarciagibert@gmail.com

Recibido: 16 de octubre de 2022
Aceptado: 14 de diciembre de 2022
https://doi.org/10.14603/10l2023

RESUMEN:

El artículo comienza con una breve contextualización histórica sobre la práctica y la dimensión que la tauromaquia adquirió en la España de Gracián, subrayando las concomitancias profundas entre las formas y valores del Barroco y las que caracterizan el mundo taurino (la tauromaquia a caballo de la época, pero también —lo que es todavía más significativo— la tauromaquia moderna a pie que vendría después). A continuación el artículo se centra en la obra de Gracián señalando y valorando en ella no solo las alusiones taurinas directas, sino también —y sobre todo— las asombrosas afinidades que con la tauromaquia presenta el universo graciano en su terminología y conceptualización características, así como en sus estrategias de actuación social.

PALABRAS CLAVE:
Gracián; Barroco; tauromaquia.



unine
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
Institut de langues et littératures hispaniques

# The 'Bullfighting' Universe of Baltasar Gracián

ABSTRACT:

The article begins with a brief historical contextualization of the practice and dimensión that bullfighting acquired in Gracián's Spain, underlining the deep connections between Baroque forms and values and those of the bullfignting world (the bullfighting on horseback of the time buto also — more significantly— the subsequent modern bullfighting on foot). The article then focuses on Gracián's work, pointing out and evaluating not only the direct bullfighting allusions, but, above all, the astonishing affinities of Gracián's univers with bullfighting's terminology, concepts and strategies for social action.

KEYWORDS:

Gracián; Baroque; Bullfighting.

CC BY NC SA

Quisiera hacer un par de advertencias previas acerca de las consideraciones *taurinas* que llevaremos a cabo a lo largo de este artículo[1]. La primera es que, en efecto, uno de nuestros propósitos es poner de relieve la asombrosa sintonía que tiene lugar entre la visión taurina y aquella hispánica cosmovisión barroca que ejemplarmente representa Gracián y en la que la tauromaquia, pasados los siglos, sigue hundiendo sus raíces (éticas, estéticas, simbólicas y arquetípicas); pero, por supuesto, no pretendemos sugerir que el escritor aragonés hiciera de intento ni fuera consciente de las concomitancias que aquí señalamos entre su universo mental y el del espectáculo taurino (que en aquella época era, por añadidura, notablemente distinto del actual)[2]. En segundo lugar me gustaría advertir, curándome en salud, de que no ignoro que algunos aspectos y observaciones de las páginas que siguen podrán solo ser calibrados en su dimensión exacta por aquellas personas familiarizadas con el léxico y el espectáculo de la tauromaquia. Y pido por ello excusas de antemano.

Dicho esto, podemos ya entrar en la cuestión, aunque deberíamos hacerlo esbozando una brevísima contextualización histórica. Recordemos que España fue el lugar donde a lo largo de la Edad Media (de ello hay abundantes testimonios textuales y gráficos: pinturas, relieves, esculturas, etc.) los antiguos ritos y cultos *táuricos* mediterráneos se convierten en prácticas *taurinas* y el toro se va erigiendo poco a poco en un animal "cultural". Ya del primer héroe popular, Rodrigo Díaz de Vivar, se decía en las Crónicas que era un gran alanceador de toros a caballo[3] y el mundo referencial taurómaco fue impregnando en los siglos siguientes no sólo el imaginario heroico, sino también el espacio simbólico y emocional de los españoles. A finales de la Edad Media todo ello está ya presente en las obras literarias, y por referirnos solo a la última y más grande –*La Celestina*– no es difícil encontrar en ella presencia taurina en referencias, léxico, metáforas y fraseología.

[1] Este artículo es la ampliación de un epígrafe que, con el mismo título, incluí en mi libro *A la luz del toreo. Tradición hispánica y humanística en la tauromaquia* (Biblioteca Nueva, 2018). Tal contexto de partida justifica que el presente artículo, aunque centrado en la obra del escritor aragonés, se afronte, por así decirlo, desde la perspectiva taurina, no desde la perspectiva graciana.

[2] Casi siempre nos referiremos, por tanto, en nuestros comentarios a la tauromaquia moderna a pie, no a la de la época de Gracián. Lo importante es, en último término, una determinada manera de ver el mundo.

[3] Esta circunstancia no aparece en el *Poema* conservado, pero la actitud inequívocamente "torera" del Cid sí está presente en un singular y célebre episodio (vs. 2279-2310) –que carece, a diferencia de otros, de sustentación histórica– en el que el héroe, estando en Valencia, se enfrenta y domina con parsimonia y majeza a un león que se ha escapado de una jaula, con la única protección de un «manto», causando la «maravilla» de todos.

Esta presencia no hará más que incrementarse en los Siglos de Oro[4], período en el que la tauromaquia va a convertirse, junto con el teatro, en el gran espectáculo de masas de la época, en el cual participan todos los estamentos sociales, aunque el protagonismo máximo lo tengan los nobles, que lidian y se enfrentan al toro sobre sus caballos en festejos vistosos y ritualizados que encandilan a la multitud. En este marco histórico podemos situar un suceso muy significativo para el fortalecimiento de la tauromaquia en España, y para hacer al pueblo español consciente de esa afición; me refiero a la oposición general, con el rey Felipe II a la cabeza, frente las prohibiciones papales de Pío V, que decretó en 1567 una Bula para prohibir los espectáculos taurinos, debido a la elevada mortandad humana que producían[5] y a sus indefinibles resabios paganizantes. Felipe II alegó en su escrito de respuesta que las corridas de toros eran «una costumbre tan antigua que parece estar en la sangre de los españoles, que no pueden privarse de ella sin gran violencia». Desde el pueblo llano hasta la Universidad más prestigiosa[6] se apoyó esta resistencia, y la Bula quedó prácticamente en suspenso[7] durante unos años hasta que por fin, en 1596, el Papa Clemente VIII levantó formalmente todas las prohibiciones.

[4] Por poco que uno recorra los textos históricos y literarios del período es imposible no encontrarse con el toro, y a menudo asombra la naturalidad y cotidianidad de sus apariciones. Baste como botón de muestra este ejemplo de Teresa de Jesús, tomado del capítulo 3 de sus *Fundaciones*, cuando recuerda la noche en que llegó a Medina del Campo con un grupo de monjas para fundar el primero de sus conventos fuera de Ávila y cómo coincidió con un grupo de toros bravos conducidos por cabestros que iban a ser corridos al día siguiente: «Fue hasta misericordia del Señor […] no nos topar alguno», apunta la santa. Pero esa misma circunstancia busca Cervantes que le ocurra a Don Quijote al final del capítulo 58 de la Segunda Parte; solo que el hidalgo manchego, desoyendo a los mayorales que le piden que se aparte, decide ponerse ante la torada para mostrar su valor y, como es previsible, resulta arrollado y maltrecho por ella.

[5] Uno de los mayores especialistas en la tauromaquia de este período ha estimado que, en torno al año 1600, el número de víctimas mortales en las funciones taurinas debía de alcanzar una cifra que estaría entre 200 y 300 anuales (Santonja, 2010: 181).

[6] A lo largo de ese contencioso, en 1586, la Universidad de Salamanca envió a Felipe II un escrito en defensa de la licitud de las corridas, alegando la pericia de los toreadores y ponderando el beneficio de tales ejercicios como preparación militar y acrisolamiento del valor. El escrito venía apoyado por un documento elevado al Rey, escrito y firmado nada menos que por Fray Luis de León y otros tres altos miembros de la comunidad universitaria. Esta toma de postura no debería sorprender demasiado: en la magnífica escalera renacentista de la Universidad salmantina hay esculpido un encierro campero con jinetes y peones conduciendo una torada, y en sus propios Estatutos se consignaba la celebración de corridas de toros para celebrar las investiduras de sus doctores.

[7] Nunca llegó en realidad a tener plenos efectos. La Corona alegó que la arraigada afición taurina del pueblo español podría provocar que la prohibición generara desórdenes públicos y la prescripción papal se fue infringiendo de diversos modos (algunos muy "jesuíticos", como el que hizo que en Toledo se corrieran vacas bravas en vez de toros para conmemorar en 1571 el nacimiento del príncipe Fernando, hijo mayor de Felipe II).

El caso es que los espectáculos taurinos, tanto en las versiones galantes y aristocráticas urbanas como en las realizaciones 'populares' del ámbito rural, llegan a su apogeo en el siglo XVII y recogen mucho del espíritu profundo de esa España fastuosa y teatral, trágica y festiva, amante del juego y de los desafíos, enamorada de la vida y obsesionada por la muerte.[8] Y resultan sorprendentes las similitudes expresivas y emocionales entre el Barroco y la tauromaquia: la sensorialidad colorista, el sentido ceremonial, el sentimiento del honor, la dramática vivencia de lo efímero... Pero, además de esto, y a un nivel más intrahistórico, los propios símbolos y arquetipos culturales y literarios de la España áurea son el sustento y la raíz de lo que será la futura noción paradigmática de la figura y la idiosincrasia del torero: la locura anacrónica de don Quijote,[9] la capacidad de supervivencia del pícaro,[10] el afán aventurero y de fama del conquistador de Indias,[11] la actitud seductora del Don Juan,[12] el arrebato y arrobo del místico.[13]

[8] A partir de avisos y noticias de la época, así como novelas, obras de teatro y textos costumbristas, Deleito y Piñuela documentó muy gráficamente cómo se producían y desarrollaban estas corridas en la época de Felipe IV y el enorme entusiasmo que despertaban tanto entre el pueblo como entre la nobleza (Deleito, 1966: 105-159). Con más detalle y de modo más técnico lo ha analizado el arriba mencionado Gonzalo Santonja. Véase también la magnífica monografía exhaustiva de Campos Cañizares (2007).

[9] No olvidemos que el hidalgo manchego, reviviendo al Cid, decidirá enfrentarse a un león en el capítulo 17 de la Segunda Parte para demostrar su valor, y lo hará a pie, no a caballo, después de meditarlo durante un rato (con lo cual anticipa, podríamos decir, el modelo de la nueva tauromaquia a pie que triunfará en el siglo XVIII). Y, como hemos dicho en la nota 4, Cervantes no se privará de poner en contacto a su protagonista con los inevitables toros hacia el final de la novela.

[10] Recordemos que la novela inaugural del género comienza con el topetazo que su cruel primer amo le propina a Lázaro en los cuernos del toro de piedra del puente salmantino. Una «cornada» de la que se acordará toda la vida y que le hizo despertar «de la simpleza en que, como niño, dormido estaba». La novela picaresca en general será también pródiga en referencias y fraseología taurina y en una de sus obras principales, *Vida de Marcos de Obregón* de Vicente Espinel, puede encontrarse el más sentido y hermoso encarecimiento taurómaco cuando su protagonista, cautivo en Argel, rememora con nostalgia los espectáculos taurinos de la Corte madrileña (Relación Segunda, Descanso Undécimo).

[11] Donde los espectáculos taurinos llegaron por cierto muy tempranamente y con gran fuerza, hasta el punto de que muy pronto fueron considerados como algo autóctono (a pesar de que caballos y reses eran animales allí desconocidos y tuvieron que ser importados desde la península). El primer espectáculo taurino documentado tuvo lugar en México en 1526 y a partir de ahí, e igual que en España, todas las fiestas y fastos importantes que se celebraran en tierras americanas se solemnizaban con espectáculos taurinos.

[12] Las concomitancias entre la tauromaquia y el arte de la seducción son de sobra conocidas y tienen múltiples proyecciones, que no podemos ver aquí. Digamos solo que, como el protagonista de *El burlador de Sevilla*, en el que Tirso quiso emblematizar al conquistador de mujeres, el torero se ofrece y se hurta, 'burlando' con su engaño las embestidas del toro y escondiéndose, llegado el caso, tras un "burladero".

[13] A partir de Belmonte, el lenguaje y la figuración mística empiezan a introducirse en la alta tauromaquia, y llegan para quedarse. La célebre recomendación de Juan Belmonte a un torerillo que comenzaba de que «para torear olvídate de que tienes cuerpo», nos remite a los arrobamientos místicos de Santa Teresa en el cap. 20 de

Por si fuera poco, los valores sociales que entroniza el Barroco español están en la base misma de ese moderno toreo a pie que aparecerá en siglo XVIII: ese desprecio por el sentido pragmático de la burguesía y, en cambio, ese aprecio por los valores de la aristocracia y el pueblo llano. En la España barroca del siglo XVII se produjo, en efecto, una especie de curioso y singularmente hispánico inter-estamentalismo cultural: la aristocracia estimó las formas del arte y la cultura popular y, a su vez, el pueblo asumió principios y modelos aristocratizantes. Y es justamente eso lo que tuvo lugar durante la centuria siguiente en lo que se entiende como el nacimiento de la nueva tauromaquia: el aristócrata dejó de protagonizar el espectáculo taurino, pero siguió colaborando en él decisivamente dedicándose a criar toros de lidia, además de asistir a las corridas como espectador entusiasta; y el torero será ya, por su parte, un hombre del pueblo, que, sin embargo, para ejecutar su desempeño taurino, porta una espada, se viste con prendas lujosas, asume un elevado sentido del honor, recrea un mundo ceremonial, aspira al heroísmo y a la gloria, etc.[14]

Lo cierto es que la afición a la tauromaquia del español medio en el siglo XVII era incuestionable, aunque fuera un espectáculo que, por su propia naturaleza extrema y singular, no podía por menos que suscitar polémica. Las letras de la época, como es presumible, dieron cumplido testimonio de ello[15] y los dos grandes poetas

*El libro de la vida*, cuando afirma que en ellos «parece no anida el alma en el cuerpo». Y, en último término, las complejas y extremadas sensaciones que transmite la santa en el celebérrimo episodio de la *transverberación* (cap. 29) o las que pueden encontrarse en otros textos místicos españoles del Siglo de Oro son asombrosamente parecidas a las que declaran los toreros del último siglo cuando se "rompen" –como se dice– en la cara del toro.

[14] Creo que todas estas circunstancias pueden y deben condicionar las teorías y reflexiones exegéticas acerca del origen y la comprensión última de la tauromaquia en España. A veces se ha dicho, a colación de la primera historia de la tauromaquia de Nicolás Fernández de Moratín en 1777 y del primer tratado sobre el asunto de Pepe-Hillo en 1796 (continuado en el siglo XIX por la *Tauromaquia* de Paquiro, que formaliza y configura la corrida de toros moderna), que la Razón arroja su luz y su orden sobre el caos tumultuoso del toreo a pie anterior y que por ello la tauromaquia moderna está en consonancia con la época ilustrada que la vio nacer. Pero creo que hay motivos para entender la eclosión de la moderna tauromaquia mucho más como reacción (en la línea, si se quiere, del motín de Esquilache) que como adhesión a las ideas y la mentalidad ilustrada del XVIII. Tampoco me parece acertada la tesis "romántica", alentada por los autores europeos de ese período, que se entusiasmaron con el exotismo de las corridas de toros y vieron en el torero a un personaje libre, singular y marginal, a tono con los héroes que ellos glorificaban. Porque para los españoles, obviamente, el torero no era un personaje *exótico*, sino alguien que les remitía a sus raíces más hondas, y el triunfo de la nueva tauromaquia fue más bien algo que venía de atrás, de los Siglos de Oro, y que eclosionó en el Barroco con la máxima potencia y energía creadora.

[15] El asunto siempre estuvo en la calle, y así lo atestigua la comedia de Lope de Vega *Los Vargas de Castilla* donde, en el curso de una conversación cotidiana, encontramos a dos personajes discutiendo sobre la bárbara costumbre o el maravilloso regocijo de la fiesta de los toros. Y la polémica taurina puede aparecer incluso en

del período barroco –Góngora[16] y Quevedo[17]– ofrecieron también en este asunto, como en tantos otros, notables discrepancias. Pero por doquier encontramos expresiones fidedignas de lo que, a nivel general, representaba la tauromaquia en España a esas alturas del siglo XVII. Cristóbal Lozano, el prolífico autor de historias, leyendas y novelas, nos dice a propósito de los espectáculos taurinos en su crónica *Los reyes nuevos de Toledo* que «no habiéndolos se hace cuenta de que no hay fiesta» (algo que aún hoy podemos decir, pasados cuatro siglos, de muchos lugares de España). Y en la voz "toro" Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la Lengua Castellana* de 1611, constata simple y llanamente, como cosa sabida, que «los españoles son apasionados por el correr de los toros». Bastaría, en fin, para tomar el

marcos formales de discusión. Así, por ejemplo, en el Undécimo de los *Diálogos de contención entre la milicia y la ciencia* (1614) de Francisco Núñez de Velasco, que gira en torno al viejo tópico de las armas y las letras, participan cuatro interlocutores y, en un largo debate de varias páginas, dos de ellos (Marcial y Astrogenio) preconizan la prohibición de que se corran toros –cosa «tan profana y tan peligrosa»– y otros dos (Ortensio y el Doctor) los defienden con entusiasmo, alegando, por añadidura, que ellos representan el criterio de la mayoría.

[16] Góngora era un taurino empedernido. Es bien conocida la reconvención escrita que, al socaire de las renovadas prohibiciones papales en 1586, el obispo don Francisco Pacheco le hizo al poeta cordobés cuando era racionero de la catedral de Córdoba, a sus 27 años. Entre otras cosas, el obispo le reprocha que «ha concurrido a fiestas de toros en la Plaza de la corredera, contra lo terminantemente ordenado a los clérigos por motu proprio de Su Santidad». La respuesta de Góngora a los cargos que le imputan está repleta de ironía y buen humor y en el caso concreto a que nos referimos afirma que «si vi los toros que hubo en la Corredera […] fue por saber [que] iban a ellos personas de más años y más órdenes que yo, y que tendrán más obligación de temer y de entender mejor los motu proprios de su Santidad». Y, como no podía ser menos, el estro poético del cordobés recaló más de una vez sobre el espectáculo taurino, a veces con enorme brillantez, como en este soneto de 1603, ponderando un festejo celebrado en Valladolid: «La plaza, un jardín fresco; los tablados, / un encañado de diversas flores; / los toros, doce tigres matadores, / a lanza y a rejón despedazados; / la jineta, dos puestos coronados / de príncipes, de grandes, de señores; / las libreas, bellísimos colores, / arcos del cielo, o proprios o imitados; / los caballos, favonios andaluces, / gastándole al Perú oro en los frenos, / y los rayos al sol en los jaeces, / al trasponer de Febo ya las luces, / en mejores adargas, aunque menos, / Pisuerga vio lo que Genil mil veces».

[17] La actitud denigratoria de Quevedo no carece, con todo, de ambigüedad. Es verdad que en *Cartas del caballero de la Tenaza* afirma respecto a las fiestas de toros: «Dala al diablo, que es fiesta de gentiles y todo es ver morir hombres», con lo que parece adherirse a las razones que en el siglo anterior habían aducido las bulas papales antitaurinas; y que en la célebre *Epístola satírica y censoria* viene a decir que los mozos hispanos debieran gastar sus caballos y energías en prácticas más útiles, como la guerra: «Ejercite sus fuerzas el mancebo / en frentes de escuadrones», no en frentes de brutos. (vs. 151-2). Sin embargo, a veces, al describir festejos taurinos, parece verse arrastrado por la belleza y la emoción del espectáculo y habla de «bizarras cuchilladas», «valentísimos toreadores», etc. Algo de eso ocurre, por ejemplo, cuando canta con ojo entendido el esplendor de las fiestas de toros que solemnizaron la llegada a Madrid del Príncipe de Gales en 1623. En fin, como viene a decir con acierto Ignacio Arellano, en los múltiples lugares donde Quevedo se refiere a ello, su criterio sobre los juegos de toros y cañas no puede definirse como taxativamente denigratorio, sino que depende mucho del contexto serio o jocoso, festivo o moralizante en el que aparezca (Arellano, 2020: 165).

pulso a la presencia taurina en la literatura de la época con hacer un repaso a la obra dramática de Lope de Vega, que es trasunto y espejo, como ningún otro, de la sociedad de su tiempo. Bien evidente es esa presencia en obras tan célebres como *Peribáñez* o *El caballero de Olmedo*, pero también se da en otras menos conocidas[18] y se mantiene con brillo y pujanza hasta la última obra maestra de su madurez: *La Dorotea*.[19]

*

Pero centrémonos ya en la figura de Baltasar Gracián. Nada sabemos de sus primeros contactos con la tauromaquia de la época, aunque es muy probable que pudiera haber visto corridas de toros desde jovencito en las poblaciones de Calatayud y Zaragoza, y también es presumible que un hombre curioso y avisado como él estuviera al tanto del acontecer taurino de la España de su tiempo; su admiración y gusto en este terreno parecen, de hecho, atestiguados en una carta que le remitió desde Zaragoza al poeta Francisco de la Torre en 1655[20].

En cuanto a su obra, lo primero que podemos decir es que no faltan –como en ningún escritor de la época– referencias taurinas, desde las más obvias y tópicas hasta las que pueden pasar más desapercibidas. Un ejemplo de entre las primeras

[18] Por mencionar unas cuantas: *El dómine Lucas*, *Más mal hay en la Aldegüela*, *La burgalesa de Lerma*, *La competencia en los nobles*, *El Marqués de las Navas*, *Al pasar del arroyo*… (cfr. Martínez-Novillo, 1998: 41-68). A lo largo de ellas se van registrando múltiples aspectos de los espectáculos taurinos de la época: la magnificencia de las corridas, el ambiente entusiasta que las rodea, la ferocidad y comportamiento de los toros, los heroicos lances de los protagonistas, la excitación de las damas, las ironías de los criados, el papel creciente que van desempeñando en el espectáculo los peones plebeyos, etc.

[19] El campo semántico de lo taurino puntea, en efecto, sabrosamente algunos momentos del diálogo en el curso de la obra: los hombres –dice, por ejemplo, la alcahueta Gerarda– están poco en casa con sus esposas y, enseguida que pueden, les gusta «tomar la capa y volverse a la querencia» (V, 7); Dorotea, la protagonista femenina, confiesa que ha actuado vanamente contra la persona equivocada, «como el toro que se venga en la capa cuando se le huye el hombre» (V, 4); y ella misma se confiesa entusiasta de los toros y de los caballeros que los desafían, lo cual provocará uno de los episodios más tensos de su apasionada historia de amor con Fernando: el del bofetón que este le propina, celoso por haber ella alabado a «un caballero mozo, tan bizarro en la plaza como valiente con los toros» (IV, 1).

[20] He aquí un fragmento: «Entre los toros, toreó a lo bravo D. Francisco Pueyo. Rompió muchos rejones con 2 toros. Dicen entró casi espantado; prueben ellos. Que dexó presto la palestra; mandáronselo, porque, pues havía andado bueno, no se echase a perder […]. Huvo dos millones de gentes, casi todo el reyno; dícenme se gastaron más de 16 mil ducados. Aora hay otros de la cofradía de San Juan, pero no tan célebres. Serán dentro de 10 días. Antes de aquellos havía 6 o siete toreadores: el de Cortes, o será el hijo de Atiza, y no sé qué otros…» (recogida por Bonilla, 1916: 132).

sería aquella de *El criticón* (III, 4, pág. 631[21]) en la que dice, refiriéndose al hombre casado, que «basta que todos le miren como al toro» (aludiendo a sus cuernos) para que caiga sobre él la deshonra de cornudo. Y un ejemplo de entre las segundas sería la que encontramos en el aforismo 145 del *Oráculo Manual* cuando dice que el malicioso «arroja varillas para hallarles el sentimiento a sus enemigos», aludiendo a una de las suertes que entonces se practicaba en el toreo a caballo[22].

Pero el toro y el toreo le sirven también a Baltasar Gracián –y ello es muy previsible– para ponderar los peligros de la vida y de la gente, como cuando por ejemplo afirma Critilo que hay personas que «tienen una mala intención más torcida que los cuernos de un toro y que hiere más a ciegas» (*El Criticón* I, 4, pág. 102). O para significar maneras de proceder, que didácticamente se complace en explicar acudiendo a ese mundo taurino que él y sus lectores tan bien conocían: así, cuando se dice que en ocasiones es aconsejable que el discreto «mire desde la talanquera [= barrera] de su cordura los toros de la necedad ajena» (*Discreto* XIV), o cuando afirma que a veces es necesario no exponerse demasiado a los ojos de otros y no parecer «muy placeado» (término taurino muy común para referirse a la res —o al lidiador— que ha *corrido* por diversas plazas), o cuando establece en el aforismo 83 del *Oráculo Manual* que hay que «echar la capa al toro de la envidia» para eludir las embestidas de los resentidos...

Sin embargo, aún más relevantes que estas y otras expresas menciones taurinas nos parece el hecho de que las paradigmáticas y bien conocidas señas de identidad graciana en el ámbito de la terminología ("lance", "entereza", "bizarría", "lucimiento", "aplauso"…), de la conceptualización o de la estrategia de actuación social parezcan vincularse con absoluta inmediatez y naturalidad al universo y la práctica de la tauromaquia, lo que hace que muchos fragmentos gracianos suenen extraordinariamente familiares a un aficionado al arte de Cúchares. Veamos un ejemplo. En un momento de *El Discreto* (XV) Gracián pondera de una persona «el señorío que ostentaba en los casos más desesperados, el despejo con que ejecutaba, el desahogo con que procedía, la prontitud con que acertaba: donde otros encogían

[21] La paginación de la novela graciana corresponderá siempre a la edición de Santos Alonso en Cátedra, Madrid, 1984.

[22] Las diversas suertes —y las diversas armas para el enfrentamiento con el toro— se explicaban en los tratados ecuestres de la época. Así, uno de los más conocidos, del año 1643, *Exercicios de la gineta* de Gregorio de Tapia y Salcedo, dedica una buena parte al toreo a caballo y distingue, en sucesivos capítulos, el toreo de lanza, rejón, vara larga, espada y varilla. Hay edición facsímil de la obra por Vicent García Editores S.A., Valencia, 2007. También existe versión digital en la Biblioteca Virtual de Polígrafos. Sobre la "suerte de la varilla" para adornarse y calibrar al toro, véase también Campos Cañizares (2007: 503-4).

los hombros, él desplegaba las manos». Se refiere aquí Gracián a su amigo y protector el duque de Nochera, pero cualquier aficionado a los toros podría pensar que describe el proceder de una figura del toreo, plena de saber y recursos aun con los toros más difíciles.

Y es que la concepción de los modelos gracianos está llena, por así decirlo, de *torería* y podría ilustrar todo un tratado de tauromaquia, y no solo de la tauromaquia a caballo de la época, sino sobre todo, y ahí está lo asombroso, de esa tauromaquia moderna del toreo a pie que nace en el siglo XVIII y que perdura con notable evolución hasta hoy mismo. Lo cual nos indica, por añadidura, que, más que una influencia, es una *confluencia* de mentalidades que derivan en su origen de un hontanar común.

Sólo de los enunciados aforísticos del *Oráculo* podrían deducirse las máximas con las que tradicionalmente se rigen los buenos toreros: ese "parar, mandar y templar"[23] al toro, y ese hacerlo todo con lentitud, con naturalidad, sin atropellarse, sin descomponer la figura, pero sin perder nunca la máxima concentración. Gracián aconseja, en efecto, «parar bien y a su tiempo» (af. 155), «saber obligar» (af. 244), «hacer depender» (af. 5), «nunca descomponerse» (af. 52), «nunca apresurarse» (af. 55), «saberse atemperar» (af. 58), pero desde luego también advierte a su lector discreto que «no tenga días de descuido» porque la suerte busca el momento «para coger desapercibido» (af. 264). Y hasta los quiebros, recortes y desplantes del torero tienen ajustada réplica en los aforismos del *Oráculo*: ese «saber jugar del desprecio» del 205 (existe, de hecho, un pase llamado "del desprecio", en el que el torero afecta *despreciar,* no desde luego al toro, sino la dificultad y el riesgo de la lidia), esa afirmación del aforismo 13 de que el sagaz «nunca obra lo que indica» (de hecho se habla de "desengañar" al toro cuando se consigue cambiar su comportamiento mediante los recursos de la lidia), ese «apuntar para deslumbrar», o ese «amagar al aire con destreza» del aforismo 277, donde parece que estamos viendo remates y adornos taurinos (kikirikís, abaniqueos, trincherillas, pases de la firma…).

Pero esta afinidad asombrosa entre el pensamiento graciano y la tauromaquia no debe tampoco extrañarnos demasiado, porque tanto el "arte de vivir" que preconiza Gracián como el arte taurino son reflexiones paralelas diseñadas para lidiar estratégicamente con los peligros y avatares reales de la existencia[24]. Lo que Gracián

[23] Esa es la tríada paradigmática del toreo desde Juan Belmonte, algo, por cierto, que este torero asumió como regla a lo largo de su vida, hasta la muerte inferida por su propia mano.

[24] Seguramente esta virtualidad simbólica de la tauromaquia en relación a los avatares de la vida humana y nuestra relación con los demás es lo que explica que el aporte lingüístico de la tauromaquia al idioma español

nos enseña es un arte pragmático, no especulativo, y sometido a las circunstancias infinitas y cambiantes de nuestra vida, exactamente igual que lo es la tauromaquia, un arte que ha de adecuarse a cada singular y distinto toro. No hay aquí reglas dogmáticas ni preceptos cerrados, porque no puede haberlos. El primer tratado taurino de la historia, el de Pepe-Hillo en 1796[25], acaba diciendo que el arte taurómaco no tiene fin y que no sería tan apasionante «si no tuviera esa cualidad brillante de infinito». Gracián podría en fondo y forma haber sido el autor de esta última frase.

Lo que resulta, en cualquier caso, imprescindible es que la disposición del ser humano que pretenda enfrentarse exitosamente a la lidia con el toro o a la lidia con la vida tiene que ser valiente y decidida. Y Gracián, en efecto, desde su primera obra, *El Héroe*, presenta sus modelos a la luz del heroísmo y de la singularidad («¡Qué singular te deseo!», empieza por decirle en el Prólogo al lector de la obra), y preconiza ejemplos singulares de actuación intrépida que puedan ser dignos de admiración y capaces de tener una proyección simbólica. ¿Y no tiene todo ello consideración modélica en la figura del torero? En un lugar de *El Héroe* ('primor' IV) se nos dice, por ejemplo, que «no brilla tan ufano el casi eterno diamante […] como un augusto corazón en medio de las violencias de un riesgo». ¿Hace otra cosa el que se juega la vida delante de una fiera, ataviado (desde el siglo XIX) con un traje de luces? Y ese héroe singular que va construyendo Gracián a lo largo de sus tratados ha de mostrar en todo momento grandeza de ánimo e intenciones y abrigar la voluntad de ser protagonista –tener, como dice el jesuita aragonés, «ambiciones de infinito» (*Discreto*, VII)– para triunfar en los «teatros de la heroicidad» (af. 11 del *Oráculo*) que le depara el mundo – ¿hay alguno más indicado que una plaza de toros?– y ha de intentar llegar «al cénit de la celebridad» alcanzando «excelencia de primero» (*Héroe*, VII). Porque la competencia con los rivales para destacar sobre ellos –tan paradigmática tradicionalmente entre los toreros– supone una positiva acción emuladora: «no hay cosa que así solicite ambiciones en el ánimo como el

—en léxico, en metaforización, en fraseología— sea verdaderamente tan excepcional y no haya sido igualado, ni de lejos, por ningún otro ámbito o actividad social o profesional. Remito en este punto a mis comentarios en *A la luz del toreo* (ed. cit. en la nota 1, págs 98-100).

[25] José Delgado Guerra, más conocido por Pepe-Hillo, fue junto a Costillares y Pedro Romero la primera gran figura de la tauromaquia a pie y fue también autor de un célebre *Tratado* sobre la materia. Murió en Madrid en 1801 al entrar a matar a un toro, una escena que fue pintada –y seguramente presenciada– por Francisco de Goya.

clarín de la fama ajena», dirá Gracián en el aforismo 75 del *Oráculo,* empleando, por cierto, una metáfora que resulta muy taurina[26].

Y, efectivamente, el primer rasgo que se asigna al "héroe" es el de un valor sereno, majestuoso, que permita el dominio de las situaciones peligrosas. No estaría de más recordar aquí que el valor –*andreía*- tiene desde la antigua tradición filosófica una naturaleza ética: es, de hecho, la primera virtud que estudia Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*, y ello es comprensible, porque sin ella es imposible actuar con libertad, con honradez, sin servilismo, sin hipocresía[27]. Esta condición heroica recibe en Gracián los términos de «entereza», «gallardía», «señorío»… Este último término, que titula uno de los capítulos de *El Héroe* pero que atraviesa todos los tratados del escritor aragonés hasta el *Oráculo Manual*, se empleará después para los héroes taurinos desde muy temprana época; decía, por ejemplo, Nicolás Fernández de Moratín en el poema que le dedicó (bajo la forma de una oda pindárica) al gran torero dieciochesco Pedro Romero: «Va ufano al espantoso desafío, / ¡con cuánto señorío!». Gracián insiste en el 'realce' II de *El Discreto* en que este señorío proporciona un empaque y un dominio que se refleja en la apariencia exterior: «Realza grandemente todas las humanas acciones, hasta el semblante, que es el trono de la decencia. El mismo andar, que en las huellas suele estamparse el corazón…». En esa biblia taurina que es el Cossío[28] hay frases muy similares que parecen sacadas de un tratado de Gracián, como estas que valoran la calidad estética de cada lance: «La gallardía, el componer la figura, la soltura y elegancia de movimientos, el desplante a tiempo, son cualidades que gradúan el mérito de la suerte[29]…» (Cossío, 2000: I, 836).

[26] Como se sabe, los toques de clarín desempeñan un papel importante en una corrida de toros, pues indican la salida de la res y los cambios de tercio dentro de la lidia (así como los 'avisos' preceptivos si se alarga en exceso la faena).

[27] Para Aristóteles la *andreía* emerge especialmente «cuando se siente de cerca lo que puede causar nuestra destrucción», y se evidencia de modo emblemático en «la manera en que se afronta el miedo [*phobos*] a la muerte». Estamos, pues, en el terreno propio de la tauromaquia, y por eso el importante tratado *Arte de torear* (1836) de Francisco Montes "Paquiro" comienza consignando, precisamente, que la primera de las cualidades que debe ostentar el torero es «el valor», concebido por cierto al modo aristotélico como la virtud que evita los dos extremos de la «temeridad» y la «cobardía».

[28] Nos referimos, claro está, a la monumental y canónica enciclopedia taurina *Los toros. Tratado técnico e histórico*, un proyecto dirigido por José María de Cossío, a iniciativa de Ortega y Gasset, y que fue publicado por primera vez en 1943 por Espasa-Calpe. Cossío, como se sabe, fue además un estimable erudito y un gran conocedor del Siglo de Oro, y a él se debe, por cierto, un conocido artículo sobre el escritor aragonés, «Gracián, crítico literario», que es un finísimo examen de la *Agudeza y arte de ingenio* donde se analiza y demuestra el eclecticismo crítico graciano.

[29] Recordemos que en tauromaquia se denomina "suerte" a cada uno de los lances de la lidia taurina.

Como vemos, tanto en el torero como en el héroe graciano no sólo el valor es lo que cuenta. Hay además otros factores, igualmente importantes. De hecho, tanto en el modelo taurino que despliega el Cossío (y cualquier reflexión sobre la tauromaquia moderna) como en los modelos sociales que ofrece Gracián concurren tres esferas distintas de modo paralelo, que podrían enunciarse respectivamente así: el valor, la técnica y el arte en el desempeño taurino; el ámbito ético, el sapiencial y el estético en los prototipos diseñados por el jesuita aragonés.

Porque, en efecto, además del valor, que es, como señalamos, torcedor y argamasa del sujeto moral, tiene que asistirle una sabiduría, una inteligencia, pues «saber poco y arriesgarse es voluntario precipicio», como dice Gracián en el aforismo 271 del *Oráculo*, o como le diría cualquier taurino a cualquier valiente que quisiera ponerse delante de la fiera. Se ha de tener conocimiento suficiente de aquello con lo que uno va a lidiar (hombres en el caso de Gracián, toros en el de los toreros): «Sepa descifrar un semblante y deletrear el alma en las señales», dice el escritor aragonés (*Oráculo*, af. 273). No otra cosa dirá Pepe-Hillo un siglo más tarde en su mencionada *Tauromaquia*: «Apenas sale el toro del toril debe ser el principal intento del torero penetrarle la intención, pues no todos tienen unas mismas propiedades» (Delgado: 98-99). Se refiere el torero y tratadista a su condición noble o resabiada, al cariz de sus embestidas, a las señales que manifiesta (si escarba, si culebrea, si se para mucho, si inclina las orejas…) y a lo que en el lenguaje taurino se ha dado en denominar "querencias", para estudiarlas bien y jugar con ellas[30]. ¿Pero no está acaso reconocida la importancia de conocer las querencias humanas en ese aforismo 26 del *Oráculo* en el que se reclama «saber por dónde se le ha de entrar a cada uno», conociendo de cada prójimo «su eficaz impulso, que es como tener la llave del querer ajeno»[31]? En realidad, las estrategias que Gracián preconiza para

[30] La "querencia" es un concepto importantísimo para la lidia del toro. «Se llama así –dice J. Sánchez de Neira en su obra *El toreo. Gran diccionario tauromáquico*, de 1879- al sitio de la plaza en que el toro gusta estar con preferencia y a donde va a parar después de cualquier suerte». Explica a continuación que hay querencias «naturales» (como las puertas de los chiqueros) y «accidentales» y que es preciso conocerlas bien, porque es peligroso torear a un toro muy «querenciado», aunque también se pueden «ejecutar suertes lucidísimas» siempre que el torero aproveche a su favor esa circunstancia (Sánchez de Neira, T. II: 491-2)

[31] Me permito transcribir el aforismo entero, que es una verdadera joya estilística, conceptual y pragmática de Baltasar Gracián: «Hallarle su torcedor a cada uno. Es el arte de mover voluntades; más consiste en destreza que en resolución: un saber por dónde se le ha de entrar a cada uno. No hay voluntad sin especial afición, y diferentes según la variedad de los gustos. Todos son idólatras: unos de la estimación, otros del interés y los más del deleite. La maña está en conocer esos ídolos para el motivar, conociéndole a cada uno su eficaz impulso: es como tener la llave del querer ajeno. Hase de ir al primer móvil, que no siempre es el supremo, las más veces es el ínfimo, porque son más en el mundo los desordenados que los subordinados. Hásele de prevenir el genio

dominar e influir sobre las personas –cada una de ellas con sus rasgos y pasiones específicas- podrían guardar un estrecho paralelo con las que los toreros emplean en su lidia para sacarle el máximo partido a cada toro: darles más o menos distancia, elegir terrenos más abiertos o más cerrados, bajarles más o menos la mano, torearle por uno u otro pitón... y estar alerta, por descontado, a cada una de las reacciones y estímulos del animal.

Pero, igual que los toreros en su labor de lidia, Gracián no ignoraba que las reglas que rigen el trato entre humanos pueden ser cambiantes y requieren de ajuste e improvisación, y que, como afirma en el aforismo 185 del *Oráculo*, «dependen las cosas de contingencias, y de muchas». Como es bien sabido, pocos autores más convencidos que él de la importancia estratégica que tiene el conocimiento de las circunstancias, las ocasiones, las coyunturas, para el buen desempeño social de la vida humana. Y este presupuesto es otro de los factores que equipara los programas de actuación gracianos con el arte de torear, pues por mucho saber y experiencia que tenga un torero nunca conoce con anticipación cómo va a reaccionar la fiera que tiene delante, ni cómo van a influir en la lidia las circunstancias exteriores: no sólo la condición específica del animal, sino también su propio estado de ánimo, la fuerza y dirección del viento, las reacciones del público, etc. Su labor de torero ha de consistir, precisamente, en tomarlas en cuenta y, ajustándose a ellas, tratar de obtener el mejor resultado.

Así, toda una serie de cualidades, que Gracián resalta y preconiza para los 'héroes', 'políticos' y 'discretos' que presenta en sus tratados, parten de considerar este circunstancialismo y son desde luego perfectamente aplicables al desempeño taurino. También los toreros han de «tener buenos repentes», que es el título de ese 'realce' XV de *El Discreto*, donde leemos, por ejemplo, que en muchas acciones de riesgo y empaque «no se pueden llevar allí estudiadas las contingencias ni prevenidos los acasos; hase de obrar a la ocasión». Por lo tanto, dice Gracián, hay que tener en este contexto «una perspicacia prodigiosa» que permita –dice– «la facilidad del concebir donde no hay lugar para discurrir y la felicidad del ofrecerse donde no hubo tiempo para pensarse; ayúdase del señorío contra el ahogo y del despejo contra la turbación, y con esto, muy señora la prontitud de la dificultad y de sí misma,

primero, tocarle el verbo después, cargar con la afición, que infaliblemente dará mate al albedrío». Para un comentario más detenido de este aforismo y sus implicaciones, véase García Gibert, 2002: 147-150.

no llega, ve y vence, sino que vence, y después ve y llega». ¿No estamos aquí contemplando al torero que, gracias a su capacidad de improvisación, resuelve con perspicaz instinto las numerosas e imprevistas dificultades que le plantea la lidia?

Pero Gracián tiene muy claro que estas cualidades heroicas y discretas de los modelos humanos y sociales que nos está describiendo no servirían para mucho –o no tendrían el adecuado eco– si no les acompañaran otras, tan importantes como difícilmente explicables, que las hicieran seductoras y perceptibles para los demás. Se trata de unas dotes a las que él alude en diversos capítulos (XII a XV de *El Héroe*) y de diversos modos: «gracia de las gentes», «despejo», «natural imperio», «simpatía sublime»… Son misteriosas e innatas condiciones de algunos individuos que sirven de «imán de las voluntades», porque Gracián sabe muy bien que «poco es conquistar el entendimiento si no se gana la voluntad».

Pues bien, todas estas cualidades son atendidísimas en el ámbito taurino y caen bajo el concepto -hoy en día muy utilizado- de *transmisión* (un término aplicable tanto al toro como al torero). Decía al respecto José Sánchez de Neira en su ya mencionado tratado *El toreo* (1879), a propósito del antiguo diestro Curro Guillén, que en sus acciones, en sus gestos o en sus movimientos ciertos toreros parecen tener un mágico e inexplicable ascendiente sobre los aficionados. Y añadía que en esto no cabía apelar a ninguna voluntaria arbitrariedad del público, porque «estas simpatías se adquieren inconscientemente y *se transmiten* del mismo modo» (Sánchez, T.I: 255, cursiva nuestra). Sánchez de Neira parece aquí referirse a cualidades similares a las que Gracián aludía con el término «despejo». Véase cómo lo define en el capítulo (o 'primor') XIII de *El Héroe* el autor aragonés: «El despejo, alma de toda prenda, vida de toda perfección, gallardía de las acciones, gracia de las palabras y hechizo de todo buen gusto […] es un realce de los mismos realces y es una belleza formal. Las demás prendas adornan la naturaleza, pero el despejo realza las mismas prendas». Y añade un poco más abajo: «Sin él la menor ejecución es muerta, la mayor perfección, desabrida».

Como puede advertirse, estamos aquí introduciéndonos ya en el terreno de la estética, es decir en 'el modo' en el que se hacen las cosas, que tanto para el torero como para Gracián es importantísimo. A esto le dedica explícitamente el realce XXII de *El Discreto*, donde se dice que «sin un buen modo todo se desluce, así como con él todo se adelanta». «Tanta diferencia e importancia puede caber en el cómo», añade Gracián. Aunque se apresura a reconocer expresamente la inefabilidad de ese cómo, de esa cualidad formal que nos hechiza, que «no se puede definir, porque no

se sabe en qué consiste». Infinitas veces se ha dicho eso mismo del toreo, y de aquellos mágicos instantes en los que una chispa inexplicable surge de la danza entre toro y torero y prende en el ánimo del espectador (Morante de la Puebla sería tal vez hoy en día el paradigma del diestro que genera esa chispa). Ese trance estético y emocional suele designarse con palabras como "gracia", "pellizco" o "duende". Sobre este duende escribió, por cierto, Federico García Lorca un breve y magnífico ensayo titulado *Teoría y juego del duende* donde hablaba de esa súbita y misteriosa emoción estética, desbordante y sublime (y también 'trágica', porque la sentimos vecina a la muerte), que nos atrapa a veces en ciertas artes, pero que él consideraba que comparecía en el flamenco y en el toreo de un modo especial y privilegiado[32].

Sea como fuere, y tal como reza y explica ese conocido aforismo 12 del *Oráculo manual*, cuyo enunciado es «Naturaleza y Arte», la condición estética del héroe, en gran parte congénita e inexplicable, debe aliarse con la técnica aprendida. Sin embargo, esa técnica debe ocultarse lo más posible para no matar la elegancia y el crédito de la naturalidad: «cuanto mejor se hace una cosa –explica Gracián en otro aforismo, el 123– se ha de desmentir la industria, porque se vea que se cae de su natural la perfección». Como se ha repetido infinidad de veces en la historia reciente de la tauromaquia, no es otra la pretensión del torero, cuya denodada lucha es alcanzar siempre la máxima naturalidad, ocultando el tenso esfuerzo que supone su danza con la fiera. Ese es, en último término, el máximo logro del arte taurino (y para adquirir esa difícil facilidad es por lo que los toreros se ejercitan permanentemente practicando en soledad con capotes y muletas lo que se denomina "toreo de

[32] El ensayito de García Lorca fue originalmente una conferencia pronunciada en Buenos Aires en 1933. En él desarrolla una hipótesis romántica –pero también mística y de raigambre hispánica– según la cual en ciertas ocasiones la emoción estética, saliendo como un duende desde dentro del artista hacia sus receptores, produce una suerte de éxtasis transfigurador nacido de la entrega y vocación del ejecutante, aunque no esté sujeto a la técnica, ni siquiera dependa de sus facultades naturales. Ese «duende» inefable tiene, según su teorizador, raigambre andaluza y alcanza su máxima expresión en el flamenco y en la tauromaquia, aunque también puede comparecer en otras artes. Se nos ocurre ahora aducir un ejemplo de la propia arte poética (aunque en este caso, inevitablemente, el duende no actúa en vivo, sino que «duerme» hasta que el lector lo despierta, igual que las «notas» del arpa becqueriana). Garcilaso en su *Égloga III* describe la imagen de una bella ninfa muerta junto a un río con este símil claro y puro: «cual queda el blanco cisne cuando pierde / la dulce vida entre la yerba verde» (vs. 231-2). Dámaso Alonso, que analiza el poema en su libro *Poesía española*, se arrebata al llegar a estos versos y entra en trance durante unos párrafos: «¡Tiremos nuestra inútil estilística! ¡Tiremos toda la pedantería filológica! ¡No nos sirven para nada! Estamos exactamente en la orilla del misterio…», etc. (Alonso, 1976: 104). Eso es, creo, ni más ni menos, un ejemplo de "duende" poético servido por el maestro Garcilaso y experimentado por un fino receptor (y confío en que al maestro Dámaso, tan taurino como toda su generación, no le incomodaría demasiado el ejemplo).

salón"). Pero salta a la vista que esta actitud corresponde a un gesto estético y cultural que Gracián tuvo muy presente y que se identifica de inmediato con la noción renacentista de *sprezzatura*, esa que Baltasar de Castiglione atribuyó como rasgo característico en el proceder del 'perfecto cortesano': un espontáneo desenfado, una graciosa y aparente negligencia, una elegante y no afectada naturalidad[33].

A decir verdad, tanto en el héroe graciano como en el taurino el artificio de la estética y la verdad sustancial de lo que se hace han de ir siempre de la mano. Y esta sería la lección profunda de ambas artes (la de vivir –a la que se refiere Gracián– y la de lidiar a una res brava): que la exterioridad y la interioridad deben alimentarse mutuamente hasta llegar a ser la misma cosa en dos planos distintos. «La compostura del hombre es la fachada del alma», dice Gracián en el aforismo 293 del *Oráculo*. También es noción totalmente taurina esa «compostura» que persigue demostrar la serenidad del ánimo en la cara de la fiera. ¿Y cómo ignorar la raigambre inequívocamente estoica de ese desafío? Donde menos lo pensamos aparece esa figuración estoica en la España del Siglo de Oro, y eso se produce incluso cuando a veces la nobleza de los gestos y las actitudes parezca quedar empañada por un supuesto marco ridiculizador; así la entereza con la que el delirante Don Quijote sufre los múltiples reveses, o la gravedad con la que, en el Tratado III del *Lazarillo,* el vano escudero sale de su casa, tras haber dormido en un duro jergón y no haber comido en varios días, «con paso sosegado y el cuerpo derecho», «echando el cabo de la capa sobre el hombro» y subiendo «calle arriba con tan gentil semblante y continente que quien no le conociera pensara ser muy cercano pariente al Conde de Arcos». ¿No estamos viendo aquí a un torero haciendo el paseíllo?

Es bien sabida la importancia que el estoicismo –de la mano de Séneca– adquirió en España a partir del siglo XV y cómo fue incrementándose todavía más en los Siglos de Oro, teniendo en Baltasar Gracián a uno de sus referentes más sólidos, brillantes e imaginativos[34]. El pensamiento estoico, como doctrina clásica que

[33] He aquí las palabras del humanista italiano: «e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficultà, onde in esse la facilità genera grandissima maraviglia» (*Il Cortegiano*, I, XXVI).

[34] La influencia en España del pensamiento de Séneca tomó un gran impulso con el humanismo renacentista y culminó en el siglo XVII, teniendo en Baltasar Gracián a uno de sus referentes más significativos. (Para todo esto: Blüher, 1983). El estoicismo constituyó una propedéutica fortalecedora en los tiempos de crisis del siglo XVII, troquelada a menudo por la noción barroca del "desengaño". El cuerdo «siempre ha de esperar lo peor para tomar con ecuanimidad lo que viniere», dice Gracián expresivamente en el aforismo 194 de su *Oráculo manual*.

abandonaba toda especulación teórica y se centraba en una sabiduría que ya no se validaba en el marco cívico y colectivo de la *polis*, sino en el ámbito pragmático individual, era desde luego el instrumento ideal para los fines que se proponía en sus tratados el jesuita aragonés. Pero no existe tampoco, dentro de la tradición cultural, una doctrina más perfilada ni que más convenga al ejercicio de la tauromaquia, un arte que se basa en lo que el estoicismo procura: el acrisolamiento de la personalidad, la defensa del poder de la voluntad, la presencia de ánimo, el valor de la disciplina, la resistencia al dolor, la superación de los miedos, y entre ellos la muerte, como el más importante[35].

No en vano el hispano-romano Séneca aplicaba al sabio repetidamente las metáforas de "soldado" y de "gladiador", y no en vano muchas figuras emblemáticas del toreo han sido entendidas e identificadas bajo el marchamo del estoicismo: la serena inmovilidad de Juan Belmonte en la cara del toro, que inaugura la tauromaquia moderna, la verticalidad y el hieratismo regio de Manolete (paisano de Séneca), o la determinación heroica de no retroceder un paso de José Tomás, han marcado tres épocas distintas en la historia del toreo, y los tres matadores, rebasando el específico marco del mundo taurino, han representado, para la sociedad entera, una manera estoica de enfrentarse al toro y a la vida. Pero nadie ignora que eso es consecuencia de un trabajo previo de autoexigencia, de autocontrol, de autoconocimiento, en el que Séneca fundamentaba toda su doctrina: «Examínate y escrútate en todas tus facetas», decía en sus *Epístolas a Lucilio* (XVI), como expediente de sabiduría y fuente de acción eficaz sobre el mundo. Gracián lo sabía, igual que un torero: «Sea uno primero señor de sí, y lo será después de los otros», decía el jesuita aragonés en el aforismo 55 del *Oráculo*; «Hasta que uno no manda en uno, no se puede mandar en el toro», decía el mítico Rafael *El Gallo*[36].

Porque esa compostura estoica de la que hablábamos antes es, por así decirlo, la cara visible de una entera *paideia* que son muchas cosas, muchos trabajos –interiores y exteriores, de pensamiento y de acción– y que afecta a todos los aspectos de

[35] Bien lo han sabido desde siempre las Escuelas de Tauromaquia, que han tenido claro en sus programas formativos que, a la vez que la técnica y la historia del toreo, han de transmitir a sus jovencísimos alumnos una filosofía de vida basada en los presupuestos endurecedores del estoicismo: el esfuerzo, el sacrificio, el sentido de la responsabilidad, la fe en uno mismo; y la persuasión, en definitiva, de que el arte taurómaco ha de producirse siempre desde algún tipo de excelencia ética (*areté*, decían los antiguos).

[36] Tomás Borras, en su artículo «El Gallo» (ABC de Sevilla, 18 de Octubre de 1957, pág 7). Y por propia experiencia decía esa sentencia –que se ha hecho proverbial– Rafael el Gallo, pues este singular torero alternaba en sus faenas, como ningún otro, extremos de control y de falta de control, y era tan célebre por sus genialidades artísticas en la cara del toro como por sus célebres *espantás*, en las que huía despavorido del cornúpeta.

la trama de la vida. En el 'realce' XVI del *El Discreto* Gracián lo expresaba de esta manera: «el decir con juicio; el obrar, con decoro; las costumbres, graves; las acciones, heroicas», para luego ponderar la dignidad de su modelo ideal de discreto: «aquel nunca rozarse, el conservar la flor del respeto, y, como en la funda de su fondo, la estimación». A uno le viene a la cabeza esa expresión tan taurina de *vivir en torero*, que se aplica con orgullo a la existencia austera, discreta, esforzada de estos profesionales (al menos los mejores y más representativos) que deciden entregar su vida al tradicional ejercicio de la tauromaquia.

## Obras citadas


Alonso, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1976 (2ª reimpr.).

Arellano, Ignacio, «Toros y cañas en la poesía de Quevedo. Entre burlas y veras», *eHumanista,* 45, 2020, págs. 51-66.

Blüher, Karl Alfred, *Séneca en España*, Madrid, Gredos, 1983, (en especial el capítulo «Gracián y la recepción de Séneca en la literatura moralista», págs. 487-586).

Bonilla y San Martín, Adolfo, «Un manuscrito inédito del siglo XVII con dos cartas autógrafas de Baltasar Gracián», en *Revista crítica Hispano-Americana*, Madrid, 1916 - T. II nº 1, págs. 121-135.

Campos Cañizares, José, *El toreo caballeresco en la época de Felipe IV: técnicas y significado socio-cultural*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Colección Tauromaquias, 2007.

Cossío, José María, *Los toros. Tratado técnico e histórico* (2 vols.), Madrid, Espasa (8ª ed. aumentada y corregida).

Deleito y Piñuela, José, *También se divierte el pueblo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966 (3ª ed.), págs. 105-159.

Delgado, Josef (Hillo), *Tauromaquia o arte de torear*, Comunidad de Madrid, Centro de Asuntos Taurinos, 1992 (edición facsimilar de la de 1804).

García Gibert, Javier, *Baltasar Gracián*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002.

López Izquierdo, Francisco, «Los toros en Quevedo», Revista *Villa de Madrid*, nº 68, 1980-III, págs. 23-28.

Martinez-Novillo, Álvaro, «Fiestas de toros en el teatro de Lope de Vega», *Revista de Estudios Taurinos*, 7, 1998, págs. 41-68.

Sánchez de Neira, José, *El toreo. Gran diccionario tauromáquico*, 2 tomos, Madrid, Imprenta y Librería de Miguel Guijarro, 1879 (edición facsímil por Librerías París-Valencia, 2013).

Santonja, Gonzalo, *Luces sobre una época oscura. El toreo a pie del siglo XVII*, León, Everest, 2010.

# La *Skepsis* cristiana. El diálogo con Gracián en el periodo positivista nietzscheano

Sergio Santiago Romero
Universidad de Alcalá (España)
sergio.santiago@uah.es

Recibido: 12 de octubre de 2022
Aceptado: 10 de noviembre de 2022
https://doi.org/10.4603/10J2023

RESUMEN:

Este trabajo se centra en la recepción de Baltasar Gracián en el pensamiento nietzscheano y, más concretamente, en la caracterización que el filósofo de Röcken hizo del jesuita aragonés como cristiano escéptico. En la primera parte se desarrolla un bosquejo de la capital huella que el Siglo de Oro español dejó en el pesamiento nietzscheano. En la segunda, nos concentraremos en repasar la herencia formal y estilística que la lectura del *Oráculo manual* de Gracián, en traducción de Schopenhauer, que puede apreciarse en las obras del periodo positivista nietzscheano. Finalmente, en la última parte del trabajo se aborda la estrecha relación existente entre la interpretación nietzscheana de Gracián como escéptico y la configuración de conceptos esenciales de la filosofía nietzscheana de la mañana como los de *ciencia jovial* y *espíritu libre*.

PALABRAS CLAVE:

Baltasar Gracián; Nietzsche; escepticismo cristiano; espíritu libre; ciencia jovial.

# Christian *Skepsis*. The Dialogue with Gracián in the Nietzschean Positivist Period

ABSTRACT:

This paper focuses on the reception of Baltasar Gracián into Nietzsche's thought and, concretely, on the Nietzschean characterization of the Aragonese Jesuit as a Christian skeptic. Firstly, we will explore the mark that the Spanish Golden Age left in Nietzsche's thought. Secondly, we will focus on formal or stylistic legacy which we can find on Nietzsche's works of his positivist period, a mark that is proved because Nietzsche read Shopenhauer's translation of the *Oráculo manual*, by Gracián. Finally, the paper aims to analyze the relationship between the Nietzschean interpretation of Gracián and the configuration of several essential concepts of Nietzsche's Philosophy of the Morning, for instance, *gay science* or *free spirit*.

KEYWORDS:

Baltasar Gracián; Nietzsche; Christian Scepticism; Free Spirit; Gay Science.

CC BY NC SA

El presente artículo vuelve sobre una materia sobradamente tratada por la crítica —a saber, la profunda huella que el pensamiento de Gracián dejó en la filosofía alemana del siglo XIX— para ocuparse de una cuestión hasta la fecha poco atendida: cómo la hermenéutica realizada en la Alemania romántica dio origen a la interpretación escéptica del autor áureo. Para considerar esta cuestión nos vamos a ocupar concretamente del caso de Friedrich Nietzsche, pensador que leyó con fruición el *Oráculo manual y arte de prudencia* y quien consideró a Gracián representante de una corriente de pensamiento jovial y mediterráneo que encarna una alternativa poderosa frente al racionalismo germánico.

El trabajo se estructura en tres partes bien diferenciadas. En primer lugar, me ocuparé de situar la materia al referir brevemente la importancia que tuvo nuestro Siglo de Oro en la configuración del pensamiento nietzscheano. En segundo lugar, me dedicaré a la herencia formal y conceptual que Gracián legó a Nietzsche. En un tercer y último momento de mi disertación me concentraré en perfilar la particular interpretación nietzscheana de Gracián en los términos de esa filosofía vitalista propia del sur de Europa. Nuestro objetivo último será perfilar la manera como ese *escepticismo cristiano* que Nietzsche creyó ver en Gracián se encuentra en la raíz de importantes conceptos nietzscheanos como los de *jovialidad* y *espíritu libre*, referidos ambos al segundo periodo de su obra, también conocido como *periodo positivista* (*Humano demasiado humano, Aurora* y *La gaya ciencia)*[1]. Durante todo este recorrido me apoyaré sobre todo en el *Oráculo manual y arte de prudencia* de Gracián, por ser el texto que conoció Nietzsche.

## Nietzsche y el Siglo de Oro español

El interés de Nietzsche por la cultura hispánica, que no queremos exagerar pero tampoco desatender, se nos presenta estrechamente ligado a la positiva valoración de la cultura mediterránea como un reducto del espíritu primitivo de los griegos, festivo y doliente, es decir, trágico. Su fascinación por el país llegó a su punto álgido en 1881 en Génova, tras escuchar la *Carmen* de Bizet. Aquella ópera,

[1] A pesar de que el título castellano para *Die fröhliche Wissenschaft* siempre ha sido *La gaya ciencia*, la traducción de *fröhliche* como jovial resulta más satisfactoria, lo que ha llevado a uno de los versionistas más recientes, Germán Cano, a dar la obra como *La ciencia jovial*. Esta lección evita, además, la confusión con la expresión tradicional hispánica de *gaya ciencia* o *gay saber* en referencia al arte poético.

junto con sus veranos en Sorrento, terminó por operar en el filósofo un cambio radical de perspectiva estética y filosófica: todo lo que había representado Wagner en su primera etapa pasaron a representarlo las culturas mediterráneas en el llamado *periodo positivista*. Nietzsche se sintió fascinado por la alianza que *Carmen* presentaba entre el deseo de amar y el deseo de destruir. El filósofo lo proclamó con singular entusiasmo en *El caso Wagner*:

> ¡Por fin, el amor, el amor que ha vuelto a traducirse al lenguaje de la *naturaleza*! ¡*No* el amor a una «virgen superior»! ¡Ningún sentimentalismo a lo Senta! ¡Sino el amor como f*atum*, como fatalidad, cínico, inocente, cruel —y, precisamente por ello, todo él naturaleza! ¡El amor, la guerra es uno de sus medios, su fundamento es el *odio a muerte* entre los sexos! —No conozco ningún caso en que lo que constituye la esencia del amor se exprese de manera tan estricta, se convierta en una formula tan terrible, como en el último grito de don José con el que acaba la obra. (Nietzsche, 2003: 192)

El éxito de Bizet en *Carmen* es, según Nietzsche, que sabe devolver el amor al terreno primario del deseo irracional desenfrenado, el deseo dionisíaco. No vemos en esta ópera el amor mojigato y melodramático de Ibsen, sino el torrente de la pasión que desborda al hombre, lo domina y lo hace confundir a Eros con Thánatos. España, al igual que Italia, estaba para Nietzsche encinta de lo dionisíaco. El filósofo valoraba de forma muy especial el carácter español, por la forma de vida mediterránea, mucho más parecida a la de la antigüedad clásica (Nietzsche, 2010a: 750).

Tal llegó a ser su aprecio por el ser español, en contraste con el alemán, que aceptó las apreciaciones, ciertamente racistas, de Juan Huarte de San Juan, médico y filósofo español del siglo XVI, sobre el *húmedo cerebro* germánico (2007a: 477) y declaró que quisiera ser español antes que alemán: «No valoro desmedidamente la suerte de haber nacido entre los alemanes, y consideraría la vida con más satisfacción si fuese español» (2007a: 517). En una famosa carta de 1888 a Heinrich Köselitz, Nietzsche llega a afirmar que ha escuchado *Carmen* cuatro veces, y que la música le ha producido sensaciones de enorme plenitud, una aurora [*Morgen*], dice, de ideas resueltas (2010b: 100). Tan grande llegó a ser la obsesión con la gitana andaluza que excitó en Nietzsche fervientes deseos de visitar nuestro país, como le confesaría a Köselitz en otra carta de 1881: «Para mí, esta obra hace que valga la pena un viaje a España —¡una obra meridional en el más alto grado!— No se ría,

viejo amigo, no es fácil que mi "gusto" se equivoque tanto.— Con afectuosa gratitud. Entretanto, he estado bastante enfermo, pero bien gracias a *Carmen*» (2010b: 171). Nadie, que sepamos, se ha puesto hasta ahora en valor los varios momentos del periodo comprendido entre la primavera y el otoño de 1883 en los que Nietzsche se planteó muy seriamente trasladarse a vivir a algún punto de la costa española. El destino que más tomó en consideración fue Barcelona: la palabra «Barcellona» o «Barcelona» está documentada en media decena de cartas del año 83 en las que informa a su círculo cercano de esta intención. Una carta a Köselitz del 17 de abril demuestra que el filósofo incluso se había informado sobre cómo trasladarse a la ciudad condal:

> Entretanto, ambos tenemos buenos motivos para *esperar*: y en cuanto a mí, más probablemente en Barcelona que en Basilea. En Barcelona se me promete cielo sereno y vientos sobre todo del norte; pero la última novedad es que Génova ha establecido una conexión semanal directa con B<arcelona> —una consecuencia de la línea ferroviaria del San Gotardo— por lo que Barcelona (cerca de 30 horas de viaje) pasa a estar tan cerca como Nápoles. (2010b: 345)

La otra opción barajada por Nietzsche fue Murcia, tal como le explicitó a Paul Lanzky en una carta de octubre de ese mismo año: «Venga conmigo a Murcia o Barcelona: ¡220 días al año sin nubes!» (2010b: 413). El clima soleado de todo el Levante español tentó a Nietzsche, que lo soñó como si se tratara de la culminación de una promesa iniciada siete años antes en las laderas del Vesubio. El reciente libro de Paolo D'Iorio, *El viaje de Nietzsche a Sorrento* (2016), ha revitalizado y actualizado un tema de capital importancia para comprender la constitución del pensamiento nietzscheano que ha resultado muchas veces desatendido. Nos referimos al ya citado descubrimiento de la cultura mediterránea por parte de Nietzsche a partir de su viaje a Italia en el otoño de 1876.

Además, desde 2003 los especialistas tienen acceso al volumen *Nietzsches persönlische Bibliotek*, de D'Iorio y Campioni, que nos ha permitido reconstruir el abanico de lecturas españolas que realizó el filósofo de Röcken. Además de quince vólumenes de Séneca, a quien el filósofo había llamado «torero de la virtud» en el *Crepúsculo de los ídolos* (1982: 91), Nietzsche poseía un volumen con la traducción que Schopenhauer había realizado del *Oráculo manual* de Baltasar Gracián y, naturalmente, una edición de la *Carmen* de Merimée. No aparecen en el libro de D'Iorio

y Campioni, y tampoco en el catálogo manuscrito de Rudolf Steiner en que se basa algunos volúmenes que a ciencia cierta Nietzsche manejó. Por ejemplo, por una carta enviada a su madre el 15 de agosto de 1859, sabemos que solicitó como regalo de cumpleaños la edición de Tieck de *Don Quijote de la Mancha* (2005: 104). En un fragmento póstumo de 1876 Nietzsche afirma que *le leyeron* «*El príncipe constante* de Calderón en traducción de Schlegel» (Nietzsche, 2008: 346), y sabemos, porque la cita, que también leyó *La vida es sueño*. Conoció a Lope de Vega, probablemente a través de las traducciones de Dohrn, *Spanischen Dramen*, aparecidas entre 1841 y 1844. Leyó, al menos, *Lo cierto por lo dudoso*, dado que en un fragmento póstumo de 1873 cita explícitamente un verso de esta obra en español: «Defienda me Dios de my» [en español en el original] (2007a: 507). También le impactó mucho, pues lo citó en dos ocasiones, otro verso que Lope puso en boca del viejo Belardo en la comedia *¡Si no vieran las mujeres!*: «Yo me sucedo a mí mismo». El autor español más sorprendente que nos encontramos en la biblioteca nietzscheana es el asturiano José de Caveda (1796-1882) (D'Iorio & Campioni, 2003: 168), cuyo tratado de arquitectura le interesó por las referencias a la España árabe.

En lo que respecta a Cervantes, Nietzsche había leído el *Quijote* con tan solo quince años, y produjo en él una fascinación tal que, siendo ya profesor, firmó una carta dirigida a Sophie Ritschl con el pseudónimo de «Don Quixote aus Basel» [«Don Quijote de Basilea»] (Nietzsche, 2007b: 118; Santiago Romero 2019). A la altura de *La genealogía de la moral* emplearía el episodio en la corte de los duques como un ejemplo privilegiado de su teoría de la crueldad festiva. Sin embargo, Nietzsche se distanció del espíritu *contrarreformista* y fanático que creyó ver en el *Quijote*, y por ello llegó a calificar el texto como «uno de los libros más nocivos» (2008: 129). Igualmente ambigua es la opinión de Nietzsche sobre Calderón. En la segunda parte de *Humano, demasiado humano*, el dramaturgo es incluido por Nietzsche entre las cimas de la cultura europea, junto con Homero, Sófocles, Teócrito, Racine y Goethe (2007c: 60). Sin embargo, en la primera parte del mismo libro había tachado de «inaguantable» el «cristianismo superlativo» mostrado en *La vida es sueño*:

> El cristianismo había ciertamente dicho: todo hombre es engendrado y nace en pecado, y en el inaguantable cristianismo superlativo de Calderón este pensamiento aún se anudó y enlazó de modo que aventuró la paradoja más absurda que existe en el conocido verso: el delito mayor / del hombre es haber nacido. (Nietzsche, 2001: 114)

Como pasa siempre con este filósofo, la contradicción no debe entenderse como una disyuntiva, sino como diversidad coexistente. Calderón es, para él, un cristiano inaguantable y también una cima de la cultura universal.

## «¡Nietzsche español!»: una larga tradición desde el comparatismo formal

En 1903 José Martínez Ruiz Azorín publicó en *El Globo* un famoso artículo en dos partes llamado «Nietzsche español. Una conjetura». En él formuló por primera vez la hipótesis de que el pensamiento y el estilo de Gracián fueron esenciales para Nietzsche y que la figura de Schopenhauer trianguló esa relación a través de su traducción del *Oráculo* publicada en 1862 (pero terminada hacia 1832), *Das Handorakel und Kunst der Weltklugheit*. Desde entonces fueron muchos los que estuvieron prestos a señalar afinidades difusas y deudas perceptibles pero inconcretables entre el autor del *Zaratustra* y el *Oráculo* o El *Criticón* —estas últimas imposibles desde el punto de vista filológico pues Nietzsche no dispuso de una traducción de esta obra—. La relación Nietzsche Gracián se concretó muchas veces a través de muestras formidables del llamado *impresionismo crítico*: vagas alusiones al estilo elíptico en común, al empleo del aforismo, etc. Y no se trata de impresiones falsas, pues hay muchos aforismos nietzscheanos que podrían pasar por gracianescos incluso para los duchos en la materia: «Dañar con lo que mejor se tiene» (*La gaya ciencia,* aforismo 28), «Pregunta y respuesta» (*La gaya ciencia,* aforismo 147), «Seguir y proceder» (*La gaya ciencia,* aforismo 181), «¡Gran hombre !» (*La gaya ciencia,* aforismo 208), «Espíritu y carácter» (*La gaya ciencia,* aforismo 235), etc. Pero estos aromas de afinidad distan mucho de concretarse en una influencia. Por ello ha existido desde hace mucho una parte de los intérpretes que se ha dedicado a templar gaitas con respecto a esta vinculación, aduciendo siempre las inmensas diferencias que se dan entre ambos autores —que son, evidentemente, innegables— y que las concomitancias son solo vagas, difusas y, en todo caso, estrictamente formales. Casi siempre, este tipo de comparativas del disenso finiquitan con un saldo negativo para nuestro jesuita, pues no pocas veces se ha dicho que, frente a la gran filosofía de Nietzsche, empleada en los grandes temas, la de Gracián es una filosofía propedéutica, práctica, de la pequeñez. Esta perspectiva ignora, en cambio, que precisamente esos aspectos —el formal y el de una filosofía antimetafísica, ocupada en *las cosas*— son precisamente los que más pudieron llamar la atención de Nietzsche cuando se topó con Gracián. El empleo del aforismo, y de su particular estilo conceptual, elíptico, críptico y sincopado no es una cuestión de exorno floral, sino absolutamente

axial para Nietzsche, quien se inclinó por ese estilo como una toma de posición filosófica, que rompía con la tradición alemana que identificaba filosofía con tratadística y ensayo. La apuesta por lo fragmentario, lo enigmático, poético e incluso contradictorio no es una apostura literaria, sino una decisión filosófica. En Gracián y en Nietzsche la apuesta formal constituye el discurso no solo en su externalidad, sino en su profundidad. Y en cuanto a la *filosofía de las pequeñas cosas*, tanto más puede decirse. Como ha señalado oportunamente Muñoz Fernández (2010), esta es la filosofía humanista propia de la Europa meridional (Montaigne, Pascal, Gracián), opuesta al racionalismo norteño, que hallaría a su más fiel heredera en la *Lebensphilosophie* de Schlegel, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson o, más tarde, Ortega y María Zambrano. Si por algo se caracterizó Nietzsche en su relación con la historia de la filosofía fue, precisamente, por rehuir los grandes sistemas y, en cambio, poner el acento en los filósofos preplatónicos, los helenísticos y los renacentistas, que destacaron por construir sabidurías menos ambiciosas, pero también menos metafísicas y dogmáticas, y más fragmentarias, ligeras, vitales y prácticas.

La literatura sobre las relaciones entre Nietzsche y Gracián es hoy vasta, siendo los ensayos de Boullier de 1926 y de Rouveyre de 1927 un punto de partida inexcusable, seguidos por los de Neumeister (1993) y Jiménez Moreno (1993), que supusieron una aproximación rigurosa y estilométrica al asunto. Bouillier fue, con todo, el primero en acotar el ámbito de la influencia —se circunscribe al *Oráculo*, pues Nietzsche no leyó *El Criticón*— y en establecer un corpus limitado de aforismos en los que la relación formal con Gracián es palpable. Este trabajo, encomiable en tantos sentidos, adolecía de una cierta inconsistencia material, tal vez por las traducciones francesas que Bouillier pudo haber manejado. La relación formal debe, más bien, establecerse cotejando el original alemán de Nietzsche con la traducción alemana de Schopenhauer. Nuestro reciente trabajo (Santiago Romero, 2017) emprendió esa tarea y restringió la vinculación formal a unos pocos ejemplos en los que puede constatarse una derivación texto-a-texto entre el original nietzscheano y la traducción alemana del *Oráculo* (Fig. 1)

Cuestión muy distinta es la de la herencia intangible, la que tiene que ver con el pensamiento y la deuda conceptual y temática que Gracián pudo contraer con Nietzsche. Para explorar esa herencia no hay mejor manera de proceder que acercándonos a las propias citas que hizo el filósofo alemán de nuestro jesuita, muchas de ellas en cartas y anotaciones privadas que hoy conocemos como los *Fragmentos póstumos* nietzscheanos —*Nachlass*—:

«Gracián muestra en sus experiencias de la vida una sabiduría [*Weisheit*] e inteligencia [*Klugheit*] con las que hoy no se puede comparar nada. Nosotros somos ciertamente los observadores microscópicos de lo real, nuestras novelas saben ver (Balzac, Dickens), nadie sabe exigir ni explicar» Fragmento póstumo 30 [34] de 1873.

El estoicismo no habría sido posible en absoluto en un mundo moralmente ilustrado - Cualquier sentencia de B. Gracián, de La Rochefoucauld o de Pascal tiene EN SU CONTRA todo el gusto griego". «Impresión general: una cierta *superficialidad* psicológica (frente a Shakespeare, Dante y Goethe; frente a los franceses de Montaigne a Balzac, frente a Gracián (la Skepsis cristiana) [*die christliche Scepsis*], frente a los italianos, Jacob Burckhardt: incluso los indios son más profundos en el análisis del hombre doliente)». Fragmento póstumo 8 [15] de 1883

«¡Qué asombro me produce Marco Aurelio, y Gracián!» Fragmento póstumo 12 [191] de 1881.

«Séneca, culminación de la mendacidad moral antigua [*antiken moralischen Verlogenheit*] -un español lleno de dignidad [*ein würdevoller Spanier*], como Gracián - - - »- Fragmento póstumo 25 [347] de 1884.

«Con respecto a B[altasar] Grazian [sic], pienso igual que usted: Europa no ha producido nada más fino y complicado (¡en el moralismo!). De todos modos, en comparación con mi *Zaratustra*, parece rococó y exquisitamente cargado de volutas - ¿Usted qué piensa de ello?» Carta a Köselitz [536] de 1884.

| Nietzsche | Gracián/Schopenhauer |
|---|---|
| **Conocer nuestras circunstancias**<br>**Seine Umstände kennen** | Tener tanteada su fortuna<br>Sein Glück erwogen haben |
| | Conocer su estrella<br>Seinen Glückstern kennen |
| **No tener nada en común**<br>**Nichts gemein haben** | En nada vulgar<br>In nichts gemein |
| **Aplicación y genio**<br>**Fleiss und Genie** | Aplicación y Minerva<br>Fleiss und Talent |

Fig. 1. Tabla comparativa de aforismos nietzscheanos con la traducción schopenhaueriana de Gracián (Santiago Romero, 2017: 307).

Como vemos, y frente a buena parte de las interpretaciones dominantes, para Nietzsche Gracián no era un estoico al uso, sino que lo sitúa más bien *frente* a la Stoa, con mayor penetración psicológica, es decir, con una mejor comprensión del ser humano. Sobre esta cuestión es importante volver a traer a colación un fragmento póstumo del otoño de 1887 de Nietzsche titulado «Los grandes filósofos morales. La moralidad como fatalidad de los filósofos hasta el momento». En él, Nietzsche clasifica a los filósofos morales en cuatro grupos, pero no incorpora a Gracián en el grupo donde predominan los estoicos («Platón, Epicteto, Epicuro, Séneca, Marco Aurelio»), sino en el de filósofos morales modernos: «B. Gracián. Maquiavelo. Galiani. Montaigne. Pascal» (2006: 238). Maquiavelo y Montaigne comparten con Gracián el escepticismo y el sentido utilitario de la moral, y otro tanto podría aducirse sobre Galiani y sobre Pascal, defensor de un pragmatismo cristiano con evidentes tintes utilitarios[2]. Así pues, Gracián está situado, dentro del esquema nietzscheano, en un territorio de frontera entre estoicos y escépticos, aunque sin duda es esta última vertiente la que más le interesó al pensador de Röcken,

[2] Montaigne es uno de los *nouveaux pyrrhoniens* de los que más se ocupa Popkin en su clásico estudio sobre el escepticismo en la filosofía moderna (198: 82 y ss.). Maquiavelo, Gracián y Galiani, en cambio, son ignorados en este manual básico, mientras que Pascal es reiteradamente caracterizado por Popkin como un antipirrónico (1983: 253;). Basten estas notas breves para ponderar las fluctuaciones que, a lo largo de los siglos, se han producido y producen en lo relativo a la categoría de los *escépticos*.

que afirmó en *El saber jovial* que «los grandes espíritus son escépticos» (2011: 117) y establecería, en *Humano demasiado humano*, una clara dicotomía entre los escépticos y los convencidos, para señalar que «Las convicciones son enemigos de la verdad más poderosos que las mentiras» (2001: 483). Por eso, tematizar en qué consistió la lectura escéptica de Gracián acometida por Nietzsche es una tarea de la que me ocuparé en el último apartado de este trabajo.

## Dos espíritus libres, joviales, escépticos

La consideración de Gracián como un escéptico cristiano no podemos decir que sea genuinamente nietzscheana, aunque Nietzsche fue sin duda uno de los primeros en plantear esta interpretación de la obra gracianesca al referirse al autor barroco como «la Skepsis cristiana». Esta línea hermenéutica adolece de no pocos problemas que quiero, al menos, esbozar.

Es muy poco probable, por un lado, que Gracián se tuviera a sí mismo por un escéptico. Lo más seguro es que ese calificativo, a él y a cualquier intelectual de su tiempo, le hubiera parecido un insulto. Si hubiéramos tenido oportunidad de preguntarle a él o a sus coetáneos —por ejemplo al censor fray Gabriel Hernández, catedrático de teología en Huesca, que no vio en el *Óraculo* «cosa contra nuestra Santa Fe»—, posiblemente hubieran insertado a nuestro jesuita en la misma línea del senequismo cristiano español a la que pueden adscribirse tantos humanistas, desde Fernando de Rojas a Quevedo. Y es Séneca y la tradición estoica la que con mayor encono es citada en el *Oráculo* —recordemos la alusión al «ayo imaginario de Séneca» en el realce 50, sin ir más lejos—, y sin duda cabe una hermenéutica de la producción gracianesca en clave puramente senequista. Por otro lado, la mala prensa de la que han gozado, desde Platón, todas las escuelas filosóficas relativistas, y la furibunda ira con la que la Iglesia las persiguió —pensemos en el cierre de la Academia platónica en el siglo VI, tras su giro escéptico con Arcesilao y Carnéades— invita a pensar que no es posible situar a nuestro jesuita aragonés, que sin duda fue cristiano y creyente, en el bando de los escépticos. No podemos obviar, en todo caso, el renacimiento de los argumentos escépticos en el contexto de la Reforma (Popkin, 1983: 15), que en todo caso se produce a través de la vertiente

pirrónica y no de la académica, pues son los textos de Sexto Empírico los que vuelven a ponerse en circulación (Popkin, 1983: 17)[3].

Aunque sería largo entrar en el discernimiento de esta cuestión, abocetaremos dos argumentos que nos ayudan a entender la lectura nietzscheana de Gracián. Por un lado, la escéptica, la estoica y aun la epicúrea, son actitudes filosóficas grecorromanas o helenísticas con multitud de puntos en común, sobre todo en lo referido a sus objetivos, como la imperturbabilidad del alma (ἀταραξία) y la prudencia (Φρόνησις), términos técnicos que las tres escuelas emplean indistintamente. Por tanto, no es ni mucho menos inusual la presencia de un cierto sincretismo en el que sobre la base estoica —que es, de las tres, la filosofía *fuerte* en el sentido tradicional— se intercalen elementos de otro cuño. Solo hay que pensar en el más que irónico senequismo de la vieja Celestina para ver cómo una matriz de pensamiento estoico puede dar cabida, en ese caso, al epicureísmo o, como en el caso de Gracián, al escepticismo. En segundo lugar, a veces nos encontramos en la crítica con un cierto reduccionismo a la hora de pensar el rico fenómeno escéptico. Se tiende, desde ese lugar, a identificarlo indefectiblemente con el escepticismo de la *akatalexía*, es decir, el de la imposibilidad de todo conocimiento: el escepticismo del Οὐκ εἶναί φησιν οὐδέν de Gorgias, del «nada existe», que es también el de los filósofos de la tercera Academia y los llamados *cirenaicos* (Teodoro el ateo, Hegesias, etc.). Es ese un escepticismo radical y, por ende, dogmático y contradictorio, pues partiendo del imperativo de no dogmatizar cae en el dogma de la inexistencia. Pero el escepticismo moderado, el de Pirrón y Sexto Empírico, preconiza no la inexistencia o la incognoscibilidad sino la ἐποχή o suspensión del juicio. Un escepticismo que pone en cuarentena cualquier pretensión universalizadora y se interroga profundamente por la apertura dialéctica de la realidad para, como señala Salvador Mas Torres, «purgar la vida de cualquier compromiso cognitivo» (2003: 236). Es este un escepticismo distinto, que representa mejor el propio nombre de la escuela, derivado del verbo σκέπτομαι, mirar con profundidad, y que no encarna tanto una doctrina cuanto una *actitud* del cognoscente: la actitud de la puesta en cuestión a través de un movimiento de oposición argumental, la famosa *dynamis antithetiké*. Todo esto —mirar con profundidad, reducción y puesta en suspensión, movimiento dialéctico— suena mucho más a Gracián que el *nada existe* gorgiano.

[3] La diferencia fundamental entre la escuela de Pirrón y la de los neoacadémicos siempre ha operado como un vector esencial del análisis de la tradición escéptica, pero después del fundamental estudio de Chiesara (2007) ha quedado aún más patente, si cabe, que es una escisión que siempre debe tenerse en mente.

Y tiene, por lo demás, un inherente sesgo jovial, pues hace de la escéptica una actitud pragmática y esencialmente eudemonista. En palabras de Chiesara:

> El fondo eudemonístico, y por tanto pragmático, en que se movían les impidió tomar en seria consideración la hipótesis de la no existencia del mundo exterior, a no ser como problema puramente teórico, por tanto irrelevante, pero de todos modos evitando pronunciarse sobre él. (2007: 15)

¿Qué elementos escépticos pudo detectar Nietzsche en nuestro autor? En muchas ocasiones la crítica, especialmente aquella que se acercó a Gracián desde la filosofía, ha insistido en una serie de rasgos generales compatibles con un cierto talante escéptico: una inesperada —y por cierto muy moderna— pulsión materialista, una moral eminentemente pragmática y utilitaria —la del «hazer y hazer parecer» del realce 130 del *Oráculo*—, una visión antropológica que presenta claras coincidencias con Hobbes y una concepción de lo religioso que encuentra resonancias en algunos de los pensadores más insignes de la Modernidad, como Espinosa y Pascal. Todo ello es importante, entre otras cosas porque nos ayuda a situar a Gracián dentro del contexto de la filosofía barroca europea y no en una posición insignificante dentro de ella, sino, muy al contrario, y al igual que Juan de Mariana, como un pensador de extraordinaria originalidad y relevancia, que se anticipa a muchas ideas que con el tiempo cristalizaron en el amplio horizonte de la *Aufklärung*.

Pero yendo a lo más concreto —y con ello me refiero a descender al texto que leyó Nietzsche—, los rasgos más nítidamente escépticos que el filósofo de Röcken pudo encontrar en el *Oráculo* se sintetizan en una serie de síntomas que anuncian una cierta quiebra o resquebrajamiento de valores dogmáticos, o más bien, de la confianza en el fundamento metafísico de dichos valores. Esto entreabre la puerta a un modelo constructivista de moral que anticipa en cierto sentido la ética autónoma kantiana, pues Gracián a) insiste machaconamente en la autolegislación del sujeto, b) minusvalora la providencia frente a la decisión personal, c) considera la exclusión de Dios como fundamento de la conducta moral —el famoso y enigmático «hay que procurar los medios humanos como si no hubiera divinos» del realce 251— y d) auspicia la sustitución del temor de Dios por el temor de sí (§8 y 50). A este modelo anti heterónomo de ley ética se añaden otros elementos claramente disonantes con la ortodoxia moral tridentina, como e) el evidente desprecio de la piedad y el sacrificio —«No ser malo de puro bueno» (§266), «No perecer de desdicha ajena (§285)»—, f) la valoración de las apariencias frente a la absolutización

de lo suprasensible —«Las cosas no passan por lo que son, sino por lo que parecen», dice en el realce 99, mientras que en el 130 sentencia que «lo que no se ve es como si no fuesse»—, g) un cierto elogio de la mentira o de la dimensión oblicua y plural de la verdad —«Sin mentir, no decir todas las verdades» (§181), «Saber jugar a la verdad» (§210)— y finalmente h) una actitud filosófica netamente vitalista que parece fiar pocas esperanzas a la vida futura y se obceca en el disfrute de la presente —«Saberse escusar pesares» (§64), «No vivir a prisa» (§174)—.

En opinión de Boullier (1991: 24) el aforismo nietzscheano al que debemos acudir para entender por qué tematizó a Gracián como «la Skepsis cristiana» es el 122 de *La gaya ciencia*, «El escepticismo moral en el cristianismo» [*Die moralische Skepsis im Christenthum*]. En mi trabajo de 2017 puse en cuestión ese supuesto vínculo con el texto póstumo sobre Gracián señalando que el aforismo de *La gaya ciencia* se refiere al escepticismo que el dogmatismo cristiano había introducido con respecto al concepto clásico de virtud, y no con respecto a la propia moral cristiana, que es lo que a todas luces vio Nietzsche en Gracián. Aunque mantengo el argumento que esgrimí entonces, pienso que desestimamos con demasiada ligereza la importancia de este aforismo nietzscheano para comprender la lectura que el filósofo realizó del autor español, por lo que quisiera detenerme en él antes de proseguir. Efectivamente, en el citado aforismo Nietzsche pone en valor la capacidad que tuvo el cristianismo para horadar el concepto grecolatino de virtud introduciendo en él toda clase de dudas y precauciones:

> El cristianismo ha efectuado una gran contribución a la Ilustración: enseñó el escepticismo moral de un modo muy penetrante y eficaz: acusando, amargando, pero con incansable paciencia y finura: aniquiló en todas y cada una de las personas la fe en sus «virtudes»: hizo desaparecer para siempre de la tierra aquellos grandes virtuosos que no escaseaban en la Antigüedad. (Nietzsche, 2011: 182)

Pero lo que viene a continuación, un aspecto a menudo desatendido por el criticismo precedente, es crucial. Señala Nietzsche que con ese proceso escéptico de demolición de la virtud clásica el cristianismo patentó, digamos, un método de puesta en cuestión de los valores morales. Se trata de una «clave secreta de interpretación» [*geheimer Einblicke und Ueberblicke*] que, posteriormente, se pudo aplicar al propio cristianismo:

> Al cabo, hemos terminado aplicando ese mismo escepticismo también a todos los estados y procesos *religiosos*, como el pecado, el arrepentimiento, la gracia y la santificación, y hemos dejado al gusano horadar tan bien que ahora al leer todos los libros cristianos tenemos la misma sensación de sutil superioridad y penetración. (2011: 182)

Aunque no creo que Nietzsche considerase a Gracián artífice de tal demolición del dogmatismo moral cristiano —el de Röcken siempre defendió la *originalidad* y *primacía* de su propia obra en este punto—, no hay duda de que lo consideró uno de los precursores de la gran crisis moral que él vino a consumar. No en vano, algunos de los elementos expresamente señalados por el filósofo, como el arrepentimiento, la providencia y el sacrificio cristianos son abiertamente cuestionados por Gracián en el *Oráculo*, en algunos realces que solo pueden parangonarse, en su época, con la demoledora parte IV de la *Ética* de Espinosa, texto con el que el *Oráculo* guarda no pocos parecidos[4].

Para Nietzsche, las consecuencias de este proceso de demolición de los valores morales cristianos —proceso que constituye, en sí mismo, la *muerte de Dios*— deriva, por un lado, en una profunda responsabilidad —qué hacer ahora, con las ruinas de ese descalabro— y una inmensa alegría festiva porque el hombre vuelve a estar situado, como en Grecia, a las riendas del carro de su historia. Esa dualidad gravedad-alegría es uno de los núcleos más proteicos de lo que el filósofo dio en llamar *jovialidad*, concepto que a veces es aludido con el término *Heiterkeit* ['serenidad'], en otras con el de *Erheiterung* ['diversión'] y, en mucha menor medida, el esperable *Fröhlichkeit*, que es el empleado en el título de la obra. Se han dado muchas vueltas al significado de esta serena alegría festiva tan hondamente concienciada de su responsabilidad histórica, esa *jovialidad* en que queda el espíritu tras constatar la quiebra del sistema de valores construido sobre la idea del Dios judeocristiano. Recientemente María Paz González [2019] ha vuelto sobre este concepto y se ha dado de bruces nuevamente con Gracián, en un trabajo que ha dado hondura a lo que yo simplemente insinué en mi artículo de hace cuatro años, a saber, que en la jovialidad científica de Nietzsche se concitan elementos gracianescos:

[4] Nuevamente es obligado citar las páginas que Popkin dedica a la tensión que se da en Espinosa entre dogmatismo y escepticismo [1983: 340 y ss.], pues responde a una dinámica que fácilmente podríamos emparentar con su contemporáneo Gracián —no olvidemos que el holandés conservaba un ejemplar en español de *El Criticón* en su biblioteca—.

un irónico desengaño que no es incompatible con el amor por la vida ni con la filantropía, una incansable actitud revisora y cuestionadora del dogma, un enconado pragmatismo constructivista e intersubjetivo, y un profundo deseo de festejar la centralidad del ser humano a través del libre ejercicio de sus facultades intelectivas. Naturalmente, la ciencia jovial nietzscheana tiene implicaciones que no alcanzaron a postularse en el arte de la prudencia de Gracián, pero cada vez quedan menos dudas de la importancia del autor barroco a la hora de elaborar el concepto de *jovialidad*. Y por ende, existe una fina conexión entre las categorías de sabio que ejercen ambos programas: el héroe de Gracián y el espíritu libre nietzscheano —término que aglutina de forma embrionaria lo que más adelante denominaría ultrahombre[5]—. Ambos, espíritu libre y héroe gracianesco, son de aquellos que «viven solo para el conocimiento», y que aúnan la triple condición de sabios —conocedores de la prudencia y la serenidad—, sanos —por su prístina consideración del cuerpo, lo fisiológico y de todo aquello que siglos después Ricoeur llamaría el *cuidado de sí*— y santos, en un sentido que incluso en Gracián está revestido de pocas connotaciones religiosas, pues santo es, en definitiva, quien practica la virtud en todas sus dimensiones, también las más pragmáticas y escépticas, como recuerda el realce final del *Oráculo*:

> Es la virtud cadena de todas las perfecciones, centro de las felicidades. Ella haze un sugeto prudente, atento, sagaz, cuerdo, sabio, valeroso, reportado, entero, feliz, plausible, verdadero y universal Héroe. Tres eses hazen dichoso: santo, sano y sabio. La virtud es el Sol del mundo menor, y tiene por emisferio la buena conciencia; es tan hermosa, que se lleva la gracia de Dios y de las gentes. (Gracián, 2009: 260)

A modo de conclusión, podríamos señalar tres cuestiones que me parecen fundamentales. La primera, que a día de hoy contamos con datos suficientes como para afirmar que la conexión de Nietzsche y Gracián reúne todos los elementos para ser considerada una relación plenamente intertextual, ciñéndonos tanto a los criterios restrictivos de Genette como a los más laxos de Claudio Guillén o Samoyault. Todo lo que en época de Azorín era impresionismo crítico basado en sensaciones y

[5] También en este caso preferimos *ultrahombre* como traducción más ajustada de *Übermensch* que la tradicional voz *superhombre*, que no recoge el verdadero sentido del prefijo *über-*, 'más allá de', 'ulterior'. La voz *ultrahombre* va ganando cada vez un consenso mayor en la crítica nietzscheana hispánica.

geniales intuiciones lectoras puede someterse hoy a verificación formal, estilométrica y conceptual. En segundo lugar, nos creemos en condiciones de afirmar la trascendencia que tuvo la lectura del *Oráculo manual y arte de prudencia* en la conformación de la filosofía moral de Nietzsche, desde *La gaya ciencia* al *Zaratustra* y *La genealogía de la moral*. Y podemos afirmarlo no solo porque el propio pensador lo dijera —recordemos que consideraba a Gracián *lo más fino* en materia moral que Europa había producido antes de que él mismo escribiera el *Zaratustra*—, sino porque podemos encontrar conexiones profundas de índole filosófica entre ambos autores. Nietzsche, que casi parafrasearía la IV parte de la *Ética* espinosiana en el tratado segundo de *La genealogía*, empleó a Gracián como hipotexto continuo de *La gaya ciencia*, y no solo como referente estilístico, que también, sino en la conformación de los términos de *ciencia jovial* y *espíritu libre*, de innegable productividad en su pensamiento de madurez.

En definitiva, lo que muchos consideraron una mera deuda estilística se va presentando ante nosotros como una profunda alianza de pensamiento. Considerar que la vinculación de Gracián y Nietzsche es superflua porque esta se entrevea, sobre todo, en aspectos formales de la escritura supone no entender a dos autores que también tenían en común una particularísima concepción del estilo, que no solo es *expresión del contenido* sino *contenido en sí mismo*. El estilo o, mejor, la aspiración común a eso que Nietzsche llamara *el Gran Estilo*, en ambos, es una declaración de intenciones y una puesta en escena del pensamiento. No es un vehículo para la filosofía: el estilo, en Nietzsche y en Gracián, *es filosofía*.

## Obras citadas


Azorín, *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, Madrid, Narcea, 1972.

Bouillier, Victor, *Baltasar Gracián y Nietzsche*, trad. de A. Moraleja, en *Cuaderno Gris* 2, 1991 [1926] págs. 22-38.

Chiesara, Maria Lorenza, *Historia del escepticismo griego*, Madrid, Siruela, 2007.

D'Iorio, Paolo, *El viaje de Nietzsche a Sorrento. Una travesía crucial hacia el espíritu libre*, Barcelona, Gedisa, 2016.

D'Iorio, Paolo & Campioni, Giulio, *Nietzsches persönliche Bibliothek*, Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter, 2003

Espinosa, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico*, trad. Vidal Peña, 2019 [1987].

González, María Paz, «Horizonte epistemológico del término ciencia jovial en Nietzsche. Precomprensión de la obra a partir del título», *Acheronta. Revista de Investigaciones en Filosofía,* 4, 2019, págs. 96-116.

Gracián, Baltasar, *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. de Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 2009 [1995].

Jiménez Moreno, Luis, «Presencia de Baltasar Gracián en filósofos alemanes. Schopenhauer y Nietzsche», en *Anthropos: Boletín de información y documentación,* 37 (Extra), 1993, págs. 125-139.

Mas Torres, Salvador, *Historia de la filosofía antigua. Grecia y el helenismo,* Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003.

Muñoz Fernández, A., «Un punto de encuentro entre las tradiciones filosóficas alemana y española: el concepto de "Lebensphilosophie" y de "(racio)vitalismo"», *Cuadernos de Filología Alemana*, 2, 2010, págs. 267-276.

Neumeister, Sebastian «Baltasar Gracián en Alemania», en *Aragón. Interculturalidad y compromiso*, ed. de R. Sevilla & J. Tudela Aranda, Bad Honnef, Horlemann, 2008, págs. 260-269.

Nietzsche, Friedrich, *El crepúsculo de los ídolos*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1982.

—, *Humano, demasiado humano* I, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2001.

—, *El caso Wagner*, en *Escritos sobre Wagner*, trad. de Joan B. Llinares, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

—, *Correspondencia* I (junio 1850-abril 1869), trad. de Luis Enrique de Santiago Guervós, Madrid, Trotta, 2005.

—, *Fragmentos póstumos. Volumen IV (1885-1889)*, trad. de Juan Luis Vermal y Juan B. Llinares, 2006.

—, *Fragmentos póstumos. Volumen I (1869-1874)*, trad. de Luis Enrique de Santiago Guervós, 2007a.

—, *Correspondencia* II (abril 1869-diciembre 1874), trad. de Luis Enrique de Santiago Guervós, Madrid, Trotta, 2007b.

—, *Humano, demasiado humano* II, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2007c.

—, *Fragmentos póstumos. Volumen II (1875-1882)*, trad. de Manuel Barrios & Jaime Aspiunza, 2008.

—, *Fragmentos póstumos. Volumen III (1882-1885)*, trad. de Diego Sánchez Meca & Jesús Conill, 2010a.

—, *Correspondencia* IV (enero 1880-diciembre 1884), trad. de Luis Enrique de Santiago Guervós, Madrid, Trotta, 2010b.

—, *La gaya ciencia*, Madrid, Edaf, 2011.

POPKIN, Richard H., *La historia del escepticismo desde Erasmo hasta Spinoza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

ROUVEYRE, André, *El español Baltasar Gracián y Federico Nietzsche. Con dos apéndices de Víctor Bouillier*, Madrid, Ediciones Biblos, 1927.

SANTIAGO ROMERO, Sergio, «Arte para ser dichoso. La jovialidad científica de Baltasar Gracián y su relación con Nietzsche», *Logos: revista de lingüística, filosofía y literatura*, 27.2, 2017, págs. 302-318.

—, «Don Quijote de Basilea: la lectura nietzscheana de Cervantes», *Revista de Hispanismo Filosófico*, 24, 2019, págs. 33-44.

# RESEÑAS

ALCALÁ GALÁN, Mercedes, *«Con esta carga nacemos las mujeres»: discursos sobre el cuerpo femenino en la España de Cervantes*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2022. ISBN: 978-84-9192-255-1 (Iberoamericana) / 978-3-96869-237-1 (Vervuert). 366 págs.

Adrián J. SÁEZ
Università Ca' Foscari Venezia (Italia)
adrianj.saez@unive.it

Mucho mejor que cualquiera de los libros plúmbeos del Sacromonte y casi como un nuevo manuscrito arábigo, el estudio de Alcalá-Galán se presenta como un hallazgo de los buenos dentro del panorama crítico cervantino por la original perspectiva adoptada y el buen juicio general, que le permiten ofrecer continuos comentarios valiosísimos. Aunque podría parecer otro acercamiento feminista *à la mode*, en realidad Alcalá Galán presenta un estudio tan iluminador como sugestivo, que —según se repite varias veces— trata de rescatar «una historia que no ha sido apenas contada» (pág. 13) a partir de silencios («lo que no aparece…», pág. 22): más en detalle, la lupa crítica se centra en la visión y representación del cuerpo femenino y su sexualidad en el Siglo de Oro en general y en Cervantes en particular, que vale como excepción a la misoginia reinante por su tratamiento crítico y humano del tema, con lo que logra ofrecer un retrato de la subjetividad femenina en contraste con los presupuestos tradicionales.

Si bien la inspiración del estudio procede de *La tía fingida*, una novelita atribuida a Cervantes tan sencilla como truculenta sobre la que se dan apostillas muy jugosas, el libro se centra en seis temas interconectados sobre la mujer en su tiempo: luego de la introducción, Alcalá Galán examina la violencia sexual (cap. 1), la infertilidad y su tratamiento médico (cap. 2), el papel y la presencia de la madre en la ficción (caps. 3-4), las nodrizas y el abandono infantil (cap. 5) y la crianza con sus matices (cap. 6). Para abordar todas estas cuestiones, Alcalá Galán echa mano de

una amplia y variada cantera de textos y tratados (científicos, legales, morales, etc.) con los que reconstruye el panorama de cada asunto como base para el análisis detenido de cinco textos cervantinos (*La ilustre fregona* y *La fuerza de la sangre*, parte del segundo *Quijote*, un lance del *Persiles* y *La señora Cornelia*), más algún otro que se precisarán en un momento. De entrada, hay que destacar la perfecta coherencia del estudio, con constantes conexiones y referencias internas que enriquecen cada capítulo, sobre todo a partir de la entrada en escena de la maternidad, que se revisa primero de forma panorámica (cap. 3) para seguidamente pasar a la exploración de tres casos concretos y peliagudos (caps. 4-6). A su vez, cada una de estas secciones se subdivide en diferentes epígrafes que acaso se podrían haber incluido en el índice, tanto para dar cuenta de la amplitud de argumentos examinados como para facilitar las consultas posteriores.

El arranque del libro da la tónica de todo el trabajo, con una aguda combinación de recurso al arte coetáneo, materiales interdisciplinares y nuevas lecturas de los textos cervantinos. Tal y como adelantaba, Alcalá Galán dedica su primera cala al tratamiento de la violencia sexual, para lo que comienza recordando la historia clásica de Lucrecia, la representación artística de la violación y la evolución —con el radical giro cristiano— en el paradigma narrativo del estupro para pasar al comentario de *La ilustre fregona* como ejemplo del cuestionamiento de la culpa y la tragedia de la honra, la historia de Dorotea (*Quijote*, I, 28-45) por la parte de los problemáticos matrimonios secretos y *La fuerza de la sangre* como fotografía en negativo del sufrimiento de la dama forzada, más un breve apunte sobre el trágico lance de doña Rodríguez en el *Quijote* (II, 48). En este y en el resto de asedios se pueden enumerar aciertos en cascada, por lo que basta aplaudir la nota sobre el *voyeurismo* de la aparición de Dorotea y su plasmación iconográfica en relación con la historia bíblica de Susana y los viejos (págs. 68-75), la comparación entre los distintos casos (págs. 80-81) que da inicio al diálogo interno del libro o la revisión del teórico *happy ending* de *La fuerza de la sangre* (págs. 82-83). Tal vez al caso de los casamientos secretos y su prohibición conciliar (págs. 66-68 y 83-84) se podría anotar el hiato entre realidad histórica e interés literario, ya que la condena oficial no acaba con la vida ficcional de estos sucesos precisamente porque son —como diría el otro— «casos de honra» que «mueven con fuerza a toda gente», cuestión que recuerda sagazmente Usunáriz («El matrimonio como ejercicio de libertad en la España del Siglo de Oro», en *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico (siglos XVI y XVII)*, coord. de I. Arellano y J. M. Usunáriz, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2005, págs. 167-186).

Con otra imagen como apertura, Alcalá Galán se atreve a delinear con mucho acierto una nueva visión de la duquesa, una figura algo antipática que suele quedar arrinconada por la crítica pese a tratarse de «uno de los personajes más importantes» del segundo *Quijote* (pág. 89). Para esta defensa e ilustración de la duquesa se parte de un detalle médico: las «dos fuentes que tiene en las piernas» (II, 48), que —según se explica— se refieren a una práctica médica contra la infertilidad, con lo que se revela un problema de aúpa para una dama cortesana en el marco del «acoso reproductor» (pág. 103) de la época. Este detalle aparentemente baladí no solo supera al valor cosmético del tratamiento y explica la reacción furibunda de la duquesa contra la dueña chismosa que revela su intimidad a don Quijote, sino especialmente la situación de extrema debilidad del personaje y su intensa dedicación al ocio cortesano que —a modo de compensación— realiza como «una especie de Sherezade» (pág. 108) para contentar a su esposo en su particular «Disneylandia siglodorista» (pág. 91). Muy valioso es el deslinde entre las figuras femeninas utópicas del primer *Quijote* frente a las mujeres «ceñidas a la servidumbre de la realidad» de la segunda (págs. 107-108) y la atención a los sentidos (págs. 118-121).

En una aproximación más panorámica, Alcalá Galán principia su mirada a las madres cervantinas con un vistazo a la teoría médica del momento sobre el parto con todos sus tabúes, tras lo que bosqueja una clasificación de cinco tipos de madres cervantinas: 1) enajenadas o traumáticas (Leocadia en *La fuerza de la sangre*, Feliciana de la Voz en el *Persiles*), 2) madres sin voz (Leonora en *El celoso extremeño* o la esposa del Caballero del Verde Gabán), 3) madres vicarias (*La gitanilla*, *La española inglesa*, el *Coloquio de los perros* o *La tía fingida*), 4) madres anónimas muertas en el trance (Marcela, Clara y Leandra en el *Quijote*) y 5) madres que desaparecen en el texto (Ana Félix y otras). En general, la madre se considera una «figura tan omnipresente como desatendida», con una función secundaria que se manifiesta «de forma elusiva y casi incómoda» (págs. 133 y 135), porque —de acuerdo con una sencilla «regla no escrita de la ficción» (pág. 139)— las mujeres resultan interesantes hasta el matrimonio; esto es, mientras son capaces de crear tensión erótica en la historia, con la impactante salvedad de las adúlteras y las casadas acosadas (Camila en *El curioso impertinente* y Leonora en *El celoso extremeño*). En este sentido, Cervantes tiende a cuestionar el casamiento como fin ideal con una larga serie de matrimonios fallidos de la novelita al entremés, que conecta directamente con su usual representación conflictiva de la maternidad, caracterizada por la «ruptura entre la cultura y la biología» (pág. 158). Entre otras muchas virtudes, este examen brilla por su minuciosidad y atiende tanto a los casos de madres normales (Teresa

Panza y la Ricla del *Persiles*, pág. 159), los cuatro partos de la obra cervantina (*La fuerza de la sangre*, *La ilustre fregona*, *La señora Cornelia* y el *Persiles*) y el «repertorio de padres relativamente poco autoritarios» (pág. 160) que podría dar pie a reflexiones de mayor enjundia.

De la mano, Alcalá Galán prosigue con el examen del episodio de Feliciana de la Voz en el *Persiles* (III, 2-5), a todas luces uno de los personajes más enigmáticos e interesantes de la novela del adiós de Cervantes: con más fuerza que en otros ejemplos, se trata de un caso de madre recién parida que posee tanto elementos marianos de apariencia prodigiosa como signos problemáticos de una maternidad frustrada. En esta pormenorizada revisión de un lance complejo como pocos, Alcalá Galán da cuenta de la organización narrativa en tres fases, la tensión entre infamia y rechazo, el valor del abandono, de la peregrinación a la Virgen de Guadalupe y la misa de parida, y el sentido de la oración en octavas (III, 5), para la que se propone una lectura contextual marcada por la centralidad del cuerpo de la madre que redondea la habitual interpretación milagrosa, ya que puede verse como una suerte de «teología íntima» (pág. 221). Amén de otras ideas, considero valiosa la etiqueta de «nodriza colectiva» (pág. 202) para la escuadra de peregrinos y la categoría de «personajes espejo» (poliédricos y contradictorios, págs. 221-224), que explica la sorprendente mirada afectuosa y comprensiva de Feliciana de la Voz pese a sus transgresiones: de este modo, vale como reflejo de «la estrechez afectiva impuesta a las mujeres» (pág. 224) frente al matrimonio y la modernidad.

Aunque puede parecer algo «suelto o pegadizo», el estudio de la crianza, la lactancia, las nodrizas y el abandono infantil constituyen un paso más en la amplia exploración de Alcalá Galán sobre la maternidad en el Siglo de Oro. Si digo que este capítulo puede resultar más intercalado es porque se dedica completamente a las ideas sobre la lactancia materna a través de casos y tratados oportunos, con pequeñas calas en *Día y noche de Madrid* de Francisco de Santos (págs. 261-262) y *Pedro de Urdemalas* y *La tía fingida* y *El prevenido engañado* de Zayas (págs. 267-268). Antes y después se entra en el debate sobre la crianza y la «industria de la lactancia» (pág. 231), con el resumen de los postulados de médicos y moralistas, que —entre ataque y ataque— dan cuenta de una tensión irresoluble entre la presión reproductora y la delegación en las amas de cría, con diferencias entre los distintos estamentos sociales. Más o menos postizo, se trata de un debate apasionante que Alcalá Galán extiende hasta el siglo XVIII y perfila con el escandaloso asunto del abandono de niños (sean «echados» o «expuestos»): si Cervantes se pierde de vista por un momento, se trata un pórtico pintiparado para volver a él.

Así, la última entrega de este libro se presenta a modo de aplicación práctica de la teoría sobre la crianza con el estudio de *La señora Cornelia*, que muestra un caso de «maternidad interrumpida y enajenada» para progresivamente explorar los problemas de la lactancia (calostro, delegación, etc.) con algunos toques religiosos dentro de «un relato optimista y banal», «un aparente cuento de hadas» en el que se juega con «las trampas de la narración» (págs. 302-303), de modo que nada es lo que parece. Muy interesante es el análisis del *unreliable narrator* y sus contradicciones (págs. 305-309), tanto como el valor de talismán de las joyas (págs. 321-323) o la función del retrato de la dama (pág. 324), que acaso podría derivar en mayores consideraciones artísticas. A falta de una conclusión como Dios manda, el final de la entrega sobre *La señora Cornelia* resume algunos de los puntos centrales del libro (págs. 330-334 y especialmente 334-336): la fragilidad de los personajes femeninos, la tensión entre deseo ideal y rechazo, y la obsesión por el cuerpo y la visualidad, con Cervantes como «una gozosa anomalía» (pág. 336).

Dentro del rigor debido, la bibliografía tiene su parte de «librillo de cada maestrillo» y el trabajo de Alcalá Galán brilla —como se ha dicho— por la riqueza de los materiales consultados. Sin embargo, se echa en falta la consulta de la serie de trabajos de W. Aichinger y su equipo de la Universidad de Viena sobre el parto: por ejemplo, «Childbirth rhythms and childbirth ritual in Early Modern Spain, together with some comments on the virtues of midwives» (*Hipogrifo: revista de literatura y cultural del Siglo de Oro*, 6.1, 2018, págs. 391-415), «El Siglo de Oro de la comadre testimonios de Inés de Ayala» (*Memoria y civilización: anuario de historia*, 21, 2018, págs. 583-602), «*Dar tiempo al tiempo*: Embarazo, legitimidad y calendarios femeninos en Calderón y en la sociedad del Siglo de Oro» (*Bulletin of the Comediantes*, 72.2, 2020, págs. 93-115), ya que cita algunos estudios de E. Bergman, E. García Santo-Tomás y J. M.ª Usunáriz. Por lo demás, en el apunte sobre *La mayor confusión* de Pérez de Montalbán y la extravagante situación de transgresión se podría recordar el encontronazo con la censura que comenta Á. Morales Tenorio («Censura y novela corta en el Siglo de Oro: el caso de *La mayor confusión* de Pérez de Montalbán», en *Nuevos caminos del hispanismo: Actas del XVI Congreso de la AIH (París, 9-13 julio 2007)*, coord. de P. Civil y F. Crémoux, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010, vol. 2, s. p.), pero en general —se ve— es poca cosa.

Tal vez se podrían evitar algunos apuntes sobre la sensibilidad actual y una mínima concesión al psicoanálisis, pero en general este trabajo es un compendio

maravilloso de aciertos e intuiciones, con muchas invitaciones para calas posteriores tanto en Cervantes (sobre la figura del padre, algunos retratos, etc.) como en otros ingenios. En suma, se trata de un estudio dulce y útil, de los que da gusto leer porque se aprende en cada página: con erudición muy variopinta y muy buen criterio, Alcalá Galán ha quitado por lo menos buena parte de la «carga» de las mujeres cervantinas y las ha situado en su lugar de espejos y reflejos de excepción del universo cultural del Siglo de Oro. En palabras de Cervantes, es un libro «que en la invención excede / a muchos».

GERBER, Clea, *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el* Quijote *de Cervantes*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2018. ISBN: 978-84-16978-67-0. 316 págs.

Linda CAMPBELL VÖGTLI
Université de Neuchâtel (Suiza)
linda.campbell@unine.ch

Quien se haya sumergido en las aventuras del más famoso de los manchegos y de su fiel escudero sabrá a ciencia cierta que cada página recorrida da fe de una pluma única en su género, que no deja de sorprender y cuya fama no ha sufrido el desgaste del tiempo. Así, una obra de la importancia del *Quijote* ha sido y sigue siendo fuente de numerosas e inagotables investigaciones. Entre los diversos estudios cervantistas que se han publicado en los últimos años existen aquellos que, por su íntima relación con el texto, su lectura cercana y la pasión que se percibe en el riguroso trabajo teórico y de interpretación, nos mueven a captar la obra desde una nueva perspectiva. El libro de la investigadora argentina Clea Gerber, *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el* Quijote *de Cervantes*, ganador del premio José María Casasayas en 2017, que aquí reseñamos, es uno de ellos. Compuesto de siete capítulos (de los cuales nos abocaremos a referir la parte introductoria y los apartados específicamente analíticos), este amplio trabajo de investigación examina una cuestión que ha sido poco considerada, a saber, el universo de la filiación humana y literaria en las dos partes del *Quijote*, y aporta nuevas luces sobre los cambios que opera Cervantes, a nivel de la técnica narrativa, en la secuela de 1615 tras la emergencia, en 1614, del *Quijote* apócrifo de Avellaneda.

Gerber dedica el primer capítulo de su libro a una extensa y muy bien detallada introducción en donde presenta el enfoque de su investigación y expone su hipótesis. Las diversas imágenes esgrimidas por el autor alcalaíno en las dos partes del *Quijote*, y que giran en torno a los conceptos de paternidad, genealogía y reproducción, sirven de hilo conductor a la estudiosa para poner en relación la gestación y reproducción biológica, tanto en sus dimensiones metafóricas como físicas, y la reflexión sobre la poética cervantina (aspecto que aporta originalidad a este trabajo

ya que, como lo expresa la autora, la faceta de la reproducción no ha sido lo bastante destacada por los estudios cervantistas). Partiendo de la idea que plantea el narrador del prólogo del *Quijote* de 1605 en donde declara que «cada cosa engendra su semejante», Gerber considera diferentes posibilidades de acercamiento del campo semántico de los cuerpos humanos con los cuerpos textuales, procedimiento que permite poner de relieve la importancia del libro como objeto y como *corpus* en una obra donde el libro se confunde a menudo con el protagonista. En este sentido, resulta muy a propósito la manera en que Gerber contextualiza, por un lado, los problemas contemporáneos del Siglo de Oro relativos a la importancia del linaje y, por otro lado, la cuestión que ocupa (y preocupa) a Cervantes sobre los progresos de la imprenta. Este último asunto, en particular, llevará al autor a replantearse la manera de concebir el "plagio" de la continuación alógrafa de Avellaneda y, por consiguiente, darle un rumbo diferente a la secuela de 1615. De este modo, Gerber sostiene que el *Quijote* deconstruye, ya desde el prólogo de 1605, el tópico de la fecundidad asociada a la creación artística y efectúa un "desvío", a diferentes niveles, con miras a crear, y consolidar, una familia textual cuyo origen no reside en la fertilidad sino más bien en una «poética de lo estéril».

Precisamente, el segundo capítulo encadena con un minucioso estudio del prólogo del *Quijote* de 1605 que se presenta como un terreno sumamente propicio al análisis (hecho que no sorprende a los lectores familiarizados con los prólogos cervantinos) y que forma parte del *corpus* textual del proyecto quijotesco. Rico en imágenes que convergen hacia la temática principal de la investigación, es decir, la cuestión de la paternidad, la genealogía y la reproducción, el paratexto de 1605 revela elementos clave que Gerber, con acertada reflexión, examina y enlaza de tal manera que los nexos entre autor, libro y protagonista aparecen de forma muy clara. La disección del prólogo, y de los versos paródico-laudatorios que le siguen, se divide en tres ejes. Para empezar, la metáfora del parto fallido remite a una primera paradoja: la de la gestación de una obra que, por no «contravenir al orden de naturaleza», se desvía precisamente de ese orden y da a luz a un vástago con características novedosas y originales desde una simiente no apta para la reproducción. Ha sido, pues, necesario alterar ese orden biológico al efectuar un proceso de transformación en el orden de la creación literaria. Luego, sigue otra paradoja, y otra transformación, esta vez al nivel de la paternidad: un padre estéril que se convierte en "padrastro" y así se distancia de su creación a fin de justificar una «paternidad desviada» contribuyendo a desvanecer la figura de autor y, por ende, de autoridad. Finalmente, se pone de relieve la figura del hijo y la ambigüedad de su

rol, pues se confunden el *Quijote* como libro y don Quijote como personaje. Se subraya con ese acercamiento el vínculo entre el cuerpo humano y el cuerpo textual pues ambas entidades (libro y personaje) sufren transformaciones a lo largo de la diégesis.

Una vez puesto en claro el plan prologal, el tercer capítulo aborda, en su densidad, el texto del *Quijote* de 1605. La autora comienza esta nueva sección haciendo hincapié en la importancia de la poética prologal, analizada en el capítulo anterior, para entender la construcción del cuerpo textual cervantino de 1605, en donde se encuentra una fuerte carga metapoética (al igual que en la secuela de 1615, por cierto). Así, se infiere que el *Quijote* es una obra que nos cuenta su propia gestación y, a falta de un padre, como anuncia el prólogo, es el mismo libro que va a producir sus «hijos textuales» a fin de constituir un *corpus*. Para demostrarlo, Gerber hace un recorrido por la trama, partiendo de los vínculos existentes entre cuerpos humanos y textuales. De dicho recorrido se destaca la «coordenada mortuoria» que se ajusta con una de las claves de la estética cervantina: la necesidad de morir de forma física para nacer de manera simbólica. En este sentido, se subraya, mediante un sustancial análisis del campo semántico relativo a la genealogía, el contraste entre la ausencia de fenómenos biológicos de reproducción, como los nacimientos o las relaciones paterno-filiales (la carencia de un padre y de un hijo en el protagonista es un claro ejemplo) y, por el contrario, la abundancia de «partos de la imaginación» que remite, una vez más, a lo que se venía anunciando en el prólogo. Asimismo, este capítulo se detiene en los diferentes "cortes" ubicados en lugares estratégicos de la estructura del texto (el escrutinio, la suspensión de la batalla con el vizcaíno, el desvío por Sierra Morena, entre otros) que muestran distintos pasajes en los que se logra crear un puente entre los cuerpos humanos y los cuerpos textuales. Otro elemento de interés que surge en este apartado es el de la metaficción como recurso que sustenta la tesis de las paternidades textuales. En ese marco la investigadora se centra en las distintas figuras de autores en el interior de la misma narración y a su vez las distingue para destacar la oposición entre oralidad y escritura, mecanismo que contribuye a resaltar la idea de desvío, de marginalidad y de carencia que, tal y como como sugiere el prólogo, caracteriza el universo de lo escrito.

Siguiendo el hilo conductor que encauza este estudio, el cuarto capítulo se ocupa de examinar la «herencia espuria» del *Quijote*, en otros términos, la continuación alógrafa de 1614 escrita por Alonso Fernández de Avellaneda, cuya

identidad permanece rodeada de misterio a pesar de las numerosas hipótesis elaboradas por la crítica al respecto. Amén de obedecer a un principio cronológico (año de publicación), la *dispositio* de este apartado, ubicado entre el análisis de los dos *Quijotes* cervantinos, es una brillante estrategia por parte de la autora pues permite, por una parte, mantener la mirada puesta sobre la cohesión de lo que se ha venido anunciando en el programa prologal respecto de la construcción de una familia textual. Por otra parte, el análisis de la continuación alógrafa en este punto contribuye a preparar al lector a comprender mejor los diferentes cambios, expuestos en el capítulo siguiente, que Cervantes opera en la poética de su *Quijote* de 1615 como réplica al continuador y su afán de construir una familia textual quijotesca. Luego de un completo y provechoso panorama por donde se recorre la opinión de la crítica sobre el valor literario del libro y las diferentes hipótesis en cuanto a la identidad del continuador, Gerber examina los vínculos entre cuerpos y textos para demostrar hasta qué punto uno y otro escritor se distancian desde la perspectiva estético-ideológica. De esta manera, subraya los elementos ausentes en Avellaneda respecto de Cervantes, por ejemplo: personajes con matices, hibridez genérica, discusiones en torno a la literatura, metaficción, movilidad, noción de desvío, transformación del protagonista, figuras de escritor, entre otros. En cambio, Gerber destaca la locura bufonesca de don Quijote y su dimensión moralizante, así como también «la voluntad de fijar e inmovilizar los cuerpos humanos y textuales» privilegiando el control sobre el orden físico en detrimento del orden simbólico y sin la posibilidad de dar lugar a las reproducciones textuales que pueblan el *Quijote* cervantino.

Como es de esperar, con el análisis del *Quijote* de 1615 en el quinto capítulo culmina esta investigación que ha ido trazando desde el prólogo y la primera parte de 1605, pasando por la continuación alógrafa de Avellaneda, la manera en que la poética del autor alcalaíno fue construyendo una familia textual alrededor de las nociones de paternidad, genealogía y reproducción. La autora toma como punto inicial de este extenso apartado (procedimiento que también utiliza en los capítulos dedicados a la primera parte del *Quijote*) el paratexto de 1615 para demostrar por medio de una minuciosa observación de este el impacto que tuvo en la poética cervantina la publicación en 1614 del libro de Avellaneda. A tal punto que Cervantes tiene que reapropiarse de su personaje, que muy a su pesar se le había ido de las manos en la segunda parte apócrifa, otorgándose la potestad de decidir acerca de su muerte. Así, en este prólogo, Avellaneda y su obra "espuria" se convierten en protagonistas, acusados de haber cometido no solamente un robo pecuniario sino también un robo literario, lo que pone de relieve la necesidad de Cervantes de dejar

en claro y de forma pública, aunque paradójicamente con un texto ficcional en donde el lector se convierte en un personaje cómplice del narrador, las cuestiones de autoría en un periodo crucial en el que los progresos de la imprenta dan lugar a la reproducción de textos sin control, a semejanza del texto apócrifo. Cabe notar, además, sobre la noción de hurto que saca a la luz el prólogo, el óptimo análisis que hace la autora de los cuentecillos de locos y perros, reflexión que contribuye a llamar la atención sobre la participación del lector y cómo se puede considerar que a este también se le ha robado, de cierta manera, su libre albedrío. Asimismo, el examen de los cuentos de "hinchaperros" refleja la desmesura de Avellaneda en cuestiones estéticas. Otro punto clave que aborda este capítulo es el del anclaje del texto de 1615 en el de 1605 a través de la intensificación de la metaficción, mecanismo que logra, por un lado, dar vida a la primera parte dentro de la segunda, con miras a arraigar los dos textos dentro de un mismo árbol genealógico. Por otro lado, contribuye a identificar la obra de Avellaneda (que aparece más bien como un objeto inerte) como un texto ajeno a esa familia. Precisamente, las relaciones de familia se afianzan en la secuela cervantina, y en particular los lazos paterno-filiales, como lo demuestra la autora al pasar revista de los casos de la familia Panza, de don Diego de Miranda y su hijo, de la dueña Rodríguez y su hija, o del morisco Ricote y su hija, por citar algunos. Si en 1605 Cervantes optaba por una difuminación de la paternidad, biológica y textual, en 1615 se afanará por poner en evidencia estos binomios, «una vuelta de tuerca sobre la cuestión de desvío», en términos de Gerber. Así, Cervantes marca una clara distancia con la secuela alógrafa, tanto en cuestiones estéticas como en cuestiones ideológicas. Debemos señalar también el notable análisis que hace la estudiosa del "inmovilismo" de la escritura del primo humanista, asemejado a la estética de Avellaneda y en nítido contraste con el don transformativo de la poética cervantina. En efecto, tal y como como plantea la autora mediante un apreciable estudio del campo semántico de la resurrección y de las imágenes que le acompañan en el texto de 1615, Cervantes renueva, o mejor dicho resucita, elementos de la tradición literaria y da a luz una obra original que no ha perdido un ápice de su vigor aun cuatro siglos más tarde.

En conclusión, el libro de Clea Gerber nos ofrece un completo, útil, ameno, interesante y muy bien estructurado estudio (aunque el capítulo dedicado al *Quijote* de 1615, por su densidad y por las numerosas imágenes manejadas hubiera merecido la misma división que el *Quijote* de 1605, es decir dos capítulos separando paratexto y texto, en lugar de uno muy extenso). El recorrido por el universo estético cervantino que propone la filóloga argentina mantiene al lector —especialista

o simple apasionado— muy cerca de la vivacidad de la pluma del autor alcalaíno incitándole a experimentar e incluso a sobrepasar los límites interpretativos gracias a las claves de lectura propuestas. Desde el enfoque planteado, esta rigurosa investigación invita a preguntarnos sobre las posibilidades de explorar otros horizontes en el resto de la obra de Cervantes, a la vez que incentiva a emprender nuevos retos en el campo de los estudios áureos. En suma, un muy logrado trabajo, además de audaz por la apuesta que significa, en un ámbito ya poblado, una nueva mirada. En el caso de este libro, la mirada es de gran calidad.

SÁEZ, Adrián J., *Desde Italia con Amor. Aretino en la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2021. ISBN 978-84-9192-227-8 (Iberoamericana) / 978-3-96869-185-5 (Vervuert). 233 págs.

Alberto FADÓN DUARTE
Universidad Complutense de Madrid (España)
afadon@ucm.es

Según se lee en la introducción, *Desde Italia con Amor. Aretino en la poesía española del Siglo de Oro* constituye el libro «más italiano, 100% veneciano» (pág. 26) del profesor de la Universidad Ca' Foscari. La monografía forma parte del proyecto «Canone, poetica e pittura: Aretino nella poesia spagnola dei secoli XVI y XVII» (2018-2021) y tiene como objetivo abordar, desde la óptica de un hispanista que conoce con detalle la tradición italiana, la influencia de uno de los autores más controvertidos del Renacimiento –el polígrafo Pietro Aretino– en la poesía áurea.

El estudio se articula en torno a tres grandes capítulos centrales sumados a un apartado introductorio y una conclusión. En «El precio de la fama: introducción» se pone de manifiesto la falta de trabajos sobre la materia en el ámbito hispánico y la necesidad de acometer el asunto a través de la literatura comparada (en la línea del comparatismo hispano-italiano practicado por filólogos como Rodrigo Cacho Casal o Jesús Ponce Cárdenas). Aquí, además, se enumeran algunas de las varias presencias del escritor en la literatura del Siglo de Oro y se expone el plan de la obra: centrarse en la poesía a través de cuatro etapas que van desde el autor hasta los textos.

A continuación, el capítulo «Un amor secreto: Aretino y España» se divide en tres partes. En la primera de ellas se ofrecen unos esbozos biográficos del escritor, fijándose en su paso por diversas ciudades italianas (Arezzo, Perugia, Roma, Mantua) hasta llegar a Venecia, donde se consagra como un autor de gran popularidad y capaz de abordar todo tipo de géneros. El segundo apartado, por su parte, realiza una aproximación a la visión de España y de los españoles que poseía el literato.

Tras un primer apoyo a Francia, el curso de la historia condujo a Aretino a inclinarse por el bando hispano y por el emperador Carlos V en particular. El círculo español de Aretino no solo incluía figuras de la familia Habsurgo, sino también nobles, religiosos y diplomáticos españoles. Varios de ellos recibieron encendidos elogios del escritor, sirviéndose a veces de retratos que había pintado su amigo Tiziano.

En el último epígrafe, tomando como punto de partida las condiciones favorables para una correcta recepción de sus escritos en España, Sáez recuerda cómo el polígrafo, sin embargo, terminó por convertirse en una suerte de proscrito. A tal situación contribuyeron, entre otras cosas, las múltiples acusaciones que acumuló a lo largo de su vida, la condena póstuma de la inquisición y la inclusión de sus textos en los índices de libros prohibidos. Dadas estas circunstancias, no sorprende que de un autor tan popular en vida solo se publicase una traducción en España, el *Coloquio de las damas* de Fernán Xuárez, versión parcial del *Ragionamento della Nanna e della Antonia*.

El capítulo «El centro de la diana: la construcción de una imagen» se ocupa, siguiendo los estudios sobre *self-fashioning* desarrollados por Greenblatt, de la elaboración de un perfil autorial en Pietro Aretino. Si bien esta perspectiva no siempre ofrece resultados sugerentes, en el caso del escritor afincado en Venecia encaja como anillo al dedo a causa de su irrepetible personalidad. El tratamiento de tal materia se distribuye de nuevo en tres subapartados: la construcción de una máscara mediante el uso de nombres y apodos, el significado de las representaciones artísticas de su persona y el modelaje de una imagen a través de su obra más ambiciosa, las *Lettere*. En el primer caso, Aretino comienza utilizando su gentilicio, convirtiéndose con ello en el hijo de Arezzo por excelencia (por delante de autores como Leonardo Bruni o incluso Petrarca). Posteriormente, con su llegada a Roma, va adoptar la identidad de Pasquino, su *alter ego* satírico. Para ello, Aretino renuncia al anonimato que solían tener los pasquinates (escritos críticos depositados sobre la estatua de Pasquino) y se convierte en el principal autor de tales panfletos humorísticos. Esta máscara, que se desdobla en otras semejantes como «oráculo della verità» y «quinto evangelista», posteriormente dará lugar a algunas más serias para subrayar su función como consejero político y abogado de la religión, encarnadas en el sintagma «secretario del mondo». A juicio del filólogo, esta identidad «engarza su condición de crítico y poder oracular con el rol central que desempeña en el panorama internacional como el representante de todo y todos» (pág. 76). También merecen destacarse dos etiquetas que, principalmente, vienen de fuera: Aretino

como «flagello de' principi» (inventado por Giovanni delle Bande Nere y canonizado por Ariosto en su *Orlando*) y «divino», epíteto compartido con otros personajes destacados de la época y con un posible origen en una composición de Horacio dedicada a la poesía satírica.

El segundo apartado se fija en las cuarenta representaciones artísticas de Aretino que conservamos, elaboradas por algunos de los artistas más destacados de su tiempo (Raimondi, el Veronés y, sobre todo, Tiziano), y en la imagen que buscan configurar. A juicio del filólogo, los primeros retratos de Aretino que individualizan su perfil son el grabado de Raimondi y un retrato de Sebastiano del Piombo, aunque la representación canónica corre a cargo de dos cuadros de Tiziano pintados en 1538 y 1545. En ellos se muestra a Aretino como una figura de poder, con barba frondosa y mirada severa, cubierto de ropas suntuosas y sin símbolos que recojan sus quehaceres de literato. Adrián J. Sáez aprovecha esta sección para sugerir algunas comparaciones entre las representaciones artísticas de Aretino y la de escritores del Siglo de Oro como Lope de Vega y Quevedo. Si bien se localizan algunos puntos en común, en ningún caso alcanzan la riqueza simbólica de las del autor de *La cortigiana*.

La última sección se centra en cómo Aretino se figura a sí mismo en sus *Lettere*. Conviene recordar que estamos ante la primera obra epistolar (en seis volúmenes que incluyen casi 3300 cartas) publicada en vida del autor y pensada desde el principio para la imprenta. En toda ella domina un cierto tono de *sprezzatura* con el que Aretino se muestra como un talento natural antes que como un gran estudioso, si bien es cierto que en ellas se traza una autobiografía en la que «del gracejo inicial se pasa a una comicidad más controlada […], una mayor brusquedad del decoro y dignidad mediante el uso de sentencias y las exhibición de ingenio con los poemas intercalados» (pág. 121). Por otro lado, se recuerda el influjo que la colección pudo tener en las *Epístolas familiares* de Antonio de Guevara, tempranamente traducidas al italiano y elogiadas por el propio Aretino.

El tercer capítulo, «Una "penna di fuoco": Aretino y la poesía española», constituye, en cierto sentido, lo que pretende ser el núcleo del libro: determinar hasta qué punto cabe hablar de la influencia del escritor italiano en los poetas áureos. Subdividido en cuatro epígrafes, se aborda la presencia del italiano en las sátiras, en la épica, en los parnasos poéticos y en textos ecfrásticos. En el primer caso, el escritor interesa en su faceta de Pasquino, al que se alude en algunos fragmentos sin demasiada importancia.

En lo que atañe al Aretino épico, Sáez comienza esbozando algunas de las claves de su poética (en sus cuatro epopeyas incompletas, dos serias y dos cómicas) y, a continuación, atiende una pareja de textos hispanos: *Las lágrimas de Angélica* de Luis Barahona de Soto y el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* de Quevedo. El primero de ellos amplifica pasajes de *Le lagrime di Angelica* (1536-1538), mientras que el segundo aúna la influencia de Aretino con la de Boiardo y Ariosto.

El tercer aspecto es la posible influencia de la carta *Il sogno del Parnaso* de Aretino en la creación de catálogos encomiásticos de poetas en los que se dan cita la el humor, la reflexión metaliteraria y la autocanización del escritor que los compone. Por ejemplo, cabría postular como posibles herederos del modelo aretinesco el *Viaje de Sannio* de Cueva o *El viaje del Parnaso* de Cervantes, pues en ambos «se da un esfuerzo similar de autorrepresentación en el que ambos pretenden reivindicar su valía desde el margen» (pág. 159). En cualquier caso, no se trata de una filiación segura, pues entre otras razones Aretino no era el único modelo en este tipo de enumeraciones de hombres ilustres envueltas en un aire jocoso.

Finalmente, conectando con la relación de Aretino y las artes plásticas mencionada en el capítulo anterior, Sáez fija su atención en las variadas écfrasis que nos legó Aretino, en su mayoría incluidas en las *Lettere* y varias a propósito de algún lienzo de Tiziano. Estas composiciones funcionan como una suerte de elogio indirecto tanto del artista como del personaje retratado. En algunos casos específicos, pueden ponerse al lado de poemas españoles del mismo género, como la octava y el soneto que Diego Hurtado de Mendoza consagró a un retrato que le había pintado Tiziano y que previamente había sido evocado en un texto de Aretino. Más adelante, el filólogo también se fija en composiciones a de autores como Góngora o Quevedo con la misma temática, sin olvidarse de señalar que el modelo de Aretino pudo mezclarse con los de otros ingenios italianos como Molza o Torquato Tasso.

A la luz de todo lo expuesto, se puede concluir con el investigador que, más allá de las posibles huellas intertextuales, lo que lega Aretino a España es, sobre todo, una imagen, una manera de ser y de mostrarse ante el mundo. A diferencia de lo que ocurre con otros grandes poetas del Renacimiento italiano, «Aretino es un nombre que se conoce poco y de segunda —o tercera— mano. Se trata de una recepción mediada por la que Aretino se transmite de modo indirecto (en textos con anécdotas o semblanzas suyas» (pág. 198). Es por ello que la monografía no aporta ni puede aportar elementos imprescindibles para la comprensión de la poesía del Siglo de Oro, ni tampoco fuentes directas para demasiados versos españoles. Sin

embargo, a pesar de no resultar excesivamente reveladora en este aspecto, su punto fuerte radica en su capacidad para constituirse en una sintética, erudita y al mismo tiempo divertida introducción al controvertido escritor para el público hispano. Todo ello se logra gracias a la combinación de la bibliografía más actualizada con la atención depositada en aquellos rasgos que el escritor comparte con lo más granado de la tradición áurea. De ahora en adelante, los futuros asedios que se pregunten por las relaciones entre Aretino y España no podrán pasar por alto las doctas páginas de Adrián J. Sáez.

PALOMINO TIZADO, Natalia, ed., Vicente Espinel, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, Madrid, Sial (Prosa Barroca, 21), 2021. ISBN: 978-84-18333-64-4. CXXV+471 págs.

Juan Alfonso GUZMÁN VIEDMA
Universidad de Jaén (España)
jagv0007@red.ujaen.es

A pesar de la larga tradición editorial que la precede, la edición crítica de las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* publicada por Natalia Palomino Tizado nos ofrece el mejor cauce de lectura de este clásico aurisecular.

Sin menoscabo de la excepcional labor interpretativa llevada a cabo en el estudio introductorio de la obra, podría señalarse como principal aporte de esta edición su ejemplar trabajo de fijación textual, acompañado de un exhaustivo aparato crítico que no pasa por alto el camino planteado por Lucero Sánchez en su artículo «Relevancia ecdótica de la bibliografía textual: el caso del *Marcos de Obregón*» (2009), en el que se llamó la atención sobre las diferencias apreciables en los distintos ejemplares de la edición príncipe, fruto del proceso de impresión que afectó a determinados pliegos. En efecto, como justifica Palomino Tizado en los epígrafes «Historia del texto» y «Criterios de edición», es preciso cotejar tanto las distintas ediciones de la obra como también los diferentes testimonios de la *editio princeps*, de los que la editora maneja un total de cinco, dado que estos reflejan las intervenciones y accidentes mecánicos producidos durante el proceso de impresión, aspecto que debe tenerse en cuenta con vistas a ofrecer una edición verdaderamente crítica de la obra.

Este importante avance en el plano ecdótico convierte la edición de Palomino Tizado en la más fidedigna y rigurosa que se haya publicado hasta la fecha del *Marcos de Obregón*; de hecho, es la primera a la que cabe considerar como edición

crítica de esta obra. Pero no es únicamente la labor textual la que aporta valor a esta publicación. Palomino Tizado complementa su trabajo filológico con más de dos mil notas en las que se aclaran términos, expresiones o pasajes de difícil comprensión, a lo que se suman apuntes geográficos y sobre aspectos relevantes de la sociedad de la época que repercuten en la interpretación del texto, lo que facilita en gran medida su lectura. A esto añade una extensa introducción en la que se abordan desde una perspectiva renovada distintos temas, como la vida de Vicente Espinel, la temática de la obra y, como ya se ha mencionado, su historia textual y una explicación de los criterios empleados para la edición crítica.

Es asimismo digno de destacar el camino que Palomino Tizado traza, en el apartado introductorio «De Espinel a Cervantes: itinerarios de una emulación», entre estos dos escritores y sus personajes. No solo aborda las vicisitudes de la supuesta amistad entre Cervantes y Espinel —que, como bien apunta la editora, distaba mucho de ser completamente sincera y devino casi en competencia personal—, sino que también señala las relaciones temáticas entre el *Quijote* y el *Marcos de Obregón*, fruto quizá de la coincidencia, pero que parecen responder a una voluntad de respuesta e incluso de réplica, por parte de Espinel, a la novela del alcalaíno. Tal como indica Palomino Tizado, el asunto ha sido también abordado en su artículo «"Nunca hazañas de escuderos se escribieron". Porfía e imitación entre Cervantes y Espinel», publicado en *Anales Cervantinos* (2021), al que remito para más detalles sobre este particular.

Después del aparato crítico ubicado al término de la novela, en el apartado «*Marcos de Obregón* descanso a descanso», Palomino Tizado ofrece un resumen de cada capítulo de la obra, práctica especialmente útil cuando se trata de obras tan voluminosas, como es también el caso de la ya clásica edición preparada por Gómez Canseco del *Guzmán de Alfarache* de Alemán.

No está de más mencionar, por último, el aspecto material de la edición, que permite leer este voluminoso libro con un tamaño de letra gratamente legible y una encuadernación muy manejable.

Nos hallamos, en síntesis, ante la que, sin duda, es la edición más completa y actualizada del *Marcos de Obregón*, digno homenaje a la obra de Vicente Espinel, que procura en todo momento acercarse a la voluntad del autor mediante un excelente trabajo de fijación textual que por vez primera nos ofrece una edición crítica de esta obra.

## Obras citadas

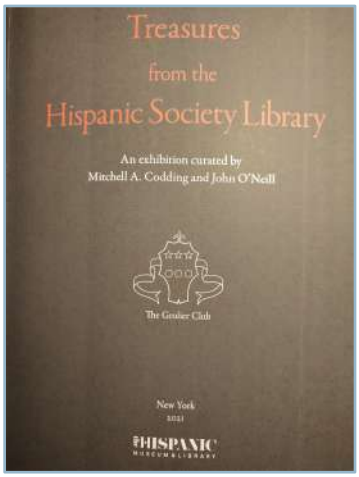
Gómez Canseco, Luis, ed., Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Real Academia Española (Biblioteca Clásica, 42), 2012.

Lucero Sánchez, Ernesto, «Relevancia ecdótica de la bibliografía textual: el caso del *Marcos de Obregón*», *Edad de Oro*, 28, 2009, págs. 143-176. [Disponible en: https://revistas.uam.es/edadoro/issue/view/edadoro2009-28/98].

Palomino Tizado, Natalia, «"Nunca hazañas de escuderos se escribieron". Porfía e imitación entre Cervantes y Espinel», *Anales cervantinos*, 53, 2021, págs. 323-346. [Disponible en: https://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/503/495].

CODDING, Mitchell A., and John O'NEILL, *Treasures from the Hispanic Society Library. An Exhibition Curated by Mitchell A. Codding and John O'Neill*, New York, The Grolier Club/The Hispanic Museum & Library, 2021. ISBN: 978-1-60583-102-2. 259 págs.

Alejandro GARCÍA-REIDY
Universidad de Salamanca (España)
alreidy@usal.es




No es frecuente encontrar entre las páginas de reseñas de una revista académica un catálogo, y mucho menos el catálogo de una exposición. Sin embargo, el presente libro merece ser conocido por un amplio número de especialistas en la literatura y sociedad hispánicas por la variedad, relevancia y, en muchos casos, excepcionalidad de los materiales que recogen sus páginas, así como por la importancia de la institución neoyorquina en la que se conservan: The Hispanic Society of America (ahora conocida como The Hispanic Museum & Library). Aquí el lector encontrará recogidos más de un centenar de manuscritos e impresos de esta biblioteca, una de las más relevantes en el mundo de los estudios hispánicos. En una época en la que estamos cada vez más acostumbrados a poder acceder a digitalizaciones de fondos históricos, a disponer de reproducción de sus manuscritos y libros raros y curiosos en nuestras pantallas, un catálogo como el presente nos recuerda la importancia del archivo o biblioteca como unidad, como colección con una historia propia, reunida en un espacio físico concreto. Dado que los fondos de la Hispanic Society todavía no están digitalizados ni es posible para todos los interesados en consultarlos tomar el metro de Nueva York para llegar a Harlem, el presente catálogo ofrece al especialista la oportunidad de hacerse una idea de algunos de los muchos tesoros bibliográficos que guarda. Incluso quienes hayan tenido la fortuna de trabajar en esta biblioteca o que hayan manejado alguno de los catálogos de sus fondos tendrán la oportunidad de descubrir piezas que desconocían y que tal vez

despierten su curiosidad, para así abrir nuevas vías de indagación. No hay nada como ojear despreocupadamente los estantes de una biblioteca —aunque sea a través de un catálogo— y dejarse sorprender por lo que uno se va encontrando.

Este es el catálogo de la exposición comisariada por Mitchell A. Codding y John O'Neill para mostrar algunas de las maravillas que conserva la biblioteca de la Hispanic Society más allá de sus muros. La exposición fue acogida por la también bibliófila institución neoyorquina de The Grolier Club entre el 29 de septiembre y el 18 de diciembre de 2021, aunque la mala suerte quiso que se viera afectada por las restricciones provocadas por la pandemia de covid-19 y hubo de pasar a un formato virtual. El catálogo comienza con un breve prefacio (págs. 9-12) de Szilvia Szmuk-Tanenbaum donde rememora su primer contacto con el rico fondo de la biblioteca de la Hispanic Society y refiere cómo se fraguó la exposición de otoño de 2021. Le sigue otro breve prólogo (págs. 15-22) a cargo de John O'Neill, responsable de la sección de manuscritos y libros antiguos de la biblioteca, en la que presenta las claves de la figura de Archer M. Huntington (1870-1955) y su creación de la Hispanic Society, con interesantes pasajes de los diarios inéditos de Huntington. Fue el heredero de un imperio de ferrocarriles y astilleros, pero sus intereses lo llevaron lejos de la actividad industrial de su padre para centrarse en los viajes, las artes y la filantropía, con la cultura hispánica como su gran pasión (llegó a preparar y publicar una edición del *Poema de Mío Cid*, su único trabajo de investigación impreso). O'Neill ofrece un panorama del proceso que llevó a Huntington a crear en 1904 una institución en Estados Unidos para dar a conocer la cultura hispánica, así como de sus principales vías de adquisición de fondos para la biblioteca —con la compra de la del marqués de Jerez de la Frontera en 1902 como un hito fundamental, así como el frecuente uso del reputado librero alemán Karl H. Hiersemann—. La fortuna de Huntington y su intensa actividad bibliófila le permitieron reunir un impresionante fondo de más de 220.000 libros y manuscritos antiguos (y otros tantos modernos), a los que hay que sumar otras muchas joyas en forma de cuadros y piezas de cerámica y orfebrería. Aunque Huntington completó la mayor parte de sus adquisiciones en la década de 1920, la institución ha seguido incorporando nuevas piezas a su biblioteca a lo largo de las décadas, de lo que da buena muestra el presente catálogo, que incluye, por ejemplo, obras adquiridas en fechas tan recientes como 2016 o 2018.

El grueso del volumen lo compone, claro está, el catálogo de la exposición, que abarca un total de 102 entradas. Todas presentan la misma estructura: los datos

bibliográficos mínimos de la pieza; su signatura en la biblioteca de la Hispanic Society; la información conocida acerca de los poseedores de la obra hasta su llegada a la Hispanic Society; la bibliografía más relevante y actualizada sobre la pieza en cuestión; un comentario de Mitchell A. Codding o John O'Neill acerca de los aspectos más notables de la pieza, que ocupa entre media página y una página y media (en algunos casos específicos, dos o más piezas se reúnen bajo un mismo comentario por la estrecha relación que existe entre ellas); y una fotografía de gran calidad de algún aspecto significativo de la obra (su portada, su encuadernación, uno de sus folios, alguna ilustración relevante, etc.). El volumen se cierra con la bibliografía citada a lo largo de las entradas y un útil índice de autores, títulos e impresores.

Las entradas están agrupadas en doce grandes bloques temáticos. El primero, «Medieval Manuscripts» (págs. 24-35), reúne seis manuscritos de época medieval. Entre ellos destaca una cesión de tierras de Alfonso VII que incluye un detallado dibujo que representa la transacción, así como una colección de documentos provenientes del cidiano monasterio de San Pedro de Cardeña. El segundo bloque, «Spanish and Portuguese Incunabila» (págs. 36-59), incluye once incunables de procedencia geográfica muy diversa (Roma, Segovia, Estrasburgo, Sevilla, Híjar, Lisboa, Zaragoza, Valencia y Burgos) relacionados con el mundo hispánico, así como un manuscrito francés del siglo XV. Esta nómina abarca desde el primer libro impreso en España con grabados (el compendio de historia *Fasciculus temporum*), uno de los más tempranos ejemplos peninsulares de texto impreso en hebreo (*Tur Yoreh de'ah*, de Jacob ben Asher), uno de los tres ejemplares conocidos de la *princeps* de *Tirant lo Blanch* y, por supuesto, la edición burgalesa de la *Comedia de Calisto y Melibea*. La presencia de un manuscrito francés del *Livre du tres cheualereux conte d'Artois et de sa femme fille du conte de Boulloigne* de mediados del siglo XV en esta sección rompe un tanto su coherencia, pese a su fecha y la conexión hispánica —parte de su acción transcurre en Castilla—. La tercera sección, «Spain of the Three Cultures» (págs. 60-71), reúne joyas tardomedievales que reflejan la diversidad religiosa peninsular de la Edad Media, tales como un fragmento de la *Torah*, una preciosa *Biblia hebrea* manuscrita, una *Biblia* que perteneció al antipapa Benedicto XIII o la única hoja conocida de la *Biblia valenciana* (es decir, la primera traducción a este idioma del texto religioso, impresa en 1478). La cuarta sección, «15th- to 17th-century *Cartas Ejecutorias*/Letters Patents: Bindings and Illuminations» (págs. 72-107), recoge dieciséis cartas ejecutorias de hidalguía, centrándose en las elaboradas encuadernaciones, ilustraciones y decoraciones de estos documentos legales. Así, esta muestra pone de relieve no solo la importancia social de

estos certificados de hidalguía, sino también cómo se refleja en sus características materiales, por ejemplo, en la calidad de algunas de sus ilustraciones. Estas abarcan temáticas sacra y profanas, y destaca, por ejemplo, un retrato de un joven Felipe IV magníficamente ejecutado.

La quinta sección, «Habsburg Spain: Charles V to Philip IV» (págs. 108-131), reúne doce piezas centradas en torno a la actividad de los monarcas hispanos. Estas incluyen varias cartas manuscritas de Carlos V a Francisco I y Enrique VIII, una hoja manuscrita de Carlos V a Felipe II con consejos de gobierno, una carta manuscrita de Felipe II a su secretario Mateo Vázquez de Leca o algunos libros de relaciones de viajes o ceremonias funerarias regias, con detalladas ilustraciones de la efímera decoración urbana erigida para estas ocasiones. La sexta sección, «Navigating the Globe» (págs. 132-139), es la más breve del catálogo, con solo cuatro mapas manuscritos, predominantemente del siglo XVI, mera muestra del riquísimo fondo cartográfico de la Hispanic Society, el cuarto en importancia del mundo en lo referente a mapas del Mediterráneo. Se trata de un grupo de materiales todavía poco aprovechado por los especialistas en literatura y sociedad del período. La séptima sección, «Golden Age Literature» (págs. 140-163), se centra en otro de los puntos destacados de esta colección neoyorquina. Sus doce impresos incluyen varias novelas de caballerías, la edición de Amberes del *Lazarillo*, y ejemplares *principes* de obras como *La Araucana*, *Os Lusiadas*, el *Quijote* o *El Buscón*.

La octava sección, «American Incunabula and Early Imprints» (págs. 164-187), ofrece doce impresos americanos, que abarcan desde inicios del siglo XVI hasta 1806, fecha del primer libro impreso en Puerto Rico (el poemario *Ocios de la juventud*, de Juan Rodríguez Calderón). Estos ejemplares incluyen el *Confesionario breve en lengua mexicana*, de Alonso de Molina, el *Vocabulario de la lengua aymara*, de Ludovico Bertonio, o la *Thomasiada*, de Diego Sáez Ovecuri, poema épico religioso que representa la obra literaria más importante de la Guatemala colonial. La novena sección, «16th-Century Mexican Indigenous Manuscripts» (págs. 188-199), presenta cuatro interesantísimos manuscritos americanos del siglo XVI, desde el *Codex Otlazpan*, un contrato de tributos que combina pictogramas del pueblo otomí con secciones en castellano, a textos religiosos en náhuatl. La décima sección, «17-th Century New Spain» (págs. 200-217), ofrece diez piezas relacionadas con el virreinato de la Nueva España: una hermosa ilustración de Luis Lagarto de la Vega, cuatro impresos vinculados a Sor Juana Inés de la Cruz, otros cuatro vinculados al cosmógrafo Carlos de Sigüenza y Góngora, y un precioso e ilustrado manuscrito del *Derrotero general del Mar del Sur*.

La undécima sección, «India, China, and the Philippines, 1600-1800» (págs. 218-227), se abre a un último espacio geográfico vinculado a las redes hispánicas imperiales, el del sureste asiático, que afortunadamente ha empezado a merecer más atención crítica en fechas recientes. Cinco son las piezas de esta sección, que incluye un ejemplo de teatro colegial jesuita (*Diálogo latino lusitano de S. Vito & Modesto*), un manuscrito de las exequias por Felipe III organizadas en Manila, con un poema en chino, o *Innocentia victrix*, impresa en Cantón con bloques xilográficos. El catálogo se cierra con una última sección, «From the New Philippines to Texas» (págs. 228-237), con cuatro piezas de los siglos XVIII-XIX asociadas al territorio de los actuales Estados Unidos: la relación impresa de una exploración que cruzó Río Grande y mapas parciales de Texas.

Este catálogo permite así a los lectores hacerse una idea de los ricos fondos de la biblioteca de la Hispanic Society y, con suerte, animarlos a bucear en ellos (las imágenes ciertamente invitan a querer explorar detalles de muchos de estos impresos y manuscritos). La pluralidad cronológica, geográfica y temática de las piezas reunidas en este catálogo reflejan la poliédrica producción textual de los reinos peninsulares medievales y, posteriormente, del imperio español transcontinental. Tienen, pues, la virtud de ofrecer una mirada amplia y variada, que cubre siglos, territorios e individuos de muy variadas características. Un catálogo de un fondo tan significativo puede así contribuir a que los especialistas descubramos alguna obra, alguna referencia, que se salga de la bibliografía más frecuentada y conduzca a nuevos derroteros. La descripción de cada pieza es uno de los puntos fuertes de este catálogo, pues ofrece una contextualización básica pero precisa y aclaradora, a la vez que incide sobre aquellos aspectos más notables o únicos de cada pieza. Es también de gran interés ir viendo las historias de transmisión de muchas de estas obras en cuanto artefactos culturales. Algunas pertenecieron a bibliotecas de individuos notables (el ya mencionado Papa Luna o el emperador Maximiliano I de México); otras denotan historias familiares (como la *Biblia hebrea*, que formó parte de la familia de Jacobo Curiel y sus descendientes durante dos siglos), azarosas (el *Diálogo latino lusitano* pasó a manos del comandante inglés Sir Richard Levison en 1602 al capturar un barco portugués procedente de Asia) o problemáticas (como libros que un día formaron parte de instituciones como la Biblioteca de Palacio o la biblioteca de La Sapienza en Roma). Nombres fundamentales en la historia moderna de la transmisión del patrimonio hispánico (todavía no tan bien conocida o

estudiada como debiera serlo), como Richard Heber, Pedro Salvá, Sir Thomas Phillips o la casas Bernard Quaritch y Sotheby's, no faltan en las genealogías de las diferentes entradas.

En definitiva, este catálogo supone un interesante pórtico al interior de la biblioteca de la Hispanic Society. Su título no engaña: sus páginas presentan verdaderos tesoros conservados en esta institución, que se organizan con una distribución clara a través de sus doce secciones. El lector interesado encontrará obras conocidas y otras novedosas, mientras que las fotografías y explicaciones elaboradas por Mitchell A. Codding y John O'Neill para cada entrada ofrecen valiosa información para empezar a adentrarse en los variados fondos de esta biblioteca, un referente ineludible para el vasto, rico y complejo patrimonio cultural hispánico.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio y Cipriano LÓPEZ LORENZO, *Lope de Vega y la canonización de san Isidro: Madrid 1622: Estudio y edición de la relación de las fiestas y de las comedias La niñez de san Isidro y La juventud de san Isidro*, Jaén, Universidad de Jaén [Biblioteca de Estudios Literarios Hispánicos: 1], 2022. ISBN: 978-84-9159-500-7. 345 págs.

Alan VELÁZQUEZ
Universidad Nacional de General Sarmiento (Argentina)
alan.emi94@hotmail.com

Abordar la lectura de dos comedias de Lope de Vega sobre la canonización de san Isidro podría parecer una tarea dificultosa para un lector no especializado en el Siglo de Oro español; sin embargo, el libro preparado por Antonio Sánchez Jiménez y Cipriano López Lorenzo demuestra lo contrario. *Lope de Vega y la canonización de San Isidro: Madrid 1622: Estudio y edición de la relación de las fiestas y de las comedias La niñez de san Isidro y La juventud de san Isidro* reúne la relación de las fiestas celebratorias por la canonización de san Isidro en 1622, encargada por la villa de Madrid a Lope, con dos de las comedias representadas durante los festejos y la primera parte del cartel de la justa poética. Estamos ante un volumen que recopila textos de diferente adscripción genérica con la finalidad de dar un panorama general sobre el evento extraordinario de las fiestas de 1622. La obra del Fénix se encuentra acompañada por un estudio introductorio exhaustivo que presenta las principales claves para entender las comedias en relación al fenómeno socio cultural del cual forman parte. En esta reseña nos gustaría detenernos principalmente en el estudio elaborado por Sánchez y López, pues consideramos que es una gran puerta de entrada a las *Relaciones* de Lope.

En «I. Introducción: la canonización de san Isidro y las fiestas de 1622» los autores determinan la importancia de las festividades para la villa de Madrid. Explican que el contexto histórico se percibía como favorable y prevalecía un tono optimista desde 1621, con el ascenso de un joven Felipe IV al trono. A esto se suman

otros «signos esperanzadores» como la visita del príncipe de Gales a Madrid en 1623, y, sobre todo, la decisión del papa Gregorio XV de canonizar a 4 santos españoles: san Isidro labrador, santa Teresa de Jesús, san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier. Según Sánchez y López: «Roma no solamente canonizaba a cuatro santos españoles, sino que uno de ellos era san Isidro, el patrono de la capital del reino y la monarquía, venerado desde tiempo inmemorial en los altares de la villa» (pág. 10). El año de 1622 es un momento significativo porque culmina un proceso de connotaciones políticas iniciado varios años antes con la instalación de la corte en Madrid en 1561: recordemos que «cuando Felipe II decidió instalarse definitivamente en el Alcázar, en 1561, Madrid no solo carecía de obispado, de título de ciudad, de representante en cortes, incluso de una verdadera estructura urbana, sino también de patrono» (pág. 11). A su vez, la centralidad del patrono labrador para Madrid se puede apreciar en la existencia de una rica tradición sobre Isidro: la figura del santo no solo se construyó aprovechando el material histórico disponible (un manuscrito del último cuarto del siglo XIII, atribuido a Juan Diácono, que traza en prosa latina la hagiografía del santo labrador), sino también sumando los relatos y saberes de la tradición oral, la adoración a objetos sagrados como el arca de Isidro con su cuerpo incorrupto o el retablo de la iglesia de San Andrés, que ilustra el milagro de los ángeles labradores.

La introducción también se detiene en la figura de fray Domingo de Mendoza y su vínculo con Lope de Vega. En 1593, al iniciar el proceso canónico de beatificación y recolección de testimonios, el fraile dominico del convento de Nuestra Señora de Atocha es quien lleva adelante la búsqueda de testimonios por los alrededores de la villa y quien proporciona sus documentos de informaciones a Lope. Por parte del poeta, es importante destacar que las dos comedias presentes en este libro no son las únicas en las que aborda la figura del santo labrador: el proyecto isidril de Lope tiene su origen en el poema heroico *Isidro*, dedicado a la villa de Madrid, y la comedia *San Isidro labrador de Madrid,* que introduce elementos que se utilizarán en las obras posteriores: el tema de la envidia, los principales milagros y la asociación de Isidro con el culto mariano. Según los autores es gracias a *Isidro* y a *San Isidro labrador de Madrid*, en los primeros años del reinado de Felipe III, que Lope había conseguido apropiarse de la temática isidril y era considerado el poeta madrileño y vate del santo por antonomasia. Este vínculo con el patrón de Madrid es uno de los aspectos que permiten entender por qué Lope recibe el encargo de organizar la justa poética por la beatificación de Isidro de 1620. Lo interesante es que este evento le permite al poeta madrileño criticar a sus rivales cultistas y afianzar

su posición. También es la primera vez que presenta poemas bajo el nombre del maestro Tomé de Burguillos, quedando así la figura asociada a lo burlesco, lo polémico y lo satírico por sus diatribas contra los poetas cultos. En síntesis: «las fiestas de 1620 fueron un gran éxito para Lope, quien consiguió presentarse en público como el gran poeta madrileño que era y quien transformó el evento en un modo de afianzar su posición en un momento clave de su carrera, asediado como estaba por el crecimiento de los cultos» (pág. 18).

La gran fiesta de 1622 en Madrid duró 8 días. La magnitud del evento fue tal que quedó registrado en diversas relaciones que describen la multitudinaria convocatoria y la diversidad de adornos fastuosos. El primer apartado del libro aporta datos contextuales para entender la importancia de este fenómeno en diferentes niveles: por un lado, la canonización de Isidro es vivida como un triunfo colectivo; por otro, como una oportunidad para Lope de afianzar su posición.

El estudio introductorio continúa con el apartado «II. Las comedias: entramado simbólico». Aquí los autores se detienen en relevar los diferentes aportes teóricos al estudio de las comedias. A grandes rasgos *La niñez de san Isidro* y *La juventud de san Isidro* han recibido poca atención crítica; las principales contribuciones se han centrado en aspectos históricos y ecdóticos. Por el lado de los historiadores se «han aclarado los detalles del proceso [de canonización] y su relación con la imagen de la ciudad» y «la investigación de archivo ha permitido identificar a los diversos participantes en los festejos». Por el lado de los filólogos «se han preocupado por fijar el texto de las comedias» y elaborar algunas ediciones críticas (pág. 21). Sobre el trabajo con las fuentes de las comedias se menciona a Fidel Fita (1886) y Borrego (2004); este último «traza la transmisión de la materia isidril desde los códices latinos medievales hasta las obras y comedias de finales del siglo XVI» (pág. 22). Asimismo, Sánchez y López destacan que el contenido de la obra es uno de los aspectos poco estudiados. Se menciona el trabajo de Cazal (2005) sobre el énfasis en la profesión de labrador del santo como rasgo distintivo de las comedias y se comenta su comparación de las tres comedias de Lope sobre Isidro, que, aunque casi idénticas en su desarrollo argumental, enfatizan diferentes aspectos. Por ejemplo, el tema de los potenciales conflictos laborales entre Isidro y su amo, Juan de Vargas, más evidentes en *San Isidro labrador de Madrid* que en *La juventud de san Isidro*. Ante todo este cuerpo crítico los autores concluyen que «el panorama es muy completo en la parte historiográfica, y algo menos en la literaria, donde todavía falta examinar el estilo de las comedias de 1622, y concretamente su

entramado simbólico» (pág. 23). Entramado simbólico que Sánchez y López se ocuparán de explicar en los apartados siguientes mediante la presentación de las obras y el comentario de escenas relevantes.

En el apartado «III. *La niñez de san Isidro*» se aborda la primera de las comedias de Lope. Los autores notan que la obra representa dos momentos significativos de la niñez de Isidro: los sucesos cercanos a su nacimiento y un momento indeterminado de su infancia. Esta selección de hechos le permitirá a Lope trazar asociaciones entre el santo labrador y el resto de figuras del panteón madrileño, es decir, la Virgen de la Almudena y Nuestra Señora de Atocha. Sin embargo, el Fénix no solo construye vínculos entre los símbolos de devoción madrileña, sino que la comedia misma encuentra su sustento en la confluencia entre subgéneros dramáticos; en *La niñez de San Isidro* (*LNSI*) conviven santos, villanos y señores en un marco de comedia hagiográfica, comedia villanesca y auto sacramental. Y es que como bien identifican Sánchez y López: «Para el Fénix debía de haber algún modo de expresar en el plano textual la paradoja de beatificar o canonizar a un humilde labrador, alguien sin ordenar, con un nivel de alfabetización elemental y con esposa e hijo» (pág. 26). A su vez, la problemática de la beatificación de un personaje rústico encuentra su concreción en el núcleo familiar de Isidro, que concentra lo villano con lo santificado y permite articular las clases sociales del drama (labradores y nobles): pues Pedro (el padre de Isidro) no solo es un labriego más, sino el mayoral de las tierras de su señor. Esta manera de caracterizar a Pedro permite entender la dinámica socioeconómica de fondo, reflejo literario de las interrelaciones sociales de un contexto barroco mucho más fluido que la rígida sociedad estamental. De esta manera, los autores destacan el rol central que juega la hibridez en la obra, pues permea tanto a la adscripción genérica del texto como al tratamiento de los personajes y sus vínculos.

Otros aspectos que se destacan como característicos de la comedia son sus anacronismos y la falta de rigor histórico. Los primeros años de la vida de Isidro transcurren «a caballo entre el reinado de Fernando I de León (1037-1065), acto primero, y Alfonso IV (1065-1109), acto segundo». Las abundantes distorsiones de la obra contribuyen a construir un pasado idealizado al omitir las alusiones a la Madrid musulmana. Para entender estas licencias sobre el tratamiento de la materia histórica, los autores proponen considerar el espacio de representación de las comedias: una plaza colindante al Palacio Real: «Ese marco a medio camino entre el corral y la sala de palacio explica en buena medida la hibridación de la que hablábamos al principio y justifica la exigencia de licencias que resultaran en

divertimento de todos» (págs. 31-32). Por lo tanto, al proyecto de dignificar al patrón de la villa de Madrid se sumaría el condicionamiento de hacerlo en un contexto que no debe descuidar el entretenimiento del público.

En la misma línea, puede pensarse la presencia de anacronismos como un guiño al espectador que busca integrar el pasado al presente del público. Frente al desafío de representar un periodo de la vida del santo labrador del cual no se sabe mucho, Lope recurriría a diferentes tipologías para rellenar los vacíos. Los ejemplos que los autores del estudio rastrean son tres: primero, la mención a la tradición de los romances cidianos; segundo, la apropiación de la cartilla escolar; tercero, la crítica a los pronósticos y almanaques. Sobre la inclusión de tipologías anacrónicas al tiempo de la vida del santo, los autores llaman la atención sobre el rol compensatorio de recurrir a productos contemporáneos para llenar el vacío de fuentes de la época del santo. La obra no solo se sirve del anacronismo para rellenar los huecos históricos, sino que también recurre a aquellas tipologías editoriales que no se encuentran vinculadas directamente a la figura de Isidro. Sánchez y López reconocen que este procedimiento aporta «un rastro sabroso de "literariedad" en la obra, la cual ayuda a descifrar un mundo "ágrafo", a reforzar la visión moralizante del relato y a dar profundidad a un texto dramático que se sabe en diálogo con otras tipologías editoriales» (pág. 32).

Complementariamente, los autores se detienen en la construcción discursiva de la abundancia y el rol que juega lo profético a lo largo de la *LNSI*. Por un lado, para trabajar la cuestión de lo copioso el estudio se detiene en la figura de Bato, el "gracioso" de la obra, quien realiza una diatriba contra los almanaques y los pronósticos (ambos elementos presentes en otras obras como *Fuenteovejuna* y la *Gatomaquia*). Sánchez y López explican la escena de la crítica a los escritos predictivos en relación a la asociación de la figura de Isidro con la fertilidad. Este último elemento se encuentra presente a lo largo de toda la obra: «se celebra no solo en el bautizo de Isidro (la escena de las torrijas y enharinamiento), sino también en el segundo acto, donde tenemos una nueva cosecha milagrosa, a Isidro repartiendo comida y, finalmente, la invitación del protagonista al convite de Cristo, en el que el pan de los labradores se torna pan eucarístico» (pág. 42). Frente a la verdadera fertilidad que va de la mano de Isidro, los almanaques serían una especie de falsa promesa de abundancia. Por otro lado, para trabajar el rol de las profecías en la obra, Sánchez y López relevan diferentes escenas que construyen la asociación entre Isidro y los signos proféticos, y que a su vez también problematizan la figura de los

buenos y los malos lectores de los anuncios. Se detienen particularmente en la escena de la exegesis del sueño de Pedro, padre de Isidro. Lo llamativo del pasaje es el hecho de que Pedro somete a debate con otros labradores los posibles significados del sueño profético. De esta manera, la obra pone en primer plano uno de los problemas que la atraviesa: los signos y sus lectores.

Por su parte, el apartado «IV. *La juventud de san Isidro*» aborda la segunda comedia representada durante la mañana de las fiestas de 1622 y mantiene una metodología similar a la utilizada para la lectura de *LNSI*, es decir, se seleccionan escenas significativas y se comenta su vínculo con el eje del discurso de la abundancia y la fertilidad. No queremos extendernos tanto en el comentario sobre este segmento, pues el trabajo realizado para *LJSI* continúa las directrices propuestas en el segmento anterior. Sin embargo, nos gustaría destacar algunas notas relevantes.

En relación al vínculo entre las dos comedias, Sánchez y López retoman la propuesta de Cazal (2005), que considera *LNSI* una obra preparatoria que define la posición laboral de Isidro y *LJSI* la pieza que tematiza los episodios más conocidos del santo: sus milagros. El suceso milagroso será un elemento con mayor presencia a lo largo del texto, pues se constituye en la herramienta para representar los fracasos de la Envidia. La inclusión de este personaje que retoma la tradición de las representaciones alegóricas también es un rasgo diferenciador de *LJSI* respecto *LNSI*. Conjuntamente con Tirso, el hijo de Bato, se construye un triángulo (Isidro-Envidia-Tirso) que reestructura las imágenes de la abundancia previamente utilizadas.

Los autores analizan el tono franciscano de la escena de Isidro alimentando a las palomas (vv. 1349-1355), para concluir que la muestra de caridad despreocupada es lo que origina el milagro de la multiplicación del trigo, hecho que provoca rabia en la Envidia (vv.1471-1481): «en *LJSI* la abundancia es un tema esencial, como en *LNSI*, pero Lope añade el personaje de la Envidia, que encarna la que provoca la prosperidad del santo». Por su parte, Tirso es otro personaje asociado a la copiosidad pero de otro tipo, casi carnavalesca se nos dice, pues muestra una preocupación constante por la comida. En su presentación, en una interpretación jocosa de los signos astrales el personaje dice haber nacido bajo un signo zodiacal del comer, por ejemplo. Según Sánchez y López, Tirso se encuentra asociado a la fertilidad humana ya que «en *LJSI* la conexión comida y progenie es obvia, pues el deseo sexual de Tirso se escenifica precisamente cuando el molino produce prodigiosas cantidades de harina» (pág. 53).

Luego de analizar la variación del discurso de la abundancia, en el apartado «1. La juventud honesta» el texto se detiene en el énfasis en la castidad y honestidad que recae sobre la pareja Isidro-María. En *LJSI* se añade como rasgo de la figura del santo la honestidad; esta característica establece una diferencia respecto *LNSI*, donde la figura del labrador se encontraba asociada a la fertilidad agrícola y humana. En la construcción del joven Isidro, Lope no menciona la descendencia del santo y subraya la continencia de los esposos. No se debe olvidar que la castidad es un rasgo fundamental porque determina la estructura de la obra: «Isidro y María llevarán esta castidad al extremo de separarse, en el segundo acto, y ello dará pie a las asechanzas de la Envidia, hasta entonces impotente» (pág. 55). Por su parte, la fertilidad humana es un elemento relegado al personaje de Tirso. El hijo del rústico Bato encarna los deseos apetitosos carnavalescos y es constante en sus intenciones de desposar a Bartola. Los críticos destacan que el mensaje entre las dos comedias sigue manteniendo su coherencia, pues en *LNSI* se explicaba que el amor carnal no es pecaminoso cuando va orientado a la reproducción (vv. 676-677); los deseos carnales se concentran en Tirso, mientras que el santo labrador sigue atrayendo la fertilidad agrícola «pero pasa castamente por encima del tema de la descendencia, pues no convendría, por motivos de decoro, enfatizar el hecho en un hombre ya adulto y casado».

El personaje de la Envidia y el problema de cómo interpretar los signos es abordado en «2. La Envidia y los signos». Los autores no comentan la cuestión por extenso: reconocen la innovación que representa la inclusión de la Envidia respecto *LNSI*, anotan que estamos ante una figura ya presente en el *Isidro* y en *San Isidro labrador de Madrid* y destacan su rol como antagonista de la comedia; recordemos que el clímax final de la obra se da con la derrota definitiva de la Envidia mediante el milagro del paso del Jarama. Sobre la cuestión de las profecías y los signos, los autores recogen los pocos ejemplos presentes (el sueño premonitorio de Iván de Vargas, los diálogos codificados de la Envidia a Tirso y de Cristo a Isidro, el soneto que tematiza la figura del crucificado como un libro en el que el labrador lee lo que debe [vv. 1595-1608]; el cierre con el falso testimonio acerca de María que retoma la cuestión del signo y sus malas lecturas) y concluyen que el tema tiene mucha menos relevancia para *LJSI*.

Hay dos conclusiones importantes que establecen Sánchez y López en el apartado «V. Conclusión: Isidro, la fecundidad y el lenguaje». El primer resultado al que arriban sostiene que entre las dos comedias se mantiene un sistema de metáforas coherentes. Así, en *LNSI* se construye una cadena de abundancia de inicio a

fin, atravesada por la fecundidad, los agüeros y el tema de la lectura; mientras que en *LJSI* se separa la fecundidad de la abundancia en los personajes de Tirso e Isidro y se le da mayor énfasis a la castidad. Los autores indican que entre las dos comedias se establece una continuidad: en la primera comedia se asienta una serie de temas (la abundancia y la profecía) y en la segunda se los orienta según las preocupaciones de Lope: «la envidia y la castidad». La segunda conclusión es que el trabajo con Isidro, un santo labrador de condición humilde, para el Fénix conlleva una reflexión sobre el lenguaje y las maneras del decir.

Sobre la edición, conviene notar que el texto preparado por Sánchez y López se basa en el ejemplar de las *Relaciones* que se conserva en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena (*38.F.57). Además, para cotejar han utilizado otros tres ejemplares: los conservados en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid (BH FLL Res.574(2)), en la Biblioteca de Catalunya de Barcelona (R(8)-8-280), y en la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma (14.32.C.8). Si bien no se extienden en un comentario extenso sobre cuestiones de ecdótica, los autores revelan haber localizado dos estados de impresión sobre los ejemplares. También se explicitan los criterios de edición: modernización de la fonética, modernización de la puntuación y conservación de los vocablos en los casos en que su escritura representa la pronunciación áurea. El apartado «VI. Nuestra edición» cierra con un breve estudio sobre los problemas textuales de la *LNSI* y *LJSI* y la sinopsis de la versificación de las comedias.

Nos hemos detenido particularmente en el estudio introductorio porque releva adecuadamente las complejidades e intereses que subyacen a los textos de Lope. Por eso mismo, consideramos que reseñar el trabajo realizado por Sánchez y López funciona como una invitación a la lectura de las relaciones y las comedias presentadas en este libro. Quien se aventure en la lectura de la *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón san Isidro, con las comedias que se representaron y los versos que en la justa poética se escribieron* se encontrará con un conjunto de producciones interesantísimas: unas relaciones que describen la esplendidez y masividad de los festejos de 1622; dos comedias que, sin descuidar el elogio a la figura del santo labrador, tematizan problemas como la construcción del pasado, las relaciones sociales y la cuestión de los buenos y malos lectores de signos; y un cartel de las justas poéticas que da cuenta del perfil público que el poeta madrileño construye. El libro preparado por Sánchez y López es un gran aporte a las ediciones críticas sobre la obra de Lope.